





Saber reírse

El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días

Idoia Mamolar Sánchez (coord.)

Primera edición en Liceus: 2014.

Diseño de cubierta: MEU Estudio de Diseño.

Director de la colección: Antonio Alvar Ezquerra.

Comité científico: Jaime Alvar Ezquerra, Manuel Alvar Ezquerra, Julia Barella Vigal, Julia Butinyá, José Luis Caramés Lage, Francesc Casadesús Bordoy, Francisco García Jurado, Fernando Gómez Redondo, Ángel López García, Enrique Martínez Ruiz, Javier Paredes Alonso, José Manuel Pedrosa, Eloísa Ramírez Vaquero y Jenaro Taléns.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

© 2014 by Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, S.L.

ISBN: 978-84-9714-044-7

Depósito legal: M-3011-2014

Impreme: Coimpress, Artes Gráficas. Madrid. España.

Saber reírse

El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días

Idoia Mamolar Sánchez (coord.)



Índice

Presentación	7
<i>Idoia Mamolar Sánchez</i>	

PARTE I. HUMOR, TRADICIÓN Y MUNDO CLÁSICO

1. Reírse cuando no hay motivo de risa: la risa sardónica	27
<i>Fernando García Romero</i>	
2. La imagen del atleta en la comedia griega	55
<i>María José García Soler</i>	
3. Algunas observaciones sobre el humor de Luciano	73
<i>Orestis Karavas</i>	
4. <i>Es, bibe, lude, veni</i> (CLE 1500): sobre la alegría de vivir en los epitafios antiguos	89
<i>María Teresa Muñoz García de Iturrospe</i>	
5. Humour in the Cretan poets Sachlikis, Chortatsis, and Kornaros (14th-17th c.)	103
<i>Tasoula Markomichelaki</i>	
6. Pedantes, gramáticos y dómines. Cuando nos reímos de nuestros maestros	119
<i>Francisco García Jurado</i>	
7. Una tragedia griega en una comedia moderna: <i>Poderosa Afrodita</i> de Woody Allen	147
<i>Idoia Mamolar Sánchez</i>	
8. Una de romanos: la recepción de la Roma imperial a través del humor	173
<i>Isidora Emborujó Salgado</i>	

PARTE II. EL HUMOR EN OTROS ÁMBITOS CULTURALES

9. Muertos de risa: de lo trágico y lo cómico en la China antigua 201
Albert Galvany
10. El humor a través de la literatura popular marroquí:
los cuentos de Yuha 223
Leila Abu-Shams

PARTE III. HUMOR Y TIEMPOS MODERNOS

11. Gramática socio-semiótica del humor 237
Juan Alonso Aldama
12. Humor and Crisis 251
Michael Marder
13. Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga 263
Kepa Sojo Gil

Presentación

El camarote

Si nos imaginamos un pequeño camarote con tres polizones que se va llenando progresivamente hasta que ya no cabe nadie más, de entrada podríamos pensar que se trata de una situación trágica, o al menos angustiada, motivada por razones serias de alguna clase. Alguien, o algo, obliga al numeroso grupo a hacinarse en tan reducido lugar. Bien una guerra, bien la pobreza, bien la represión política, o el deseo de una vida mejor, podrían estar detrás del repleto camarote, y, a buen seguro, no nos reiríamos. Noticias de este tipo no son infrecuentes hoy en día. Ahora bien, si añadimos que las bromas se suceden y que nadie parece sentirse «verdaderamente» incómodo en el concurrido lugar, entonces la situación muy probablemente empezaría a dejarnos de parecer seria para convertirse en cómica; y si además añadimos que tal circunstancia se da en una comedia, no hay duda de que el rebosante camarote nos haría reír, como lo hace el de los hermanos Marx en la célebre escena de *Una noche en la ópera*, una de sus mejores películas y todo un clásico del cine cómico. En el pequeño camarote de los Marx están Groucho, y el trío formado por Chico, Harpo y Allan Jones, que salen del baúl –enorme– en que viajan escondidos como polizones a Estados Unidos; después sucesivamente entran dos empleadas del barco para hacer las camas, un operario para apagar la calefacción, la chica de la manicura, el ayudante del operario, una jovencita que busca a su tía Minnie, la señora de la limpieza y cuatro camareros provistos de bandejas con comida; en total, quince personas –más el baúl– que van apoderándose palmo a palmo del pequeño compartimento hasta que al final llega la señora Claypool (Margaret Dumont), abre la puerta desde fuera para intentar entrar

y salen todos despedidos. Mientras el camarote se llena, las bromas, principalmente de Groucho, se suceden sin interrupción. Así, cuando la chica de la manicura le pregunta cómo quiere las uñas, cortas o largas, Groucho responde que las quiere cortas, porque el camarote empieza a estar abarrotado; a la jovencita que busca a su tía y se adentra en el caos del reducido lugar, le sugiere que la tía Minnie les proporcione un camarote más grande; y a la señora que va a pasar la fregona, por poner otro ejemplo, le indica que comience por el techo porque es el único sitio que no está ocupado todavía.

Al ver la secuencia del camarote nos reímos por muchas cosas. Por la idea descabellada de reunir a tantas personas en tan minúsculo espacio; por las apariciones sucesivas de personajes, dando la impresión de que podrían prolongarse tanto como el director quisiera: como ocurre a veces en la comedia, el ir y venir se convierte casi en un fin en sí mismo y por eso precisamente suscita risa; por los chistes que se hacen a propósito de la multitud apiñada en el camarote; por el espectáculo que supone ver a todos juntos moviéndose dentro apretujados; o por el cuadro de Harpo dormido, de pie, apoyándose aquí y allá, y dificultando graciosamente la tarea de los demás inquilinos del camarote: mientras Chico lo sujeta, el hermano mudo de los Marx abraza por la espalda, muy cariñoso, a una de las muchachas que están haciendo la cama, propiciando una serie de chistes sobre lo dormido que está en realidad el personaje («ése dormido tiene más éxito con las mujeres que yo despierto», le dice Groucho a Chico); luego pone el zapato encima de la bandeja de la manicura y Groucho le indica que lo quite porque le van a hacer a él las uñas; y cuando entran los camareros, se abalanza sobre la comida; el resto del tiempo lo vemos de pie encima de la cama apoyándose en la pared o sujeto por unos u otros, siempre a punto de caerse; mudo y dormido, y con su picardía característica, sin duda Harpo es uno de los ingredientes principales de la secuencia.

Como se ha dicho, nos reímos por muchas cosas a un mismo tiempo; los efectos cómicos se multiplican, y la risa surge de la colaboración de recursos de naturaleza variada: la propia situación, el diálogo de los

personajes, la acumulación de entradas, los gestos y otros elementos relacionados con la puesta en escena, contribuyen simultáneamente a la comicidad del pasaje. No es un hecho aislado sino que se trata de una característica –importante– de lo cómico en general.

En fin, la idea de reunir a tanta gente en un pequeño camarote es descabellada pero no necesariamente risible; lo mismo ocurre con la aparición sucesiva de personajes; y de igual forma, el que una avalancha humana se desborde al abrirse inesperadamente la puerta de una habitación, tampoco tiene por qué hacer reír. Algo se ha señalado al respecto. Nos reímos porque estamos en una comedia, y el género mismo predispone al público a reaccionar de ese modo. Y nos reímos también porque sabemos que en el marco de la comedia las acciones que se representan son inocuas, o al menos no tienen consecuencias graves: nadie va a sufrir «de verdad» por la falta de espacio en el camarote, ni nadie se va a hacer daño cuando la señora Claypool abre la puerta por sorpresa y todos se caen. Se trata del conocido principio establecido por Aristóteles en el capítulo quinto de la *Poética* según el cual lo risible no causa dolor ni destrucción (1449a 34b-35).

La comedia, como todo texto cómico en general, incide en el lado ridículo de las acciones y pone en marcha estrategias que sugieren al espectador, o lector, que todo lo que tiene delante es un juego que busca la risa. Las bromas repetidas de Groucho, como una especie de testigo que contempla la acción y amplifica el aspecto jocoso de la misma; el desfile de personajillos que acuden al camarote con los propósitos más variados y prosiguen con su tarea como si de verdad se pudiese llevar a cabo; las figuras puestas al servicio de la comicidad y no al revés; o el brillo que se concede a un Harpo dormido que parece molestar en todas las partes, son recursos que ponen de manifiesto que estamos asistiendo a una comedia y que nos permiten contemplar las acciones representadas con la distancia necesaria para poder reírnos de ellas.

Multiplicación de efectos cómicos, inocuidad, distancia, son algunos de los principios fundamentales de lo cómico que de un modo u otro están presentes en todo análisis que versa sobre esta materia. También lo es

la noción de incongruencia, a la que de forma implícita me he referido al mencionar las ideas descabelladas –algunas de ellas– que se muestran en la escena del camarote de los Marx, empezando por la ocurrencia misma que sirve de arranque: la de juntar a tantas personas en un sitio tan pequeño.

Dada la importancia de los mismos y el interés que tienen para comprender mejor el fenómeno de lo cómico, parecía oportuno abrir la presentación de este libro anotando dichos conceptos e ilustrándolos con una escena emblemática de esa expresión de la creatividad humana que es el humor. Groucho, Chico, Harpo y compañía, o «esto parece el camarote de los hermanos Marx». La famosa escena ha saltado del cine a la propia lengua, y la evocamos al utilizar esta frase para describir espacios pequeños tan llenos de gente que ya no cabe nadie más.

En fin, bien de forma expresa, o implícita, los principios de lo cómico mencionados –multiplicación de efectos, inocuidad, distancia, incongruencia– también los vamos a encontrar a lo largo del presente libro, de modo particular en los capítulos que se ocupan del humor en su acepción risueña más evidente.

El libro

Saber reírse. El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días es un volumen colectivo que reúne trece trabajos en los que se abordan diferentes aspectos del humor y sus más diversas manifestaciones desde el mundo clásico hasta la actualidad. Una aproximación abierta e interdisciplinar donde concurren formas de mirar variadas que dan una idea más rica y completa de ese fenómeno complejo que es el humor. Literatura y lingüística, historia y política, semiótica, filosofía, tradición, cine y en general historia de la cultura, son los ámbitos en los que se insertan las contribuciones que componen el presente libro.

Saber reírse. El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días tiene su origen en las Jornadas que con este mismo nombre se celebraron en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko

Unibertsitatea el 6 y 7 de octubre de 2011¹. Ambos –el libro y las Jornadas– constituyen los resultados más relevantes del Proyecto de Investigación EHU 09/16 *El humor en la literatura griega: procedimientos y funciones. III*, financiado por dicha Universidad, y que se prolongó desde el 3 de diciembre de 2009 hasta el 1 de junio de 2012. El equipo investigador del Proyecto lo formaban los Profesores Javier Alonso Aldama y Guzmán Rodríguez Fernández; las Profesoras M.^a José García Soler, Ana Iriarte Goñi, Elena Macua Martínez e Idoia Mamolar Sánchez como Investigadora Principal. Todos ellos pertenecientes a la UPV/EHU.

El número tres que acompaña al título, indica la continuidad de este Proyecto de Investigación, que en efecto se ha renovado en tres ocasiones. Una continuidad que atañe también al propio equipo investigador, que ha colaborado conjuntamente en las tres fases sucesivas del mismo. En la primera y la segunda, la IP fue la Dra. García Soler; y participó en ambas la Dra. Jara Breviatti Álvarez. El resultado más significativo en la primera y la segunda fase del Proyecto fueron también sendas Jornadas y sus correspondientes libros².

En su tercera edición, las Jornadas ampliaron su ámbito de estudio y tuvieron un carácter interdisciplinar más marcado. Asimismo contaron, por vez primera, con varios ponentes de universidades y centros de investigación extranjeros. La experiencia que habíamos adquirido colaborando como equipo en los anteriores Proyectos favoreció sin duda ambas circunstancias. En fin, en todos los casos Jornadas y libros han sido, son, una forma de difundir el trabajo desarrollado por el equipo investigador en las sucesivas fases del Proyecto *El humor en la literatura*

¹ Los vídeos de las Jornadas se pueden ver a través de la Mediateca de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea: <http://ehutb.ehu.es/es/serial/674.html> (Fecha de acceso: 17 de julio de 2013).

² Las primeras Jornadas sobre el humor se celebraron los días 16 y 17 de octubre de 2007 en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco en Vitoria-Gasteiz; las segundas, del 20 al 22 de octubre de 2009. Las publicaciones respectivas que resultaron de ambas son las dos siguientes: M.^a José García Soler (ed.) (2009): *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert; ídem (2011): *Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Anejos de *Veleia*.

griega: procedimientos y funciones, y una forma también de enriquecerlo, abriéndolo a otro tipo de aproximaciones distintas y otros ámbitos culturales diferentes del griego, y del mundo clásico en general.

Tres son los apartados temáticos en los que se divide el presente libro. El primer apartado –el más extenso– se centra en la Grecia y la Roma clásicas y su recepción, incluyendo en él una contribución dedicada a la literatura cretense del período veneciano. El segundo apartado lo componen dos trabajos que se interesan por el humor en tradiciones no europeas: la marroquí y la china antigua. En cuanto al último, nos traslada plenamente al mundo contemporáneo, con tres estudios que analizan, uno de ellos, la relación entre humor y crisis, entendida ésta en un sentido filosófico pero también económico y político; otro, el humor en el cine español del franquismo; y el tercero nos lleva al campo de la semiótica y examina el humor como una estrategia social ante situaciones embarazosas.

El análisis, o, quizá mejor, los análisis, contemplan algunos de los factores más importantes que intervienen en el proceso de creación del humor, factores múltiples y de índole diversa que dan cuenta de la complejidad del fenómeno y al mismo tiempo del interés de acercarse a él desde perspectivas variadas con vistas a comprenderlo mejor, el humor en sí, y sus muchas y diferentes expresiones, que han ido cambiando, y que presentan formas particulares en cada época y lugar.

Así, dependiendo de los trabajos, la atención se va a dirigir hacia la persona que ríe, el objeto risible o el contexto que permite su percepción de ese modo –el humor necesita el concurso de estos tres elementos–; qué mecanismos desencadenan la risa; los procedimientos cómicos; las funciones del humor; o los diferentes tipos de risa: la risa positiva, que expresa alegría y energía vital, y la risa negativa, que persigue la degradación del objeto risible, y en la que predomina el componente agresivo y crítico; un tipo de risa –la negativa– que nos lleva por ejemplo a la esfera del humor negro, la sátira, el sarcasmo, la ironía mordaz, la risa sardónica o la burla cruel, y más ampliamente a todas las formas de humor que manifiestan hostilidad hacia el blanco de la risa o al menos una cierta

tensión o malestar de quien se ríe. En fin, otro parámetro de definición del humor que surge en los capítulos del libro es el que distingue entre lo cómico de la vida y lo cómico del arte, es decir, entre lo cómico que surge de manera espontánea en la vida real y lo cómico que un autor crea intencionadamente para un determinado público, aunque esta intencionalidad pueda quedar encubierta en ocasiones y el receptor tenga la impresión de que está asistiendo a una situación cómica «real». La mayor parte de los trabajos que componen este libro se interesan por lo cómico que surge de la invención del artista, principalmente en la literatura, el cine y la escena. De los dos tipos, tal vez el creado sea el más complejo ya que implica la doble tarea de desmontar la estructura de lo cómico para luego ser capaz de reproducirla en el dominio del arte; añádase además la existencia de un autor y de un público, que han de ser tenidos en cuenta a la hora del análisis.

Los autores y autoras, y sus contribuciones

Ocho son las contribuciones que componen la primera parte de *Saber reírse. El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*, dedicada al mundo clásico y su recepción.

Fernando García Romero, Catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid, centra su atención en la risa sardónica. «Reírse cuando no hay motivo de risa: la risa sardónica» constituye un pormenorizado análisis histórico-filológico de este tipo de risa afectada que no se debe a un motivo alegre y que puede expresar una variada gama de sentimientos e intenciones, desde la malicia y la amargura hasta la ironía o el sarcasmo. A través del estudio de los textos literarios y de las informaciones que nos transmiten los textos eruditos, el Profesor García Romero investiga el sentido que tiene en griego antiguo la expresión «risa sardónica», o «sardónica», y por qué en Grecia se denominó así este tipo de risa. La expresión –nos dice el autor– se documenta ya en la *Odisea*, y el análisis de los textos permite afirmar que los antiguos

griegos la utilizaban con el mismo significado que tiene actualmente. Respecto al origen de la expresión, se exponen las dos teorías sobre el mismo y se concluye de forma argumentada que la etimología más probable es la que pone en relación el adjetivo «sardónico» con el verbo σαίρω «hacer una mueca enseñando los dientes»; posteriormente, a partir del siglo VI a. C., fecha en que los griegos entraron en contacto con los fenicios de Cerdeña, se habría establecido una falsa relación etimológica entre la expresión «risa sardónica» y la isla de Cerdeña (Σαρδῶν), argumentándola con explicaciones botánicas y rituales (sacrificios humanos) que subrayan el carácter extraño e incluso incivilizado de Cerdeña en opinión de griegos y romanos.

En «La imagen del atleta en la comedia griega», M.^a José García Soler, Profesora de Filología Griega de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, estudia la caracterización burlesca de los atletas en los fragmentos de comedia conservados. Aunque la documentación es escasa, todo apunta a que debió de tratarse de un personaje próximo a la categoría de tipo cómico, como ocurre con el del cocinero o el del soldado fanfarrón. Entre los rasgos que lo caracterizan están un apetito desmedido –se trata de la típica exageración cómica, que deforma graciosamente la necesidad real de los atletas de seguir una dieta singular asociada a su preparación física– y un escaso intelecto. La Dra. García Soler anota asimismo la influencia que la figura de Heracles pudo tener en la imagen que la comedia da de los atletas y pone en relación el lugar destacado de éstos últimos dentro de la comunidad con el hecho de que la comedia, un género fuertemente vinculado a la realidad social del momento, se interesase por ellos. Los cambios que se produjeron entre finales del siglo V y comienzos del siglo IV a. C. –señala la autora– hicieron que la comedia desplazase su atención de sus blancos tradicionales –los políticos y en general los grupos vinculados al poder– a otros nuevos más próximos a la vida cotidiana y que tenían asimismo un relieve público destacado. Así surgió el tipo cómico del cocinero y el del soldado fanfarrón, y quizá también el del atleta.

El Profesor de la Universidad del Peloponeso Orestis Karavas centra su investigación en el humor de Luciano. «Algunas observaciones sobre el humor de Luciano» repasa la bibliografía más destacada sobre esta materia y ejemplifica con numerosos pasajes algunos de los rasgos más significativos del humor lucianesco; así, por ejemplo, el gusto del autor por los recursos cómicos verbales, entre los que se incluye la parodia literaria, o la mezcla de realidad e irrealidad con el propósito de hacer reír. El análisis de los pasajes se acompaña de algunas anotaciones teóricas sobre el humor en general. Asimismo son interesantes las reflexiones sobre lo que el propio Luciano, de manera expresa, considera o no divertido.

Por su parte, M.^a Teresa Muñoz García de Iturrospe, Profesora de Filología Latina de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, se ocupa del humor en los epitafios. «*Es, bibe, lude, veni* (CLE 1500): sobre la alegría de vivir en los epitafios antiguos» analiza diferentes inscripciones que, al mismo tiempo que recuerdan a los todavía vivos su inevitable mortalidad, les apelan para que disfruten de los placeres mundanos hasta que llegue el fatal día. La Dra. Muñoz estudia la forma y el contenido de las inscripciones, y pone en evidencia la interrelación entre éstas y la alta literatura; también se señala la influencia del epicureísmo en dichas inscripciones. Los epitafios antiguos estudiados –advierte la autora– se hallan próximos al pensamiento popular y la transmisión oral; están llenos de recursos efectivos y efectistas, y a través del humor negro que algunos de ellos destilan, lo que se pretende en última instancia es conjurar el miedo a la muerte.

De la mano de Tasoula Markomichelaki, Profesora de Filología Neohelénica de la Universidad Aristóteles de Tesalónica, nos desplazamos a la Creta del período veneciano. «Humour in the Cretan poets Sachlikis, Chortatsis, and Kornaros (14th-17th c.)» es un estudio sobre la tradición literaria, entendida ésta como el diálogo –imposible de evitar– que se establece entre obras, géneros y autores de diferentes épocas. Centrándose en el humor, la Dra. Markomichelaki pone de manifiesto las relaciones sutiles que unen a los tres poetas estudiados; autores y obras se enmarcan además en sus respectivos contextos cultural, histórico y

literario; y, caso de Chortatsis, su comedia *Katsourbos* se estudia a la luz de las teorías italianas del siglo XVI sobre el teatro, y más en particular sobre el género cómico. Como se pone de manifiesto en la contribución, Sachlikis, Chortatsis y Kornaros son tres de los autores más importantes de la literatura cretense de época veneciana, un período extenso de más de cuatrocientos cincuenta años (1211-1669) durante el que se desarrolló progresivamente una intensa actividad cultural no sólo en la literatura sino también en el arte; un ejemplo de esto último es la figura, tan próxima para nosotros, de Domínikos Theotokópoulos, más conocido como El Greco. Un período también en el que se encontraron en esta gran isla del sur la cultura occidental y la del Oriente griego.

Humor y maestros centran la contribución del Profesor de Filología Latina en la Universidad Complutense de Madrid Francisco García Jurado. «Pedantes, gramáticos y dómines. Cuando nos reímos de nuestros maestros», estudia la caracterización cómica de los docentes en la literatura, desde *Las nubes* de Aristófanes y su divertido retrato de Sócrates y sus discípulos cavilando absurdos en el «pensatorio», hasta la actualidad. Con el apoyo de numerosos testimonios se analiza minuciosamente cómo se va constituyendo la figura típica del maestro, el porqué de su caracterización cómica y los rasgos de diversa índole que la definen, bien físicos, morales, otros de tipo intelectual o los que tienen que ver por ejemplo con los moteos o en general los nombres de los profesores contra los que se dirigen las burlas. Asimismo se observa la relación del personaje estereotipado del maestro con otros dos tipos cómicos bien conocidos: el del avaro y el del figurón. La literatura culta y la popular han transmitido una imagen tópica de los docentes, que aún hoy permanece viva, y que se complementa con la visión personal que cada uno puede tener a través de sus propias experiencias –concluye el Dr. García Jurado–.

En fin, el cine está muy presente en los dos trabajos que cierran esta primera parte del libro.

Profesora de Filología Griega en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Idoia Mamolar Sánchez dirige su atención hacia ese original experimento de Woody Allen que es *Poderosa*

Afrodita, una comedia moderna que incorpora una tragedia griega, tal y como se indica en el título mismo del trabajo. El interés se centra principalmente en la lectura en clave de humor que el cineasta hace de la antigua tragedia griega, logrando que ésta se transforme en comedia o pierda al menos esa gravedad y ese sentido trascendente que la definen y que son tan característicos del género. Cómo y con qué finalidad Woody Allen reinterpreta humorísticamente la tragedia clásica, constituye el hilo conductor del trabajo. La autora analiza la inversión cómica de la tragedia que se efectúa en *Poderosa Afrodita* y que atañe a aspectos diversos típicos del género, desde los personajes y el coro, hasta convenciones formales o de contenido, pasando por la escenografía o elementos relacionados con la organización de la trama; respecto a éstos últimos, se destaca la importancia que cobra en esta transformación cómica del drama griego el final razonablemente feliz de la película, que se aleja del desgraciado de *Edipo Rey*, la tragedia en la que de modo particular se inspira Allen. Un cambio que la autora pone en relación con ese universo sin Dios que el cineasta plantea repetidamente en sus películas.

«Una de romanos: la recepción de la Roma imperial a través del humor» es el título de la contribución de Isidora Emborujó Salgado, Profesora de Historia Antigua en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. La Profesora Emborujó estudia la recreación burlesca de la Antigua Roma en el cine, el cómic, los chistes gráficos y la publicidad. El análisis de los ejemplos seleccionados para cada una de estas fuentes, se centra de modo especial en la utilización del anacronismo como procedimiento cómico que actualiza el pasado y favorece que el espectador moderno se identifique con él, lo que contribuye asimismo a la difusión de las obras y por tanto al conocimiento de la Historia Antigua por parte de los modernos receptores. Se estudian también los elementos romanos más significativos que aparecen en este tipo de recreaciones y se insiste en la necesidad de contemplarlas con sus propios parámetros, diferenciando entre lo que es estrictamente historia y lo que es una pura invención cómica cuyo propósito primero –aunque no el único necesariamente– es hacer reír. La autora apunta además el interés

de utilizar estas «fuentes paralelas» en el aula interpretándolas, claro está, con el rigor señalado.

Por lo que se refiere a los dos trabajos que abordan el humor en tradiciones no europeas, el primero de ellos corresponde a Albert Galvany, Investigador Asociado en el Departamento de Estudios de Asia Oriental de la Universidad de Cambridge, y Profesor e Investigador Marie Curie en el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. «Muertos de risa: de lo trágico y lo cómico en la China antigua» analiza dos anécdotas de la literatura filosófica china donde la risa está fuera de lugar. En los contextos en que ambas anécdotas se desarrollan –un ejercicio militar y un rito fúnebre–, la risa introduce un elemento perturbador, incluso subversivo, que no es bien visto y que tiende a ser sancionado con mayor o menor virulencia. El Dr. Galvany interpreta una y otra anécdota desde una perspectiva que aúna historia, filosofía y antropología, y pone de manifiesto la fractura que la risa supone en contextos, como es el caso, dominados por la seriedad y la autoridad; en ese marco el reír representa una desviación de la norma, de lo esperado, y pone en peligro el orden político y social, la unidad del grupo que precisamente por medio de ceremonias y ritos se busca y refuerza. Ambas anécdotas –indica el autor– expresan, entre otras cosas, el conflicto entre dos formas opuestas de entender respectivamente los asuntos militares y la ética, lo que se pone en relación con el marco histórico y cultural de la China antigua en que uno y otro relato se sitúan.

Por su parte, Leila Abu-Shams, Profesora de Filología Árabe en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, se ocupa de un personaje de la literatura popular protagonista de multitud de anécdotas, historias y cuentos jocosos que el Magreb comparte con el resto del mundo arabo-musulmán. Ese personaje es Yuha. «El humor a través de la literatura popular marroquí: los cuentos de Yuha» ofrece una visión de conjunto de la figura de Yuha y su literatura, revisando al tiempo los datos aportados por estudios anteriores sobre la cuestión. Yuha simboliza la inocencia y la astucia del pueblo, así como su actitud crítica frente a los abusos y la confianza en que algún día se impondrá la justicia; es una

suerte de antihéroe cuyas historias tienen a menudo una intención moralizante. En su trabajo, la Dra. Abu-Shams examina las diferentes hipótesis sobre el origen del personaje, sus principales características físicas y atributos en general, su influencia sobre otras figuras similares –así, por ejemplo, la de Sancho Panza–, la amplia difusión de Yuha dentro y fuera del mundo árabe –lo que ha motivado toda una serie de variantes del nombre del personaje–, su influencia también sobre autores modernos, y por último las ediciones y traducciones de los cuentos de Yuha, y los estudios correspondientes; cerrando la contribución se recogen varias anécdotas protagonizadas por el personaje.

Como se ha señalado, el mundo contemporáneo centra la parte última del volumen, que reúne tres trabajos.

Desde una perspectiva socio-semiótica y fenomenológica, el trabajo de Juan Alonso Aldama, Profesor de Semiótica de la Comunicación en la École de la Communication del Institut d'Études Politiques de Paris-SciencesPo, reflexiona sobre el lugar, el funcionamiento y la construcción del humor en las interacciones sociales. El Dr. Alonso Aldama explora los diferentes regímenes de lo cómico considerando el tipo de ruptura o de modulación que el humor introduce en las formas sociales establecidas. La ruptura brusca de la regla produce un humor súbito, carente de sentido, que el autor denomina humor del «accidente» y que ilustra, entre otros ejemplos, con la peladura de plátano que está donde no debería estar y nos hace resbalar y caer. El otro tipo es el llamado por él humor de «connivencia», que surge más bien de una competencia sensible del sujeto, capaz de crear complicidades con los otros sujetos sociales e interactuar; a diferencia de aquél, éste es un humor caracterizado por la continuidad y donde el sujeto, en vez de sufrir el acontecimiento cómico, lo construye. De estos dos regímenes del humor básicos se derivan por negación otros dos, creándose así un pequeño sistema de las formas del humor, que se representa por medio del habitual cuadrado semiótico. Pues bien, «Gramática socio-semiótica del humor» se ocupa en particular de los casos en que el accidente, el acontecimiento imprevisto, en vez de imponerse al sujeto sin que éste pueda hacer nada, se

convierte, gracias al ingenio del propio sujeto –régimen de la «ingeniosidad»–, en una situación humorística feliz, donde el efecto cómico resulta de la gracia y la desenvoltura con que el sujeto en cuestión sabe resolver el aprieto. El humor, pues, como una estrategia social ante situaciones de ridículo y embarazo, para las que caben en general dos salidas: la del humor, que sortea el accidente, logrando que el sujeto salga airoso gracias a su ingenio; y la que acentúa el accidente, propiciando respuestas emocionales de signo negativo, como la risa esperpéntica, el ataque de nervios o el llanto. En suma, un trabajo sugerente por el enfoque adoptado, así como por su dimensión teórica y el establecimiento de categorías; además, se aportan ejemplos muy gráficos de los aspectos tratados, extraídos buena parte de ellos del cine.

La contribución de Michael Marder, Profesor de Investigación de Ikerbasque –Basque Foundation for Science– en el Departamento de Filosofía de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, contempla el humor desde un punto de vista filosófico y político. «Humor and Crisis» pone de manifiesto la paradoja que encierra el acto de reírse. Si bien es verdad que el humor libera y nos ayuda a soportar mejor las tensiones de la vida cotidiana, al mismo tiempo –indica el autor– subraya también esas tensiones y pone en evidencia nuestra propia fragilidad para poder controlar las cosas que acontecen. El humor –sostiene el Dr. Marder– se origina como respuesta a una crisis, como reacción a las fisuras y desencuentros que se dan en el sujeto mismo, en la realidad social, política o económica en que vive, o en su relación con ella. Al hacer un chiste, nos distanciamos y tomamos conciencia de la crisis que lo origina; la broma –nueva paradoja– implica simultáneamente una actitud crítica y la aceptación resignada de una realidad adversa que se impone sin que nadie pueda hacer nada, ni en el presente ni en el futuro. Un aspecto, éste, el de la temporalidad del humor, que se enfatiza en el trabajo. En fin, de la crisis –entendida en un sentido amplio– que da origen al humor, a la actual crisis económica, con la que se ilustran los aspectos teóricos tratados, analizando diferentes chistes sobre la misma así como sus implicaciones ideológicas. En la medida en que desvela las

fisuras, el humor es poco humorístico –se nos dice–, pero aun así el Dr. Marder concluye con una saludable invitación a practicarlo.

El trabajo último de esta sección, y también del libro, pone la mirada de nuevo en el cine. «Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga» analiza las tres mejores películas del director valenciano, tres comedias corrosivas que son fundamentales para estudiar el cine del franquismo y las características de este período histórico: *Bienvenido*, *Mister Marshall* (1952), *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Tres clásicos también dentro de la historia del cine español de todos los tiempos. Kepa Sojo Gil, Profesor de Historia del cine en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea y él mismo director de cine, contempla cada una de ellas centrándose preferentemente en lo que estas películas tienen de documento histórico, sazonado, por supuesto, con la crítica mordaz y el humor que caracterizan toda la filmografía de Berlanga. Asimismo se tratan aspectos técnicos y otros puntos relacionados, por ejemplo, con el marco en que se realizan las películas, su repercusión o las influencias que reciben, lo que permite hacerse una idea más certera de dichas películas así como apreciar más adecuadamente las cualidades que las convierten en obras maestras. En lo que respecta al humor, se anota en el trabajo la influencia del guionista Rafael Azcona, con quien Berlanga colaboró desde finales de los años cincuenta hasta 1988. Como otras obras posteriores firmadas por ambos, *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) muestran un humor negro, esperpéntico y corrosivo, que va más allá de la amabilidad de las películas previas del director valenciano.

Agradecimientos y buen humor

Un libro, como tantas otras cosas en la vida, como la mayoría de ellas en realidad, necesita de personas y circunstancias que lo hacen posible, bien sea un volumen colectivo como es éste, o lo firme un único autor. Sin el concurso de los Otros y de un marco propicio, ese libro, este libro

que ahora tienes en tus manos, no existiría, o si lo hiciese, no hay duda de que sería otro diferente.

Así pues, gracias, en nombre de mis compañeros y compañeras, y en el mío propio, como Investigadora Principal del Proyecto de Investigación del que es fruto, a todas las personas e instituciones que de una manera u otra han contribuido a que esta empresa salga adelante: a los colegas y compañeras que aceptaron, amablemente, primero la invitación para participar en las Jornadas que están en el origen del libro y después la invitación para publicar sus trabajos; a quienes asistieron al encuentro, y de un modo muy especial a los alumnos y alumnas de Grado y Licenciatura, que mostraron su particular interés –muchos de ellos– inscribiéndose en las III Jornadas sobre el humor; gracias, también, al Vicerrectorado del Campus de Álava y a la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, por el apoyo económico recibido para la celebración de las mismas, y gracias, por igual motivo, a la Sociedad Española de Estudios Clásicos - Sección del País Vasco y a la Obra Social de la entonces Caja Vital Kutxa; nuestro agradecimiento asimismo al Departamento de Estudios Clásicos y al Instituto de Ciencias de la Antigüedad/Antzinaroko Zientzien Institutua (ICA/AZI) de la UPV/EHU, por su apoyo científico a la tercera edición de las Jornadas sobre el humor; y gracias, claro está, al personal de administración y servicios de la Facultad de Letras, que favoreció la buena marcha del mencionado encuentro. Volviendo la mirada a mis compañeras y compañeros de Proyecto, les agradezco especialmente su dedicación al mismo, y la confianza y el apoyo que me brindaron en su momento como IP, tarea nueva para mí y que sin duda he podido llevar a cabo más tranquila sabiendo que estaban ahí; a la institución que lo financió –la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea–, vaya también mi agradecimiento, mila esker. En fin, por lo que se refiere a este libro, expreso el agradecimiento de todo el equipo a Ediciones Liceus por acoger su publicación, así como al Ministerio de Ciencia e Innovación –hoy, Ministerio de Economía y Competitividad– por la

ayuda económica que lo ha hecho posible³, y reitero asimismo nuestro agradecimiento a los autores y autoras de los trabajos que lo conforman, thank you very much, merci beaucoup, ευχαριστώ πολύ, muchas gracias, mila esker.

Hemos hecho este libro con ilusión y con ganas. Sería un placer, para todos los que de un modo u otro hemos colaborado en el mismo, que dialogase con otros libros, lectores y lectoras, y que el análisis serio de la risa no nos haga olvidarnos de la experiencia espontánea y placentera que ésta supone. Saber reírse, querer reírse, poder reírse. No siempre se puede, es cierto, pero, cuando se puede, merece la pena aprovechar la ocasión. Los antiguos griegos ya lo hacían, y nos mostraron cómo la seriedad y la vis cómica se complementan magníficamente. Así pues, si las circunstancias acompañan, que el rigor del análisis deje también un espacio al objeto que se analiza: el humor, el buen humor.

Idoia Mamolar Sánchez
UPV/EHU

³ Convocatoria 2011 de Ayudas para la realización de Acciones Complementarias, Subprograma de Acciones Complementarias a Proyectos de Investigación Fundamental no orientada. Referencia de la Ayuda: FFI2011-13575-E.



PARTE I
HUMOR, TRADICIÓN Y MUNDO CLÁSICO



1. Reírse cuando no hay motivo de risa: la risa sardónica*

Fernando García Romero
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen: A través del análisis de los textos literarios y de las informaciones que nos transmiten los textos eruditos (colecciones de proverbios, léxicos y escolios), estudiamos el sentido que tiene en griego antiguo la expresión proverbial «risa sardónica» (presente aún en la generalidad de las lenguas modernas entroncadas culturalmente con la antigüedad grecolatina) y por qué los griegos antiguos llamaron «sardónica» a la risa fingida.

Abstract: Starting from literary texts and from the informations we can read in the erudite texts (paroemiographers, lexicographers and *scholia*), we study the sense in which the proverbial expression «sardonic smile» is used in ancient Greek and the reasons why the ancient Greeks called «sardonic» the feigned laughter. The expression «sardonic smile» survives in the modern languages culturally related to the Greco-Roman Antiquity.

Cuando se habla sobre cualquier aspecto de la risa en la Grecia antigua es casi norma citar un célebre pasaje de Aristóteles (*Sobre las partes de los animales* 673a) en el cual el gran sabio afirma que el hombre es el único animal que ríe (τὸ μόνον γελᾶν τῶν ζώων ἄνθρωπος)¹. Pues bien, si un impulso a menudo irracional e incontrolado como es la risa considera Aristóteles que es exclusivo del ser humano, podemos imaginar

* Este trabajo está vinculado al Grupo de Investigación UCM 930235 «Fraseología y Paremiología» (PAREFRAS) y ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Estrategias para aplicar las TIC al proceso de adquisición de la competencia paremiológica en el marco de la enseñanza/aprendizaje de lenguas» (FF2011-24962, 2012-2014).

¹ Véase al respecto Labarrière, J. L. (2000): «Comment et pourquoi la célèbre formule d'Aristote: "Le rire est le propre de l'homme", se trouve-t-elle dans un traité de physiologie (*Parties des Animaux*, III, 10, 673 a 8)?», en Desclos: 181-189.

hasta qué punto será todavía más característico si cabe del ser humano el uso «racional» y controlado de ese impulso que es la risa, es decir, el reírse cuando no hay motivo de risa. Para designar esa risa que no responde a un motivo alegre y que puede expresar una variada gama de sentimientos e intenciones (malicia, amargura, ironía, sarcasmo, etc.), los antiguos griegos acuñaron la expresión «risa sardónica» (o, más bien, «risa sardánica»), que luego adoptaron los latinos y que todavía hoy seguimos utilizando en muchísimas lenguas más o menos en el mismo sentido². Efectivamente, María Moliner, en su monumental *Diccionario de uso del español*, define la «risa sardonía o sardónica» como «cualquier risa, maligna, amarga, irónica o sarcástica, que no revela alegría o regocijo». No obstante, debemos advertir que en las lenguas modernas hemos heredado la expresión griega bajo la forma «risa sardónica»; pero, como comentaremos más adelante, la forma original griega es probablemente «risa sardánica» (σαρδάνιος γέλως), que habría sido sustituida posteriormente por la forma σαρδόνιος γέλως por las razones que luego expondremos. De hecho, con mucha frecuencia la tradición manuscrita de los textos griegos en los que se documenta la expresión vacila entre leer σαρδάνιος, σαρδόνιος o σαρδώνιος³.

Qué expresaba en la antigua Grecia la «risa sardónica» y por qué los griegos antiguos llamaron a la risa fingida «sardónica» (o, más

² La expresión se recoge, por supuesto, en los *Adagia* de Erasmo y, a partir de ahí, en infinidad de refraneros posteriores. En la tradición española véanse, por ejemplo, los renacentistas *Adagia Hispanica in Romanum sermonem conversa* de Juan Lorenzo Palmireno, en Gallego Barnés, A. (2004): *Los "Refraneros" de Juan Lorenzo Palmireno. Estudio de sus fuentes paremiológicas*, Madrid-Alcañiz, 228 n.º 239; y Caro y Cejudo, J.M. (1792): *Refranes y modos de hablar castellanos, con los latinos que les corresponden*, Madrid, 42: «sardonía es una yerba, que hace reír al que la come, y con aquella risa se queda muerto». La «risa sardónica» es, generalmente, una risa voluntaria, pero la expresión es usada también en medicina (cf. ya, en la Grecia antigua, Paulo de Egina, *Compendio de medicina* 3.20.1), a partir de las explicaciones que sobre su origen daban ya los antiguos, para designar una risa absolutamente forzada e involuntaria, indicando «la contracción de los labios por los espasmos de los músculos masticadores a causa de la infección mortal del tétanos, o también la risa convulsa provocada por la ingestión de sustancias tóxicas» (Ribichini 2003: 5).

³ Para simplificar, nosotros traduciremos siempre «risa sardónica» y ésa será también la forma que utilizemos regularmente en el curso de esta exposición.

propiamente, «sardónica»), son los dos temas que me propongo desarrollar durante mi intervención.

Un primer dato llama poderosamente la atención. La expresión «risa sardónica/sardónica» es muy antigua, tan antigua que se encuentra ya documentada en la épica homérica. Efectivamente, en el canto 20 de la *Odisea* Ulises, tras veinte años de ausencia, se encuentra de vuelta en su palacio de Ítaca, pero aún no se ha dado a conocer. Disfrazado de mendigo, soporta las burlas y las afrentas de los pretendientes de su mujer Penélope, esperando el momento propicio para revelar su verdadera identidad y consumir su venganza. Su hijo y cómplice Telémaco ofrece asiento y comida al fingido mendigo, en cumplimiento de las leyes sagradas de la hospitalidad. En cambio, los malvados pretendientes hacen burla de esas leyes. Uno de ellos, Ctesipo, toma la palabra y afirma burlescamente que él también quiere dar de comer al mendigo; dice así el poeta (vv. 299-302):

ὥς εἰπὼν ἔρριψε βοῶς πόδα χειρὶ παχείη,
κείμενον ἐκ κανέοιο λαβῶν· ὁ δ' ἄλεΰατ' Ὀδυσσεὺς
ἦκα παρακλίνας κεφαλὴν, μείδησε δὲ θυμῷ
σαρδάνιον μάλα τοῖον· ὁ δ' εὐδμητον βάλε τοῖχον⁴.

El adjetivo *σαρδάνιος* (o *σαρδόνιος*, como lee buena parte de la tradición manuscrita) define, pues, la risa fingida del héroe de la *Odisea*⁵. En mi opinión, esa «risa sardónica» de Ulises, más que amargura por el trato que está recibiendo, lo que expresa es la malicia o el sarcasmo de quien espera hacer pagar sus fechorías a unos enemigos que en esos momentos ignoran por completo lo cerca que están de una muerte violenta (como diciendo «sí, sí, vosotros reiros ahora, que ya veréis lo que os espera, y vais a ver quién ríe el último y ríe mejor»). Se trata claramente de una

⁴ «Así dijo, y arrojó una pierna de buey con su gruesa mano, cogiéndola de una cesta donde se encontraba. Pero la esquivó Ulises agachando un poco la cabeza, y sonrió para sí, con sonrisa muy sardónica; y la pierna golpeó el bien construido muro».

⁵ A la «risa sardónica» de Ulises se refiere Díón Crisóstomo, *Discursos*, 80.11.3.

risa «interior» de Ulises, como nos dice el poeta expresamente (μείδησε δὲ θυμῷ), una risa fingida y maliciosa (Miralles⁶ hace notar que la «risa sardónica» aparece por vez primera no en los labios de un héroe franco, que ataca de frente, sino en los labios de un héroe sinuoso y artero como Ulises); una risa interior que el poeta, con gran habilidad, hace contrastar claramente con la risa «exterior», abierta y expansiva, que poco después suscita la diosa Atenea en unos pretendientes que ignoran su destino y ni siquiera saben por qué se ríen (vv. 345-347):

ὧς φάτο Τηλέμαχος· μνηστῆρσι δὲ Παλλάς Ἀθήνη
ἄσβεστον γέλω ὤρσε, παρέπλαγξεν δὲ νόημα.
οἱ δ' ἤδη γηαθοῖσι γελῶων ἀλλοτρίοισιν...⁷

Así pues, la primera «risa sardónica» de la historia es una sonrisa maliciosa y cómplice. De maliciosa complicidad en el engaño es también, muchos siglos después, la «sonrisa sardónica» del rey de Macedonia Filipo V, de acuerdo con el relato que hace Polibio (18.7.6) de unos hechos ocurridos a comienzos del siglo II a. C. Filipo, en una maniobra para ganar tiempo, en presencia del cónsul romano Tito Flaminio solicita a sus enemigos los aqueos y los etolios tiempo para estudiar las condiciones del tratado de paz, alegando que «estaba solo y no tenía con quién consultar»; dice así Polibio⁸:

ὁ δὲ Τίτος οὐκ ἀηδῶς μὲν ἤκουε τοῦ Φιλίππου χλευάζοντος· μὴ βουλόμενος δὲ τοῖς ἄλλοις δοκεῖν ἀντεπέσκωψε τὸν Φίλιππον εἰπὼν οὕτως· “εἰκότως” ἔφη “Φίλιππε, μόνος εἶ νῦν· τοὺς γὰρ φίλους τοὺς τὰ κράτιστά σοι συμβουλευέσοντας ἀπόλεσας ἅπαντας”. ὁ δὲ Μακεδῶν ὑπομεδιάσας σαρδάνιον ἀπεσιώπησε⁹.

⁶ Miralles 1987: 34.

⁷ «Así dijo Telémaco, y a los pretendientes Palas Atenea suscitó incontrolable risa, y les trastornó el juicio; y ya reían como si sus mandíbulas no fueran suyas...».

⁸ Cf. Wunderer 1898: 69.

⁹ «A Tito Flaminio no le desagradaba escuchar a Filipo burlarse así. Pero como no quería dar a los demás esa impresión, le siguió la broma a Filipo diciendo: “Con razón, Filipo,

Así pues, en estos dos primeros textos, la «risa sardónica» expresa malicia, pudiendo emplearse la expresión incluso en tono amenazador, como en un epigrama tardío anónimo, recogido en la *Antología Palatina* (16.86), en el cual una estatua de Príapo dice lo siguiente:

τοῦμπρασίη φύλακος μακρὰν ἀποτῆλε φύλαξαι.
τοῖος ὄκοῖον ὄρᾶς, ὃ παρ' ἔμ' ἐρχόμενε,
σύκινος, οὐ ρίνη πεπονημένος, οὐδ' ἀπὸ μίλτου,
ἀλλ' ἀπὸ ποιμενικῆς αὐτομαθοῦς ξοῖδος...
ἀχρεῖως γέλασόν με, τὰ δ' Εὐκλείους πεφύλαξο
σίνεσθαι, μὴ καὶ σαρδόνιον γέλασῃς¹⁰.

Otras veces la «risa sardónica» es más bien expresión de ironía o sarcasmo, como cuando en *República* I 337a Platón dice que Trasímaco, el contrincante de Sócrates, tras escuchar a éste, ἀνεκάγχασέ τε μάλα σαρδόνιον καὶ εἶπε: “ὦ Ἡράκλεις, αὕτη ἡ κείνη ἢ εἰωθυῖα εἰρωνεία Σωκράτους”¹¹. Se trata, pues, de la risa o sonrisa irónica o incluso sarcástica de quien mira a su rival con una despectiva condescendencia creyéndose superior a él (por lo general, erróneamente; en nuestro caso, en efecto, Trasímaco se cree muy listo, pero, como de costumbre, el Sócrates platónico demostrará que está equivocado). En un contexto muy similar volvemos a encontrar nuestra risa sardónica, más de cinco siglos después de Platón, en los escritos satíricos de Luciano de Samosata, en concreto en *Zeus trágico* (§ 16), cuando Luciano describe burlescamente la disputa filosófica que estaban manteniendo en el ágora de Atenas el

estás solo ahora; porque has matado a los amigos que te hubieran dado los mejores consejos, a todos”. El rey de Macedonia sonrió por lo bajo sardónicamente y calló».

¹⁰ «En el jardín mantente bien lejos del guardián. Tú que pasas junto a mí, tal cual me ves, hecho de madera de higuera, sin haber sido trabajado con el escoplo ni por el minio, sino por la lima pastoril autodidacta... Ríete de mí inútilmente, pero cuídate de no dañar las posesiones de Eucles, no sea que tu risa sea sardónica».

¹¹ «Soltó una carcajada muy sardónica y dijo: “¡Heracles! Ésta es la famosa y acostumbrada ironía de Sócrates”». A la risa sardónica de Trasímaco se refiere el bizantino Miguel Pselo en *Teologica* 54.140. Véanse también los escolios de Tzetzes a Hes. *Op.* 56, y Nicéforo Gregorás, *Historia Romana* 2.957.

estoico Timocles y el epicúreo Damis y nos dice que a Timocles le fastidiaba bastante la «risa sardónica» de incredulidad que Damis estaba exhibiendo durante toda la discusión: ὁ Δᾶμις δὲ τὸ σαρδόνιον ἐπιγελῶν ἔτι μᾶλλον παρώξυνε τὸν Τιμοκλέα¹² (hemos de imaginar que mientras Timocles exponía sus ideas, el tal Damis lo miraba con una sonrisilla irónica y un tanto despectiva de no creerse nada de lo que estaba oyendo, lo cual, hay que reconocerlo, fastidia mucho). Y un uso muy similar se documenta, ya al final de la Antigüedad, en el larguísimo poema épico de Nonno de Panópolis las *Dionisiacas* (20.309), cuando se relata el ya homérico mito de la oposición de Licurgo a los cultos de Dioniso; también Licurgo, incrédulo y creyéndose en posesión de la verdad, se permite despreciar al dios y «reírse sardónicamente» de él:

καὶ θεὸν ἀμπελόεντα παρὰ προθύροισι δοκεύων,
σαρδόνιον γελῶν, φιλοκέρτομον ἴαχε φωνήν,
Βασσαρίδων ἐλατῆρι χέων ἄσπονδον ἀπειλήν¹³.

Por supuesto, Dioniso hará que el muy equivocado Licurgo, por mucho que en ese momento se ría sardónica y despectivamente, acabe recibiendo su merecido castigo. En fin, volviendo atrás en el tiempo, Plutarco emplea la expresión «reírse sardónicamente» con un valor similar (es decir, expresando la sonrisa irónica de quien equivocadamente considera con desprecio lo que está viendo o escuchando) en su ensayo *Sobre la superstición* (9), cuando se refiere a la «risa loca y sardónica» (μανικὸν καὶ σαρδόνιον γέλωτα) del ateo que asiste a una ceremonia religiosa y mira despectivamente el rito al que está asistiendo (es bien sabido que Plutarco era persona muy religiosa): ἐνταῦθα τοῖνυν σκόπει τὸν ἄθεον γελῶντα μὲν μανικὸν καὶ σαρδόνιον γέλωτα τοῖς ποιουμένοις¹⁴.

¹² «Damis, con su risa sardónica, aún ponía más excitado a Timocles».

¹³ «Y cuando vio al dios de las vides junto a sus puertas, se rió sardónicamente, y con ánimo injurioso le dirigió al caudillo de las Bacantes estas palabras llenas de amenazas sin tregua».

¹⁴ «Pues bien, mira entonces al ateo dirigiendo una risa loca y sardónica a quienes llevan a cabo esos ritos».

Maliciosamente sarcástica es también la «risa sardónica» de los saltadores de caminos que en otro texto de Luciano (*Lucio o El asno* 24) capturan al asno en el que está convertido el narrador y a la doncella que lleva subida sobre él, que están intentando huir:

ἐπειδὲ ἤκομεν ἔνθα ἐσχίζετο τριπλῆ ἡ ὁδός, οἱ πολέμοιοι ἡμᾶς καταλαμβάνουσιν καὶ πόρρωθεν εὐθὺς πρὸς τὴν σελήνην ἔγνωσαν τοὺς δυστυχεῖς αἰχμαλώτους καὶ προσδραμόντες λαμβάνονται μου καὶ λέγουσιν· “ὦ καλὴ κάγαθὴ σὺ παρθένος, ποῖ βαδίσεις ἄωρία, ταλαίπωρε; οὐδὲ τὰ δαμόνια δέδοικας; ἀλλὰ δεῦρο ἴθι πρὸς ἡμᾶς, ἡμεῖς σε τοῖς οἰκείοις ἀποδώσομεν”, σαρδάνιον γελῶντες ἔλεγον¹⁵.

Otras veces es «sardónica» no la sonrisa maliciosa de quien espera ejecutar su venganza, como Ulises, o la sonrisa despectiva e irónica de quien se cree superior (como Trasímaco, Damis, Licurgo o el ateo de Plutarco), sino la risa amarga de quien sufre y ríe por no llorar. La risa amarga que provocan, por ejemplo, las desgracias de la vida: Plutarco, *Sobre la imposibilidad de vivir felices según Epicuro* 16: ἀλλ' εἴ τις ἐστὶ καὶ ψυχῆς σαρδόνιος γέλως, ἐν τούτοις ἐστὶ τοῖς παραβιασμοῖς καὶ κλαυσιγέλωσιν¹⁶; la risa amarga que dominará a los hombres tras el diluvio, tal como anuncia Noé en *Oráculos Sibílicos* I 181-183: οὐ κλαίειτ' ἄλλυδις ἄλλον, ἀπηνέες, ἀλλὰ γελᾶτε· / σαρδόνιον μείδημα γελάσατε, ὀππότεν ἦξι / τοῦτο, λέγω, τὸ θεοῦ φοβερὸν καὶ ἐπήλυτον ὕδωρ¹⁷; la risa amarga de quien sufre las penas del amor, en un epigrama del poeta del

¹⁵ «Al llegar al lugar en que se bifurcaba una encrucijada de tres caminos, los enemigos nos capturaron cuando regresaban. Inmediatamente reconocieron a los desdichados prisioneros a la luz de la luna y, corriendo hacia mí, me sujetaron y dijeron: “Hermosa y noble doncella, ¿a dónde vas a deshera, desgraciada? ¿No tienes miedo de los fantasmas? Ven aquí a nosotros, que vamos a ser nosotros quienes te devolvamos a tus parientes” (y lo decían riendo sardónicamente)».

¹⁶ «Pero si existe también una risa sardónica del alma, consiste en esas acciones a que nos vemos obligados y esas risas mezcladas con lágrimas».

¹⁷ «No lloréis de un modo a uno y de otro modo a otro, hombres crueles, sino reíd; reiréis con sonrisa sardónica cuando llegue eso, es decir, la terrible y repentina agua de Dios». Cf. Gregorio de Nacianzo, *Carmina Moralia* 670.10: καὶ γελῶ μόρον αἰνὸν ἐνὶ σπλάγγχοισιν ἑμοῖσι, / σαρδάνιον, κακὸχαρτον, ἐπεὶ καὶ τερπνὸς ὄλεθρος.

siglo I a. C. Meleagro de Gádara recogido en la *Antología Palatina* 5.179, en el cual Meleagro amenaza en vano a Eros con la posibilidad de que algún día llegue a ser amarga su risa actual al ver las penas de amor del poeta¹⁸: τί μάταια γελάς καὶ σιμὰ σεσηρῶς / μυχθίζεις; τάχα που σαρδάνιον γελάσεις¹⁹; o, de nuevo en el poema de Nonno (31.82), la risa amarga de la diosa Hera cuando contempla impotente las hazañas bélicas de Dioniso, el hijo bastardo de su marido Zeus:

σαρδόνιον γελώσα κατηφέα ῥήξατο φωνήν·
“οὔτω ἀριστεύουσι νέοι βασιλῆες Ὀλύμπου,
οὔτω ἀκοντίζουσι νόθοι Διός· ἐκ Σεμέλης δὲ
Ζεὺς ἕνα παῖδα λόχουσεν, ἵνα ζύμπαντας ὀλέσση
Ἴνδοὺς μελιχίους καὶ ἀμεμφέας...”²⁰

Amarga es también la «risa sardónica» que ríen los enemigos del político revolucionario romano del siglo II a. C. Cayo Sempronio Graco en un texto de Plutarco; nos cuenta Plutarco (*Vida de los Gracos* 12.8) que Cayo Graco, cuando sus enemigos se reían de su derrota política, les respondió que la suya iba a ser una «risa sardónica» (o sea, amarga) «porque no se daban cuenta de cuán grandes eran las tinieblas en las que los habían sumido las medidas políticas que él había tomado» (... ὡς σαρδόνιον

¹⁸ Sobre la interpretación del epigrama, véase Miralles 1987: 35-36, y von Prittwitz-Gaffron 1912: 30-31.

¹⁹ «Sí, por Afrodita, voy, Eros, a prender fuego y a quemar todas tus cosas, tu arco y el carcaj escita donde guardas tus flechas. Los voy a quemar, sí. ¿Por qué te ríes sin motivo y resoplas arrugando tu nariz chata? Pronto tu risa será sardónica. Pues, te lo juro, voy a cortarte tus alas veloces que encaminan a la pasión y a aprisionar tus pies con trabas de bronce. Pero vamos a obtener una victoria pírrica si a ti como habitante de mi alma voy a uncirte, lince en el aprisco. Vete, entonces, duro vencedor; coge además tus ligeras sandalias y despliega tus rápidas alas en pos de otros».

²⁰ «Y sonriendo sardónicamente [es decir, amargamente] dijo palabras sombrías: “Tales son las hazañas de los nuevos señores del Olimpo, de esta forma disparan sus dardos los bastardos de Zeus. De Sémele Zeus engendró a un niño para que matara a todos los dulces e inofensivos indios”...».

γέλωτα γελῶσιν, οὐ γιγνώσκοντες ὅσον αὐτοῖς σκότος ἐκ τῶν αὐτοῦ περικέχυται πολιτευμάτων). Y, si esta anécdota responde a la verdad histórica, el latino Cayo Sempronio Graco bien pudo haber utilizado la expresión directamente en el original griego, porque la expresión «risa sardónica» fue adoptada por los latinos, de los cuales la hemos heredado nosotros; y los latinos podían decirla directamente en griego, como hace Cicerón en una carta dirigida a su amigo Fadio Galo, escrita en Agosto del año 45 a. C. (*Ad familiares* 7.25.1): *quod epistulam concissam doles, noli laborare; salua est, domo petes cum libebit. Quod autem me mones, ualde gratum est, idque ut semper facias rogo; uideris enim mihi uereri, ne, si istum <iratum> habuerimus, rideamus γέλωτα σαρδόνιον*²¹. En el pasaje ciceroniano la expresión significa igualmente «risa amarga» y, por la alusión al sardo Tigelio, es evidente que Cicerón establece una relación etimológica entre la risa sardónica y la isla de Cerdeña²².

En definitiva, los textos literarios que documentan la expresión proverbial «risa sardónica» nos permiten asegurar que ya en griego antiguo designaba exactamente lo mismo que designa en la gran cantidad de lenguas modernas que han heredado y conservado la expresión, es decir, «una risa (o sonrisa o incluso carcajada²³ como la que suelta Trasímaco en la *República* platónica) maligna, amarga, irónica o sarcástica, que no revela alegría o regocijo». La definición que para la expresión proponían los eruditos antiguos no difiere esencialmente de ésta que leemos en el diccionario de María Moliner; así ocurre, por ejemplo, en la colección de proverbios *Zenobius Athous* 1.68: εἴρηται δὲ ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν μὴ

²¹ «Te lamentas de que mi carta haya sido abierta; no te dé pena: el texto está sano y salvo. No tendrás más que cogerla en mi casa cuando vengas. En cuanto a tus advertencias, te estoy muy agradecido y te ruego que actúes siempre igual. Me parece, pues, que tienes miedo de que, atrayéndonos la ira de ese individuo [el sardo Tigelio] corramos el riesgo de reír a la manera de Cerdeña».

²² Cf. también Juliano, *Contra Heraclio el cínico* 16, 222b: ὃς δ' ἂν μὴ ταῦτη ποιῆ, γελᾷσεται μὲν, ἴστω μὲντοι σαρδόνιον γελῶν ἔρημος ὧν ἀεὶ τῆς τῶν θεῶν γνώσεως («[Hay que entender el término en el sentido en que lo entienden Platón, Plotino y Porfirio], y el que no lo haga de esa manera desde luego que reír, pero sepa que reír una risa sardónica y estará privado siempre del conocimiento de los dioses»).

²³ Cf. López Eire, A. (2000): «À propos des mots grecs pour dire le rire», en Desclos: 14.

ἐκ καθαρᾶς τῆς διανοίας μηδὲ χαρούσης γελώντων²⁴ (cf. también *Collectio Bodleiana* 833)²⁵.

Por el contrario, nuestras fuentes antiguas no presentan ni muchísimo menos la misma unanimidad cuando se trata de discutir no ya el significado de la expresión proverbial, sino su origen, por qué se llama «sardónica» (o «sardánica») la risa que no surge «a consecuencia de un pensamiento sano ni alegre». La cuestión es discutida en un buen número de textos eruditos antiguos que han llegado hasta nosotros (obras lexicográficas, colecciones de proverbios y escolios sobre todo). Todos esos textos remontan a un mismo origen (derivan en última instancia de los estudios que realizaron los filólogos de época helenística y luego de época imperial, siendo la fuente principal de todos ellos probablemente la exhaustiva recopilación y estudio de proverbios que llevó a cabo el gran filólogo Aristófanes de Bizancio a finales del siglo III y comienzos del II a. C.), y todos esos textos presentan también un problema común: lo que ha llegado hasta nosotros (sea a través de obras lexicográficas, colecciones de proverbios o escolios) no son sino resúmenes de resúmenes de resúmenes del comentario original, y en ese proceso de resúmenes sucesivos se han ido perdiendo muchos datos y se han ido confundiendo muchos datos, de manera que con frecuencia nos encontramos con textos que sólo se entienden a medias o nos proporcionan informaciones parciales, confusas o, a veces, directamente ininteligibles.

¿Qué nos dicen esos textos eruditos sobre por qué se llamó «sardónica» a la risa fingida? Σαρδόνιος (la forma que termina imponiéndose sobre σαρδάνιος) puede ser el adjetivo correspondiente al topónimo Σαρδῶ, el nombre con el que designaban los griegos la isla de Cerdeña, de manera que la interpretación más difundida en la Antigüedad es que

²⁴ «Se dice a propósito de quienes no ríen a consecuencia de un pensamiento sano ni alegre».

²⁵ Análogas definiciones encontramos en otros muchos textos eruditos: Apollon. Soph. *Lexicon Homericum* 140.12 (σαρδόνιος λέγεται γέλως ὁ καθ' ὑπόκρισιν γενόμενος, ἀπὸ τοῦ σεσηρέναι τοῖς ὁδοῦσι); Tim. *Lexicon Platonicum* s. v. Σαρδόνιος γέλως (con mención explícita de la relación con la isla de Cerdeña); *Schol. in Il.* XV 101-103 y XXI 491b Erbse; *Schol. in Hes. Op.* 59 bis y *Schol. in Luc. Asin.* 24 y *JTh* 16 (precedentes de Tzetzes); *E. M.* 273, 45-46; *E. Gud.* 496, 43-44; Hsch. δ 1651; Phot. δ 548.

«risa sardonía o sardónica» significa «risa de Cerdeña». Este es, efectivamente, el punto de partida de la mayoría de las explicaciones que propusieron los eruditos antiguos sobre el origen de nuestra expresión proverbial. Nuestras fuentes, no obstante, testimonian también una etimología alternativa, según la cual el adjetivo *σαρδάνιος* / *σαρδόνιος* estaría relacionado con el verbo *σαίρω* «enseñar los dientes, hacer una mueca enseñando los dientes»²⁶ (recuérdese el texto del epigrama de Meleagro). Así, en la colección de proverbios *Zenobius Vulgatus* 5.85 (véanse también los escolios a Platón, el testimonio de los lexicógrafos, la glosa de Apolonio Sofista a Homero y el comentario de Eustacio a la *Odisea* 1893, 735) leemos que ἄλλοι²⁷ δὲ τὸν καθ' ὑπόκρισιν γέλωτα Σαρδόνιον καλεῖσθαι λέγουσιν, ἀπὸ τοῦ σεσηρέναι τοῖς ὁδοῦσι²⁸. E incluso a veces se unen las dos etimologías, como, de nuevo, en la explicación de *Zenobius Vulgatus* 5.85: Σιμωνίδης δέ φησι [fr.568 Page] τὸν Τάλῳ πρὸ τῆς εἰς Κρήτην ἀφίξεως οἰκῆσαι τὴν Σαρδῶ, καὶ πολλοὺς τῶν ἐν ταύτῃ διαφθεῖραι· οὓς τελευτῶντας σεσηρέναι, καὶ ἐκ τούτου ὁ Σαρδόνιος γέλως²⁹ (información más completa ofrecen los escolios a Platón y la *Suda*). Algunos filólogos modernos han defendido que la etimología que pone en relación nuestra expresión con el verbo *σαίρω* es «la menos inverosímil» (Chantraine), sobre todo si se piensa que la forma original sería *σαρδάνιος γέλως*³⁰. Esta explicación fue defendida ya de manera muy competente por Bechtel³¹, quien sugiere la

²⁶ Cf., por ejemplo, Aristófanes, *Paz* 620 y *Avispas* 901. Véase Arnould 1990: 224, donde se cita igualmente un texto hipocrático en el que el verbo designa el rictus de un enfermo a las puertas de la demencia.

²⁷ En la glosa original constaría el nombre de los eruditos que proponían esta teoría; en el proceso de resúmenes sucesivos estos datos precisos se pierden habitualmente y nos tenemos que conformar con expresiones generales «unos dicen que... y otros afirman que...».

²⁸ «Otros dicen que la risa fingida se llama sardónica por el hecho de hacer una mueca enseñando los dientes (*saíro*)».

²⁹ «Y Simónides [fr.568 Page] afirma que Talo, antes de su llegada a Creta, habitaba en Cerdeña y dio muerte a muchos de los de allí; éstos, al morir, hacían una mueca enseñando los dientes, y de ahí la risa sardónica».

³⁰ Chantraine (s. v. *σαρδάνιος*): «Étymologie obscure. L'hypothèse la moins invraisemblable rattache *σαρδάνιος* à *σέσηρα* 'montrer les dents'. Cette explication remonte à Ap. S. 140, 12, et est reprise notamment par Bechtel, *Lexilogus* 296, qui pose **σαρδών* 'fait de montrer les dents', cf. *σπαδών*, *τυφεδών*, etc., dont *σαρδάνιος* serait un dérivé».

³¹ Bechtel 1914: 296. Cf. ya Elio Herodiano, *Sobre la declinación de los nombres* 3.2, 729.33, y *Sobre la prosodia* 3.1.25.

existencia de un posible sustantivo *σαρδών que designaría la acción de mostrar los dientes (una formación semejante a σπαδών «tirón, espasmo», de σπάω, ο τυφεδών «abrasamiento, combustión», de τύφω); sobre ese sustantivo se habría formado el adjetivo σαρδάνιος. Posteriormente se habría impuesto la forma σαρδόνιος γέλως, a partir de una falsa relación etimológica con la isla de Cerdeña³².

Una vez establecida esta relación ficticia entre la risa fingida y la isla de Cerdeña, los eruditos antiguos se vieron en la obligación de explicar por qué la isla de Cerdeña y sus habitantes habrían dado nombre a una risa que no es verdadera risa. Varias teorías corrían al respecto en la Antigüedad, que podemos dividir en dos grandes grupos:

A) Para unos, el origen de la expresión habría que buscarlo en una peculiar planta que crecía en Cerdeña, descrita por nuestras fuentes como σελίνω παραπλησία («semejante al apio [o, según otros, al perejil]»); cf. *Zenobius Athous* 1.68, escolios a Platón, *Suda* y Focio, Pausanias); una planta que causaba la muerte al que la probaba, la cual se producía entre espasmos que dejaban en el rostro del moribundo una mueca que asemejaba una risa o sonrisa, según coinciden todas nuestras fuentes (*Zenobius Vulgatus* 5.85: φύεται γάρ τις βοτάνη ἐνταῦθα, ἧς οἱ γευσάμενοι μετὰ σπασμοῦ καὶ γέλωτος ἀποθνήσκουσιν³³; *Zenobius Athous* 1.68: ἦν οἱ προσενεγκάμενοι δοκοῦσι μὲν γελᾶν σπασμῶ καὶ ἀποθνήσκουσι³⁴; también los escolios, los léxicos de Hesiquio, Zonaras, Focio y *Suda*, etc., que indican que la fuente de la información es el libro IV de una obra *Sobre Siracusa* compuesta por el erudito del siglo III a. C. Sileno de Caleacte, 175 fr.9 Jacoby). La existencia de esta planta mortífera es comentada por otros muchos autores antiguos. Nos hablan sobre ella y sus efectos escritos de historia natural (Plinio, *Historia Natural* XX 45, 116³⁵;

³² Otros autores como C. O. Müller y, tras él, E. Pais y P. Kretschmer buscan el origen de la expresión en el dios Sandan/Sardan, asimilado al rey Sardanápalo; las víctimas que se le sacrificaban morirían con la sonrisa en los labios.

³³ «Porque crece allí una planta, y quienes la prueban mueren entre espasmos y risas».

³⁴ «Quienes la prueban parecen reír con espasmos y mueren».

³⁵ *Apiastrum Hyginus quidem melissophylum appellat, sed in confessa damnatione est venenatum in Sardinia* («Higino, en efecto, llama apiastro al melisófilo, pero el de Cerdeña es condenado generalmente como venenoso»).

Dioscórides, *Materia médica* II 175,1 Wellmann³⁶; Solino, *Colección de hechos memorables* 4.4³⁷; cf. también Paulo de Egina, *Compendio de medicina* 5.51 y 5.30); poetas (Virgilio, *Bucólicas* 7.41, con los escolios; un epigrama funerario anónimo recogido en *Antología Palatina* 7.621³⁸); oradores (Dión de Prusa, *Discursos* XXXII 99³⁹); geógrafos e historiadores (Pausanias 10.17.13⁴⁰; Procopio de Cesarea, *Guerra Gótica* 4.24.38⁴¹; cf. Estrabón 3.4.18, sobre los iberos⁴²); eruditos (Servio, comentario a

³⁶ Dioscórides describe con pormenor las características y efectos de la planta que denomina βατράχιον ο σέλινον ἄγριον (ranúnculo o apio silvestre) y menciona una variante que abunda en Cerdeña (cf. también *Contra los venenos* 14).

³⁷ *huic incommodo accedit et herba Sardonia, quae in defluviis fontaneis provenit...; ea si edulio fuerit noscientibus, nervos contrahit, diducit rictu ora, ut qui mortem oppetunt intereant facie ridentium* («A esta desgracia se suma además la planta sardónica, que crece en los derrames de las fuentes... Esta planta, cuando sirve de alimento a alguien que no la conoce, contrae los nervios, desencaja el rostro por las comisuras de la boca, de manera que quienes afrontan la muerte perecen con una mueca de risa»). La fuente de Solino es Salustio (Maurenbrecher recoge *herba Sardonia, nervos contrahit e intereant facie ridentium* como parte del fr. II 10 de las *Historias* de Salustio).

³⁸ ἐνθάδ' ἐγὼ Σοφοκλῆς στυγερόν δόμον Ἄϊδος ἔσβην / κάμμορος, εἶδατι Σαρδῶν σελίνιο γελάσκων. / ὡς μὲν ἐγὼν, ἕτεροι δ' ἄλλως πάντες δέ τε πάντως («Aquí yo, Sófocles, he entrado en la aborrecible mansión de Hades, desdichado de mí, pues he comido apio y río a la manera de Cerdeña. De este modo me ha ocurrido a mí y a otros de otra manera; a todos nos ocurre de todos modos»).

³⁹ τὴν γοῦν βοτάνην ἀκρήκατε τὴν σαρδόνιον καλουμένην, ἢ γέλωτα μὲν ποιεῖ, χαλεπὸν δὲ τοῦτον καὶ ἐπ' ὀλέθρῳ («En todo caso, habéis oído hablar de la planta llamada sardónica, la cual produce risa, pero amarga y que lleva a la ruina»).

⁴⁰ πλὴν δὲ ἡ βοτάνης μᾶς καθαρῆς καὶ ἀπὸ φαρμάκων ἢ νῆσος, ἃ ἐργάζεται θάνατον. ἡ πόα δὲ ἡ ὀλέθριος σελίνῳ μὲν ἐστὶν ἐμπερής, τοῖς φαγοῦσι δὲ γελῶσιν ἐπιγίνεσθαι τὴν τελευταίην λέγουσιν. καὶ τοῦτ' ἐπὶ τῷ Ὀμηρῷ τε καὶ οἱ ἔπειτα ἄνθρωποι τὸν ἐπὶ οὐδενὶ ὑγιεῖ Σαρδάνιον γέλωτα ὀνομάζουσι. φύεται δὲ μάλιστα ἡ πόα περὶ τὰς πηγὰς, οὐ μόντοι μεταδίδωσι γε καὶ τῷ ὕδατι τοῦ ἰοῦ («Con excepción de una planta, la isla está también limpia de venenos que provoquen la muerte. Esta hierba mortal es parecida al apio, y dicen que los que la comen mueren riendo. Ésta es la razón por la que Homero y los que vinieron después llaman a la risa que es muy insana “risa sardónica”. La hierba crece sobre todo alrededor de las fuentes, pero el veneno no pasa al agua»).

⁴¹ ἐνταῦθα φύεσθαι ξυμβαίνει πᾶν ἧς δὴ ἀπογευομένοις ἀνθρώποις αὐτίκα σπασμὸς θανάσιμος ἐπιγίνεται, οἱ δὲ τελευτῶσιν οὐ πολλῶ ὕστερον, γελῶτα γελᾶν ἀπὸ τοῦ σπασμοῦ δοκοῦντές τινα, ὄνπερ ὁμόνυμος τῇ χώρᾳ Σαρδάνιον καλοῦσιν («Allí [en Cerdeña] sucede que crece una hierba que provoca un espasmo mortal a quienes la prueban, nada más hacerlo, y mueren no mucho después, dando la impresión, a consecuencia del espasmo, de que están riendo; por eso llaman a esa risa “sardónica”, dándole el mismo nombre que el país»).

⁴² «Es ibérica también la costumbre de llevar encima un veneno, que obtienen de una planta parecida al apio, indoloro, para tenerlo a su disposición en situaciones indeseables».

Bucólicas 7.41⁴³; Isidoro de Sevilla, *Etimologías* 14.6.40⁴⁴), etc. A partir de los datos de las fuentes antiguas, los entendidos han propuesto identificar esta «planta de Cerdeña» con una variedad del *Ranunculus acris*, del *Ranunculus sceleratus* o del *Ranunculus languinosus*, aunque se citan también otras candidatas⁴⁵.

B) En segundo lugar, se ponía en relación la «risa sardónica» con la presencia de los fenicios en la isla de Cerdeña y sus (en opinión de griegos y romanos) bárbaras costumbres. Los primeros asentamientos fenicios documentados en Cerdeña se datan en la segunda mitad del siglo VIII a. C. y la presencia fenicia se intensifica notablemente a partir del siglo VI a. C., época en la que también los griegos fundan algún asentamiento comercial, como Olbia en la costa nororiental.

Según los eruditos antiguos, la expresión «risa de Cerdeña» se habría creado a partir de los sacrificios humanos practicados por los cartagineses de Cerdeña, unas prácticas que, por cierto, los escandalizados eruditos griegos insisten en afirmar que están muy alejadas de lo que es habitual en el mundo griego (cf. *Escolios a Odisea* 20.302). Hay, no obstante, discrepancias cuando se trata de precisar en qué consisten concretamente esos sacrificios a partir de los cuales habría nacido la expresión «risa sardónica».

a) La colección de proverbios *Zenobius Vulgatus* 5.85 nos comenta en primer lugar que un tal Esquilo⁴⁶, en una obra titulada *Sobre proverbios*,

⁴³ *immo ego Sardonius videar tibi amargor herbis* («Bien, pues yo, así te parezca más amargo que las plantas sardas...»): *in Sardinia enim nascitur quaedam herba, ut Sallustius dicit, apiastri similis. Haec comesa ora hominum rictus dolore contrahit et quasi ridens interimit* («En Cerdeña, en efecto, nace una cierta planta, como dice Salustio, semejante al apiastro. Cuando se come, un espasmo de dolor hace que se contraiga la boca de un hombre y provoca que muera como si estuviera riendo»).

⁴⁴ *venenum quoque ibi non nascitur, nisi herba per scriptores plurimus et poetas memorata, apiastro similis, quae hominibus rictus contrahit et quasi ridentes interimit* («Tampoco nace allí [en Cerdeña] veneno alguno, si exceptuamos una hierba mencionada por numerosos escritores y poetas y semejante al apio, que contrae el rictus de las personas y las mata, con un gesto como si estuvieran riendo»). La fuente de Isidoro es, como para Solino y Servio, las *Historias* de Salustio (Maurenbrecher identifica como parte del fr. II 10 *apiastro... interimit*).

⁴⁵ Sobre la «hierba de Cerdeña», véanse Cadoni 1992; Paulis 1993; Ribichini 2003: 19 ss.

⁴⁶ Podría ser un erudito desconocido de época helenística. Pero cabe también la posibilidad de que, como ocurre en otras ocasiones en el *corpus* de proverbios griegos, el texto que ha

decía que «los que habitaban Cerdeña, que eran colonos de los cartagineses, ofrecían en sacrificio a su Crono, mientras se reían y abrazaban los unos a los otros, a los que habían superado los 70 años. Porque consideraban vergonzoso llorar y entonar lamentos fúnebres. Por eso se llamó “sardónica” a la risa fingida».

b) Una explicación diferente se deduce de un fragmento del historiador grecosiciliano de los siglos IV-III a. C. Timeo de Tauromenio (566 fr.64 Jacoby), quien afirmaba por lo visto (*Zenobius Vulgatus*, escolios a Platón)⁴⁷ que quienes reían fingidamente no eran los matadores, sino los matados: «Estos, después de colocar en pie a sus padres ante los hoyos en los que van a ser arrojados, los golpean con palos y los tiran abajo. Y ellos, mientras reciben la muerte, ríen a causa del injusto trato que les dan sus hijos y la gloria de morir de manera feliz y hermosa». Esta última frase se entiende quizá mejor en la versión de los escolios a la *Odisea*, donde leemos que los septuagenarios fingen reír porque «mientras son sacrificados, les parece que es vergonzoso y cobarde llorar y que, en cambio, abrazarse y reír es cosa viril y hermosa»; los escolios, al igual que *Suda* y Focio, citan como fuente al historiador ateniense Demón⁴⁸ (327 fr.18 Jacoby), contemporáneo de Timeo. Ribichini⁴⁹ considera que Demón pudo haber combinado sin mucho rigor crítico las noticias que habría leído en Clitarco y en Timeo sobre, por un lado, la inmolación de víctimas humanas al dios púnico y, por otro, la costumbre sarda de la muerte de los ancianos⁵⁰ y así habría llegado a la conclusión de que la «risa sardónica» habría tenido su origen en los sacrificios de ancianos

llegado hasta nosotros sea el resultado de un mal resumen de una glosa más larga, en la que se diría que la expresión proverbial estaba documentada en el poeta trágico Esquilo y que algún erudito la comentaba en una obra titulada *Sobre proverbios* (luego se habría resumido mal y el nombre de Esquilo habría quedado unido al tratado *Sobre proverbios*). Radt recoge el pasaje como *fragmentum dubium* 455 de Esquilo el trágico.

⁴⁷ La misma explicación se recoge igualmente en los escolios de Tzetzes a Hes. *Op.* 59 bis.

⁴⁸ Demón fue autor de un muy extenso tratado *Sobre proverbios*, habitualmente censurado por los eruditos antiguos por su falta de rigor crítico.

⁴⁹ Ribichini 2003: 68-69.

⁵⁰ Ribichini sostiene que probablemente debamos remontar esa costumbre a los pueblos indígenas de Cerdeña y conceder poca credibilidad a la noticia que la atribuye a los colonos cartagineses.

al Crono púnico. De los mismos escolios a la *Odisea*, de *Suda* y de Focio parece deducirse que Demón ofrecía una explicación alternativa: los sacrificados no serían ancianos, sino «los más hermosos de los prisioneros de guerra». Al respecto de ello, Winfred Bühler ha hecho notar que la expresión que encontramos en estas fuentes eruditas que citan a Demón es idéntica a la que utiliza Diodoro de Sicilia (20.65.1) cuando describe la ofrenda de prisioneros de guerra que hicieron a sus dioses los cartagineses como acción de gracias por su victoria sobre el tirano de Siracusa Agatocles en 307 a. C.: τῶν... Καρχηδονίων μετὰ τὴν νίκην τοὺς καλλίστους τῶν αἰχμαλώτων θυόντων χαριστήρια νυκτὸς τοῖς θεοῖς⁵¹. Bühler piensa que la fuente de Diodoro fue probablemente la *Historia de Agatocles* de Duris de Samos, una fuente que pudo haber inspirado también a su contemporáneo Demón; concretamente sugiere Bühler (por lo que se refiere a lo que ahora nos interesa en concreto) que Demón generalizó este caso aislado y excepcional de sacrificio de prisioneros que había leído en Duris y lo elevó a la categoría de costumbre habitual de los cartagineses (y, en consecuencia, de los descendientes de cartagineses afincados en Cerdeña) y de ella hizo derivar el origen de la expresión proverbial «risa sardónica». Desde luego, tal proceder encajaría bien con la manera de actuar más bien poco escrupulosa que las fuentes antiguas atribuyen a Demón.

c) En tercer lugar, la colección de proverbios *Zenobius Athous* 1.68 atribuye a un erudito llamado Filóxeno otra explicación según la cual los que parecen reír cuando mueren no serían ancianos septuagenarios, sino recién nacidos sacrificados a una divinidad fenicia identificada con el Crono griego: «Filóxeno afirma que algunos cuentan que en la isla de Cerdeña hay una imagen de madera de Crono con los brazos extendidos hacia delante, sobre la cual sus habitantes depositan a los recién nacidos en los brazos de la imagen, y se echan a reír y luego mueren». Los escolios a Platón, la *Suda* y Focio precisan que la fuente de esta información

⁵¹ «Los cartagineses después de la victoria sacrificaron a los más hermosos de los prisioneros de guerra de noche como acción de gracias a los dioses».

es el historiador de finales del siglo IV a. C. Clitarco⁵² (137 fr.9 Jacoby) y nos ofrecen una información más detallada sobre estos ritos. Dado que nuestras fuentes antiguas presentan a Clitarco como un autor demasiado inclinado hacia lo fantástico, lo escabroso y lo truculento (Cicerón, *Bruto* 11.42, lo considera más un novelista que un historiador digno de confianza, y Quintiliano, 10.1.74, afirma que destaca más por su habilidad narrativa que por su apego a la verdad histórica), es posible que su obra fuera el inicio de esta truculenta tradición que ligaba la risa sardónica a esos supuestos sacrificios de niños, una tradición que, como comentaremos, ha tenido un larguísimo éxito hasta llegar a nuestros días. Esa historia pudo muy bien haber tenido su origen en una tradición anterior, documentada ya en el poeta de los siglos VI-V a. C. Simónides de Ceos (cf. *Zenobius Vulgatus* 5.85, escolios a Platón, *Suda*), según la cual la «risa sardónica» habría tenido su origen en el gigante de bronce Talo, «que a los sardos que no querían cruzar el mar hacia la tierra de Minos los mataba (dejándolos con la boca abierta) saltando al fuego con ellos pegados a su pecho, puesto que era de bronce» (*Suda*). El mítico autómatas de bronce al servicio de Minos habría sido reemplazado por la imagen de un salvaje dios fenicio que exigía la inmolación de niños dentro de su pecho de bronce, una buena historia para lectores amigos de truculencias⁵³.

Vemos, pues, que todas estas tradiciones que buscan el origen de la risa sardónica en la isla de Cerdeña tienen como nota común la consideración de la isla como un lugar regido por «costumbres muy diferentes a las griegas», un lugar, por tanto, extraño e incluso salvaje e incivilizado y peligroso, según la visión de griegos y romanos. Así, las fuentes que buscan el origen de la expresión en la famosa «hierba de Cerdeña» insisten en que esa planta es «semejante al apio», es decir, que conlleva el peligro de ser una planta salvaje y venenosa muy parecida a otra civilizada y comestible muy usada en la cocina griega antigua; e incluso el historiador bizantino del siglo VI Juan de Lidia (*Sobre los meses* IV 24 Niebuhr)

⁵² Véase al respecto Prandi 1996.

⁵³ Cf. Ribichini 2003: 30 ss.

recoge una tradición según la cual la hierba habría sido utilizada de manera cruel por uno de los prototipos del salvajismo en el mundo antiguo, Tarquinio el Soberbio, el último rey de Roma (534-510 a. C.): ὅπως δὲ μὴ μαλάττοιο τοῖς αἰκισμοῖς τῶν τιμωρουμένων, βοτάνην αὐτοῖς ἐπέδιδου ἢ γέλωτα ἐνεποίει παρὰ σκοπὸν τοῖς πάσχουσι γίνεται δὲ καὶ νῦν ἐπὶ Σαρδοῦς τῆς νήσου ἢ τοιαύτη βοτάνη, ὅθεν καὶ Σαρδόνιον γέλωτὰ φασιν⁵⁴.

Por lo demás, por lo que respecta a las demás indicaciones que hacen nuestras fuentes, la muerte de ancianos al llegar a cierta edad es una práctica bien documentada en pueblos de muy diversos lugares⁵⁵. A la existencia de esta costumbre entre los habitantes de Cerdeña se refiere también Claudio Eliano en sus *Misceláneas históricas* 4.1, aunque no la pone en relación con la risa sardónica (en todo caso, la fuente de la noticia puede ser igualmente el propio Timeo): νόμος ἐστὶ Σαρδῶος, τοὺς ἤδη γεγηρακότας τῶν πατέρων οἱ παῖδες ῥοπάλοις τύπτοντες ἀνήρουν καὶ ἔθαπτον, αἰσχρὸν ἡγούμενοι τὸν λίαν ὑπέργηρων ὄντα ζῆν ἔτι, ὡς πολλὰ ἀμαρτάνοντος τοῦ σώματος τοῦ διὰ τὸ γῆρας πεπονηκότος⁵⁶. Eliano (*ibidem* 3.37) y Estrabón (10.5.6) citan también una costumbre similar en la isla de Ceos, donde se supone que quienes llegaban a muy viejos (a los 60 años precisa Estrabón) simulaban que se invitaban unos a otros a una fiesta y allí bebían la cicuta, para no obligar a la ciudad a mantener a personas que ya no podían ser útiles a la comunidad. Y Estrabón (11.11.8) añade un caso más entre los derbices de Persia, que daban muerte a quienes sobrepasaban los setenta años, cuya carne era consumida por los parientes más cercanos, y ya Heródoto cita prácticas semejantes entre los nómadas masagetas (1.216) y los padeos de la India (3.99).

⁵⁴ «Para no verse afectado por los insultos de quienes eran sometidos a los castigos que imponía, les daba una hierba que infundía risa a los que estaban sufriendo contra su voluntad; aún hoy día crece en la isla de Cerdeña tal hierba, de donde dicen que proviene la “risa sardónica”».

⁵⁵ Cf. Bühler 2003: 193 ss., quien remite a Coty 1934, y a Paudler 1936.

⁵⁶ «Era una costumbre de Cerdeña que a los padres que habían llegado ya a la vejez sus hijos los golpearan con palos, los mataran y les rindieran honras fúnebres, porque pensaban que era vergonzoso que continuara viviendo quien era en exceso viejo, por tener su cuerpo muchos fallos al sufrir los achaques de la vejez».

También se conocen numerosos testimonios de la risa ritual ante la muerte⁵⁷, que facilita a quienes van a morir el tránsito a una vida nueva supuestamente más feliz; así por ejemplo, Heródoto (5.4.1-2) comenta lo siguiente a propósito de los trausos, un pueblo de Tracia (se trata, en todo caso, de pueblos no griegos):

Con ocasión del nacimiento y de la muerte de uno de los suyos, obran como sigue. En el primer caso los parientes del recién nacido toman asiento a su alrededor y se lamentan ante la serie de males que, por el hecho de haber nacido, deberá sufrir la criatura, enumerando todas las desventuras propias de la vida humana; en cambio, al que fallece le dan sepultura entre bromas y manifestaciones de alegría, alegando que, libre ya de tan gran número de males, goza de una completa felicidad.

Una práctica muy similar atribuye Estrabón 11.11.8 a pueblos del Cáucaso. Y el historiador del siglo IV a. C. Teopompo de Quios describía en sus *Filípicas* (115 fr.75c Jacoby, transmitido por Eliano *Historias variadas* 3.18) una tierra fabulosa al otro lado del Océano, «la ciudad de los hombres piadosos», a propósito de la cual dice lo siguiente:

Había dos ciudades especialmente grandes, pero que no tenían ningún parecido entre sí; la una tenía el nombre de Guerrera y la otra el de Piadosa. Los habitantes de la Piadosa pasan la vida en medio de la paz y entre grandes riquezas, y toman los frutos de la tierra sin arados ni bueyes, y uno no tiene que ocuparse de las labores del campo ni de sembrar. Pasan la vida sanos y sin enfermedades, y la terminan con mucha risa y alegría⁵⁸.

⁵⁷ Miralles 1987: 42: «Les morts, les victims deviennent une sorte de φάρμακον: des victims propitiatoires dont le sourire ou rire sardonique –une grimace forcée, faire semblant de rire– signifie la connivance avec le bourreau, avec la société qui les offre en sacrifice ou en accepte le sacrifice; dans le cas des enfants, embrasés dans les bras du dieu (les hommes s’en lavent les mains) le feu obtient le sourire de la victime par un procédé qui est l’image des liens indissolubles de la douleur et du rire». Cf. también Arnould 1990: 226-227, que se basa para su exposición en las consideraciones de S. Reinach sobre la «risa ritual».

⁵⁸ Miralles 1987: 39, precisa que «mouraient joyeux et rians parce qu’ils savaient, vraisemblablement, que leur vie allait recommencer dans l’autre sens».

Por lo que respecta a los supuestos sacrificios de niños por parte de fenicios y cartagineses, Clitarco es la fuente escrita más antigua que nos habla de esta costumbre, que, por supuesto, la larga serie de autores griegos y latinos que hace alusión a ella (Diodoro de Sicilia, Plutarco⁵⁹, Filón de Biblos, Ennio, Cicerón, Tertuliano, etc.; también, en los escritos bíblicos, 2 Reyes 23.10 y Jeremías 7.31) califica siempre de bárbara y salvaje, y de hecho los autores antiguos la emplearon a menudo como propaganda anticartaginesa. Es bien sabido que estos sacrificios de niños se han puesto en relación con los lugares sagrados fenicios y púnicos llamados *tofets*, en los cuales aparecen urnas que contienen huesos quemados de niños, a veces mezclados con huesos de animales, y que con frecuencia se han considerado la prueba arqueológica de las afirmaciones de los autores griegos y romanos sobre los sacrificios de niños a Baal y Tanit (son, por cierto, frecuentes en Cerdeña: Sant'Antioco, Tharros, Nora, Cagliari, Monte Sirai, etc.). Actualmente se considera muy dudoso que esos restos sean los de niños sacrificados y se piensa más bien en enterramientos de niños muertos por causas naturales (generalmente entre el nacimiento y los seis meses), que quedaban consagrados a los dioses protectores en cumplimiento de un voto o para solicitar nueva descendencia o la protección divina para el resto de los hijos⁶⁰. Pero lo cierto es que estas noticias truculentas que hemos visto en nuestros textos griegos y latinos antiguos en relación con la «risa sardónica» han tenido un enorme éxito en nuestra tradición cultural⁶¹, donde con gran

⁵⁹ *Sobre la superstición* 13 (sacrificios de los cartagineses a Baal): εἰδότες καὶ γιννώσκοντες αὐτοὶ τὰ αὐτῶν τέκνα καθέρερον, οἱ δ' ἄτεκνοι παρὰ τῶν πενήτων ὀνούμενοι παῖδια καθάπερ ἄρνας ἢ νεοσσούς, παρειασθήκει δ' ἡ μήτηρ ἄτεγκτος καὶ ἀστένακτος· εἰ δὲ στενάξειεν ἢ δακρύσειεν, εἶδει τῆς τιμῆς στέρεσθαι, τὸ δὲ παιδίον οὐδὲν ἦτρον ἔθυετο· κρότου τε κατεπίμπλατο πάντα πρὸ τοῦ ἀγάλματος ἐπαυλοῦντων καὶ τυμπανίζόντων ἕνεκα τοῦ μὴ γενέσθαι τὴν βόησιν ἐξάκουστον («Ellos, con plena consciencia y conocimiento, sacrificaban a sus propios hijos, y quienes no tenían hijos los compraban a los pobres como si fueran corderos o polluelos. Sus madres estaban a su lado en pie, sin llorar ni lamentarse; y si se lamentaban o derramaban lágrimas, debían perder el dinero y no por ello los niños dejaban en absoluto de ser sacrificados. Y todo se llenaba completamente del ruido producido por quienes, delante de la imagen, tocaban la flauta y golpeaban los tambores, para que no se escucharan los gritos»).

⁶⁰ Garnand, Moscati 1990 y 1991, Ribichini 1987, 1990 y 2003: 41 ss.

⁶¹ Cf. Ribichini 2003: 59 ss.; para las versiones cinematográficas, Solomon 2002.

frecuencia la imagen predominante de los cartagineses es precisamente la de bárbaros sacrificadores de niños al dios Moloch. Es la imagen que aparece ya asentada en la influyente obra del gran erudito alemán Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus* (Roma 1652, I 334), y la imagen que poco antes (1629) John Milton había reproducido en los vv.177-182 de su poema *On the morning of Christ's Nativity (And sullen Moloch fled, / Hath left in shadows dred, / His burning Idol all of blackest hue, / In vain with Cymbals ring, / They call the grisly king, In dismall dance about the furnace blue)*; varias décadas después (1667), el propio Milton volvería a presentar en el *Paraíso perdido* (I 392-396) una imagen terrible de Moloch como uno de los jefes de los ángeles caídos, cubierto con la sangre de sacrificios humanos (*First Moloch, horrid king besmear'd with blood / Of human sacrifice, and parents tears, / Though, for the noyse of drums and timbrels loud, / Their children's cries unheard that passed through fire / To his grim idol*). En época contemporánea esta visión negativa de los cartagineses y sus sacrificios de niños se popularizó sobre todo a partir de la terrible e impactante escena que describe Gustave Flaubert en su novela *Salambó* (1862)⁶², que está ambientada en la Cartago del año 241 a. C. y parte de la narración de Polibio 1.65 ss. Y, siguiendo la estela de Flaubert, durante la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX son bastantes las obras literarias y cinematográficas que retratan escalofriantes escenas de cartagineses sacrificando niños. Así ocurre en la novela de aventuras *Cartago en llamas* de Emilio Salgari (1908, también llevada al cine en 1960). Así ocurre también en la película *Cabiria*, dirigida en 1914 por Giovanni Pastrone, sobre un guión de D'Annunzio, Salgari y el propio Pastrone; esta primera gran superproducción del cine europeo narra la historia de una joven siciliana que llega a Cartago como esclava, y fue una película muy popular y además muy influyente en esas primeras etapas de la historia del cine; precisamente una de sus escenas más recordadas (aparece incluso en el cartel anunciador) es la de los sacrificios de niños en el templo de Moloch. Esta

⁶² Es una novela de acción, sangre y violencia, protagonizada por Salambó, hija de Amílcar Barca. Ha sido llevada al cine en 1914 y, en versión que más valdría olvidar, en 1959.

escena es sin duda el modelo en el que se basa otra gran superproducción del cine mudo europeo, *Metrópolis* de Fritz Lang (1926), que está ambientada en una inhumana megalópolis del siglo XXI, en la cual tiene lugar una revolución de los trabajadores que viven bajo tierra contra los dictadores, y allí aparece Moloch en forma de una monstruosa máquina que quema y devora a los obreros (de hecho Freder, hijo del tirano de *Metrópolis*, alude explícitamente a Moloch en la escena). Y un cuarto de siglo más tarde, en uno de los textos emblemáticos de la generación *beat* (el poema *Howl*, de Allen Ginsberg, 1956, en concreto en su parte segunda) volvemos a encontrar al dios fenicio exigiendo víctimas humanas, esta vez como símbolo del capitalismo y la sociedad industrial que devora a los hombres⁶³ (en sus anotaciones al poema Ginsberg reconoce explícitamente la influencia del film de Lang en su obra).

Ya vemos cuán lejos ha llegado la «risa sardónica» desde la *Odisea* homérica y desde que los eruditos e historiadores griegos la relacionaran con la isla de Cerdeña y con el sacrificio de niños. En todo caso, nuestra expresión «risa sardónica» difícilmente pudo tener su origen en

⁶³ Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!

Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless! Mental Moloch! Moloch the heavy judge of men!

Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone soulless jailhouse and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgment! Moloch the vast stone of war! Moloch the stunned governments!

Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose blood is running money! Moloch whose fingers are ten armies! Moloch whose breast is a cannibal dynamo! Moloch whose ear is a smoking tomb!

Moloch whose eyes are a thousand blind windows! Moloch whose skyscrapers stand in the long streets like endless Jehovahs! Moloch whose factories dream and croak in the fog! Moloch whose smoke-stacks and antennae crown the cities!

Moloch whose love is endless oil and stone! Moloch whose soul is electricity and banks! Moloch whose poverty is the specter of genius! Moloch whose fate is a cloud of sexless hydrogen! Moloch whose name is the Mind!

Moloch in whom I sit lonely! Moloch in whom I dream angels! Crazy in Moloch! Cocksucker in Moloch! Lacklove and manless in Moloch!

Moloch! Moloch! Robot apartments! invisible suburbs! skeleton treasuries! blind capitals! demonic industries! spectral nations! invincible madhouses! granite cocks! monstrous bombs!

En la página <http://www.youtube.com/watch?v=Nonab6djMAA> puede verse un vídeo ilustrativo del poema muy a propósito para nuestro tema.

esas «bárbaras» costumbres de los fenicios de Cerdeña a las que se refieren nuestras fuentes y que tan larga tradición han tenido. En primer lugar, no se explica bien por qué habrían sido precisamente los fenicios de Cerdeña y no los de la propia Fenicia o los de Cartago los que habrían dado origen a la expresión, de manera que fuera «risa fenicia» o «risa cartaginesa» y no «risa de Cerdeña». Y además, como antes apuntamos, los griegos entraron en contacto con los fenicios de Cerdeña en el siglo VI y la expresión «risa sardónica» se documenta ya en la *Odisea*, cuya composición podemos situar en el siglo VIII (simplificando enormemente un tema tan complejo), una época en la que probablemente los fenicios no habrían iniciado siquiera la colonización de Cerdeña, cuya existencia quizá el poeta de la *Odisea* no conocía (por más que tradiciones posteriores situaran el país de los lestrígones en el norte de la isla, junto a Capo d'Orso). Nos parece, pues, que lo más probable es que tengan razón Bechtel y Chantraine y la «risa sardónica» fuera aquella en la que el riente contra su voluntad hace, enseñando los dientes (σάϊρω), una mueca que parece una risa. Posteriormente, a partir al menos de los siglos VI-V a. C., se habría establecido una falsa relación etimológica entre el adjetivo «sardánico» y la isla de Cerdeña, y a partir de entonces se fueron multiplicando (y haciéndose paulatinamente más truculentas) las explicaciones sobre por qué la isla de Cerdeña dio su nombre a la risa fingida, recurriéndose a la botánica y al ritual religioso.

Anexo: textos eruditos (colecciones de proverbios, lexicógrafos, escolios)

- *Zenobius Vulgatus* 5.85: Σαρδόνιος γέλως. Αισχύλος [fr. *dubium* 455 Radt] ἐν τοῖς Περὶ παροιμιῶν περὶ τοῦτο φησὶν οὕτως· «οἱ τὴν Σαρδῶ κατοικοῦντες, Καρχηδονίων ὄντες ἄποικοι, τοὺς ὑπὲρ τὰ ἑβδομήκοντα ἔτη γεγονότας τῷ Κρόνῳ ἔθουον γελῶντες καὶ ἀσπαζόμενοι ἀλλήλους· αἰσχρὸν γὰρ ἡγοῦντο δακρῦειν καὶ θρηνεῖν. τὸν οὖν προσποίητον γέλωτα Σαρδόνιον κληθῆναι».

Τίμαιος δέ φησιν [566 fr.64 Jacoby] αὐτοὺς ἰστάντας τοὺς γονεῖς ἐν οἷς μέλλουσι βάλ्लεσθαι βόθροις, παίειν σχίζαις καὶ κατακρημνίζειν· φθειρομένους δὲ αὐτοὺς γελᾶν διὰ τὴν ἀπὸ τῶν τέκνων ἀδικίαν καὶ δόξαν τοῦ μακαρίως καὶ καλῶς τελευτᾶν.

τινὲς δὲ ἀπὸ Σαρδόνος τῆς νήσου. φύεται γὰρ τις βοτάνη ἐνταῦθα, ἧς οἱ γευσάμενοι μετὰ σπασμοῦ καὶ γέλωτος ἀποθνήσκουσιν.

ἄλλοι δὲ τὸν καθ' ὑπόκρισιν γέλωτα Σαρδόνιον καλεῖσθαι λέγουσιν, ἀπὸ τοῦ σεσηρῆναι τοῖς ὁδοῦσι.

Σιμωνίδης δέ φησι [fr.568 Page] τὸν Τάλω πρὸ τῆς εἰς Κρήτην ἀφίξεως οἰκῆσαι τὴν Σαρδῶ, καὶ πολλοὺς τῶν ἐν ταύτῃ διαφθεῖραι· οὕς τελευτῶντας σεσηρῆναι, καὶ ἐκ τούτου ὁ Σαρδόνιος γέλως.

- *Zenobius Athous* 1.68: Σαρδόνιος γέλως, μέμνηται ταύτης Ὅμηρος [*Odisea* 20.301-302] καὶ Πλάτων [*República* I 337a]. εἴρηται δὲ ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν μὴ ἐκ καθαρᾶς τῆς διανοίας μηδὲ χαρούσης γελῶντων. λέγουσι δὲ ὅτι ἐν Σαρδόνῃ γίγνεται βοτάνη σελίνῳ παραπλήσια, ἣν οἱ προσενεγκάμενοι δοκοῦσι μὲν γελᾶν σπασμῷ καὶ ἀποθνήσκουσι. Φιλόξενος δέ φησιν ἐνίους ἰστορεῖν ὅτι ἐν Σαρδοῖ τῇ νήσῳ ξόανόν ἐστι τοῦ Κρόνου προτεῖνον τὰς χεῖρας, ἐφ' οὗ τοὺς οἰκοῦντας ἐπιτιθέναι τὰ βρέφη ταῖς χερσὶ τοῦ ξόανου, καὶ ἀπογελᾶν εἶτα ἀποθνήσκειν. καὶ διὰ τὸ γελᾶν τοῦτο κεκληθῆσθαι τὸν ἐπιθανάτιον γέλωτα.

- *Escolios a Odisea* 20.302: οἱ τὴν Σάρδονα κατοικοῦντες ἀπὸ Καρχηδονίων ὄντες χρῶνται νόμῳ τινὶ βαρβαρικῷ καὶ πολὺ τῶν Ἑλληνικῶν δηλλαγμένῳ·

τῷ γὰρ Κρόνῳ θύουσιν ἡμέραις τισι τεταγμέναις οὐ μόνον τῶν αἰχμαλώτων τοὺς καλλίστους, ἀλλὰ καὶ τῶν πρεσβυτέρων τοὺς ὑπὲρ ἑβδομήκοντα ἔτη γεγενημένους. τούτοις δὲ θυομένοις τὸ μὲν δακρῦειν αἰσχροὺν εἶναι δοκεῖ καὶ δειλόν, τὸ δὲ ἀσπάζεσθαι καὶ γελᾶν ἀνδρῶδές τε καὶ καλόν· ὅθεν φασὶ καὶ τὸν ἐπὶ κακῷ προσποιήτον γελῶτα κληθῆναι Σαρδόνιον. ἡ δὲ ἱστορία παρὰ Δήμωνι [327 fr.18 Jacoby].

- *Escolios a Platón, República* I 337a. παροιμία ἐπὶ τῶν ἐπ' ὀλέθρῳ σφῶν αὐτῶν γελῶντων. οἱ γὰρ τὴν Σαρδῶ κατοικοῦντες, ὡς φησι Τίμαιος [566 fr.64 Jacoby], ἐπειδὰν αὐτοῖς ἀπογηράσωσιν οἱ γονεῖς καὶ νομίσωσιν ἰκανὸν βεβιωκέναι χρόνον, ἄγουσιν αὐτοὺς ἐπὶ τὸν τόπον, ἐν ᾧ μέλλουσι θάψαι, κάκει λάκκους ὀρύξαντες ἐπ' ἀκρῶν χειλῶν τοὺς μέλλοντας ἀποθνήσκειν καθίζουσιν, ἔπειτα ἕκαστος αὐτῶν σχίζαν ἔχων τύπτει τὸν ἑαυτοῦ πατέρα καὶ εἰς τοὺς λάκκους περιωθεῖ· τοὺς δὲ πρεσβύτας χαίροντας ἐπὶ τὸν θάνατον παραγίνεσθαι ὡς εὐδαίμονας καὶ μετὰ γέλωτος καὶ εὐθυμίας ἀπόλλυσθαι. ἐπεὶ οὖν γελᾶν μὲν συνέβαινε, οὐ πάνυ δὲ ὁ γέλως ἐπ' ἀγαθῷ τινι ἐγένετο, παρὰ τοῖς Ἕλλησιν τὴν προκειμένην ῥηθῆναι παροιμίαν. Κλείταρχος δὲ φησι [137 fr.9 Jacoby] τοὺς Φοίνικας, καὶ μάλιστα Καρχηδονίους, τὸν Κρόνον τιμῶντας, ἐπὶ τινος μεγάλου κατατυχεῖν σπεύδωσιν, εὐχεσθαι καθ' ἑνὸς τῶν παίδων, εἰ περιγένοιτο τῶν ἐπιθυμηθέντων, καθαγιεῖν αὐτὸν τῷ θεῷ. τοῦ δὲ Κρόνου χαλκοῦ παρ' αὐτοῖς ἐστῶτος τὰς χεῖρας ὑπτίας ἐκτετακότος ὑπὲρ κριβάνου χαλκοῦ, τοῦτον ἐκκαίειν τὸ παιδίον. τῆς δὲ φλογὸς τοῦ ἐκκειμένου πρὸς τὸ σῶμα σεσηρὸς φαίνεσθαι τοῖς γελῶσι παραπλησίως, ἕως ἂν συσπασθῆν εἰς τὸν κριβανὸν παρολίσθη. τὸν οὖν σεσηρότα γέλωτα σαρδάνιον ἐντεῦθεν λέγεσθαι, ἐπεὶ γελῶντες ἀποθνήσκουσιν· σαίρειν δὲ ἐστὶ τὸ διέλκειν τὸ στόμα καὶ χαίνειν. Σιμωνίδης [fr.568 Page] δὲ ἀπὸ Τάλῳ τοῦ χαλκοῦ, ὃν Ἡφαιστος ἐδημιούργησε Μίνῳ φύλακα τῆς νήσου ποιήσασθαι, ἔμψυχον ὄν, τοὺς πελάζοντάς φησι κατακαῖον ἀνήρει· ὅθεν ἀπὸ τοῦ σεσηρέναι διὰ τὴν φλόγα τὸν σαρδάνιον φησι λεχθῆναι γέλωτα. ὁμοίως καὶ Σοφοκλῆς ἐν Δαιδάλῳ [fr.160 Radt]. ἤκουσα δέ, φησὶν ὁ Ταρραῖος, ἐγχορίων λεγόντων ὅτι ἐν Σαρδόνι γίνοιτο βοτάνη σελίνῳ παραπλήσιος, ἧς οἱ γευσάμενοι δοκοῦσι μὲν γέλῳτι, σπασμῷ δὲ ἀποθνήσκουσιν· οὕτω δὲ Σαρδόνιος ἂν λέγοιτο, καὶ οὐ Σαρδάνιος, μήποτε οὖν τὸ Ὀμηρικόν, ὅθεν καὶ

ή παροιμία ἴσως ἐρρήη, ‘μείδισε δὲ θυμῷ / σαρδάνιον μάλα τοῖον’· τὸν ἀπ’ αὐτῶν τῶν χειλέων γέλωτα καὶ μέχρι τοῦ σεσηρέναι γινόμενον σημαίνει.

- *Suda* σ 123 y 124 (cf. también Focio, s. v.).

Σαρδάνιος γέλως: ὁ προσποιήτος. καλεῖσθαι δὲ αὐτὸν ἀπὸ τοῦ σεσηρέναι τοῖς ὁδοῦσι φασίν.

Σαρδάνιος γέλως: παροιμία ἐπὶ τῶν ἐπ’ ὀλέθρῳ τῷ σφῶν αὐτῶν γελώντων ἦν Δήμων [327 fr.18 Jacoby] μὲν διαδοθῆναι, ὅτι οἱ Σαρδόνα κατοικοῦντες αἰχμαλώτων τε τοὺς καλλίστους καὶ πρεσβυτέρους ὑπὲρ ο’ ἔτη τῷ Κρόνῳ ἔθουον, γελῶντας, ἔνεκα τοῦ τὸ εὐανδρον ἐμφῆναι (τουτέστιν ἀνδρεῖον). Τίμαιος δὲ [566 fr.64 Jacoby], τοὺς ἰκανὸν βεβιωκότας χρόνον ἐν Σαρδοῖ συνοθούμενους σχίζεις ὑπὸ τῶν υἱῶν εἰς ὃν ἔμελλον θάπτεσθαι βόθρον γελᾶν. οἱ δὲ, ἀπὸ τοῦ σεσηρέναι μετὰ ἀνίας. καὶ φασιν ἄλλοι τε καὶ Κλείταρχος [137 fr.9 Jacoby], ἐν Καρχηδόνι ἐν ταῖς μεγάλας εὐχαῖς παῖδα ταῖς χερσὶ τοῦ Κρόνου ἐπιτεθέντας (ἴδρυται δὲ χαλκοῦς, προβεβλημένας ἔχων τὰς χεῖρας ὑφ’ ᾧ κρίβανος), ἔπειτα ὑποκαίειν· τὸν δὲ συνελκόμενον ὑπὸ τοῦ πυρὸς δοκεῖν γελᾶν. Σιμωνίδης δὲ [fr.568 Page] Τάλων τὸν Ἥφαιστότευκτον Σαρδωνίους οὐ βουλομένους περαιῶσαι πρὸς Μίνωα, εἰς πῦρ καθαλλόμενον, ὡς ἂν χαλκοῦν, προστερνιζόμενον ἀναιρεῖν ἐπιχάσκοντας. Σιληνὸς δὲ [175 fr.9 Jacoby] ἐν δ’ τῶν περὶ Συρακούσας λάχανον εἶναι παρὰ Σαρδωνίους ἡδύ, σελίνῳ ἐμφερές· οὗ τοὺς γευσαμένους τὰς τε σιαγόνας καὶ τὰς σάρκας ἑαυτῶν ἀποδάκνειν.

Bibliografía

- ARNOULD, D. (1985): «Mourir de rire dans l'Odysée: les rapports avec le rire sardonique et le rire dément», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 177-186.
- (1990): *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, París (sobre todo 223-227).
- BARRECA, F. (1986): *La civiltà fenicio-punica in Sardegna*, Sassari.
- BECHTEL, F. (1914): *Lexilogus zu Homer*, Halle.
- BROCCIA, G. (2001): «Riso sardanio e riso sardonio da Omero a Nonno. Una storia di destini incrociati», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata* 34, 9-54.
- BÜHLER, W. (2003): «Drei Paroemiographica», *Eikasmos* 14, 185-196.
- CADONI, E. (1992): «Il Sardónios gbélos: da Omero a Giovanni Francesco Fara», en el vol. col. *Sardinia antiqua. Studi in onore di P. Meloni*, Cagliari, 223-238.
- CHANTRAINE, P. (1968): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, París.
- COTY, J. (1934): *Die Behandlung der Alten und Kranken bei den Naturvölkern*, Stuttgart.
- DESCLOS, M. L. (ed.) (2000): *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, París.
- DIDU, I. (2003): *I greci e la Sardegna. Il mito e la storia*, Cagliari.
- GARBINI, G. (1994): *La religione dei fenici in Occidente*, Roma.
- GARNAND, B. K. (s. d.): «From infant sacrifice to the ABC's: ancient Phoenicians and modern identities», en pág. web: <http://www.queendido.org/ABC.pdf>
- HUSS, W. (1985): *Geschichte der Karthager*, Múnich.
- KRETSCHMER, P. (1955): «Das Sardonische Lachen», *Glotta* 34, 1-9.
- LATEINER, D. (1995): *Sardonic smile. Nonverbal behaviour in Homeric epic*, Ann Arbor.
- LELLI, E. (ed.) (2006): *I proverbi greci. Le raccolte di Zenobio e Diogeniano*, So-veria Mannelli.
- MARIÑO, R. M.^a y GARCÍA ROMERO, F. (1999): *Proverbios griegos. Menandro: Sentencias*, Madrid.

- MIRALLES, C. (1987): «Le rire sardonique», *Metis* 2, 31-43.
- MOSCATI, S. (1990): «L'olocausto dei fanciulli», en el vol. col. *Riti funerari e di olocausto nella Sardegna fenicia e punica*, Cagliari, 7-12.
- (1991): *Gli adoratori di Moloch. Indagine su un celebre rito cartaginese*, Milán.
- PAUDLER, F. (1936): «Alten- und Kranken-tötung als Sitte bei indogermanischen Völkern», *Wörter und Sachen* 17, 1-57.
- PAULIS, G. (1993): «Le 'ghiande marine' e l'erba del riso sardonico negli autori greco-romani e nella tradizione dialettale sarda», *Quaderni di Semantica* 14, 23-50.
- PERRA, M. (1993): *La Sardegna nelle fonti classiche dal IV secolo a. C. al VI d. C.*, Oristano.
- PRANDI, L. (1996): *Fortuna e realtà dell'opera di Clitarco*, Stuttgart.
- RIBICHINI, S. (1987): *Il tofet e il sacrificio dei fanciulli*, Sassari.
- (1990): «Il sacrificio di fanciulli nel mondo punico: testimonianze e problema», en el vol. col. *Riti funerari e di olocausto nella Sardegna fenicia e punica*, Cagliari, 45-66.
- (2003): *Il riso sardonico. Storia di un proverbio antico*, Sassari.
- y XELLA, P. (1994): *La religione fenicia e punica in Italia*, Roma.
- SOLOMON, J. (2002): *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Madrid.
- TRÉDÉ, M. y HOFFMANN, Ph. (eds.) (1999): *Le rire des anciens*, París.
- VON PRITZWITZ-GAFFRON, E. (1912): *Die Sprichwort im griechischen Epigramm*, Giessen.
- WUNDERER, C. (1898): *Polybios-Forschungen. Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten bei Polybios*, Leipzig (reimpr. Aalen 1969).

2. La imagen del atleta en la comedia griega*

María José García Soler
(Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea)

Resumen: La imagen del atleta más conocida en la literatura griega tiene mucho que ver con la valoración altamente positiva que reflejan los epinicios en honor de los vencedores de los grandes certámenes de la Antigüedad. Sin embargo, se formó también en paralelo, sobre todo en la comedia, una imagen burlesca de este personaje, caracterizado por su gran apetito y su escaso intelecto, que, según se puede deducir de los testimonios fragmentarios conservados, estuvo muy próxima a la categoría de tipo cómico.

Abstract: The most known image of the athlete in the Greek literature has much to do with the highly positive valuation reflected in the epinikian odes in honour of the victors of the great competitions of antiquity. However, it begins to appear in parallel, especially in comedy, a burlesque image of this figure, characterized by its large appetite and its limited intellect. This, we can deduce from the fragmentary preserved testimonies, probably was very close to the category of comical type.

La figura del atleta se encuentra presente en la literatura griega desde época muy antigua, reflejada ya en la propia caracterización de los héroes homéricos cuando participan en competiciones de carácter deportivo, como por ejemplo los juegos funerarios en honor de Patroclo (Hom. *Il.* XXIII 259-897), los mejor descritos, pero no los únicos mencionados en la épica antigua. En los certámenes épicos, de carácter marcadamente elitista, los príncipes aqueos trasladan el concepto del valor heroico al ideal atlético, buscando la gloria tanto en la competición deportiva como

* Este trabajo forma parte de las actividades realizadas dentro del Proyecto de Investigación EHU 09/16 de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

en la guerra, como reflejo de la nobleza que justifica su posición privilegiada dentro de la comunidad¹. De la misma manera que el combate individual, el característico de la guerra épica, los juegos le permiten al héroe obtener una gloria personal, demostrando públicamente su excelencia².

El desarrollo de dos instituciones directamente relacionadas con el mundo del deporte hacia el siglo VI a. C. influyó poderosamente en el establecimiento de un canon en la representación del cuerpo humano, que tiene su reflejo tanto en la escultura como en la pintura vascular. Por un lado, empiezan a aparecer las primeras palestras y espacios deportivos organizados, estrechamente ligados al sistema educativo antiguo, cuyo objetivo principal era alcanzar la armonía del ser humano con el desarrollo de las cualidades físicas, intelectuales y morales; su implantación, junto con la aparición de la figura del preparador físico, contribuyó al desarrollo de forma sistemática de todos los aspectos relacionados con la cultura física. Por otro lado, alcanzan ya una forma organizada y bien establecida los concursos deportivos, que proporcionaban al artista abundantes ejemplos anatómicos en movimiento. Los entrenamientos en los gimnasios y las competiciones le ofrecían la posibilidad de estudiar de primera mano una gran variedad de actitudes y posturas asociadas a las diferentes fases de cada deporte, incluso las más complejas, de las que la escultura y especialmente la pintura vascular ofrecen numerosos ejemplos.

A estos dos hechos hay que añadir que hacia mediados del mismo siglo comenzó la costumbre de erigir estatuas a los atletas vencedores. Los primeros así conmemorados, según Pausanias en su *Descripción de Grecia* (VI 18, 7), fueron Praxidamante de Egina y Rexibio de Opunte, que obtuvieron la victoria en los juegos Olímpicos de los años 544 y 536 a. C., respectivamente. De la importancia de este fenómeno en Olimpia da una idea el hecho de que Pausanias describe dentro del recinto del santuario de Zeus cerca de 200 estatuas conmemorativas de vencedores deportivos, y eso que al comenzar proclama su propósito de no prestar atención más que aquellas que están mejor trabajadas o representan a

¹ Willis 1941.

² Visa-Ondarçuhu 1999: 18-64.

personajes que alcanzaron cierta fama. Otros testimonios dejan constancia también de que Olimpia no fue un caso excepcional.

Además de las artes plásticas, la literatura ofrece igualmente una presentación muy positiva de la figura del atleta, en particular en un género que guarda una estrecha relación con el deporte, como es el de los epinicios, los cantos dedicados a los vencedores en las grandes competiciones deportivas. Hacia finales del siglo VI a. C. los más ricos y ambiciosos (y más tarde también las propias ciudades-estado) empezaron a encarar a grandes poetas composiciones elaboradas que conmemoraran sus triunfos, destinadas a ser cantadas en el mismo lugar de los juegos o en sus ciudades de origen a su regreso, como parte de una gran fiesta en su honor. El género del epinicio tuvo su apogeo entre el 500 y el 450 a. C., por obra de poetas como Simónides o Baquílides, ambos procedentes de la isla de Ceos, y especialmente Píndaro, que celebró victorias obtenidas en las cuatro grandes competiciones deportivas de la Antigüedad. Un elemento característico de este tipo de composiciones es la comparación entre el héroe guerrero del mito y el atleta que compite por obtener un premio, muy atractiva para los autores de epinicios, que de esta manera podían elevar el nivel de su alabanza del vencedor, ennobleciéndola con la referencia a personajes excepcionales del pasado³.

Para las ciudades-estado poder contar entre sus conciudadanos con vencedores en las grandes competiciones deportivas, especialmente en los juegos olímpicos, representaba un motivo de gloria. Por ello se les honraba con estos cantos de alabanza, el derecho de erigir una estatua, privilegios como la primera fila en el teatro o comer en el prítaneo, y sustanciosas cantidades en metálico, que compensaban la pobreza material de los premios obtenidos en las competiciones –al menos en los grandes juegos panhelénicos: una corona de hojas de olivo en Olimpia, de laurel en Delfos, de apio en Nemea y de ramas de pino en Corinto–. El deseo de las ciudades de contar con grandes vencedores provocó incluso que se dieran casos que podríamos calificar como «fichajes» de atletas por parte

³ Angeli Bernardini 1980: 92-106.

de algunas ciudades para que las representaran en los diversos concursos. Se suele citar como ejemplo el caso de Ástilo, que venció en la carrera representando a Crotona en los juegos olímpicos de los años 488 y 484 y volvió a vencer en el 480, pero corriendo bajo la enseña de Siracusa⁴.

Quizá por este hecho de constituir una categoría con un especial relieve dentro de la comunidad es por lo que el atleta, en particular el especializado en deportes de combate, como la lucha y el pancracio, entró en la comedia como un personaje burlesco, en el que se exageraban algunas de sus características reales, como su alimentación peculiar, asociada a su preparación física (transformada cómicamente en un apetito pantagruélico), y se introducen otras nuevas, como su escaso intelecto e incluso cierta tendencia al parasitismo, como parodia de los honores que se les otorgaban por sus victorias, en particular comer a expensas públicas en el priteo. No contamos con ejemplos seguros de esta figura, que no aparece como personaje en comedias griegas ni latinas que conozcamos más o menos completas, pero su presencia en este género sin duda debió de ser bastante más amplia de lo que reflejan los testimonios conservados. De hecho, tenemos noticias seguras de once obras, sobre todo en la Comedia Media y Nueva, con títulos basados en especialidades deportivas, y conservamos algunos fragmentos –siempre menos de los que nos gustaría tener–, que permiten hacerse una idea aproximada de los rasgos que lo caracterizaban.

Además es posible recurrir a una vía indirecta mejor documentada, a través del tratamiento de la figura de Heracles, que ocupa una posición destacada en el drama satírico y la comedia. Este héroe, por sus especiales características, quedó en el mito, la literatura, las artes visuales y en general en el imaginario colectivo como el modelo ideal para los atletas, en particular para los que practicaban deportes de combate, por sus rasgos físicos –su fuerza– y morales –su abnegación y sacrificio para llevar adelante las empresas que se le encomendaban–. Pero también fue, junto

⁴ Paus. VI 13, 1 (que señala el hecho, pero no especifica los años).

con Ulises, uno de los personajes favoritos de la comedia mitológica, que, partiendo de rasgos ya presentes en el mito, como un apetito desmedido, les dio la vuelta exagerándolos, para transformarlos en objeto de burla. Y sucedió que lo mismo que fue el modelo de los atletas en su vertiente seria, también lo fue en la burlesca.

Cronológicamente el primer comediógrafo que dedicó una obra a un deportista fue Epicarmo de Siracusa, representante destacado de la comedia siciliana, que compuso un *Ἐπινίκιος* (*El atleta vencedor*), obra de la que sólo tenemos conocimiento del título porque lo cita el gramático Hefestión. También es probable que se encuentre en un papiro de Oxirrincos (*POx* 2659 fr. 2 col. II 9), en una lista de comedias de Epicarmo, aunque no es completamente seguro, porque en ese lugar hay una laguna y falta la segunda mitad del título. Algunos autores piensan que es posible que el protagonista perteneciera al tipo del *ἀλαζών* o fanfarrón (como el *miles gloriosus* romano), personaje bien conocido por la comedia posterior.

En la comedia ática del siglo v no encontramos ejemplos del atleta como personaje, pero existe una fuerte presencia del deporte en las obras de Aristófanes, que emplea muchas metáforas propias de este mundo, que su público, buen conocedor este tipo de competiciones, podía captar sin problemas. Son variadas las especialidades a las que el comediógrafo hace referencia, aunque sus preferencias se inclinan principalmente hacia los deportes que representaban un enfrentamiento directo. Por poner sólo un ejemplo, en *Ranas* Esquilo y Eurípides aparecen caracterizados como luchadores que compiten por el trono de la tragedia, empleando «retorcidas llaves» (στρεβλοῖσι παλαίσμασιν ἀντιλογοῦντες, 878). La victoria les reportará premios similares a los que se conceden a los atletas vencedores: ser mantenido en el pritaneo y tener un puesto de honor junto a Hades (763-765)⁵. Por otra parte, en la Comedia Antigua hay menciones explícitas a atletas contemporáneos, como Autólico en *Éupolis*, que compuso una obra con este título, Bruto en Cratino (fr. 262

⁵ Sobre la presencia del deporte en la comedia antigua y en Aristófanes en particular cf. Visa-Ondaçuhu 1999: 377-413; Thierry 2003; Pritchard 2009: 214-216.

K.-A.) y Crío, Efudión y Ascondas en Aristófanes (Nu. 1356-1357, V. 1190-1195, 1382-1385).

Una presencia más explícita de estos temas se encuentra en los autores del siglo IV a. C., reflejada en la propia existencia de cinco títulos de comedias relacionados con el mundo deportivo. De ellos cuatro designan a atletas que practicaban alguna especialidad concreta. A tipos de lucha se refieren *Παγκρατιάστης* y *Πυκτής*. Tenemos constancia de la existencia de tres comedias con el primero de los títulos, *El luchador de pancracio*⁶: una de Alexis, de la que conservamos sólo un fragmento, el fr. 173 K.-A., que no informa sobre el contenido de la obra, otra de Filemón, de la que han llegado a nosotros dos fragmentos, los frr. 56 y 57 K.-A., y otra de Teófilo, de la que también quedan dos fragmentos, el fr. 9 K.-A., un verso sin relación con el tema, y especialmente el fr. 8 K.-A., donde un atleta describe los componentes de su pantagruélico menú. Los estudiosos coinciden en que probablemente una de estas comedias fue el modelo del *Pancratiastes* de Ennio, aunque es muy poco lo que conocemos de esta obra, sólo tres fragmentos de un verso cada uno que no tienen relación con el deporte.

Con el título de *Πυκτής* (*El púgil*) existieron al menos dos comedias, una de Timoteo, de la que no sabemos nada, y otra de Timocles, de la que conservamos un fragmento interesante, el fr. 31 K.-A., donde se alude a un tipo de parásito que, como contrapartida por poder comer sin medida en banquetes ajenos, se muestra dispuesto a dejarse «pegar en el lugar de los sacos de cuero de los atletas», *ἑαυτοῦς ἀντὶ κωρύκων λέπειν / παρέχοντες ἀθληταῖσι*. Como en el caso anterior, también existió en ámbito romano un *Pugilis*, comedia compuesta por Cecilio, de la que sólo se ha conservado un fragmento que ayuda poco a conocer la trama y determinar hasta dónde llegaba la presencia del deporte en ella.

⁶ Una forma deportiva brutal de combate físico que gozaba de mucha consideración en la antigua Grecia, combinando rasgos de la lucha y el boxeo (Plut. *Mor.* 638d). Estaba permitido dar patadas y estrangular al adversario y la victoria la obtenía aquél que lograba someter completamente al rival.

Eubulo y Jenarco compusieron obras con el título de Πένταθλος, *El pentatleta*, que era el deportista que recibía los mayores honores, el más completo, porque practicaba una especialidad que incluía carrera, lucha, pugilato, salto y lanzamiento de disco. De la obra de Eubulo conservamos un solo fragmento, el fr. 85 K.-A., y de Jenarco tres, los fr. 4-6 K.-A., pero ninguno de ellos tiene relación con el mundo deportivo ni nos informa sobre el contenido de la obra.

Una especialidad deportiva muy diferente, particularmente bien reflejada en la iconografía de la segunda mitad del siglo v a. C. y de comienzos del siglo iv es la del ἀποβάτης, nombre que recibía más un acróbata que un deportista que, mientras conducía una biga al galope, subía y bajaba de ella utilizando una de las ruedas⁷. Era una competición característica de Atenas, que tenía lugar únicamente en el marco de las panateneas y en la que participaban sólo ciudadanos atenienses⁸. El nombre de este deportista dio título a dos comedias, una de Alexis⁹ y otra de Dífilo, pero, por desgracia, de la primera tenemos únicamente un fragmento no demasiado relevante (fr. 19 K.-A.) y de la segunda sólo una referencia al título.

También es sólo un título para nosotros *Ισθμιονίκης*, *El vencedor de los juegos ístmicos*, de Mnesímaco, citado por Eliano con respecto a un pez, quizá porque estas competiciones se celebraban en Corinto en honor a Poseidón.

L. Bruzzese¹⁰ cree que es probable este personaje apareciera también en obras fragmentarias cuyos títulos no aludieran de forma explícita a los atletas y pone como ejemplo la comedia *Κεραυνός* o *Κεραυνόμενος* de Anaxipo, donde se hacen burlas a costa de un tal Damipo, que vuelve de la palestra. En una conversación entre dos personajes uno dice que aquél tenía como sobrenombre *Κεραυνός* (Rayo) por su valor, a lo que su interlocutor da la vuelta replicando que era porque «convertía en sagradas las mesas sobre las que se lanzaba con su mandíbula»¹¹. El sentido de

⁷ Eratosth. *Cat.* 1, 13. D.H. VII 73, 3. *EM* 124, 31.

⁸ Plu. *Phoc.* 20, 1. Cf. Schultz 2007; Neils-Schultz 2012.

⁹ Cf. Arnott 1996: 104-106.

¹⁰ 2004: 141-144.

¹¹ Este y otros sobrenombres similares, como Σπηπτός «Relámpago» o Χείμων «Tempestad»,

la frase queda claro si tenemos en cuenta que los griegos consideraban sagrados e inviolables los lugares devastados por la caída de un rayo; lo que viene a decir el comediógrafo es que las mesas, tras el «ataque» de Damipo quedaban igual que un campo después de un rayo. La sospecha de la existencia de algún tipo de atleta en esta obra vendría por la característica del apetito voraz, uno de sus rasgos definitorios en la comedia y fuera de ella.

Más clara se puede apreciar su presencia en los frr. 274 y 275 K.-A. de Alexis, correspondientes a una obra de título desconocido. Estos dos fragmentos han llegado a nosotros a través de Ateneo de Náucratis, que los cita uno a continuación del otro con un breve intermedio entre los dos. Aunque no tenemos noticias seguras de la obra, todo parece apuntar a que el personaje que habla en ellos debía de ser un pancraciasta o un luchador. De hecho, Meineke sugería que pertenecían a *Παγκρατίας*, aunque Arnott considera que muy bien podrían corresponder a una obra diferente, desconocida para nosotros, o quizá incluso a una cuyo título no tuviera que ver directamente con el deporte. El primer fragmento describe un sueño en el que el personaje que habla entrevé una victoria futura:

καὶ μὴν ἐνύπνιον οἶομαί <γ'> ἑορακέναι
νικητικόν. Β. λέγ' αὐτό. Α. τὸν νοῦν πρόσεχε δὴ·
ἐν τῷ σταδίῳ τῶν ἀνταγωνιστῶν μέ τις
ἑδόκει στεφανοῦν γυμνὸς προσελθὼν ...
στεφάνῳ κυλιστῶ κοκκυμήλων – Β. Ἡράκλεις.
Α. πεπόνων ...¹²

no son extraños para referirse a los grandes comedores, en particular a los parásitos, porque sus efectos resultaban igualmente devastadores para las mesas sobre las que abatían sus mandíbulas estos individuos. Cf. Theophil. fr. 3 K.-A.; Alex. fr. 183 K.-A.; Anaxil. fr. 3 K.-A.; Antiph. fr. 193, 4 K.-A. Esta comparación era sin duda un lugar común, puesto que también se encuentra en Alexis, fr. 47 K.-A. y Timocles, fr. 4, 8-10 K.-A. para hacer referencia al efecto que tiene el paso de algunos amantes del pescado por el mercado. Sobre la posible relación entre el tipo del parásito y el atleta en la comedia véase Bruzzese 2004: 158-170.

¹² «Y, por cierto, creo que he tenido un sueño que presagia la victoria. B.– Cuéntalo. A.– Prestadme entonces atención: me parecía que estaba en el estadio, y que uno de los

Las escenas de sueños son frecuentes en la literatura antigua, tanto en contextos serios como cómicos¹³. La referencia a una corona alude a una competición y sabemos que no era poética por la mención de la desnudez de aquél que la impone, que habría que situar en un contexto deportivo¹⁴. Lo raro es que haga referencia a una corona de ciruelas, pero que especifique que son maduras, la verdadera clave del pasaje, hace intuir el sentido real del sueño, que queda de manifiesto en el fragmento siguiente¹⁵:

έόρακας <ἦδη> πόποτ' έσκευασμένον
 ἦνυστρον ἦ σπλῆν' όπτόν ώνθυλευμένον
 ἦ κοκκυμήλων σπυρίδα πεπόνων;
 τοιοῦτ' έχει τὸ μέτωπον.¹⁶

Todos los elementos citados tienen un aspecto similar, de textura rugosa y color más o menos rojizo oscuro. Las ciruelas maduras tendrían un color no verde sino púrpura, como los cardenales que «coronan» la frente del atleta, probablemente un boxeador o un pancraciasta. Esta imagen cuenta al menos con un antecedente burlesco, en un fragmento de Hiponacte: «Tenían una corona de ciruelas y menta» (στέφανον εἶχον κοκκυμήλων καὶ μίνθης) (fr. 60 West). El verso plantea problemas textuales, pero está clara la referencia a una corona muy peculiar, que podría identificarse con la del luchador de Alexis, con la variante de la presencia de la menta, usada precisamente para tratar afecciones similares a las que sufre el desdichado atleta¹⁷.

participantes se me acercaba desnudo y me coronaba * * * con una curvada corona de ciruelas... B.- ¡Por Heracles! A.- ... maduras.»

¹³ Hdt. VII 12-19. A. Pers. 176-180, Ch. 527-539. S. El. 417-427. Ar. Eq. 1090-1095, V. 11-19, 24-41. Pherecr. fr. 43 K.-A. Cf. Rodríguez 2009: 113-132.

¹⁴ Arnott 1996: 509-510.

¹⁵ Arnott 1996: 766-768.

¹⁶ «¿Has visto alguna vez un cuajar aderezado, o un bazo relleno asado, o una cesta de ciruelas maduras? Así tiene la cara.»

¹⁷ Degani 1979: 133-134 y 2007: 111.

Este repaso por los testimonios directos conservados deja una doble sensación. Por un lado, un cierto desconuelo por los pocos fragmentos que realmente pueden aportar información sobre la caracterización del atleta; por otro lado, el convencimiento de que el número no despreciable de obras con títulos relacionados con el deporte, acumuladas en un solo siglo, debe reflejar una importancia de esta temática en la comedia y un interés del público mayores de lo que indica la escasez de los fragmentos con los que contamos.

G. W. Arnott¹⁸ opina que probablemente no es una coincidencia el hecho de que en el siglo IV a. C. se diera también la culminación del proceso que condujo a la profesionalización de los atletas y la especialización deportiva. No es un fenómeno nuevo, puesto que parece que desde el siglo VI a. C. empezó a haber deportistas más o menos profesionales, pero en este momento alcanza unas mayores proporciones, por las dos circunstancias antes mencionadas, el nacimiento de lugares públicos para la práctica del deporte y la consolidación de las grandes competiciones¹⁹.

Otra coincidencia es que parece que fue en este mismo siglo cuando se convirtieron en un tópico las críticas por la escasa utilidad de las actividades de los atletas para nada realmente importante y por sus defectos, en particular su glotonería, que fue ridiculizada. Tampoco podemos afirmar que esto fuera una novedad, puesto que críticas de este tipo empiezan en Tirteo y Jenófanes, en época arcaica, y aumentan en los autores del siglo V, como Hipócrates o Eurípides²⁰. El cambio está en que sus líneas generales en cierto modo se codifican. Por otra parte, en una época en la que, a juzgar por los títulos y los fragmentos conservados, se prestó gran atención a los tipos derivados de caracteres y profesiones, especialmente los que ofrecían un margen mayor para la caricatura por su exhuberancia, como los cocineros, los soldados, los parásitos y similares, también el atleta cumplía perfectamente los requisitos para ser incluido

¹⁸ Arnott 1996: 106

¹⁹ Gardiner 1930: 99-116. Iacovelli-Spinapoliche 1990: 246. Pleket 1975: 72, 81-82 y 1988: 39-43.

²⁰ Cf. Angeli Bernardini 1980: 84-92; Visa-Ondarçuhu 1999: 215-239; García González 2008; Harris 2009; García Soler 2010.

entre ellos. Lo que no se puede saber es hasta qué punto intervenía en las tramas ni qué papel representaba, aunque Arnott considera que en las obras centradas en la vida cotidiana desempeñaría una función similar a la de personajes como Heracles, Pélope el auriga o Melanión el corredor en la comedia mítica.

Por ello, para comprender mejor la representación del atleta en la comedia, de la que algo se esboza en los fragmentos conservados, quizá sea útil volver a un aspecto antes comentado: la relación entre el mundo del atletismo y la figura de Heracles. Este, además de ser modelo para los atletas y referente privilegiado para la alabanza de los vencedores en el género del epinicio, que ofrece numerosos ejemplos, fue también un personaje frecuente en la comedia mitológica y el drama satírico. Autores como R. L. Hunter y L. Bruzzese²¹ consideran muy probable que el personaje del púgil o del luchador de pancracio en la comedia se derive precisamente de la caracterización de Heracles en Epicarmo así como en la ἀρχαία y la μέση.

Desde época temprana el héroe aparece asociado a los deportes, tanto en el mito como en la literatura y las artes. El ejemplo más antiguo, hacia el 520 a. C., se encuentra en las representaciones de su lucha con el león de Nemea, que lo muestran con gestos y posturas que claramente remiten a presas de lucha que se practicaban en la palestra. En la literatura los mejores ejemplos los ofrece Píndaro, que aplicó los mitos del héroe a boxeadores, luchadores y pancraciastas, llegando a veces a confundir al deportista real con el arquetipo mítico²².

Una de las características más llamativas de Heracles es su enorme apetito, su πολυφαγία. Aparece ya en *Las bodas de Ceix* (frr. 264-268 Merkelbach-Snell), un poema atribuido a Hesíodo, y sobre todo en un fragmento de Píndaro (fr. 168 Snell-Maehler) en el que el poeta muestra su asombro ante la velocidad con la que el héroe había devorado dos bueyes asados aún calientes. Los testimonios de Sófocles (Tr. 268) y Eurípides (Alc. 747-760) en la tragedia, Estesícoro (fr. 181 Page) en la lírica

²¹ Hunter 1983: 178. Bruzzese 2004: 151.

²² Angeli Bernardini 1998: 9 y 2011: 92. Bruzzese 2004: 148-149.

y Paniasis (frr. 16-19 Bernabé) en la épica muestran que se trataba de un elemento que formaba parte de su mito. Los rasgos mismos de la naturaleza de Heracles, en el que todo es excesivo, pudieron favorecer que la caracterización de gran comedor encontrara un lugar en la comedia y el drama satírico, donde la exageración es uno de los recursos para provocar la risa. Aristófanes (V. 59-60) critica a sus colegas por usar el motivo de Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατόμενος («Heracles burlado en su cena») como un recurso fácil y trillado, pero ello no impidió que también él echara mano del héroe glotón en algunas de sus obras²³. Este cliché había aparecido antes en el comediógrafo siciliano Epicarmo (fr. 18 K.-A.) y está bien reflejado en otros contemporáneos de Aristófanes, como Cratino, Frínico y Platón el cómico y en autores de la comedia media como Alexis, Antífanos, Eubulo, Estratis o Arquipo²⁴.

Sobre la imagen que, en lo relativo a su alimentación, los comediógrafos debían de ofrecer del atleta como una especie de saco sin fondo es muy ilustrativo el fr. 8 K.-A. de *El luchador de pancracio* de Teófilo, en el que un practicante de esta disciplina va enumerando lo que ha comido ante un interlocutor que no sale de su asombro:

ἐφθῶν μὲν σχεδὸν
τρεις μνᾶς, Β. λέγ' ἄλλο. Α. ῥυγγίον, κωλῆν, πόδας
τέτταρας ὑείους, Β. Ηράκλεις. Α. βοὸς δὲ τρεῖς,
ὄρνιθ', Β. Ἄπολλον. λέγ' ἕτερον. Α. σύκων δύο
μνᾶς. Β. ἐπέπιες δὲ πόσον; Α. ἀκράτου δώδεκα
κοτύλας. Β. Ἄπολλον, ὦρε καὶ Σαβάζιε.²⁵

²³ V. 567, *Pax* 739-743, *Lys.* 928, *Ra.* 62-65, 549-576, *Av.* 567, 1583-1590, 1601-1603, fr. 284 K.-A. Cf. Pappas 1991: 257-268; Mastromarco 1994: 163-164.

²⁴ Cratin. fr. 346 K.-A. Phryn. Com. fr. 24 K.-A. Alex. fr. 140 K.-A. Antiph. frr. 174-176 K.-A. Eub. fr. 6 K.-A. Stratt. fr. 12 K.-A. Archipp. fr. 10 K.-A. Cf. Ath. X 411a-412b, XII 512e-f. Sobre la figura de Heracles tragón en la comedia véanse Galinsky 1972: 81-100; Wilkins 2000: 94; García Soler 2006: 46-47; Olson 2007: 40-41, 265-266.

²⁵ «Pancr.- De carne cocida casi tres minas. B.- Di más. P.- Morro, jamón, cuatro manos de cerdo. B.- ¡Heracles! P.- Tres pies de vaca. Una gallina. B.- ¡Apolo! Di lo otro. P.- Dos minas de higos. B.- ¿Y cuánto has bebido? P.- Doce cotilas de vino puro. B.- ¡Por Apolo, Horus y Sabacio!»

Este fragmento muestra con claridad cuál era la base de la alimentación atlética, con un altísimo contenido de proteínas, destinadas a conseguir mayor vigor y resistencia. Esta dieta representa el final de una evolución que se produjo hacia el siglo VI a. C., a partir de alimentos considerados energéticos, como la leche y los higos secos, que, como muestra el pasaje de Teófilo, no llegaron a ser arrinconados por completo²⁶. Aunque no hay datos específicos al respecto, tradicionalmente se ha considerado que esta forma de alimentación era característica de los atletas que se dedicaban a los deportes de combate, porque, al no existir separación en categorías por el peso, a diferencia de lo que sucede en la actualidad, se buscaba obtener de esta manera una ventaja sobre los rivales con el aumento de la masa muscular. De aquí es de donde deriva la práctica llamada ἀναγκοφαγία, una especie de alimentación forzada, propia únicamente del ámbito del deporte²⁷.

Que era una práctica común (y mantenida a lo largo del tiempo) resulta evidente a través de diversos testimonios, como el de Ateneo de Náucratis, que en el libro X de *Deipnosophistas* (413c), en un amplio apartado dedicado a los glotones (entre los que abundan los deportistas), afirma: πάντες γὰρ οἱ ἀθλοῦντες μετὰ τῶν γυμνασμάτων καὶ ἐσθίειν πολλὰ διδάσκονται, «Todos los que participan en las competiciones atléticas, junto a los ejercicios gimnásticos, aprenden también a comer mucho»²⁸. A partir de aquí pasa a presentar ejemplos de grandes comedores y a describir las hazañas gastronómicas de atletas como Teágenes de Tasos, que devoró él solo un toro (412d-e²⁹), Titormo de Etolia, que se comió una res para desayunar por una apuesta (412f), Astianacte de Mileto, que acabó sin ayuda de nadie con toda la comida de un banquete para nueve comensales (413a-c) o Milón de Crotona (412e-f), uno de los atletas

²⁶ Paus. VI 7, 10. Porph. *Abst.* I 26, 2. D.L. VIII 12. Plin. XXIII 121-122. Ruf. *ap.* Orib. I 40. Cf. Reisch 1894: 2058-2059; Zerbini 2001: 25.

²⁷ Así lo ponen de manifiesto los lexicógrafos, que limitan el uso de esta palabra así como el de sus derivados y otras expresiones de sentido similar sólo al ámbito deportivo. Poll. III 153. Hsch. α 4236. Cf. Reisch 1894: 2058-2059; Visa-Ondarçuhu 1992: 277.

²⁸ Achae. *TGFr* 20 F 3.

²⁹ Cf. Posidipp. *Epigr.* 14 Fernández Galiano.

más destacados de la Antigüedad, célebre por su enorme fuerza y por un apetito en consonancia, ya que, según Teodoro de Hierápolis, comía habitualmente diez kilos de carne y una cantidad igual de pan, regado todo con diez litros de vino³⁰.

La consecuencia más evidente de estos excesos es la obesidad, de la que tenemos un número notable de testimonios, principalmente en las artes plásticas. La cerámica ática de los siglos VI a IV a. C. ofrece no pocas representaciones de púgiles, luchadores de pancracio e incluso corredores obesos. Tampoco faltan los ejemplos en la literatura. Así, Luciano en los *Diálogos de los muertos* (20, 5) describe al atleta Damasias con la expresión *τοσαύτας σάρκας περιβεβλημένον*, «rodeado de carnes abundantes». Por su parte, Galeno, que durante un tiempo ejerció como médico de los gladiadores de Pérgamo, se lamenta de que en la palestra se encuentran demasiados excesos de carne y muy poco espíritu de ejercicio (V 905 y 907 Kühn) y critica a los atletas que alcanzan un peso y un volumen exagerados por el consumo desmedido de comida y bebida, característico de su glotonería (V 879 Kühn).

Otro elemento propio del Heracles cómico que se vislumbra también en el atleta es la escasa capacidad intelectual, recogiendo el tópico popular todavía vigente de que quienes tienen un exceso de musculatura no pueden ser muy listos. En Aristófanes los ejemplos en este sentido se solapan con los de glotonería, como se aprecia en *Las aves* 1579-1590, en el episodio que tiene lugar cuando Poseidón y Heracles se dirigen a convencer a Pistetero para que deje de obstaculizar el paso del humo de los sacrificios hacia el cielo, de manera que pueda llegar hasta los dioses. Se lo encuentran cocinando unas aves que se han rebelado contra los pájaros democráticos y han sido condenadas a muerte; a partir de ese momento, el interés de Heracles se desplaza hacia la comida, con un diálogo sobre la receta que está siguiendo Pistetero y el olvido total del asunto que lo ha llevado allí.

³⁰ Arist. *EN* 1106b 3 y fr. 520 Rose. Str. VI 1, 12. Paus. VI 14, 5-7. Cf. Vanoyeke 2004²: 81-82.

Con respecto a los atletas, los fragmentos de Teófilo y Alexis hacen sospechar que la persona que habla no es demasiado inteligente. Este tópico es recogido por diversos autores en la época clásica, como Eurípides e Isócrates, y se mantuvo todavía mucho tiempo después. Galeno, en su *Exhortación al estudio de las artes* (I 27 Kühn), afirma que, «como continuamente están acumulando carne y sangre, tienen su alma como ahogada completamente en mucho fango, incapaz de percibir nada con certeza, falta de raciocinio igual que los animales irracionales» (σαρκῶν γὰρ αἰεὶ καὶ αἵματος ἀθροίζοντες πλῆθος ὡς ἐν βορβόρῳ πολλῶ τὴν ψυχὴν παντελῶς ἔχουσι κατεσβεσμένην, οὐδὲν ἀκριβῶς νοῆσαι δυναμένην ἀλλ' ἄνουν ὁμοίως τοῖς ἀλόγοις ζῴοις) y, ya en Roma, Séneca (*Ep.* 15, 3. *Cf. Ep.* 88, 19) muestra una actitud negativa hacia los excesos de los atletas en su alimentación y en los entrenamientos, que afectan a su cuerpo llenándolo de grasa y a su cerebro, que cae en el sopor y la modorra, porque la excesiva fatiga en los ejercicios dificulta la inteligencia.

En el caso de los atletas se añade además otro elemento al tópico, que no figura entre los rasgos del héroe, pero que sí vislumbramos en los fragmentos del sueño recogido por Alexis, el deterioro físico. En ese fragmento se aluden a las marcas de los golpes, presentes también en las críticas de Eurípides (fr. 282, 11-13 N²)³¹ y Galeno (I 26-37, V 905 Kühn)³², que llegan más lejos pintando con tonos muy negros el final de la carrera deportiva de un atleta profesional, arruinado físicamente por los golpes y los entrenamientos, como capas raídas que han perdido la trama o murallas debilitadas por los embates de la maquinaria de asedio, que no pueden resistir ya el mínimo temblor de tierra. Y con un tono más jocoso, aparecen también en dos de epigramas de Lucilio, que entroncan con el espíritu de la comedia. En *AP XI* 81, 3-4, el boxeador Andróleos enumera en primera persona sus «premios» deportivos: ἔσχον δ' ἐν Πίση μὲν ἕν ὀπίον, ἐν δὲ Πλαταιαῖς / ἕν βλέφαρον· Πυθοῖ δ' ἄπνοος ἐκφέρομαι³³.

³¹ Angeli Bernardini 1980: 91-92. Angiò 1992: 83-94. Visa-Ondarçuhu 1999: 239-243. Harris 2009: 163-166. García Soler 2010.

³² Nieto Ibáñez 2003: 154-156.

³³ «En Pisa “obtuve” una oreja, en Platea un ojo, en Delfos me sacaron medio muerto...»

Y aún mejor ejemplo es *AP XI 77*, donde alguien interpela al boxeador Estratofonte diciéndole que a Ulises, cuando volvió a Ítaca después de veinte años, lo reconoció su perro, pero que, después de cuatro horas de lucha, ni él mismo sería capaz de reconocerse y hasta juraría que no es él, si se viera en un espejo.

Podemos señalar para concluir que la documentación directa sobre los atletas en la comedia es escasa, pero crece en valor si se pone en relación con otros elementos paralelos y especialmente con la comparación con las representaciones de Heracles, mucho mejor documentadas. La vertiente burlesca de los deportistas se explica muy bien por su papel destacado dentro de la comunidad, ya que en cierta forma aquellos personajes o categorías con una posición especialmente notable en la vida pública, eran blanco privilegiado para las burlas de los comediógrafos. Con todos los cambios que se produjeron entre finales del siglo v y comienzos del iv a. C., que hicieron cada vez menos prudente la crítica de los políticos y de quienes ocupaban el poder, aquellos que tenían una mayor visibilidad, por así decirlo, se volvió la mirada hacia la vida cotidiana y los dardos dejaron de lanzarse contra los blancos tradicionales, dirigiéndose contra otros nuevos personajes, también muy visibles, pero dotados de características fácilmente caricaturizables. Así surgió el tipo cómico del cocinero, el del soldado fanfarrón y quizá, aunque no tenemos testimonios que lo confirmen, también el del atleta.

Bibliografía

- ANGELI BERNARDINI, P. (1980): «Esaltazione e critica dell'atletismo nella poesia greca dal VII al V sec. a. C.: storia di un'ideologia», *Stadion* 6, 81-111.
- (1998): «Eracle atleta: Eur. *HF*. 957-62; *Alc*. 1025-36», *RCCM* 40:1-2, 9-11.
- (2011): «L'eroe, l'atleta, il soldato nell'ideologia agonale greca», en D. Loscalzo, C. Masseria (eds.), *Miti di guerra, riti di pace. La guerra e la pace: un confronto interdisciplinare*, Bari, 87-96.

- ANGIÒ, F. (1992): «Euripide, Autolico, fr. 282 N.2», *Dioniso* 62:2, 83-94.
- ARNOTT, G. W. (1996): *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge.
- BRUZZESE, L. (2004): «Lo *Schwerathlet*, Eracle e il parassita nella commedia greca», *Nikephoros: Zeitschrift für Sport und Kultur im Altertum* 17, 139-170.
- DEGANI, E. (1979): «Aesch. fr. 248 M. (= 264 N²); Eur. fr. 360,6 N². (= 50,6 Austin)», *QUCC* 30, 133-136.
- DEGANI, E. (2007): *Ipponatte. Frammenti*, Bologna.
- GALINSKY, G. K. (1972): «The Comic Hero», en *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford, 81-100.
- GARCÍA GONZÁLEZ, J. M. (2008): «En Grecia antigua: la crítica de los intelectuales y la decadencia de los juegos olímpicos», en M. Pastor MUÑOZ, M. VILLENNA PONSODA, J. L. AGUILERA GONZÁLEZ (eds.), *Deporte y olimpismo en el mundo antiguo y moderno*, Granada, 135-161.
- GARCÍA SOLER, M. J. (2006): «Grands mangeurs et grands buveurs dans la Grèce ancienne», *Food & History* 4:2, 37-57.
- (2010): «Euripides' Critique of Athletics in *Autolykus*, fr. 282 N²», *Nikephoros: Zeitschrift für Sport und Kultur im Altertum* 23, 139-153.
- GARDINER, E. N. (1930): *Athletics of Ancient World*, Oxford.
- HARRIS, J. P. (2009): «Revenge of the Nerds: Xenophanes, Euripides, and Socrates vs. Olympic Victors», *AJP* 130:2, 157-194.
- HUNTER, R. L. (1983). *Eubulus. The Fragments*, Cambridge.
- IACOVELLI, G., SPINAPOLICE, A. (1990): «Le scuole mediche, l'alimentazione e lo sport nell'antica Grecia», *Annali di medicina e chirurgia* 4, 243-247.
- MASTROMARCO, G. (1994). *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari.
- NEILS, J., SCHULTZ, P. (2012): «Erectheus and the *Apobates* Race on the Parthenon Frieze (North XI-XII)», *AJA* 116, 195-207.
- NIETO IBÁÑEZ, J.-M. (2003): «Galen's Treatise 'Thrasylbulus' and the Dispute between 'Paidotribes' and 'Gymnastes'», *Nikephoros: Zeitschrift für Sport und Kultur im Altertum* 16, 147-156.
- OLSON, S. D. (2007): *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford.
- PAPPAS, Th. (1991): «Le personnage d'Héraclès chez Aristophane: comportement scénique d'un héros secondaire bouffon et satyrique», *Dioniso* 61:2, 257-268.

- PRITCHARD, D. M. (2009): «Sport, War and Democracy in Classical Athens», *The International Journal of the History of Sport* 26:2, 212-245.
- REISCH (1894): «ἀναγκοφαγία», *RE* I/2, Stuttgart, 2058-2060.
- RODRÍGUEZ, G. (2009): «Sueño y humor en Aristófanes», en M. J. GARCÍA SOLER (ed.), *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*, Amsterdam, 113-132.
- SCHULTZ, P. (2007): «The Iconography of the Athenian *Apobates* Race: Origins, Meanings, Transformations», en O. PALAGIA, A. CHOREMI (eds.), *The Panathenaic Games: Proceedings of an International Conference Held at the University of Athens, May 11-12, 2004*, Oxford, 59-72.
- THIERCY, P. (2003): «Sport et comédie au V^e siècle», en *Il teatro e la città: poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo: atti del Convegno Internazionale: Siracusa, 19-22 settembre 2001*, Palermo, 144-167.
- VANOYEKE, V. (2004²): *La naissance des Jeux Olympiques et le sport dans l'Antiquité*, Paris.
- VISA-ONDARÇUHU, V. (1992): «L'image de l'athlète dans la *Collection hippocratique*», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Tratados hipocráticos (Estudios acerca de su contenido, forma e influencia)*. *Actas del VII^e colloque international hippocratique (Madrid, 24-29 sept. 1990)*, Madrid, 273-283.
- VISA-ONDARÇUHU, V. (1999): *L'image de l'athlète d'Homère à la fin du V^e siècle avant J.-C.*, Paris.
- WILKINS, J. (2000): *The Boastful Chef: The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford.
- WILLIS, W. H. (1941): «Athletic Contests in the Epic», *TAPA* 72, 392-417.
- ZERBINI, M. (2001): *Alle fonti del doping. Fortuna e prospettive di un tema storico-religioso*, Roma.

3. Algunas observaciones sobre el humor de Luciano

Orestis Karavas
(Universidad del Peloponeso)

Abstract: The title is borrowed from the article J. L. Navarro González published in 1992. Taking up the opinions of the few scholars who have studied Lucian's humour (not his satire or parody or comic fiction), we add our own remarks regarding the use of ἄστεϊος and γελᾶσιμος in Lucian, as well as the connection between humour and pain in his works.

Resumen: El título está tomado del artículo que J. L. Navarro González publicó en Tarragona en 1992. Retomando las tesis de los pocos filólogos que han estudiado el humor (no la sátira ni la comicidad o la parodia) de Luciano de Samosata, autor del siglo II de nuestra era, añadimos unas observaciones sobre el uso de los términos ἄστεϊος y γελᾶσιμος en Luciano y sobre la conexión del humor con el dolor en su obra.

ἄει φιλοσκόμων σύ γε
Luc., *Tim.* 46

Luciano de Samosata, un autor que vivió en pleno siglo II de nuestra era, es conocido por su vena satírica. Aunque no escribió comedias, su humor se nota en cada una de sus obras, cuyos títulos sobrepasan los ochenta. Si hojeamos la bibliografía lucianesca, encontraremos varios estudios sobre su comicidad, su sátira y su parodia; también se ha hecho ya un tópico poner los adjetivos «cómico», «satírico» o «paródico» cuando hablamos de Luciano o de sus técnicas. Sin embargo, sólo tenemos seis títulos sobre el humor de Luciano. Por una parte, esto se debe a la dificultad de clasificar al autor mismo y su comicidad. Por otra, a la dificultad de dar una definición del término¹.

¹ Véase Kostiou 2005: 243-263.

«La abundancia de la terminología que, en general, se utiliza para definir el humor de Luciano (comicidad, sátira, ironía, parodia, sarcasmo, burlesco etc.) indica la dificultad de su clasificación»², escribe Paola Angeli Bernardini, que parece seguir la tradición italiana de estudios sobre el humor, desde *L'Umorismo* de Pirandello. Y añade José Luis Navarro González que el humor de Luciano no es homogéneo ni uniforme, como a veces da la impresión al lector³. En nuestro artículo intentaremos retomar las observaciones de los filólogos anteriores y aumentar su problemática para echar más luz sobre las técnicas humorísticas de Luciano.

Empecemos con la bibliografía⁴. El primer estudio sobre el humor de Luciano es el de Paolo Pisacane y ya tiene setenta años. En él, el filólogo italiano distingue, con buena razón, la sátira y el humor pues son dos nociones diferentes⁵ y define el humor lucianesco con las propias palabras del autor: γέλωτα κωμικὸν ὑπὸ σεμνότητι φιλοσόφῳ «risa cómica bajo gravedad filosófica»⁶. Su estudio recorre algunas de las más importantes obras de Luciano y se centra en la sátira de los dioses y de los filósofos. Pisacane estudia también las dos «novelas» de Luciano, los *Relatos verídicos* y *Lucio o el asno*. Un tema importante en su artículo es el grado de dependencia de Luciano del filósofo cínico Menipo de Gábara. Por fin, el filólogo italiano trata la originalidad de la unión del diálogo platónico con la comedia que hizo Luciano por primera vez en la historia de la literatura y concluye que el humor lucianesco está presente también en sus obras no dialógicas.

Cuarenta y dos años después, Kazimierz Korus publica lo que se considera como el estudio de base sobre el humor de Luciano. En él, el filólogo polaco divide el humor lucianesco en dos categorías: el humor de hombre hacia un hombre («man to man» o «laughter at someone»,

² Angeli Bernardini 1994: 113.

³ Navarro González 1992: 246.

⁴ Véase también Ureña Bracero 1995: 109-111.

⁵ Pisacane 1942: 110.

⁶ *Prom. es 7*. Para el texto griego de Luciano hemos utilizado Macleod 1974-1987 y Bompaire 1993-2008, y para la traducción Alsina 1966, Espinosa Alarcón 1981, Navarro González 1988, Botella Zaragoza 1990, Jufresa-Mestre-Gómez 2000, García Valdés 2004 y Mestre-Gómez 2007.

humor personal, digamos) y el humor de hombre hacia la condición humana («man to human condition and way of existence», humor moral, diríamos)⁷. Con su contribución Korus quiere fundar la base teórica de los estudios sobre el humor de Luciano. Piensa que el punto de vista de Luciano hacia los demás es el sentido común (εὖ φρονεῖν) y dice que el autor satírico es constante en su parodia porque nunca toma en serio algo que ya fue ridiculizado por él⁸. Korus tiene razón cuando dice que lo que nosotros consideramos e interpretamos hoy como divertido no coincide obligatoriamente con lo que los antiguos o Luciano mismo consideraban así. Intenta pues localizar los pasajes en donde Luciano caracteriza a alguien o algo como «ridículo». Algo parecido hace María de Fátima Silva en el estudio más reciente sobre el tema que nos interesa, donde estudia las palabras γελοῖον, γελάω y sus sinónimos en el corpus lucianesco⁹. El artículo de la filóloga portuguesa se ocupa principalmente de los *Diálogos de los muertos*.

En los años 90 encontramos los artículos de Angeli Bernardini y de Navarro González a los que ya nos hemos referido, y la tesis doctoral de Jesús Ureña Bracero. Los dos primeros filólogos admiten que el humor de Luciano es mucho más complicado de lo que se considera pero mezclan términos como parodia, sátira, ironía, caricatura, fantasía y utopía cuando hablan de ello. Navarro González distingue dos planos en la obra de Luciano, «el de la realidad y el de la irrealidad», y considera que «el escritor consigue el máximo efecto cómico» cuando mezcla en la misma obra «conceptos de la realidad con otros de la irrealidad»¹⁰. Él también extrae sus ejemplos de los diálogos cortos de Luciano.

El libro de Ureña Bracero contiene dos capítulos sobre el humor de Luciano¹¹. El objetivo del estudio es «comprobar si Luciano utiliza los recursos y fuentes conocidos en la antigüedad para provocar la risa,

⁷ Korus 1982: 302 y 312.

⁸ Korus 1982: 299-300.

⁹ Silva 2006: 223-238. Véase también Camerotto 2009: 6 y 42-47.

¹⁰ Navarro González 1992: 246-247.

¹¹ Ureña Bracero 1995: 99-170 (Luciano y el humor: Procedimientos de humor ἀπὸ τῆς λέξεως γὰρ ἀπὸ τῶν πραγμάτων).

determinar en qué proporción lo hace, así como registrar sus preferencias, si es que las hay, en la elección de los mismos»¹². El autor busca primero las fuentes antiguas que hablan del humor (Demetrio, el *Tractatus Coislinianus*, Cicerón y Quintiliano) y después analiza –con ejemplos sacados del texto lucianesco– las técnicas humorísticas de Luciano: la homonimia, la polisemia, la paronimia y la paronomasia, la repetición, el vocabulario, la ἀπροσδοκία, la hipérbole, la parodia y los σχήματα διανοίας, es decir, el vocativo, las exclamaciones, el juramento y la aposiopesis. Ureña Bracero concluye que «los procedimientos humorísticos, utilizados por Luciano a gran escala, se corresponden completamente con los recogidos en los tratados teóricos y literarios de la época»¹³.

Los que estudian el humor de Luciano tienen razón cuando buscan lo que él considera como divertido. Pero lo importante no es localizar lo que provoca la risa al lector –en este caso la situación o persona que el escritor considera como γελοῖον– sino algo más sutil, lo intencionadamente divertido según Luciano. Expliquémoslo con un ejemplo: en *Zeus trágico* los dioses están muy inquietos porque dos filósofos van a tener una conversación sobre su existencia. La obra empieza con Zeus hablando con versos tomados de tragedias clásicas y Atenea contestando con versos de Homero. Es una técnica frecuentemente y muy bien aplicada por Luciano. Lo cómico se produce aquí por el contexto: en la prosa se interponen versos que dicen exactamente lo que quiere decir el autor. La técnica se llama paratragedia y es conocida desde la época clásica¹⁴. Enseñada Zeus convoca una asamblea pero los dioses no saben cómo deben sentarse: según el material de su estatua, dice Zeus; entonces los dioses egipcios, tracios, persas y frigios, que tienen estatuas de oro, presidirán la asamblea, y no los dioses griegos, que tienen estatuas de bronce o de mármol. Otras risas. Zeus empieza a hablar citando a Demóstenes (parodia)¹⁵ y al final Apolo emite una profecía totalmente ridícula que

¹² Ureña Bracero 1995: 99.

¹³ Ureña Bracero 1995: 168.

¹⁴ Véase Karavas 2005: 137-170 (142-147 sobre *J. trag.*).

¹⁵ *J. trag.* 15. Véase Karavas 2006: 160-161.

provoca las carcajadas del dios Momo¹⁶ («Repórtate, desgraciado, que te vas a ahogar de risa», le dice Zeus). Dos párrafos antes del final de la obra, el filósofo que cree en los dioses cita el famoso sofisma de Crisipo «si hay altares, hay dioses; es así que hay altares: luego hay dioses» y su interlocutor responde: «déjame reír primero hasta hartarme, y luego te contestaré». Y el primero le pregunta: «parece que no vas a cesar de reírte. Dime de una vez en qué sentido te parece ridícula mi afirmación». El adjetivo que utiliza Luciano es γελάσιμος, una palabra muy muy rara en la literatura griega que pertenece al vocabulario del poeta cómico Estratis¹⁷ y que en toda la literatura griega reaparece sólo en Luciano, aquí y otra vez en *El sueño o vida de Luciano* 5, donde γελάσιμα son las aventuras del joven aprendiz de escultor. Entonces lo que debemos buscar en Luciano no son los γελοῖα sino los γελάσιμα, los que el escritor considera dignos de risa.

El humor, dicen los teóricos, es la admisión consciente de la diferencia entre la realidad y una situación de las cosas ideal¹⁸ y eso no provoca la risa necesariamente. La risa es provocada por lo inesperado. Pero para notar lo inesperado (y reír con ello) hay que saber lo esperado, la norma. Y nos damos cuenta de esta norma solamente cuando está ausente. No podemos reírnos con una parodia si no conocemos el original que está siendo parodiado, y el reconocimiento de la alteración de algo presupone el conocimiento de su forma correcta¹⁹. Por eso lo cómico en *Zeus trágico* que acabamos de resumir tiene grados: los lectores eruditos capaces de reconocer los trímetros y los hexámetros del principio se ríen más que los no educados. Un ateo o agnóstico se ríe más con las discusiones teológicas que con las peleas de los dioses para encontrar sitio. El oráculo absurdo de Apolo provoca las carcajadas de un personaje de la obra pero no sabemos si tiene un efecto igual en los lectores. El propio Luciano sólo caracteriza como digno de risa el aforismo de Crisipo.

¹⁶ *J. trag.* 33. Véase Karavas 2008-2009: 94-95.

¹⁷ fr. 83. Véase Kassel-Austin 1989: 658-659.

¹⁸ Kostiou 2005: 244.

¹⁹ Kostiou 2005: 254.

Personalmente, consideramos representativa del humor lucianesco la invocación de Zeus a Heracles mientras está hablando con él: Ἡράκλεις, ὦ Ἡράκλεις «Heracles, por el nombre de Heracles!»²⁰. Explicaremos por qué enseguida.

Aunque no estamos de acuerdo con los que definen el humor por la sonrisa que provoca, admitimos que el humor en Luciano es mucho más sutil que la sátira o la parodia. Es lo que el escritor describe a veces con la palabra ἄστεϊος, que originalmente significa «de la ciudad» o «elegante, refinado»²¹ y que llegó a ser sinónimo de «gracioso, divertido». En griego moderno ἄστεϊον es el chiste, la broma. Luciano utiliza el adjetivo ἄστεϊος trece veces²² y otras tres el adverbio²³. En el corpus lucianesco, ἄστεϊος significa «elegante, refinado, sofisticado, encantador, agudo, usual, bueno» y acompaña a palabras como los diálogos, un espectáculo, la diversión, una mujer. Pero en algunos pasajes significa «bromista, humorista» o «humorístico» y caracteriza a un espectador, un accidente mortal (¿humor negro?) o una respuesta. Veamos todo esto en detalle.

En *El pescador o los resucitados* 36, Luciano describe lo que hace un espectador bromista:

Se cuenta que un rey egipcio enseñó, en cierta ocasión, a unos monos a bailar una danza guerrera, y que los animales –son los que mejor imitan todo lo humano– enseguida aprendieron y bailaban vestidos con trajes de púrpura y con máscaras, y que durante mucho tiempo el espectáculo gozó del favor del público hasta que un espectador de la ciudad²⁴, que llevaba una nuez guardada en el bolsillo, la dejó caer en el medio. Entonces los monos, al verla, abandonando la danza, pasaron a

²⁰ *J. trag.* 32.

²¹ García López 1993: 68.

²² *Nigr.* 25, *Demon.* 50, *V.H.I.* 2, *Icar.* 4, *Pisc.* 36, *Par.* 32, 43, *Salt.* 83, *Tox.* 13, *Hist. co.* 14, 32, *Sat.* 13, *D. mort.* 17.2.

²³ *Nigr.* 13, *Demon.* 12, *Pseudol.* 30. El adverbio ἄστεϊως pertenece al vocabulario de Menandro (*Dysc.* 569) y reaparece sólo en los escritores de la Segunda Sofística.

²⁴ No estamos de acuerdo con la traducción de Navarro González 1988. Mejor lo traduce Jacques Bompaire 1993-2008 como «un spectateur facétieux», es decir, «un espectador faceto».

ser justamente lo que eran, es decir, monos en vez de bailarines; hicieron trizas las máscaras, rasgaron de arriba abajo los vestidos y, por el fruto en cuestión, no paraban de pelearse; se disolvió la compañía de bailarines, y el teatro entero se partía de risa.

Lo que Luciano describe es la acción de alguien que provocó la risa al público. Pero no caracteriza como ἄστεϊος la acción ni el espectáculo sino a la persona.

En dos pasajes de la *Vida de Demonacte* Luciano previene al lector de que lo que dirá es ἄστεϊος. En el párrafo 12 se acuerda de unos comentarios del filósofo Demonacte que eran particularmente «oportunos y certeros» (εὐστόχως τε ἅμα καὶ ἀστεϊῶς). Demonacte despreciaba a Favorino de Arles, sofista de renombre de la época de Hadriano: «se burlaba de sus conferencias, y en especial del relajamiento de su ritmo, diciendo que era vulgar, afeminado y nada acorde con la filosofía». Una vez Favorino «preguntó a Demonacte quién era él para burlarse de sus creaciones» y Demonacte respondió: «un hombre que no tiene los oídos fáciles de engañar». Y cuando Favorino volvió a preguntar: «¿con qué títulos, Demonacte, has pasado de la escuela a la filosofía?», Demonacte contestó: «con testículos». Para comprender por qué fue acertada y divertida la respuesta, hay que decir que Favorino era eunuco.

Algunos párrafos después, Luciano menciona otro dicho ἄστεϊον [...] καὶ δηκτικὸν ἅμα de Demonacte:

[el procónsul de Acaya] era uno de los que depilan con pez sus piernas y todo el cuerpo. Un día, un cínico subió a una roca y empezó a reprochárselo, acusándolo de afeminación; el procónsul se irritó, mandó hacer bajar al cínico y se disponía a condenarlo a las estacas o incluso al destierro. Pero Demonacte, que andaba por allí, imploró clemencia para él, pues su atrevimiento era consecuencia de cierta libertad de expresión tradicional en los cínicos. El procónsul le dijo: «Por esta vez te lo dejo

en libertad; mas, si vuelve a reincidir en algo parecido, ¿qué castigo merece?» «Haz que lo depilen», contestó Demonacte²⁵.

Luciano caracteriza la respuesta de Demonacte como «aguda y mordaz».

En esta obra, Luciano cita muchos dichos ingeniosos del filósofo Demonacte y narra situaciones de su vida y comportamiento verdaderamente divertidas. Sin embargo, sólo estas dos respuestas son consideradas como «humorísticas» por él. Ambas contienen un humor doloroso. Según Luigi Pirandello el dolor es una de las características del humor²⁶. Demos otro ejemplo de este tipo de humor lucianesco: en uno de los *Diálogos de los muertos*, Zenofantes habla con Calidémides en el Hades sobre cómo murieron. Calidémides admite que su muerte fue culpa suya: había preparado una bebida venenosa para su amo anciano pero, por accidente, la tomó él. Y le contesta Zenofantes riéndose: ἀστεῖα [...] πέπονθας «te ha ocurrido algo muy divertido»²⁷. La muerte aquí se convierte en un infortunio divertido. Y recordemos también que las aventuras del aprendiz de escultor que Luciano caracteriza como γελᾶσιμα también contienen dolor: los castigos del maestro. Entonces podríamos notar que para que Luciano considere algo como divertido –no ridículo–, esto presupone la existencia del dolor, un dolor no obligatoriamente corporal, pues una respuesta agria es suficientemente humorística para él.

Jacques Bompaire, el gran lucianista francés y editor de sus obras, conecta el humor de Luciano con los juegos de palabras²⁸. Nosotros preferimos conectar el humor de Luciano con el lenguaje en general. Hemos visto aquel Ἡράκλεις, ὃ Ἡράκλεις. Desgraciadamente la mayoría de las traducciones sólo repiten dos veces el vocativo del nombre de Heracles. Encontramos algo paralelo en *Timón o el misántropo* 16, cuando Pluto dice a Zeus: ὦ Ζεῦ, πρὸς τοῦ Διός «¡Zeus, en nombre de Zeus!». A Lu-

²⁵ *Demon.* 50.

²⁶ Véase Kostiou 2005: 252.

²⁷ *D. mort.* 17.2.

²⁸ Bompaire 1958: 590.

ciano le gusta este tipo de humor de lengua, que consideramos mucho más sutil que el burlesco o la parodia lingüística. Demos más ejemplos.

En *Icaromenipo o por encima de las nubes* 13-14, Menipo está en la Luna mirando hacia la Tierra²⁹. Entonces aparece Empédocles, quien fue considerado muerto desde que se lanzó al cráter del Etna. Luciano se queda con la leyenda y presenta al filósofo «negro como el carbón, cubierto de ceniza y todo él asado». Empédocles ayuda a Menipo, quien promete ofrecerle «libaciones en la chimenea» en cuanto regrese a Grecia y, al final, «se alej[ó] lentamente y poco a poco se disolv[ió] en humo». A Luciano le gusta insertar frecuentemente detalles humorísticos en sitios inesperados inspirándose en el contexto; en este caso, el contexto es la tradición o la mitología, que Luciano parece llevar un paso más allá satisfaciendo la curiosidad del lector, que siempre quiere saber qué pasó después, incluso después de la muerte de alguien. En *Menipo o necromancia* 18, Sócrates en el Hades aún tiene «las piernas más gordas e hinchadas de resultas de haber bebido el veneno». En *El sueño o el gallo* 4-5, el gallo revela a su amo Micilo que fue Pitágoras en una vida previa pero Micilo no lo cree porque el otro día comió habas «sin dudarlo». Luciano se basa en la creencia de que Pitágoras aborrecía las habas y hace un chiste sobre esto. En el siguiente párrafo Micilo describe el sueño que acaba de ver, un sueño «siendo de oro él mismo, todo rodeado de oro, y portador de mucho oro», y el gallo le contesta «deja de mencionar el oro, excelente Midas». Aparte de llamarlo con el nombre del famoso rey dorado, Luciano crea para esta situación el verbo χρυσολογέω «hablar de oro». Nuestro autor sigue así la tradición de los poetas cómicos en cuanto a la creación de neologismos humorísticos. En *Contra el ignorante que compraba muchos libros* 8-9, Luciano describe las aventuras de Evángelo, un rico que quería vencer en los Juegos Píticos. Cuando Evángelo entró en la escena, el público se quedó boquiabierto por el lujo de su indumentaria:

²⁹ Cabe añadir que, según los teóricos, otra característica del humor es la distancia (Kostiou 2005: 253-254) y, en Luciano, encontramos a menudo esta contemplación a distancia: véase Camerotto 2009: 119-120.

llegó, pues, a Delfos, llamando la atención en todos los aspectos. Se había hecho un vestido bordado en oro y una preciosísima corona de laurel dorado, que en vez de las bolitas de laurel tenía esmeraldas del mismo tamaño que las bolitas. Y la cítara misma, una maravilla, preciosa y bien rematada, toda ella de oro puro, adornada por todas partes con gemas y piedras preciosas, [...] una auténtica sensación para quienes la veían.

Pero cuando empezó a tocarla fue expulsado del teatro a latigazos. Luciano encuentra una buena oportunidad para este humor lingüístico tan típico de él: caracteriza a Evángelo de χρυσοῦς –que aquí significa «necio» pero también hace alusión al traje dorado³⁰– y dice que su cítara compartió con él los latigazos: συμμαστιγουμενή, otro hápax lucianesco. Unos párrafos más adelante, Luciano describe lo que hizo «Demetrio el cínico, al ver en Corinto a un analfabeto leyendo un libro precioso –las *Bacantes* de Eurípides, creo, en el pasaje en el que el mensajero explica el sufrimiento de Penteo y la acción de Ágave–, arrebatándose lo destrozó diciendo: “Vale más la pena que Penteo sea despedazado una vez por mí, que mil por tí”³¹. El humor lingüístico aquí es mucho más sofisticado si pensamos que el vocabulario que utiliza Luciano para describir esta historia está tomado de las *Bacantes* y precisamente de la ῥῆσις del mensajero que evoca³².

Luciano no duda en crear sintagmas inesperados como los siguientes: en *Zeus confundido* 7 y 11, los dioses son ὁμόδουλοι τῶν ἀνθρώπων «compañeros de esclavitud de los hombres» porque son puestos bajo los órdenes de las Moiras y los compara a la azuela o el taladro del carpintero. En *Icaromenipo* 27, Pan, los Coribantes, Atis y Sabacio son dioses μέτοικοι καὶ ἀμφίβολοι «foráneos y dudosos» y en *La asamblea de los dioses* 13 los llama νόθοι «espurios». En *La travesía o el tirano* 5, los recientemente llegados al Hades se llaman ὄμφακίαι νεκροί «la uva verde de los muertos». En *Timón* 8, Hermes admite que el protagonista se arruinó por «su bondad, su filantropía, su compasión ante todos los

³⁰ Hopkinson 2008: 129.

³¹ *Adv. ind.* 19.

³² Véase Karavas 2005: 179-180.

necesitados». En *Caronte o los contempladores* 3-4, Luciano se refiere a los hijos de Aloeo, quienes, en *Odisea* 11.315-316, quisieron subir al cielo; por eso llama a Homero «arquitecto», porque dijo qué montañas hay que poner una sobre la otra para construir esa escalera celeste. En *Necromancia* 20, Cerbero ladra para votar en la asamblea de los dioses del Hades. En *Gallo* 19-20, el gallo sigue contando sus vidas previas; fue Aspasia, la esposa de Pericles («¿hubo un tiempo en que tú también ponías huevos?»), le pregunta su amo y después el cínico Crates de Tebas (ἔξ ἑταίρας φιλόσοφος «de cortesana en filósofo», es la reacción de Micilo).

Otro aspecto del humor de Luciano es lo que Navarro González define como mezcla de conceptos de la realidad con otros de la irrealidad. Solamente en el universo humorístico lucianesco la Luna «muchas veces pens[ó] en emigrar lo más lejos posible, a un lugar donde pudiera ver[se] libre de sus lenguas entremetidas»³³ indignada por los hombres y un candil se niega a sorber el aceite para apagarse y dejar de ver los actos injustos de su amo³⁴. En el Hades de Luciano Caronte exclama «¡vaya un viaje lindo y provechoso el de hoy!»³⁵, satisfecho por la multitud de las almas que llegaron pero los muertos «están a cambiar de domicilio»³⁶ hartos del comportamiento de Diógenes, el famoso filósofo cínico. En el proemio de la *Necromancia*, Menipo habla como Zeus en *Zeus trágico*, es decir, en versos épicos y trágicos; cuando su amigo le ruega que deje de hablar así, Menipo le contesta que eso le sucede porque acaba de estar con Eurípides y Homero y los versos le vienen a la boca «automáticamente»³⁷. La adoración de Micilo, el amo del gallo, por el oro tiene explicación: en una de sus vidas previas fue «una hormiga india, de esas que desentierran oro»³⁸. Los dioses están enfadados con Zeus, no sólo porque llenó el cielo de semidioses sino también porque todos «tem[ían] que alguien [lo] cogiera y [lo] sacrificara cuando era

³³ *Icar.* 21.

³⁴ *Cat.* 27.

³⁵ *Cat.* 21.

³⁶ *Nec.* 18.

³⁷ Véase Karavas 2005: 154-155.

³⁸ *Gall.* 16.

un toro o que algún orífice [lo] trabajara cuando era oro y [se les] convirtiera de Zeus en collar, brazaletes o pendientes»³⁹. Cuando Caronte llevó a Homero de la vida a la muerte, se levantó una tormenta, entonces Homero «al marearse vomitó la mayor parte de los versos dedicados a la mismísima Escila y a Caribdis y al Cíclope» y no fue difícil a Caronte «preservar por lo menos de entre tan gran vómito unos pocos versos»⁴⁰. Caronte no reconoce el oro cuando lo ve por primera vez porque sólo conoce los óbolos de cobre: «es asombrosa la estupidez de los humanos, que le tienen tanto amor a un producto pesado y paliducho»⁴¹, afirma. El protagonista de la *Travesía* no lamenta haber muerto pero Hermes le pide que «gime, aunque sea poco, para respetar la tradición» porque «no es lícito a nadie hacer la travesía sin llorar»⁴².

A Luciano le gusta poner su pincelada humorística en el gran mural de la literatura. Ya hemos visto cómo se comporta con respecto a la tradición y las leyendas y cómo se basa a veces en la literatura anterior para crear su propio universo. Los *Diálogos de los muertos* y los *Diálogos de los dioses* son representativos de este tipo de humor lucianesco, por eso los prefieren los que lo estudian. Veamos dos textos menos citados: en el *Juicio de las diosas* 9, Hermes informa a Paris que le ha tocado escoger a la más bella entre Hera, Atenea y Afrodita pero él vacila porque teme los castigos de las dos vencidas. Hermes le dice que es una orden de Zeus, entonces Paris pregunta que si «basta con examinarlas así como están o será mejor que se desnuden para que el examen se lleve a cabo con todo lujo de detalles». Hermes le contesta que esto depende del juez, que es él. Entonces Paris prefiere verlas desnudas y Hermes les manda: «¡Eh, vosotras! Quitaos la ropa». Luciano no altera la causa del comienzo de la guerra de Troya, pero añade su propio detalle en la historia⁴³. Sigamos con otra escena famosa de la literatura griega: Caronte y Hermes están contemplando a Cresos hablando con Solón: «extranjero ateniense. Ya viste mi riqueza y mis te-

³⁹ *Deor. conc.* 7.

⁴⁰ *Char.* 7.

⁴¹ *Char.* 11.

⁴² *Cat.* 20.

⁴³ Véase también Cuartero i Iborra 1992: 110, n. 76.

soros; has visto las enormes cantidades de oro sin acuñar que tenemos y demás boato. Dime, ¿quién piensas tú que es el más feliz de todos los hombres?». Caronte pregunta: «Oye ¿qué va a decir Solón?» y Hermes le contesta: «tranquilo, Caronte, que no ha de ser ninguna tontería». La respuesta de Solón nos es conocida por Heródoto: «los felices son unos pocos. Yo, al menos, de los que conozco, pienso que los más felices son Cléobis y Bitón, los hijos de la sacerdotisa». Creso vuelve a preguntar: «bueno, que tengan ellos el primer puesto en el escalafón de la felicidad. ¿Quién ocupará el segundo?». Solón contesta: «Telo, el ateniense, que llevó una vida ordenada y murió por su patria». Entonces Creso se enfada: «y yo, maldito, ¿es que no te parece que soy feliz?»⁴⁴. Así es el humor de Luciano: respeta la historia pero, una vez más, crea una versión divertida de ella y el lector puede reconocer que es propia de él.

Dice Henri Bergson que cuando alguien afirma cómo deben ser las cosas simulando creer que son así, esto es ironía. Sin embargo, cuando describe detalladamente cómo son las cosas simulando creer que deberían ser así, esto es humor⁴⁵. Citaremos tres pasajes en donde nuestro autor aplica este tipo de humor y con ellos acabaremos nuestras observaciones sobre el humor de Luciano. En *Las Saturnales* 26-29, el sacerdote de Cronos le transmite las quejas de los pobres que exigen igualdad con los ricos durante las Saturnales. Entonces Cronos envía una carta a los pobres explicándoles los «muchos problemas que tienen que soportar los ricos»: que no concilian el sueño por el miedo a perder sus fortunas, que tienen resaca de mucho beber o indigestión de mucho comer; y acaba su carta con estas palabras:

si les mirarais por encima del hombro, los despreciarais y no os dejarais desorientar por su carroza de plata, y no os quedarais mirando la esmeralda de su anillo durante la conversación, ni tocarais sus vestidos admirando su elegancia, sino que los dejarais ser ricos por su cuenta, ellos acudirían espontáneamente a vosotros y os invitarían a comer, podéis

⁴⁴ *Char.* 9-10. Véase también Frings 1996.

⁴⁵ Kostiou 2005: 258.

estar seguros, para mostraros los lechos, las mesas y las copas, que no tienen ninguna utilidad si la posesión no tiene testigos.

Sabemos que ningún hombre sensato confesaría estas cosas. Pero Luciano las presenta con tanta seriedad que parece realidad. Y esto es el humor lucianesco.

En *Fálaris I*, los sacerdotes de Delfos reciben un toro de cobre como regalo del tirano Fálaris de Agrigento, notablemente conocido por su crueldad. El toro ese fue, en verdad, un instrumento de tortura. El enviado del tirano está leyendo la carta que acompaña al regalo para que los sacerdotes puedan decidir si se quedarán con él o no. En esa carta, el tirano admite que ha dejado las masacres porque se siente cansado de gobernar y triste cuando fustiga. Todo esto lo denomina «obligada crueldad» y «mi justicia». En realidad, ya no hay quien le contradiga y todos sus amigos están en prisión o bajo tierra. Pero lo cómico no es la confesión de las torturas y la injusticia sino la conclusión del acragantino, que habla de parte de su pueblo: el tirano es «un hombre erróneamente tenido por perverso y que contra su voluntad está obligado a castigar»⁴⁶. Luciano compone esta parodia de apología con un protagonista que cree que las cosas deben ser así. Un caso similar es el *Tiranicida*. En esta obra el hombre que habla ante el tribunal intenta convencer a los jueces de que le deben el título de tiranicida. En realidad él mató al hijo de un tirano al que encontró sentado en el trono y, en su pánico, dejó el cuchillo allí. El tirano, viendo a su hijo muerto, utilizó el cuchillo para suicidarse. Indirectamente el protagonista mató al tirano pero lo cómico reside en los argumentos que aduce. El humor lucianesco está presente desde el principio hasta el final pero se resume en esta frase del segundo párrafo: «inventé una nueva manera de suprimir a los malvados».

Cuando estudiamos a Luciano, debemos sobre todo divertirnos, aconseja Matthew Macleod⁴⁷, el editor de Luciano en la serie Oxford

⁴⁶ *Phal. A 14*. Jufresa-Mestre-Gómez (2000: 3) llaman a este tipo de humor lucianesco humor retórico.

⁴⁷ Macleod 1994: 1392.

Classical Texts. Habiendo recorrido la mayoría de sus obras en esta conferencia estamos seguros de que nos hemos divertido pero además esperamos haber contribuido a la bibliografía sobre el humor. El humor de Luciano es un humor complejo pero sutil: sus instrumentos son la lengua y la tradición literaria y sus características son el dolor y la mezcla de la realidad con la irrealidad. La correcta reacción del lector hacia el humor lucianesco es preguntar: ¿estás hablando en serio? Porque Luciano engaña también al lector y lo hace aliado y partícipe en la burla. En el artículo de Korus encontramos una frase que nos interesa mucho: «la originalidad de la obra de Luciano no está basada en el contenido sino en la forma»⁴⁸. Lo inesperado –tan importante cuando hablamos del humor– se esconde justamente en la forma. Luciano crea un universo literario en el que mete sus detalles humorísticos como minas: y, en efecto, el lector dichoso no es el que las descubre y las evita o las desactiva sino el que las hace explotar⁴⁹.

Bibliografía

- ALSINA, J. (1966): *Luciano Obras*, vol. II, Madrid.
- ANGELI BERNARDINI, P. (1994): «Umorismo e serio-comico nell'opera di Luciano», in S. JÄKEL-A. TIMONEN (coord.), *Laughter down the centuries*, vol. I, Turku, 113-120.
- BOMPAIRE, J. (1958): *Lucien écrivain. Imitation et création*, París.
- (1993-2008): *Lucien Œuvres*, vols. I-IV, París.
- BOTELLA ZARAGOZA, J. (1990): *Luciano Obras*, vol. III, Madrid.
- CAMEROTTO, A. (2009): *Luciano di Samosata, Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*, Alessandria.
- CUARTERO I IBORRA, F. J. (1992): *Col·lut, El Rapte d'Hèlena. Text revisat i traducció*, Barcelona.

⁴⁸ Korus 1982: 306. Véase también Mestre-Gómez 2001: 113.

⁴⁹ Quisiera expresar mi agradecimiento a las profesoras María José García Soler, Pilar Gómez, Idoia Mamolar Sánchez y Francesca Mestre por su ayuda.

- ESPINOSA ALARCÓN, A. (1981): *Luciano Obras*, vol. I, Madrid.
- FRINGS, I. (1996): *Der Weise und der König: Solon und Kroisos bei Herodot und Lukian*, Toruń.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (1993): *Aristófanes Las Ranas; introducción, comentario y traducción*, Murcia.
- GARCÍA VALDÉS, M. (2004): *Luciano Obras*, vol. VI, Madrid.
- HOPKINSON, N. (2008): *Lucian: A Selection*, Cambridge.
- JUFRESA, M.-MESTRE, F.-GÓMEZ, P. (2000): *Luciano Obras*, vol. III, Madrid.
- KARAVAS, O. (2005): *Lucien et la tragédie*, Berlín-Nueva York.
- (2006): «El orador-cisne: Luciano, los rétores y la retórica», *Cuadernos de Filología Clásica* 16, 157-164.
- (2008-09): «Apollon pseudomenos: Lucian, the Fake Oracles and the False Prophets», *Eranos* 105, 90-97.
- KASSEL, R.-AUSTIN, C. (1989): *Poetae comici graeci*, vol. VII, Berlín.
- KORUS, K. (1982): «The theory of humour in Lucian of Samosata», *Eos* 72, 295-313.
- KOSTIOU, K. (2005²): *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*, Atenas.
- MACLEOD, M. D. (1974-87): *Luciani Opera*, vols. II-IV, Oxford.
- (1994): «Lucianic Studies since 1930», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II.34.2, 1362-1421.
- MESTRE, F.-GÓMEZ, P. (2001): «Retórica, comedia, diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d. C.», *Myrtia* 16, 111-122.
- (2007): *Luciano Obras*, vol. IV, Madrid.
- NAVARRO GONZÁLEZ, J.L. (1988): *Luciano Obras*, vol. II, Madrid.
- (1992): «Algunas observaciones sobre el humor de Luciano», in J. ZARAGOZA-A. GONZÁLEZ SENMARTÍ (coord.), *Homenatge a Josep Alsina: actes del Xè simposi de la Secció catalana de la S.E.E.C., Tarragona, 28 a 30 novembre de 1990*, vol. I, Tarragona, 245-248.
- PISACANE, P. (1942): «Luciano umorista», *Atene e Roma* 44, 109-136.
- SILVA, M.F. (2006): «Vamos rir com Luciano», *Máthesis* 15, 221-239.
- UREÑA BRACERO, J. (1995): *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza y procedimientos de humor*, Ámsterdam.

4. *Es, bibe, lude, veni* (CLE 1500): sobre la alegría de vivir en los epitafios antiguos*

M.^a Teresa Muñoz García de Iturrospe
(Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea)

Resumen: Los epitafios pretenden a menudo entablar un diálogo con los lectores que incita a disfrutar de la vida y de sus placeres cuando el final es inevitable y común. Es un apóstrofe que provoca un efecto irónico por el que los monumentos funerarios en que se insertan pueden ser mejor recordados, justamente por su alejamiento de los tópicos funerarios más habituales en esta literatura de calle. A partir del epitafio que da título al trabajo (*es, bibe, lude, veni*, es decir, «come, bebe, juega, ven»), se disponen diversas manifestaciones de humor más o menos grueso, con divertidos, irónicos y nihilistas juegos de palabras. Son manifestaciones próximas al pensamiento popular y los modos de la transmisión oral que influyeron de forma decisiva en autores consagrados.

Abstract: The ancient epitaphs often seek a dialogue in order to incite readers to enjoy life and its pleasures, when the end is inevitable and common. These interventions, which come preferably in the first person, provoke an ironic effect and, at the same time, spread the memory of the deceased, by removing the most common funerary topics which characterize this «literature of the streets». The epitaph which gives rise to the title (*es, bibe, lude, veni*, i.e., «Eat, drink, play, come here») is followed by other many manifestations of humour, which are more or less thick, funny, or ironic, including some nihilistic word games. All these are close to popular thought and modes of oral transmission that influenced decisively classical authors.

* Este trabajo ha sido realizado dentro del Grupo de Investigación GIU 10-19 «LITTERA-RVM. Grupo de Investigación en Literatura, Retórica y Tradición Clásica» de la UPV/EHU.

Romana / c(ara) s(uis) ann(orum) XX / h(ic) s(ita) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis) /
t(e) r(ogo) p(raeteriens) / es bibe lud[e] / veni (CIL II 1877, Cádiz¹)

Efectiva exhortación a los placeres mundanos, el medio pentámetro que constituye el final macabro de esta inscripción gaditana brinda una llamada directa al vivo hacia la tumba *-veni-* que se repite en otras inscripciones de Hispania, de semejante cronología (en torno al siglo II d. C.), con concisión, construcción asindetónica, isosilabia y aliteración idénticas como rasgos comunes destacados.

Nil fui, nil sum: et tu qui uiuis, es [bibe] lude veni se lee en la inscripción de un niño de poco más de ocho años que no llegó a ser nada pero que anima a gozar de la vida (CIL II 1434; Tolox, Málaga²), sin duda el más crudo del pequeño *corpus*, con una concisa variante de la fórmula epigráfica *non fui, fui, non sum*, sentencia claramente epicúrea: el tiempo posterior a la muerte *-non sum-* se equipara al anterior al nacimiento *-non fui*.

Los cuatro imperativos se reiteran en la emeritense de ritmo dactílico *tu, qui de contra leges, [e]dae, bibe, lude, venis* (Zarker 129³), con una pequeña modificación en la última, que se ve atraída en su última orden por el elemento formular *tu qui legis / tu qui venis*. Podemos sumar una inscripción más, en la que no se incita a comer y beber con ritmo contaminado de senario yámbico y pentámetro, pero que coincide en la llamada al caminante para pararse a disfrutar y divertirse con la difunta que apostrofa: *tu qui stas et leges titulum meum lude iocari veni* (CIL II, 2/7, 426 = CIL II, 2262; Córdoba⁴).

¹ = IRPCádiz 273 = CLE 1500; HEP 14, 2005, 113. «Come, bebe, disfruta y ven».

² *D(is) M(anibus) S(acrum)/Hermogenes pius in suis /ann(orum) VIII m(ensium) VII d(ierum) XIII / n[on] fui nil sum et tu qui uiuis es / [bibe] lude ueni h(ic) s(ita) e(st) s(it) t(i-bi) t(erra) levis*. Un rico recorrido a través de textos funerarios y no funerarios puede leerse en Cugusi (1996²: 34-35 y 306); para esta inscripción, Gómez Pallarès *et al.* (2005: 248).

³ *Clodia Urbana / ann(orum) XXXX m(ensis) sem(is) / Sempronianus con/iugi incomparabili / et amantissimae / fecit / tu qui decontra leges / [e]dae(?) bibe lude venis* (=AE 1952, 108; ERAE 137). Cf. Hernández (2001: 269).

⁴ *D(is) M(anibus) s(acrum) / Badia ann(orum) / LVIII pia in su/is h(ic) s(ita) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis) / tu qui stas et le/ges titulum me/um lude iocari / veni* (Córdoba).

Semejantes órdenes se leen también en al menos tres textos epigráficos más de época altoimperial: *es bibe lude* (CLE 935, 19⁵); *manduca viba lude et veni ad me; cum vives, benefac; hoc tecum feres* (CLE 1317, en el *praescriptum*⁶); y *vive lude dona /* (AE 1960, 9; Sousse, África proconsular), en que se anteponen los tres imperativos y se deja para la siguiente línea la explicación de quién lo «dice»⁷. A ellos podemos sumar una inscripción griega sobre una joya, inserta dentro de una tradición epigramática, al reproducir *ad verbum* los versos atribuidos en la *Antología Palatina* y en el manuscrito de Planudes al rey Polemón⁸: πῖνε, λέγει τὸ γλύμμα, καὶ ἔσθιτε καὶ περὶκεισο | ἄνθεα· τοιοῦτοι γεινόμεθα ἔξαπίνης: (Kaibel 1129= *Anth. Gr.* XI, 38).

Son éstas manifestaciones que se han entendido, correctamente, como pruebas de la difusión del epicureísmo en el mundo antiguo. Debíó de tratarse de todo un fenómeno casi de masas, de rápida difusión, al menos si creemos al altanero Cicerón, que lo explica por ser una doctrina fácil de comprender, que suponía invitación a la fascinación e, incluso, por un vigor debido a la falta de otra alternativa mejor (*Tusc.* 1, 3, 64; 3, 6-7). Más específicamente se viene considerando que la tríada *es, bibe, lude* es la versión latina de un verso del famoso epitafio de Sardanápalo, rey de Nínive, según un muy famoso pasaje de Aristóbulo transmitido por el escoliasta de Aristófanes, Ateneo, Apolodoro y Estrabón, que vierten al griego las letras asirias del supuesto original⁹: ἔσθιτε πῖνε παῖξε, ὡς τᾶλλα τούτου οὐκ ἄξια.

Del éxito posterior de esta formulación asindetónica ofrece una bella muestra otro poema epigráfico, ya del siglo III d. C., en que cada uno de los tres placeres es referido metonímicamente por medio de otras tantas diosas protectoras: *flores ama Veneris (= lude), Cereris bona munera*

⁵ = CIL IV, 4972 (Pompeya, 1.ª mitad del siglo I d. C.).

⁶ = CIL VI, 142 (p 3755) = CLE 1317 (Roma, s. III d. C.).

⁷ *Eustorgius dicit / deus odit uxore(m) mali / mori(s)*.

⁸ Otras invitaciones a beber y «consejos sobre la buena vida» en inscripciones y epigramas griegos se reúnen en el trabajo de Robert (1965: 185-188).

⁹ Cf. Apollod. *FG+Hist* 244, f. 303; Athen. 530b; Arrian. *Anab.* II, 5, 4; Strab. XIV, 5, 9 (dos versiones). Guzmán Almagro (2006) ofrece un estudio introductorio a este influyente epitafio.

carpe (= *es*) et *Nisyi larga* (= *bibe*) (Zarker 82, vv. 6-7; Panonia, aprox. 230 d. C.)¹⁰. Podemos sumar a ésta una sucesión más, que también se repite entre Roma y Pompeya, en inscripciones en latín y griego, con un cinismo menos desgarrado, en el que la construcción quiásmica y el efecto de repetición refuerzan el juego de palabras y la sorpresa y donde la comida se sustituye por otra alternativa mundana: los baños¹¹. El lema se reiteraba (asimismo con un quiasmo, con sus elementos ocupando sendos versos de un único dístico) en el *carmen epigraphicum* en forma de dístico dedicado a Tiberio Claudio Segundo: *Balnea vina Venus corrumpunt corpora nostra, / set vitam faciunt b(alnea) v(ina) V(enus)* (CIL VI, 15258)¹². También una expresión balnearia se aprovechó para un epitafio en Ostia, en que en lugar de exhortación aparece una crónica escueta pero muy gráfica de una vida pasada entre las tabernas y las termas: *vixi Lucrinis potabi saepe Falernum balnia vina Venus mecum / senuere per annos* (CIL XIV, 914 = CLE 1318)¹³. También en un epigrama anónimo de la *Anthologia Graeca* (X, 112) se expresa, seguramente con un doble sentido, esta tríada de riesgos que conduce con rapidez al infierno de los muertos pero que conforma el programa popular de vida pagana: οἶνος καὶ τὰ λουτρὰ καὶ ἡ περὶ Κύπριν ἐρωή / ὄξυτέριον πέμπει τὴν ὄδον εἰς αἴδη¹⁴.

Frente a ellos, ya los médicos antiguos como Celso se empeñaron, casi con el mismo orden y asimismo con un tricolon en una construcción

¹⁰ Cf. comentario de Cugusi (1996²: 37-46).

¹¹ Cf. Busch (1999: 517-529).

¹² = CIL VI, 1649 = CIL III, 129 = CIL XII, 33 = CLE 1499; «Los baños, los vinos y Venus corrompen nuestro cuerpo, ¡pero nos dan la vida los baños, los vinos y Venus!» (las traducciones de los CLE son deudas de este trabajo de las publicadas por Fernández Martínez [1998]). De la popularidad de la expresión es prueba que conservamos asimismo una inscripción bilingüe de Gallipoli sobre una cuchara con el mismo hexámetro: *balnea vina Venus faciunt prosperantia fata. θῶον τήρ(ε)ι τὴν κήλην σου* (CIL III, 12274c = CLE 1923; «Baños, vinos y amores hacen que el destino se apresure»).

¹³ «Yo, ese renombradísimo Primo, estoy en esta tumba; me alimenté a base de ostras del lago Lucrino, bebí a menudo el vino de Falerno, envejecieron conmigo a lo largo de los años los placeres de los baños, los vinos y los amores». Añade (en primer lugar además) la caza el autor de una inscripción, sobre lo que parece un tablero de juego, del foro de Tim-gad, en la que los cuatro infinitivos se presentan en dos líneas, a modo de parejas: *Venari, lavari / ludere, ridere / (h)oc<c> est vivere* (CIL VIII, 17938).

¹⁴ Véase el epitafio de Anacreonte en que se afirma, una vez más en primera persona: «soy bebedor de vino» (AP VII, 28).

asindetónica, en sus reiteradas recomendaciones de abstinencia –*diu abstinere a vino, balneo, venere* (Celsus, *Med.* III 22, 14)¹⁵–, lo que casi convierte en subversivos a nuestros difuntos consejeros.

Son consejos que tampoco escuchó un anciano de 80 años que sólo se expresa en primera persona en su epitafio para dar importancia a lo comido y lo bebido y lamentar lo no hecho: *D. M / T(itus) Flavius / Martialis hic / situs est quod edi / bibi mecum habe[o] / quod reliqui / perdididi / v(ixit) a(nmos) LXXX* (CIL VI, 18131 = CLE 244 = CLE 2207)¹⁶; también con paralelos en Mesia¹⁷ y Apulia¹⁸. No es sino la conformidad, enjugada con ironía y una tal vez crítica social, de quien no tiene más, como el esclavo Filero de la *Cena Trimalcionis* de Petronio, que así remata lapidaria y sobriamente sus comentarios sobre la incansable actividad sexual del difunto Crisanto (*Satyr.* 43, 8: *hoc solum secum tulit*)¹⁹.

La formulación reiterada de todos estos epitafios no carece, de nuevo, de antecedentes literarios, además desde los más antiguos autores latinos conocidos, Livio Andronico y Plauto, prueba de la predilección de estos por las sentencias más populares: *affatim edi bibi lusi*²⁰ (*Carm.*

¹⁵ Así, ... *abstinere a sole, balneo, vino, venere* (*ib.* IV, 5, 3); *inimica* (sc. *sanguinem expuentibus*) *sunt vinum, balneum, venus* (*ib.* IV, 11, 8).

¹⁶ «Lo que he comido, he bebido, conmigo me lo llevo. Lo que he dejado, lo que perdido».

¹⁷ También en una súbita primera persona, en la segunda línea del epígrafe, justo antes de otro brusco cambio de persona (*Ego Maurentia*, la dedicante, que recuerda 50 años de feliz matrimonio): *Lupus anemola ic ave/tat quot comidi mecum ave[o]* (CIL III, 14524 = CLE 2207 = CLE Moes 50).

¹⁸ Sin aconsejar pero satisfecho con su vida, lo bebido y lo comido, también en primera persona en dos versos otro joven soldado, P. Clodio (CIL IX, 2114 = CLE 187): *Dum vixi, vixi quomodo / condecet ingenuom. Qu/od comedi et ebibi, tantum meu(m) est* («Mientras viví, viví como es propio de un hombre libre. Lo que he comido y he bebido es mío y basta»).

¹⁹ Véase la más reciente traducción del pasaje y su contexto inmediatamente anterior: «Yo había conocido a ese hombre de entrepierna proverbial, y era todavía un crápula. ¡Por Hércules!: no creo que [Floriáureo = *Chrysanthus* en el original] dejara tranquilo en casa ni a la perra. Más aún, le iban los jovencitos, era hombre “de toda minerva”. Y no se lo critico: que le quiten lo *bailao*» (trad. de M. Sampietro Lara y M. López López, 2007). Y compárese con los más literales «era muy dado a los muchachitos jóvenes: un individuo a quien le servía todo. Y no lo censuro: es lo que se llevó ganado» (trad. de M. C. Díaz y Díaz, 1968) y «le atraían los mancebos; un hombre con todos los refinamientos del gusto: No se lo echo en cara. He aquí lo único que se llevó consigo» (trad. de L. Rubio Fernández, 1978).

²⁰ La secuencia formaría parte del *canticum* de una comedia (cf. Lenchantin, 48, *membrum ex creticis compositum*).

frg. 41; ed. Morel 1910), *qui se / suamque aetatem bene curant, / edunt, bibunt, scortantur* (Plaut. *Pseud.* 1133-4)²¹. En este sentido, los cada vez más explícitos defensores del *carpe diem* aplicarán estos recursos de los muertos para negar la esperanza después de la muerte: *gaudia non remanent, sed fugitiva volant. / [...] Non est, crede mihi, sapientis dicere 'vivam' / [...] vive hodie*²² (Mart. I, 15, 8 y 11-12; cf. V, 58, 7, *Cras vives? hodie iam vivere, Postume, serum est*). Incluso en un poema pseudo-virgiliano es la propia muerte la que incita a vivir la vida en otro pentámetro: *Mors aurem vellens 'vivite' ait, 'venio'* (*Copa* 38).

Aunque se asome el humor oscuro y algo pesimista, en epitafios como el siguiente de Roma predomina una desesperación reservada y descubierta casi siempre al final; sin embargo, el autor del *carmen epigraphicum* romano opta por arrancar con una abrupta pregunta al propio difunto, apóstrofe que dos mil años después se sigue entendiendo como un reproche, a modo de estrambote burlesco²³: *Quid tibi nunc prodest stricte vixisse / [to]t annis? heredum ratio nuntiat* (CLE 543, 1-2²⁴).

Muchos de estos textos epigráficos están compuestos en tetrametros trocaicos (o, si se prefiere, septenarios trocaicos), metro preferido por el pueblo durante el Imperio, más adecuados hasta en la comedia para los momentos elevados y de patetismo²⁵. En él se presenta el epitafio del soldado veterano T. Cisionio, que dirige sus órdenes a un lector plural²⁶:

²¹ Aún se alarga, para alargar el efecto cómico, una vez más en *Pseudolus* (138-39), donde al beber y comer se añade no el *venire* de nuestros epitafios, sino el más mordaz por lo imposible *fugere*, dedicado a los esclavos por el lenón Balión: *eo enim ingenio hi sunt flagritribae, / Qui haec habent consilia: ubi data occasiost, rape clepe tene, / Harpaga bibe es fuge*.

²² Compárese con *Quo spectas? Quo te extendis? Omnia quae ventura sunt in incerto iacent: protinus vive*. (Sen. *De brev. vit.* IX, 1); Laurens (2001: 84-85) destaca la similar forma de fustigar la *stultiitia* de los vivos en estos pasajes de Séneca y Marcial.

²³ Es como un estrambote, desde su formalización en el Trecento italiano en los finales de sonetos de Shakespeare, las composiciones renacentistas de Philip Sidney, las barrocas de Quevedo, entre otros.

²⁴ CIL VI, 30112 = ILMN I, 416.

²⁵ Cf. Anderson (1993: 3-29).

²⁶ «Mientras viví, bebí lo que me dio la gana. Bebed vosotros, que aún estáis vivos». Otro más frío pero de ironía negra y asimismo métrico es el dedicado por sus padres a Lucio Licinio Severo: *Miles eram, sum deinde cinis de milite factus* (CIL IX, 4756 = CIL XI, 4188 = CLE 409 = AE 1999, 577).

Dum vixi, bibi libenter; bibite vos, qui vivitis (CLE 243²⁷). Aún antes Terencio ofrece un elogio a la buena vida similar; cuando se trata –como en los epitafios– de retratar la vida de un familiar muerto entregado a los placeres en vida, la alabanza es común: *Sane hercle homo voluptati obsequens / Fuit, dum vixit: et qui sic sunt, haud multum haereden iuvant / Sibi vero hanc laudem relinquunt: vixit dum vixit bene* (Hecyra 3, 5-9).

Unos y otros incorporan el trazo del ingenio y el sentimiento de la búsqueda siempre angustiada del yo. Mediante el ingenio y el humor surgen dilemas morales dirigidos sin contemplaciones a la condición humana; la ironía en ellos consiste en la manera directa y coloquial con que previene el autor, normalmente en primera persona, a un siempre renovado auditorio –el de los lectores vivos– de que irremediablemente acabará siendo como él²⁸.

Los amigos que se unen al difunto en la fiesta –una vez más, el plural se extiende– son así aconsejados (*moneo*) en otra inscripción de Roma, celebración en la que Agrícola pide abiertamente la unión con Baco y el disfrute sexual: *amici qui legitis moneo miscete Lyaeum / et potate* (CLE 856, 12-13²⁹). Asimismo algunos difuntos subrayan con conformidad, que añade un tono irónico al crudo realismo implícito, el consejo de que «si tienes salud, dinero y qué comer, tendrás también amigos», como el difunto que empieza así su propio epitafio: *Quat valeas (h)abeas pascas mul/tos tu habebes amicos* (CLE 470 = CIL XII, 915, Arles)³⁰; o se

²⁷ = CIL III, 293 = CIL III, 6825 (de una zona de Antioquía donde hubo legiones en esa época, mediados del siglo III).

²⁸ Cf. *non fueram, non sum, nescio; non ad me pertinet* (CIL V, 1939); *nihil sumus et fuimus mortales. Respice lector: in nihil ab nihilo quam cito redicimus* (CLE 1495 = CIL VI 26003). Este sentimiento desolador es semejante en inscripciones y epigramas funerarios griegos (cf. Pfohl, 1980², n.º 31): οὐκ ἐγενόμεν ἡμῖν, οὐκ εἰμί τοσαῦτα. Εἰ δὲ τις ἄλλο ψεύσεται: οὐκ ἔσομαι.

²⁹ = CIL VI, 17985a (p 3521) = CIL VI, 34112 = AE 1972, 10. Comer y beber se unen asimismo en la orden que, en plural y con el difunto incluido, leemos en CLE 190: *epulemur laeti, vita dum parva manet Baccho madentes /... / vive dum vivis*; asimismo la popular frase falsamente atribuida a César *Beati Hispani quibus bibere vivere est*.

³⁰ «Mientras estés bien de salud, tengas posesiones y comas bien, tendrás muchos amigos». Más parco es Aufidio Romano, de Tárraco: *vive laetus* e incluso, dentro de un epitafio más largo, la expresión *ludite felices puellae* del epitafio de Crocale (CIL XI, 4866 = CLE 1167). Son variantes afortunadas de Verg. *Aen.* 3, 493: *vivite felices, quibus est fortuna peracta*;

propone que hay que aprovechar de la vida porque hasta a las guapas e inteligentes les espera la muerte³¹.

En otros dos epitafios es el dedicante (además un liberto) quien se dirige no ya al *viator* sino, con más confianza, al *amicus* o *sodalis*, lo que refuerza aún más un mensaje que adelanta el tono de los goliardos, después del epitafio a la esposa: *amici, / dum vivimus / vivamus* (CIL XII, 4548, Narbona). Es el monumento el que casi parece apostrofar al paseante amigo, con un efectivo acusativo interno, y en nombre de los hermanos Máximo y Lascivo descubre mediante el recurso a la lýtotes, ya que la tumba es la negación de los placeres de la *bona vita*³²: *tu qui legis bona / vita vive, sodalis, / quare post obitum / [n]ec risus nec lusus nec ulla voluptas erit* (CIL IX, 3473 = CLE 186, de la región de los Abruzzos³³). De la popularidad de estas expresiones durante siglos es buena prueba el hecho de que tanto Tertuliano como san Jerónimo se refieran a ellas para argumentar contra quienes no creen en la vida más allá de la muerte del cuerpo: *at cum aiunt: mortuum quod mortuum et vive dum vivis et post mortem omnia finiuntur* (Tertull. *De resurrectione mortuorum* III, 3); *istiusmodi hortari solent et dicere: 'mi catella, rebus tuis utere et vive, dum vivis'* (Hier. *Epist.* 22, 29).

La homofonía real *vive-bibe* también en el primer verso de un epitafio en prosa, donde las formas vulgares ayudan (¿involuntariamente?) al efecto irónico: *dum vibes, homo vive* (CIL XI, 2547^a, Chiusi). Una vez más es su continuación el elemento transgresor que rompe el optimismo, ya que se trata de una afirmación de la negación suprema, en cuanto que

cmp. Tibull. 3, 5, 31), de enorme fama en la epigrafía poética, enfrentando la vida y sus ventajas y el *funus acerbum* (cf. Colafrancesco 1983).

³¹ Así, el epitafio citado en la nota anterior (CIL XI, 4866) termina con un verso demolidor: *saepe et formosae fata sinistra ferunt* («también las hermosas soportan a menudo hados siniestros»).

³² Es el final de una inscripción que empieza afirmando que la preparación del monumento funerario fue un entretenimiento superior para ellos: *duo fratres conve/nientes in uno hunc / titulum nobis posu/imus vivis ut posse/mus at superos secu/rrius vitam bonam ger(e)/re.*

³³ «Así, tú que lo estás leyendo, amigo, vive una buena vida, porque después de la muerte no habrá ya ni risas, ni bromas, ni placer alguno». Cf. Sanders (1989: 61 y 77).

el difunto no es sino un ser neutro: *nam post / mortem ni/hil est om/nia rema/nent et hoc / est homo / quod vi/des*.

Estos juegos se repiten incluso cuando el *titulus* no necesita del nombre de ningún difunto y se graba sobre objetos de la vida cotidiana, sobre todo en copas, halladas casi siempre en ajuares de tumbas, tanto en latín *–bibe vivas multis annis–* como en griego *–πίε ζήσεις καλῶς αἰετῖ³⁴–*. Como no podía ser menos, en la comedia latina encontramos los primeros testimonios de estos juegos de palabras, ya con la sucesión de imperativos de presente³⁵; así, es como Periplectómeno ofrece al joven Pleusicles la mejor de las hospitalidades, antes de afirmar orgulloso su propio convencimiento vital: *Es, bibe, animo obsequere me cum atque onera te hilaritudine:/Liberae sunt aedis, liber [s]um autem ego me [tu] volo vivere* (Plaut. *Mil.*, 677-8). Se trata de una interferencia más del lenguaje de la comedia y de la epigrafía, géneros coincidentes en su empeño por liberar las emociones de su amplio público.

Todas ellas son formas que adoptan esporádicamente los autores cristianos cuando, desde san Pablo (en particular por su «si los muertos no resucitan; comamos y bebamos que mañana moriremos», 1 Cor 15, 32), sin duda ironizan sobre los excesos de la vida terrenal³⁶, precisamente en un abierto ataque a la parte más conocida de la filosofía de Epicuro; lo más habitual es que se apoyen en un muy divulgado consejo de Isaías, que pretendía un efecto de revuelta en un contexto de llanto y lamento (Isa 22, 13³⁷; Sap 2): *manduca et bibe, et si tibi placet, cum Israele lude consurgens et canito*: «manducemus et bibamus, cras enim moriemur³⁸».

³⁴ Cf. Harden et al. 1987: 238-241.

³⁵ Horacio introduce una variante a otro logrado tricolon hedonista, empleando un tiempo perfecto: *lusisti satis, edisti satis atque bibisti* (Hor. *Epod.* II, 2, 214-5).

³⁶ Cf. Pinto 1561: cap. XXII, 203: «Fortasse verba illa [...] dicebat ironice et irrisorie».

³⁷ «El Señor, Jehová de los ejércitos, llamó en ese día a llanto y a endechas, a raparse el pelo y a vestir cilicio; y he aquí gozo y alegría, matando vacas y degollando ovejas, comiendo carne y bebiendo vino, diciendo: comamos y bebamos, porque mañana moriremos». En una nota marginal a este versículo leemos: «et ecce gaudium et laetitia occidere vitulos et iugulare arietes comedere carnes et bibere vinum comedamus et bibamus cras enim moriemur» (cf. Moreno 1996: 462, n. 15).

³⁸ Los autores cristianos popularizaron esta expresión, a partir de su uso en Isaías, como resume con tono epigramático Cipriano de Cartago (Cypr. *Ad Quirinum* 3, 60): *Apud*

Qui cum Epicuro dicit: post mortem nihil est, et mors ipsa nihil est. Nos paulo credimus intonanti: esca ventri et venter escis (Hier. Adv. Iov. II, 3)³⁹. La suntuosidad de las mesas y el banquete se los reservan, por tanto, solamente quienes no aspiran a la perfección en el *Deus Christianorum*⁴⁰.

Con la misma misión soteriológica, Agustín de Hipona en uno de sus sermones invalida o, al menos, aclara esta función del ayuno y modifica sustancialmente las dos invitaciones al disfrute de la comida y la bebida: *ieiunemus et oremus, non ideo quia cras moriemur, sed ut securi moriamur* (Aug. Serm. 361). La defensa del ayuno tiene su primer y más férreo exponente en Tertuliano, que lo fundamenta con el mismo argumento de que todos podemos morir mañana, con una actitud de introspección y secretismo, bien al margen de cualquier alegría colectiva: *sicuti nos non dubitamus exerte mandare: ieiunemus fratres et sorores, ne forte cras moriamur. Palam disciplinas nostras vindicemus* (Tertull. De ieiuno XVII, 5). Y aún encontramos en la actualidad reflexiones que evocan la misma sentencia en su análisis de la crisis moral de la sociedad, como la expresada por Umberto Eco al cardenal Carlo M. Martini desde su «La obsesión laica por un nuevo Apocalipsis⁴¹».

Estos y otros autores anónimos reelaboran textos más o menos formularios, expuestos públicamente, en monumentos que pretenden perdurar en el tiempo, en busca de un auditorio que saben siempre atento a esta llamada de los muertos; por algo Hesíodo acuñó la ingeniosa sentencia «Sufrir devuelve el sentido a los más necios».

Esaiam: edamus et bibamus, cras enim moriemur. También en los Padres Griegos, como Clemente de Alejandría (*Stromates* VIII, 12, 78, ἐσθιον, πινον και γαμων). La secuencia φάγομεν και πίνωμεν aparece, trescientos años aprox. después de Isaías, en el fragmento que se considera inaugura en la literatura clásica el tópico del *carpe diem* (Eurip. Alc. 788).

³⁹ Cipriano (*De testimoniis* III, 60), Jerónimo y otros continuadores encuentran apoyo teológico en Isaías en su defensa de la continencia. Refiere la relación de esta mención paulina con Menandro Ruiz de Elvira 1999: 50.

⁴⁰ Cf. Hier. *Epist.* 118, 6, 1.

⁴¹ «Estamos viviendo (aunque no sea más que en la medida desatenta a la que nos han acostumbrado los medios de comunicación de masas) nuestros propios terrores del final de los tiempos, y podríamos decir que los vivimos con el espíritu del *bibamus, edamus, cras moriemur*, al celebrar el crepúsculo de las ideologías y de la solidaridad en el torbellino de un consumismo irresponsable» (Eco 1997).

No es sorprendente que los actores de la Antigüedad hicieran uso de esporádicas alusiones ingeniosas, que pretendían asimismo burlar la propia muerte o la de los colegas. Así, dedican en grupo un epitafio a su colega Basila, la «décima Musa», en la época de los Severos (ca. 220 d. C.): *πολλάκις ἐν θυμέλαις, ἄλ / λ' οὐχ οὔτω δὲ θανούσῃ* (IG XIV, 2342, Venecia); el final de esta inscripción en verso –encabezada además por un retrato de la difunta– logra, de nuevo, un final sorprendente, trágico y mordaz, reutilizando una sentencia gnómica que ya emplea Demóstenes⁴²: *Βάσιλλα οὐδεὶς ἀθά / νατος* («Basila, nunca será inmortal»). Este homenaje en piedra es repetido en la misma región de Aquileia con aún más evidente tono burlesco, en la inscripción latina en la que un actor que ha llegado a ser *magister mimaiorum* recita su última línea (CIL III, 3980, Sicilia): *aliquoties mortuus sum, sed sic numquam* («algunas veces he tenido que morir; así, nunca»).

El miedo a la muerte pretendía conjurarse con estos cantos a la vida, llenos de recursos efectivos y efectistas, que además sirvieron, sin duda, para codificar formas de conducta. Nada nuevo bajo el sol, el «perdóname que no me levanto» de Groucho Marx no es sino una pequeña variación de los griego *ἐτεῦθεν οὐδεὶς ἀποθανὼν ἐγείρεται* (Peek 480, «ningún muerto se va de aquí») o romano *fossor parce / hic iam cubat* (CIL VI, 7543).

En suma, la libertad de expresión parece insinuarse mejor que en otros géneros en esta «literatura de calle⁴³», en la que se suman recursos sencillos pero bien conocidos en la alta literatura. Es aquello que a menudo encajonamos únicamente dentro del llamado «humor negro⁴⁴», pero que otro poeta liberto demuestra esconde una reflexión más profunda, que consigue aunar en su final escepticismo y consolación:

⁴² Catálogo de inscripciones orientales y otros textos con el lema «nadie es inmortal» en Şahin (1991: 183-190).

⁴³ Cf. Kajanto (1968).

⁴⁴ Cf. Gómez Pallarès (2007), con una docena de ejemplos hispanos más de este humor inteligente, desde el s. I a. C. a finales de la Antigüedad tardía.

quid sumus aut loquimur vita est quid deniq[ue nostra] / vel modo nobis cum vixit homo nunc homo no[n est] / stat lapis et nomen tantum vestigia nulla / quid quasi iam vita est non est quod quaerere cu[res] (CIL VI, 22215 = CLE 801)⁴⁵.

Bibliografía

Fuentes epigráficas, abreviaturas, ediciones y traducciones (selección)

AE = *Année Épigraphique*.

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

CLE = *Carmina Latina Epigraphica* (ed. F. Bücheler et al.).

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. (1998): *Poesía epigráfica latina*, I-II, Madrid, Gredos.

KAIBEL, G. (1878): *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berlín, G. Reimer.

PEEK, W. (1955): *Griechische Vers-Inschriften. I. Grab-Epigramme* [GV], Berlín, Akademie-Verlag.

PFOHL, G. (1980²): *Griechische Inschriften als Zeugnisse des privaten und öffentlichen Lebens*, Múnich, E. Heimeran.

ZARKER, J. W. (1958): *Studies in the Carmina Latina Epigraphica*, diss. Princeton.

Estudios citados

ANDERSON, W. S. (1993): *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, Toronto - Buffalo - Londres, University of Toronto Press.

BUSCH, S. (1999): *Versus Balnearum. Die antike Dichtung über Bäder und Baden im römischen Reich*, Stuttgart - Leipzig, Teubner.

⁴⁵ «¿Por qué existimos o hablamos? ¿Qué es, en fin, [nuestra] vida? Hasta hace un momento ha vivido con nosotros un hombre, ahora ya no. Se alza en su lugar sólo una piedra y un nombre, ni siquiera huellas. ¿Qué es ya, por así decir, la vida? No hay razón para que te preocupes de preguntártelo».

- COLAFRANCESCO, P. (1983): *Funus Acerbum*, en AA.VV., *Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel bimillenario della morte*, Perugia, Istituto di filologia latina dell'Università di Perugia, 212-225.
- CUGUSI, P. (1996²): *Aspetti letterari dei CLE*, Bologna, Pàtron.
- ECO, U. y MARTINI, C. M. (1997): *¿En qué creen los que no creen?, Un diálogo sobre la ética en el fin del milenio*, traducción de C. GUMPert MELGOSA, Buenos Aires, Temas de Hoy.
- GÓMEZ PALLARÈS, J. (2007): «Humor 'negro': el diálogo entre vivos y muertos en la poesía epigráfica latina», *ExClass* 11, 167-196.
- *et al.* (2005): «*Carmina Latina Epigraphica* de la provincia de Cádiz (España), edición y comentario», *Epigraphica* 67, 185-256.
- GUZMÁN ALMAGRO, A. (2006): «El epitafio de Sardanápalo», *Especulo. Revista de estudios literarios*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/sardanap.html>
- HARDEN, D. B. *et al.* (1987): *Glass of the Caesars*, Milán, Olivetti.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, R. (2001): *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*, Valencia, Universidad de Valencia.
- KAJANTO I. (1968): «On the Freedom of Expression in Latin Epitaphs», *Latomus* 27, 185-186.
- (1969): «*Balnea, vina, Venus*», en *Hommages à Marcel Renard*, III, Bruselas, coll. Latomus, 357-367.
- LAURENS, P. (2001): «Martial et Sénèque: affinités entre deux Latins d'Espagne», *RELat* 1, 77-92.
- LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M. (1937): *Livi Andronici Fragmenta*, Turín, Paravia.
- MORENO GARCÍA, A. (1996): «De la tristeza según Dios y según mundo, consideración sobre un lugar de San Pablo: un manuscrito inédito de Pedro de Valencia», *Helmantica* 47, 144, 453-478.
- PINTO, H. (1561): *In Esaiam prophetam commentaria*, Lyon, apud Theobaldum Paganum.
- ROBERT, L. (1965): *Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numismatique et d'antiquités grecques*, vol. XIII, Limoges, Bontemps.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1999): *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, Universidad de Murcia.

- ŞAHİN, S. (1991): «*Oudeis athanatos* in den Grabinschriften aus der Gegend von Germanikeia (Maraş) in Kommagene», en H. MALAY (ed.), *Erol Atalay Memorial*, Esmirna, Ege Universitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlan, 183-190.
- SANDERS, G. (1989): «Sauver le nom de l'oubli: le témoignage des CLE d'Afrique et aliunde», en *L'Africa Romana VI* (Sassari 1988), Sassari, Gallizzi, 43-79.

5. Humour in the Cretan poets Sachlikis, Chortatsis, and Kornaros (14th-17th c.)*

Tasoula Markomichelaki
(Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης)

Abstract: In this paper we look at three great poets of Cretan Literature of the Venetian era, each of whom marks a stage in the development of Modern Greek literature as a whole. Each of these three poets has his own particular way of handling humour, and yet all three participate in a kind of «dialogue» which seems to link them together with invisible bonds. Tzortzis Chortatsis (late 16th c.) seems to be in conversation with Stephanos Sachlikis (14th c.), parodying and reversing the earlier poet's moral lessons with the same circle of characters, the «merry ladies» of Kastro. Vitsentzos Kornaros (early 17th c.), for his part, exploits a stock comic figure, found in Chortatsis' *Katsourbos*, to enrich the comparatively sparse humourous and satirical comments by the narrator in his verse romance *Erotokritos*.

Resumen: En este artículo nos ocupamos de tres grandes poetas de la literatura cretense de época veneciana, cada uno de los cuales marca una etapa en el desarrollo de la literatura griega moderna en su conjunto. Cada uno de estos tres poetas tiene su propia forma de manejar el humor, y sin embargo todos ellos participan en una suerte de «diálogo» que parece unirlos con lazos invisibles. Tzortzis Chortatsis (ca. finales del s. XVI) parece conversar con Stephanos Sachlikis (ca. s. XIV), parodiando e invirtiendo las lecciones morales de este último con el mismo círculo de personajes, las «alegres damas» de Kastro. Vitsentzos Kornaros (ca. comienzos del s. XVII), por su parte, explota una figura cómica típica, que se encuentra en el *Katsourbos* de Chortatsis, enriqueciendo los comentarios comparativamente poco humorísticos y satíricos del narrador de su novela en verso *Erotokritos*.

* I'm most indebted to my good friends Idoia Mamolar and Javier Alonso, for inviting me to this symposium on the history of humour in various literatures, and Alfred Vincent (University of Sydney), for revising my english text and especially for translating in English the extracts of Cretan poems that I use here.

Introductory notes

In this paper, I will be focussing on three major Cretan poets whose works have survived: first, Stephanos Sachlikis, of the 14th century, known as the «father of Cretan literature» as I'll explain; then Tzortzis Chortatsis, of the 16th century, who has been called the «father of modern Greek drama» (Giourgos 2000: frontcover), and finally Vitsenzos Kornaros, of the early 17th century, creator of the masterpiece of Cretan literature, the verse romance *Erotokeritos* (Alexiou 1980). Humour and laughter in literature has been the subject of my academic research for over twenty years. Hence this invitation to talk on humour in Cretan literature of the medieval and early modern period gave me the opportunity to review some of my earlier published research, to enhance it with new material and new approaches, and to introduce some major manifestations of humour in this literature.

Eight hundred years ago to the day this paper was given in Vitoria, on September the 10th 1211, a document known as the Carta Concessionis was signed in Venice; this was the decree by which the Venetian government determined how landed estates were to be allocated in the Mediteranean island that had come under the rule of the Most Serene Republic seven years earlier, during the Fourth Crusade (Detorakis 1994: 143-146). The land was to be shared out between the Venetian state, the Catholic church and individual settlers. Hence 1211 marked the beginning of the Venetian occupation of Crete, a period of almost 460 years which progressively generated intense cultural activity all over the island, an activity expressed in both literature and the visual arts: an example of the latter, familiar to everyone in Spain, is Dominikos Theotokopoulos, better known as El Greco, the most famous of Cretan Renaissance painters, whose work was the fruit of a combination of Western and Byzantine styles. El Greco «received his initial training in Crete before setting off in 1567 to seek his fortune in Venice and, eventually, in Toledo» (Holton 1991b: 9). The mingling of these two cultural traditions was also to be evident in architecture and music.

As David Holton has put it: «It would be truer to say that Venice acted as a channel for the dissemination of the achievements of the Italian Renaissance to Crete, as happened in other Venetian possessions in Dalmatia and the Greek islands. None the less, Crete is the place *par excellence* where the meeting of the West with the Greek East took place» (Holton 1991b: 2). Crucial in this evolution was the role of Byzantine scholars who left Constantinople after its fall to the Ottoman Turks in 1453 and were settled in Crete, as was also the fact that many Cretans were drawn to the metropolis for studies and work.

Cretan Literature of the Venetian period

Let us now focus on literature, which is our subject here, and see how things evolve in this area during the centuries of Venetian rule.

It has been common practice among scholars to divide Cretan literature into two periods: the first from the late 14th century to about 1580 (van Gemert 1991: 49-78, Panagiotakes 1995: 281-323), and the second from about this date to the end of Venetian rule, in 1669, when the capital Candia, Chandax or Kastro fell to the Turks after a twenty-one-year siege. To the first of these periods belongs Sachlikis; to the second Kornaros and Chortatsis.

The so-called «Early Cretan literature», or period of the «literary antecedents» (van Gemert 1991: 49), comprises eleven known poets plus a number of anonymous ones. Their poems, rhymed or not, were mostly composed in the standard fifteen-syllable metre of late medieval Greek verse, and in the Cretan dialect –yet a dialect less systematic and not sophisticated and refined as in the literature of the second period; it was «often not greatly different from the mixed language of vernacular verse composed in other parts of the Greek world» (Holton 1991b: 13). Nonetheless, these early poets, such as Stefanos Sachlikis, had an important contribution. In the words of Arnold van Gemert (1991: 78): «They developed the Cretan dialect into a literary dialect; they introduced and

tried out the rhyming distich of the *versus politicus*; and they implemented, long before the Fall of Constantinople, a reorientation of Greek/Cretan literature, bringing it into contact with Italian and other western literatures of the late Middle Ages and the early Renaissance». The themes of this Early Cretan literature include descents to the Underworld, animal fables, autobiographies, recent historical events and ethical and religious topics; their tone may be satirical, moralising or didactic.

As for the second, or «mature» period of Cretan literature, this includes verse plays belonging to all types of Renaissance drama, that is tragedy, comedy, pastoral, and religious drama, as well as one example of pastoral poetry and the epic romance *Erotokritos* (Holton 1991a).

Stephanos Sachlikis

Sachlikis has been called the «father of Cretan literature», because he is the oldest known poet of Venetian Crete whose works have come down to us. As extensive research in the Venetian Archives by Arnold van Gemert has shown, our poet was born in Kastro around 1330, and he was of Greek origin but might have become a Roman Catholic. The archives give no more information about him after 1391. He must have certainly died before 1403. Sachlikis is considered the introducer of rhyme in Greek poetry (van Gemert 1991: 51-56).

Nikos Panagiotakes (1995: 299) has described him as «a gifted, versatile, and original writer». Sachlikis wrote poems of varied nature and content, using techniques derived from oral composition: his works include a series of realistic polemical poems against faithless friends, the jail, the prison wardens and his personal jailer; three poems about the whores and loose-living ladies of his home town Kastro; an admonitory poem on the three pitfalls a young man should avoid: namely dice, night life and whores; and finally, a verse autobiography including two separate sections satirising respectively villagers and lawyers. Sachlikis' parents were victims of the Black Death, the plague of 1348. He himself

lived a quite eventful and at times miserable life, having spent a large part of his inheritance on the easy women of Kastro and on gambling, which resulted in his imprisonment; a fruit of all these adventures were the early, polemical poems against people who gave him a hard time. According to the poet himself, his poems were an immediate success: «The songs I wrote in jail about those madams, / even the schoolboys sang them all the time». Another proof of their popularity is the fact that they have survived in three manuscripts.

The reason why Sachlikis is included in this account of humour in Cretan literature is that he is considered «a satirist of the first order» (Panagiotakes 1995: 300). Scholars locate his satirical spirit mostly in the poems against whores and about his prison experience, which belong to the first period of his literary activity. I'll quote here the description of our poet's comic manners by van Gemert (1991: 54), who focuses on the poems about whores: «The comical/satirical effect of this body of realistic descriptions of named women and their protectors, interrupted by jocular remarks, songs, dances, decrees and oaths of loyalty, is greatly enhanced by the polystich rhyme. [...] To all this we may add the references to known persons and events, the shocking vocabulary and, finally, the appropriate form of presentation. For, like his earlier poems, these texts are also intended for recitation». Regarding the poem that describes an imaginary tournament of the whores of Kastro, it has been remarked by Panagiotakes that Sachlikis took the idea from parodies of tournaments in western romances of chivalry where instead of knights the jousters are ladies on horseback (Panagiotakis 1987: 32). These parodies were known as «tournoiment des dames», but the idea to put easy women instead of respectable ladies must be Sachlikis' own. Sachlikis, however, does not confine himself to simple satire. He writes a «harsh satire against women», as Lioumbarsky (1960: 321) has called it, holding up to ridicule not just the women but their husbands, lovers and pimps as well. Let alone that their lovers include several clergymen. Here is one specimen of Sachlikis's obscene verses, from the *Council of the Whores*, in English translation by Alfred Vincent:

There's Koutagiótis' wife at «work»: her dog
is barking, babies bawling, she just chuckles.
The widow Kapsambélena's her bawd,
and nags and nags, to make her do her will.
In Koutagiótis' courtyard horns are sprouting...
Her boyfriend's in, she's made the bed for him;
They bring her in
and ask her, «Slut, why aren't you up the duff?»

Among his earlier poems, the three short ones on jail and jailers are considered by recent researchers to be more satirical and more realistic than the first one on friends (van Gemert 1991: 52). Yet, even in this latter, Lioumbarsky (1960: 325) had discerned a somehow «comic depiction of actual relations between family and friends» (κωμικήν απεικόνισιν σχέσεων πραγματικών, ενν. συγγενικών και φιλικών), plus «a number of ideas that are sad and ironic at the same time» (αρκεταί σκέψεις θλιβεραί άμα και ειρωνικαί).

What I want to argue here is that Sachlikis's humorous wit is not limited to the sneering poems of his first period, but also features in his two later works, that are certainly of «a quieter and more aloof tone» (van Gemert 1991: 55). Of course, it is to be expected that the satirical spirit is much less obvious in admonitory and autobiographical poems; yet our poet does not let slip the opportunity to express it there as well.

In his autobiographical Remarkable Story of the humble Sachlikis, what is interesting is the sarcasm that the poetic subject directs upon himself. Before turning the shafts of satire against peasants and lawyers, the poet undermines his own life-choices with a subtle irony. See, for instance, the reversed use of the notion of school, from its literal meaning to an obscene metaphorical one: «and school to me was like a horrid monster... so I sought out the whores's school and enrolled» (και φαίνεται μου το σκολειόν ωσαν κακόν θηρίον... και εις το σκολειόν των πολιτικών εγύρεψα και εμπήκα: Papadimitriou 1896, vv. 52, 60). See also the metaphor from the guild hierarchy to the hierarchy of... life: «I became a master

craftsman, giving orders; / of life's good things I couldn't get enough» (και εγενόμην μάστορας, τους άλλους να διατάσσω, / κι ουδέν ημπόρου τα καλά ποτέ να τα χορτάσω, Papadimitriou 1896, vv. 63-64). But in the end he tells us what he really thinks of himself, or purports to, by making his personified Fortune tell him off: «Sachlikis, you poor dupe, / you chronic failure freak, you hopeless loser» (Σαχλίκη κακομοίρη, άτυχε, κακορρίζικε και κακονοικόκη, Papadimitriou 1896, vv. 163-4).

Sachlikis manages to slot irony and sarcasm even into his most serious poem, the *Advice to Frantziskis* (Vitti 1960). Yet, how couldn't he do so, since the poem in half its verses refers to the «easy ladies» that ruined his life and were the target of bitter derision in his earlier works? Although, in contrast to his earlier work, there are here no obscene images or names of actual persons, all the same ironic comments on the women's and their mothers' conduct towards lovers are quite frequent, in the form of funny proverbial sayings and derogatory vocabulary.

The father of Cretan literature, therefore, «this extraordinarily intriguing person» (van Gemert 1991: 56), has made his mark as a competent handler of comic and ironic tropes, ranging in tone from gentle to extremely mordant, that are turned not only against specific social groups that made him suffer, but also against his own self and his bad Fortune.

Tzortzis Chortatsis

The second of our Cretan poets who exploited various ways to create laughter was Tzortzis Chortatsis, a typical Renaissance scholar, as proved by the learning and culture revealed in his surviving theatre works. Chortatsis is the oldest known poet of the so-called «Great Age» of Cretan literature, an eighty-year period of literary creativity, marked by the presence of new genres influenced by the Italian Renaissance. This influence was considerably promoted by the changes which took place in Cretan society over the years that intervened since Sachlikis's time; changes that led to the forming of a prosperous society «mature enough

to grasp the messages of the Renaissance movement» (Alexiou 1985: 49). Of that society, the intellectuals formed a small but active part, living and writing their works in the main towns of the island. Among them, Chortatsis is generally considered the most influential and interesting playwright of the period. Yet, unlike Sachlikis, whose life is very well documented in the Venetian archives, Chortatsis, despite the quality of his work and his significance for Greek literature, is a person about whose identity and biography only speculations have been made (Evan-gelatos 1970, 1996 and 2000, Bancroft-Marcus 1978 and 1980, Kaklam-anis 1993, Bancroft-Marcus 1991a: 83-84).

Three verse plays of his, generally accepted as written in the last decade of the 16th century and already famous in the following century (Nenedhakis 1979: vv. 445.5-10 of the *Dispute between Candia and Rethymnon*), have come down to us, representative of the three genres of Renaissance drama: they are the comedy *Katsourbos* (Vincent 1991: 105-107), to which we will return soon, a pastoral drama, *Panoria* (Bancroft-Marcus 1991a: 84-89), and the tragedy *Erofili* (Puchner 1991: 129-144). In addition to these, twelve interludes, «miniature dramas» intended to be performed between the acts of a play, are associated with his works in their manuscript and printed tradition (Bancroft-Marcus 1991b: 159-165, 166-176).

Katsourbos is the older of the three surviving comedies from Venetian Crete and *Fortounatos* the last one. Apparently comedy performances were associated with Carnival festivities. The plays were written in rhyming couplets of fifteen-syllable verse, the metre we know already from Sachlikis's works, yet they reveal a more sophisticated, more elevated form of the Cretan dialect. Cretan comedies were composed on the model of Italian *comedia erudita*, sharing with it a number of common characteristics, such as the Prologue and Five acts; the unities of plot, time and place; stock «middle-class» characters; and a happy ending precipitated by the discovery of a character's long-lost child (Vincent 1991: 103-128).

However, similarities with Italian drama extend beyond practice to theory as well. As I've shown elsewhere (Markomihelaki-Mintzas 1991

and Markomihelaki 1992), *Katsourbos* –more than the other two comedies– reveals its playwright’s solid knowledge of 16th-century Italian theories of drama, deriving from commentaries on Aristotle’s *Poetics* and Horace’s *Ars Poetica*. Renaissance scholars shaped a theory of *catharsis* in comedy whose main means are laughter and *admiratio*, that is «surprise from the unexpected», and they designated a list of rhetorical figures and tropes in the service of comedy, intended to provoke laughter in the audience. Some of these figures are: ambiguity, irony, allegory, hyperbole, dissimulation and parody.

Chortatsis, in his surviving comedy, uses the common laughter-provoking elements found in almost every comic play: the «ridiculous in things» (that is the actions and appearance of the characters on stage) and the «ridiculous in words» (such as abuse and indecent phrases and other silly sayings and verbal jokes) which aim at causing impulsive laughter. Yet there is one technique, very much emphasized by Renaissance theorists, that our playwright exploited with particular frequency: the surprise resulting from an unexpected statement, for which I’ll confine myself to one example among many: The young lover Nikolos says, in Act I, that he has been wounded by the son of Aphrodite, Eros; his gluttonous servant Katsarapos claims to have been wounded by the «son of Pisporditi» (which we might render as Bumphantie); this son of... what we said is simply the smells and the look of various foods, while the actual wound is nothing more than hunger, as Katsarapos explains in the 3rd Act. Surprise at a sudden obscenity is provoked by the sexual allusions of the Schoolmaster, which we would not normally expect from such a person.

In addition, of the three comedies, *Katsourbos* contains the best exploitation of rhetoric in the service of the ridiculous. In this comedy, we not only find those rhetorical figures prescribed by the theorists as the most suitable for comedy, but we also encounter others which belong to more sophisticated literary genres used here for comic effect. Devices like the apostrophe, the sophisticated metaphor, or the rhetorical scheme of the monologue, normally belonging to tragedy, if put in a clearly

comic environment, as Chortatsis does, become even more laughable than the specific comic figures.

There is also a group of scenes in *Katzourbos* which reveal another manifestation of Chortatsis's comic talent and indicate the variety of laughter-provoking elements he has at his disposal. These are the scenes where flirtatious maidservants, old match-makers, and ex-whores appear, four female characters in all, echoing Sachlikis's multi-colour world of the easy women of Kastro. The women here appear much impressed by the detailed advice of old Arkolia, who describes the «job» of a «roufiana» (go-between) as a decent way of earning money, when she narrates the «morals» of the past, which were in fact rather immoral. Chortatsis thus reverses the teaching of morality by ridiculing it using irony. Through this indirect didacticism he avoids wearisome moral messages, and at the same time enriches the comic element in his play. In these scenes, we also discern some sort of parody of Sachlikis's depiction of whores in the *Advice to Franziskis*. As we saw earlier, in the *Advice* the intensity of satire against whores is toned down and is not personal; their morals and manners are depicted from some distance, since the aim of the poet here is to admonish and not to take revenge on any individual prostitute for what she did to him. Detailed comparison of the two works has shown that there are similarities both in the subject-matter and in style and vocabulary, which make me believe that Chortatsis found in the *Advice* ready-made material that his literary genius could exploit ironically, employing parody in order to vary his laughter-provoking techniques even more (Markomihelaki 1995).

Yet while examining Chortatsis as a parodist it is worth mentioning one more play of his which has some comic elements because of its mixed nature: this is *Panoria*, the only surviving Cretan pastoral drama in the Greek language. Pastoral drama was an offshoot of the third genre of Italian Renaissance theatre, that is of tragicomedy, which combines elements from both tragedy and comedy; for instance, it comprises serious personages who encounter danger but not death, and comic ones, who cause laughter that is not lewd. Two such characters are: the elderly

Giannoulis, father of the young shepherdess Panoria; and Frosini, an elderly woman. The only purely comic scene of the play, a dialogue between these two, acts as comic relief, right in the central act of the drama, between romantic speeches on love and marriage; it is a «duel» of insults and abuse which can function as a parody of the young shepherd lovers' duel of laments in earlier acts. The comic dialogue thus echoes the general «sound and form» of the serious ones but from a comic and ridiculing point of view (Markomihelaki 1995: 82-84).

Erotokritos by Vitsentzos Kornaros

Our last landmark in this study is the verse romance *Erotokritos*. We would hardly expect to find humorous elements in an epic of love and chivalry, until Natalia Deliyannaki (1998) published her paper «The poet's humour in the *Erotokritos*» [«Το χιούμορ του ποιητή στον Ερωτόκριτο»].

Erotokritos (which means «tormented by love») is a five-part narrative in verse, which combines the two separate strands of narrative fiction of its time, Greek and western, and is composed in rhyming couplets of political (fifteen-syllable) verse, like the works of Sachlikis and Chortatsis. The autobiographical evidence offered by the poet in the last lines of the poem has helped scholars to identify him with a member of the noble Veneto-Cretan family of Cornaro who was born in 1553 and died in 1613. As a consequence, the composition of the *Erotokritos* can be dated to approximately 1590-1610, that is simultaneously or a little later than the plays of Chortatsis, with whose tragedy *Erofili* Kornaros seems closely acquainted. The novel is basically a love story placed in some undefined antiquity, but many other themes are woven into its plot contributing to the poem's varied tapestry: the instability of human fortunes, the related theme of time, the «clash of arms», and the «power of Eros» (Holton 1991c and Holton 1991d).

It has been argued that the five-part structure of the plot corresponds to the five-act structure of Renaissance plays, and especially to that of comedy (Holton 1988). Yet this poem is not a comedy and does not aim at laughter. From the eleven times the word γέλιο – laughter is mentioned in the 10 000-verse poem, only one refers to real laughter, in a scene that reminds us of Renaissance comedy. Deliyannaki examines all the instances of subtle irony and elegant humorous and witty comments that the narrator (called the «Poet» in the text) makes on the characters' sentiments and behaviour. However, we will confine ourselves here to one episode that is particularly close to comedy. In the second part of the romance, a tournament is organised by the King to entertain his daughter and find her a suitable husband. One of the participants, with the symbolic name «Tripolemos», that is «Man-of-War», from Sklavouinia (Dalmatia) makes a dramatic entrance into the arena. The narrator and others laugh at him because of his boastful behaviour – which is a feature of the Braggart Soldier, one of the stock characters in Italian and Cretan comedy. Braggart Soldiers usually have a suitably «terrifying» name, like our Tripolemos here, and they lay themselves open to ridicule. The Poet's allusion to his name and stature, a comic simile and the way his opponent, the Cretan participant Charidimos, faces him, all have a humorous touch that reveals Kornaros's acquaintance with comedy manners (Deliyannaki 1998: 150-152). Here are the relevant passages in an English translation by Alfred Vincent.

The stature:

In manner always angry, always harsh,
he stood a span above the tallest warrior. (B 267-268)

The name:

The name his parents gave him at his birth
he soon rejected, once he came of age.
He took another name, such was his wish,
a name to make all fear him: Man-of-War. (B 279-282)

Charidimos's sarcastic disposition:

The time had come to battle with the Slav
who'd come to terrify him with dire threats.
The Cretan, who had never once known fear,
was filled with glee to hear this churlish rant,
but made out he was frightened, so the Slav
would go on bragging loudly to the crowd. (B 2079-2084)

“But since you wish to fight this weaker lance,
I'll first ask you a favour, grant me this:
I'd like to know your name, please tell me it
so I can pay due tribute to your valour”.
At this, the Slav spoke with yet fiercer tones,
and turned to left and right, so all could see:
and said: “I rule Dalmatia as its lord,
I soldier night and day, I thirst for war,
and if you really want to know my name
it's Man-of-War; so see what's coming to you.”
On hearing this man's name and place of birth,
the Cretan subtly smiled; he didn't answer,
but first addressed his servant: “So, secure
my bigger helmet on my shoulders now.
I see today the time has come to please
the crowd by giving Man-of-War a fall”.
Then, “Mighty Slav”, he said, “I guessed as much.
I'm not surprised. So go on, be a Slav
uncivilised, unschooled in chivalry!
Today I want to teach you proper manners.
So hold on tight, you'll have a bumpy ride;
you're just too big, I fear you're due to fall.” (B 2103-2124)

The comic simile:

The dark man now drove home his powerful lance,
and threw both horse and rider to the ground.
Just as a mighty rock falls from a peak
and thunders down, plunging far out to sea,
churns up the water, frills the waves with foam,
sends vast commotion to the furthest depths,
just so that fall was like the crash of thunder,
such too was the commotion at that moment;
and as he struck the ground his armour clanged,
he kicked and struggled there beneath his steed.
The crowd was thunder-struck to see this beast
fall horse and all, as if by miracle!
They clap, they comment on this wonder! Woe
on him who's fiercely felled in tournament! (B 2145-2158)

This is the end of our brief guided tour of humour in Cretan literature in the Venetian period. We stopped to look at three great poets, each of whom marks a stage in the development of Modern Greek literature as a whole –even though there were other, anonymous satirical works, especially in the earlier period. Each of these three poets has his own particular way of handling humour, and yet all three participate in a kind of «dialogue» which seems to link them together with invisible bonds. Chortatsis seems to be in conversation with Sachlikis, parodying and reversing the earlier poet's moral lessons with the same circle of characters, the «merry ladies» of Kastro. Kornaros, for his part, exploits a stock comic figure, found in Chortatsis' *Katsourbos*, to enrich the comparatively sparse humourous and satirical comments by the narrator in his verse romance. And so literature moves on, ever recycling and adapting the old to create the new.

Bibliography

In the bibliography of this study, emphasis has been given to books and papers in English, except for cases that can't be done otherwise.

- ALEXIOU, S. (1980): *Βιτσέντσος Κορνάρος. Ερωτόκριτος*, Athens.
- (1985): *Η Κρητική λογοτεχνία και η εποχή της. Μελέτη φιλολογική και ιστορική*, Αθήνα.
- BANCROFT-MARCUS, R. (1978): «Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright. A critical study». Unpublished D.Phil. thesis, University of Oxford.
- BANCROFT-MARCUS, R. (1980): «Georgios Chortatsis and his works: a critical review», *Μαντατοφόρος* 16, 13-46.
- (1991a): «The pastoral mode», in Holton 1991a, 79-102.
- (1991b): «Interludes», in Holton 1991a, 159-178.
- DELIYANNAKI, N. (1998): «Το χιούμορ του ποιητή στον Ερωτόκριτο», in *Οι ποιητές του Γ.Π. Σαββίδη*. Διήμερο στη μνήμη του Γ.Π. Σαββίδη, Αθήνα, 143-160.
- DETORAKIS, Th. E. (1994): *History of Crete*, English translation by John C. Davis, Iraklion.
- EVANGELATOS, S. (1970): «Γεώργιος Χορτάτσης (c. 1545-1610)», *Θησαυρίσματα* 7, 182-227.
- (1996): «Νέες βιογραφικές ειδήσεις για τον Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννη (με ανέκδοτα έγγραφα που έχει συντάξει ο ίδιος) [Απόσπασμα από εκτενέστερη εργασία] Α' δημοσίευση», in: Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, συμπαραγωγή με το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης, Γεωργίου Χορτάτση Ερωφίλη [performance programme].
- (2000): «Μια δίκη (1582-1583) του Γεωργίου Χορτάτση του Ιωάννη», *Παράβασις* 3, 11-62.
- ΓΙΟΥΡΓΟΣ, Κ. (2000): *Γεώργιος Χορτάτσης. Ο πατέρας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, «Επτά Ημέρες», *Η Καθημερινή*, 3 Δεκεμβρίου 2000, επιμ. Κωστής Γιούργος.
- HOLTON, D. (1988): «Πώς οργανώνεται ο Ερωτόκριτος», *Cretan Studies* 1, 157-167.
- (1991a): (editor), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge [Greek translation: *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο 1997].
- (1991b): «The Cretan Renaissance», in Holton 1991a, 1-16.

- (1991c): «Romance», in Holton 1991a, 205-237.
- (1991d): *Erotokritos*, Bristol.
- ΚΑΚΛΑΜΑΝΙΣ, S. (1993): *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, Ηράκλειο.
- ΛΙΟΥΜΒΑΡΣΚΥ, G. (1960): «Ο Κρης ποιητής Στέφανος Σαχλίκης», *Κρητικά Χρονικά* 14, 309-334.
- ΜΑΡΚΟΜΙΗΛΑΚΙ-ΜΙΝΤΖΑΣ, A. (1991): «The three Cretan Renaissance comedies of the sixteenth and seventeenth centuries and their theoretical background», Unpublished Ph.D. thesis, University of Cambridge, 1991.
- ΜΑΡΚΟΜΙΗΛΑΚΙ, A. (1992): «The relation of the three Cretan Renaissance comedies to the Italian Cinquecento theories of laughter», *Cretan Studies* 3, 131-147.
- (1995): «The sixteenth-century Cretan playwright Georgios Chortatsis as a parodist», *Κάμπος* 3, 72-93.
- ΝΕΝΕΔΗΚΙΣ, A. N. (1979): *Μαρίνος Τζάνε Μπουνιαλής: Ο Κρητικός Πόλεμος (1645-1669)*, Αθήνα.
- ΠΑΝΑΓΙΟΤΑΚΗΣ, N. (1987): «Μελετήματα περί Σαχλίκης», *Κρητικά Χρονικά* 27, 7-58.
- (1995): «The Italian Background of Early Cretan Literature», *Dumbarton Oaks Papers* 49. Symposium on Byzantium and the Italians, 13th-15th Centuries, 281-323.
- ΠΑΠΑΔΙΜΗΤΡΙΟΥ, S. D. (1896): *Stefan Sakhlíkis i ego stikhotvoreníe «Αφήγησις Παράξενος»*, Odessa.
- PUCHNER, W. (1991): «Tragedy», in Holton 1991a, 129-158.
- VAN Gemert, A. (1991): «Literary antecedents», in Holton 1991a, 49-78.
- VINCENT, A. (1991): «Comedy», in Holton 1991a, 103-128.
- VITTI, M. (1960): «Il poema parenetico di Sachlikis nella tradizione inedita del codice Napoletano», *Κρητικά Χρονικά* 14, 143-200.

6. Pedantes, gramáticos y dómínes. Cuando nos reímos de nuestros maestros*

Francisco García Jurado
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen: Desde Aristófanes y Plauto, los maestros vienen configurando, bien a su pesar, una historia tragicómica donde, a menudo, su figura aparece ridiculizada con rasgos carnavalescos. Esta situación no ha variado mucho a lo largo de los siglos, y más bien parece una constante. Queremos ofrecer en esta contribución una pequeña historia de la comicidad, en clave carnavalesca, que aparece a lo largo de la historia de la literatura española en los retratos y recuerdos de los profesores de latín. Desde maestros locos que hablan en latín a los gallos (Vicente Espinel) hasta profesores que reciben mote de prostitutas, como «Enriqueta la colorada» (Rafael Alberti), el catálogo que recorreremos nos hará ver el lado sarcástico de una figura docente que ha configurado un imaginario propio y vivo hasta nuestros días.

Abstract: Since Aristophanes and Plautus, teachers –in spite of themselves– have found themselves playing a tragicomedy in which they have been ridiculously depicted with carnivalesque features. This situation has not varied very much along the centuries, and it has become a constant. This paper offers a short and very peculiar history of a form of comedy that, in carnivalesque terms, appears across the history of Spanish literature in the resemblances and memories of the teachers of Latin. From the crazy teachers who speak Latin to cocks (Vicente Espinel), to those who receive nicknames of prostitutes, such as «Enriqueta la colorada» (Rafael Alberti), the following catalogue will show us the sarcastic side of a teacher who has developed his own imagery.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación FFI2010-14963, «Historiografía de la literatura grecolatina en España, de la Ilustración al Liberalismo (HLGE0)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Asimismo, se integra en el Grupo de Investigación UCM 930136 («Historiografía de la literatura grecolatina en España». Convocatoria GR35/10-A: «Fuentes documentales para HLGE0»). Quede expreso mi agradecimiento a María José Barrios por la atenta lectura del original.

1. El pedante y el gramático, hacia un personaje carnavalesco

Todos guardamos recuerdos agridulces de nuestros profesores y esto nunca deja de ser, como aquellos viejos recuerdos del servicio militar, un tema recurrente de conversación y risa. Al margen de ello, entre nuestros recuerdos infantiles y juveniles afloran, cómo no, aspectos a menudo impíos y sarcásticos de sucesos ridículos que protagonizaron nuestros enseñantes o incluso nuestros mismos condiscípulos. En relación con ello, están también los moteos o sobrenombres carnavalescos que tuvieron que llevar a menudo quienes, acaso sin pretenderlo, fueron pasto del sarcasmo colectivo. Y decimos que este sarcasmo es colectivo porque, más allá de nuestros recuerdos personales, la chanza contra los docentes es algo que hemos heredado desde tiempos inmemoriales, y es posible que ni tan siquiera seamos conscientes de ello, como, por ejemplo, cuando llamamos a alguien despectivamente «pedante». El gran lexicógrafo de nuestro siglo de oro, Sebastián de Covarrubias, define de esta manera tan concisa y certera el término «pedante» en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611): «El maestro que enseña a los niños; es nombre italiano, del griego *pais, paidos, puer*». Alguien se preguntará ante esta aséptica definición dónde está aquí el sentido peyorativo del término. Aparentemente no puede verse, pero subyace, sin embargo, en su origen italiano y, más en particular, en el contexto literario donde nace, que es de manera inmediata la comedia italiana. En este sentido conviene cotejar la definición de Covarrubias con lo que nos cuenta Michel de Montaigne en su ensayo titulado, precisamente, «De la pedantería» («Du pedantisme», I, XXV):

Recuerdo que en mi infancia me desagradaba ver siempre en las comedias italianas un pedante chocarrero, y hallar que el sobrenombre de maestro no tenía mejor significado entre nosotros. Porque, estando yo a cargo de maestros, ¿qué podía hacer sino sentirme celoso de su reputación? Procuraba excusar el caso achacándolo a la natural desavenencia que hay entre el vulgo y las personas raras y excelentes en su juicio y saber al

punto de que unos y otros obran de manera del todo distinta; pero aquí me desconcertaba el advertir que los hombres de más valía eran los que más desdeñaban a los pedantes [...] (Montaigne 1985: 91)

Montaigne reflexiona en este ensayo acerca de las razones por las que convertimos en materia risible a los maestros, incluso ya al llamarlos inocentemente pedantes. En su reflexión, Montaigne nos dice de manera muy socrática que frente a los verdaderos maestros, estos pedantes no son sino transmisores mecánicos de conocimientos y a menudo personas despreciables, incapaces de dar a conocer la virtud a sus alumnos:

Es el caso y esta razón vengo inquiriendo aquí, que el estudio en Francia no tiene apenas otro fin que el provecho, y por ello (salvo algunos a quienes la Naturaleza ha hecho nacer en cargos más nobles que lucrativos y que se dan con desinterés a las Letras) de ordinario no se entregan al estudio más que gentes de baja fortuna, que buscan en él sus medios de vida. Siendo las almas de esas gentes, por naturaleza y por educación y ejemplo domésticos, de la más baja ley, informan con falsía del fruto de la ciencia, porque ésta no puede dar luz al alma que no la posee, ni hacer ver a un ciego. (Montaigne 1885: 98)

Además de estas razones de índole social¹, tiene razón Montaigne cuando se refiere a las comedias italianas como difusoras de esta imagen irrisoria del maestro, pues allí el pedante constituye un personaje estereotipado, junto a la alcahueta, la melindrosa, el enamorado, el celoso, el avaro o el soldado fanfarrón. Curiosamente, como luego veremos, hasta es posible que los dos últimos personajes, el avaro y el soldado fanfarrón, se acaben confundiendo con el del maestro o pedante. En todo caso, el pedante es un personaje bien reconocible por sus latines absurdos y extemporáneos o su vanidad, como podemos ver en la comedia titulada *El caballero (Il marescalco)* (1533) de Pietro Aretino (Acto I. Escena IX)²:

¹ Razones, por cierto, muy cercanas a las que esgrime Gil 1980.

² Otras obras posibles son *El pedante* (1529) de Francesco Belo y el *Canelao* (1582) de

Pedante. —*Bona dies. Quid agitis, magister mi?*

Caballerizo. —Perdonadme, maestro, que no os haya visto. Estoy fuera de mí.

Pedante. —*Sis laetus.*

Caballerizo. —Hablad en cristiano, os lo ruego, que no estoy para pensar en vuestras astrologías.

Pedante. —*Bone vivere et laetari.* Te traigo buenas noticias, pero muy buenas.

Caballerizo. —¿Qué noticia hay para mí que pueda ser buena?

Pedante. —Su excelencia, su señoría ilustrísima, te estima y esta misma tarde, uniéndote en vínculo matrimonial, te copula a una *puella* tan hermosa que te envidiará *totum orbem*. (Aretino 1989: 224-225)

Además del de «pedante», otro de los nombres comunes que recibe este tipo de docentes (aunque no indistintamente) es el de «gramático», antiquísima palabra que, curiosamente, acaba dando lugar esta vez a un término meliorativo como «glamour»³. Poco glamour tienen, sin embargo, los *grammatici* que aparecen en el *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo, pues se trata de uno de los retratos más grotescos que podemos encontrar (*Laus XLIX*):

[...] siempre famélicos y zarrapastrosos en aquellas escuelas suyas —en sus escuelas, he dicho, pero mejor hubiera sido decir en sus *pensatorios*, en sus ergástulos o en sus cámaras de tortura—, metidos entre rebaños de niños, envejecen por los esfuerzos, ensordecen a causa del griterío,

Giordano Bruno.

³ En este sentido, «glamour», tan frecuente en las revistas de moda y en la prensa rosa, conforma un doblete con «grammar». El origen de ambas palabras es el término griego «grammatiké», a través del latín *grammatica*. La palabra latina derivó en tiempos medievales al sentido de aprendizaje, con cierta derivación hacia la magia. Esta variante quedó en francés antiguo, concretamente en la voz «grammaire», que adoptó el inglés con la forma «grammar». Pero el inglés también adoptó otra variante del francés antiguo que debía de ser «glomerie» o «glamorie», y que sobrevivió en escocés como «glamour». El escocés sólo conservó el sentido de «conjuro mágico», que en el siglo XIX derivó hacia el significado por el que hoy conocemos la palabra «glamour», relativo ya al encanto y al donaire (Campbell 2004: 5).

se consumen entre el hedor y la suciedad. Y se debe a favor mío que, a pesar de todo ello, crean ser los más destacados de los mortales: ¡Hasta tal punto se complacen cuando aterrorizan a la asustadiza chiquillería con tremendo rostro y voz amenazante, o cuando a palmetazos, a vergajazos y latigazos, despedazan a los infelices, o cuando por cualquier medio se encarnizan a su gusto, imitando al asno de Cumas. (Erasmus 1991: 233)

Ya para empezar, se los describe con rasgos físicos que vamos a seguir viendo a lo largo de la literatura posterior. Los gramáticos son descritos como *famelici, sordidique in ludis illis suis*. La delgadez y la suciedad representan externamente lo que no deja de ser un reflejo de sus escasas virtudes interiores. Así lo vemos en los gritos y amenazas que dispensan a sus alumnos: *dum pavidam turbam minaci vultu voceque territant*. De esta esperpéntica comedia no se escapan tampoco las madres y los padres, considerados como estúpidas e idiotas, respectivamente: *ut stultis materculis et idiotis patribus tales videantur, quales ipsi se faciunt*. Es destacable, asimismo, que haya una referencia explícita a *Las nubes* de Aristófanes, una de las comedias que inauguran la chanza contra los educadores, cuando se habla de los «pensatorios». De hecho, aquellos viejos sofistas atenienses no dejarían de ser los nuevos escolásticos de los que nos habla Rabelais en su desternillante *Gargantúa* (1534). Los maestros de Gargantúa tienen, para empezar, nombres bastante curiosos, como Thubal Holofernes, considerado como «gran doctor sofista», o el maestro Jobelín Bridé, que no es más que un perfecto papanatas. Constituyen el contrapunto del humanista Ponócrates, cuyo nombre griego indica que es «duro para el esfuerzo» (de forma parecida, Luis Vives llama «Philópono», es decir, «amante del esfuerzo», a uno de los maestros que aparecen en sus *Diálogos*). A los primeros habría que añadir Bragmardo Janotus, uno de los profesores más afamados en la Universidad de París, cuyo sobrenombre Jan(ot)us nace de un juego de palabras a partir del dios Jano⁴. Los nombres parlantes que utiliza Rabelais funcionan como

⁴ «Jan(ot)us a un double visage. Rabelais, d'ailleurs, nous le dit: c'est "Democrite heraclitizant et Heraclite democritizant".» (Defaux 1971: 6).

máscaras carnalescas en la literatura. El sobrenombre define, de hecho, a alguno de los más estrafalarios dómnes que aparecen en la literatura española, como pueden ser el del dómne Cabra quevedesco, o los de Fray Gerundio de Campazas y Zancas Largas, debidos al Padre Isla⁵.

Por resumir sucintamente el asunto hasta aquí tratado, Montaigne nos ha ofrecido la oportuna reflexión acerca de las razones por las que el pedante es considerado ridículo, mientras que Aretino ilustra la reflexión recreando al personaje. Erasmo, por su parte, nos ha dado la precisa descripción del gramático en términos de famélico y sórdido, mientras Rabelais ha bautizado con una suerte de motes, bien peyorativos, bien meliorativos, a tales maestros. El personaje del pedante o del gramático en la literatura, también llamado dómne, constituye un lugar común que tiende a confundirse, por lo demás, con otros personajes arquetípicos, como los del sórdido avaro o el estúpido figurón. Todos estos personajes son ya reconocibles, en mayor o menor grado, desde la comedia plautina. De esta forma, el pedagogo aparece en la comedia *Bacchides* encarnado en Lido⁶, docente no exento de rasgos cómicos. Por su parte, el avaro, como veremos en su lugar, está bien representado, si bien no físicamente, en el personaje de Euclión que encontramos en *Aulularia*, mientras que el figurón encuentra su antecedente en Pírgopolinices, el *miles gloriosus* de la comedia que lleva precisamente este título. De esta forma, los tres personajes hacen las veces de disfraces combinables, con los que incluso podemos investir a personas reales. A tales disfraces les añadimos, asimismo, sobrenombres que hacen las veces de máscaras, tanto en la literatura como en la vida real. Vamos a ver primero algunas caracterizaciones carnalescas del pedante en la literatura española del siglo XVI y comienzos del XVII para pasar después al avaro y el figurón⁷.

⁵ Véase a este respecto Martínez Fernández 2000: 285-291), donde, a partir de las teorías de Bajtin sobre lo carnalesco en la literatura, lleva a cabo un análisis de los nombres propios del *Fray Gerundio de Campazas*.

⁶ Para la caracterización de este personaje véase García Hernández y Sánchez Blanco 1993: 147-166.

⁷ Casi todos los testimonios literarios que vamos a utilizar en este trabajo, salvo el de Pérez Galdós, están tomados de García Jurado y Espino Martín 2011. Véase también Espino Martín 2002, 2457-2468.

2. Retratos carnalescos del pedante y del gramático en la literatura española: bárbaros y tétricos

Pocos retratos de pedante en la literatura española son tan ridículos como el que podemos encontrar en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel. De manera muy parecida a lo que hace Rabelais, nuestro autor contrapone los modelos pedagógicos propios de los buenos maestros con los estafalarios métodos de los pedantes, a los que apoda «bárbaros», como hacían los primeros humanistas al hablar de los escolásticos parisinos⁸. El pedante, que, como ya hemos visto en Aretino, se caracteriza por el uso estafalario de un latín corrompido, no duda en dirigirse en esta lengua precisamente a un gallo:

Ha de ser el maestro lleno de mansedumbre con gravedad, para que juntamente le amen y estimen, y haga el mismo efecto en el discípulo, no perdiéndole un punto de su vista si no fuere los ratos disputados para el gusto de sus padres o cuando el niño le tuviere con sus iguales; y en el entretenimiento se halle presente el maestro, alentándole y mostrándole el modo con que se ha de haber el pasatiempo, no haciendo lo que yo vi hacer a un pedante, maestro de un gran caballero, niño de muy gallardo entendimiento, hijo de un gran príncipe que, habiendo concertado con otros sus iguales en edad y calidad un juego de gallos, día de Carnestolendas, salió también el bárbaro pedante con su capisayo o armas de guadamecí sobre la sotana, con más barbas que Esculapio, diciendo a los niños: «*Destrorsum heus sinistrorsum*», y desvainando su alfanje de oro de cedazo, descolorido todo el rostro, iba con tanta furia contra el gallo como si fuera contra Morato Arraez diciendo a grandes voces: «*Non te peto, piscem peto, cur me fugis, galle?*» De la cual pedantería él quedó muy ufano y contento, y los que lo oyeron llenos de risa y burla. Yo me llegué, y le dije: «Mire, señor Licenciado, que por tener poca memoria los gallos, se les olvida el latín». Él respondió muy de presto: «*Nunquam didicerunt,*

⁸ Véase a este respecto Rico 1993: 22-23.

nisi roncantes excitare». Éste, con mil impertinentes bachillerías llenas de ignorancias gramaticales, dejó al caballero estragado su buen natural. [...] (Espinel 1980: 153-155)

Como ejemplo de perfecta traslación de los carnavales a las aulas, el juego de gallos consistía en la aberrante práctica de torturar y decapitar al ave, así como en la no menos terrible humillación que había de sufrir uno de los pupilos, el considerado como el más tonto de la clase, al ser nombrado rey de gallos⁹. Al cabo de algunos siglos, Santiago Ramón y Cajal nos refiere en sus memorias cómo esta terrible costumbre carnavalesca sigue viva en los tiempos de su infancia, pues a él mismo le correspondió el terrible honor de ser elegido rey:

Se me atavió con grotesca hopalanda y se me tocó con mitra descomunal, ornada de plumas multicolores. Parecía un indio bravo. Mi cínica tranquilidad al ser paseado por entre los camaradas exasperó al padre Jacinto, que me añadió de propina algunos cachetes y pescozones. Yo le miraba frío, iracundo, sin pestañear. Mi rencor, o si se quiere mi dignidad ultrajada, no me consintió llorar y no lloré. ¿Qué venganza mejor podía tomar contra mis opresores? (Ramón y Cajal 2000: 72)

Volviendo al texto de Espinel, al margen del aspecto ridículo del pedante, con su capisayo y barba, la comicidad consiste esta vez en el uso aberrante y pedantesco de un texto latino extraído de la obra *De verborum significationibus*, del lexicógrafo Sexto Pompeyo Festo. La frase que pronuncia («*Non te peto, piscem peto, cur me fugis, Galle?*») no se

⁹ Gracias a testimonios como éste, al que puede unirse uno de Quevedo en *El Buscón* y otro procedente del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, Caro Baroja (Caro Baroja 1992: 95-97) considera que esta fiesta carnavalesca debía de tener un claro carácter escolar, y establece de la manera siguiente las fases de la fiesta:

1. Que en el periodo de Carnaval los muchachos tenían una fiesta especial, organizada por los propios maestros.
2. Que se elegía a suertes uno llamado “rey de gallos”, al que engalanaban, y que salía a la cabeza de los demás.
3. Que así organizados, “anaranjaban” o mataban un gallo con un instrumento punzante.»

refiere, en realidad, a un gallo, sino al gladiador denominado *retiarius*, por ir equipado de una red, además de un tridente. Éste recibía el apelativo de «gallo» por el hecho de portar una armadura gala. La referencia al pez (*pisces peto*) responde a la figurilla que llevaba en la cimera del morrión¹⁰. Como ya hemos indicado, Espinel llama «bárbaro pedante» al pobre enseñante, a la manera de los humanistas del siglo anterior¹¹. Entre estos humanistas del siglo xvi es, posiblemente, Luis Vives, quien sin pretenderlo nos ofrece una de las imágenes más ambiguas de un preceptor. El gran maestro que aparece en sus *Diálogos* es, sin duda, Filópono, nombre parlante, como el Ponócrates del maestro que veíamos en Rabelais, pero también nombre real de un gramático bizantino, Juan Filópono. De igual manera, el otro de los maestros que aparece en la misma escena recibe el nombre del mayor gramático de la Antigüedad romana: Varrón¹². Un padre está buscando el mejor maestro para su hijo, y es aquí donde un vecino le habla acerca de ambos preceptores (Diálogo III):

Padre. —[...] Por favor, vecino, tú que eres un hombre ilustrado, dime quién es el que mejor enseña a los niños en esta escuela.

Vecino. —El más docto, en verdad, es Varrón, pero el más diligente, el más honrado y de no poca erudición es Filópono. Varrón tiene una escuela muy frecuentada, y en casa un grupo numeroso de compañeros. Parece que a Filópono no le gustan las muchedumbres, se contenta con pocos.

¹⁰ Este es el texto completo de Festo: *retiario pugnanti adversus murmillonem, cantatur: «non te peto, pisces peto. Quid me fugis, Galle» quia murmillonicum genus armaturae Gallicum est, ipsique murmillones ante Galli appellabantur* (Fest. p. 285 M).

¹¹ Ya Cristóbal de Villalón había hablado también de los «bárbaros idiotas» en el *Scholástico* (1538) para referirse a estos horribles maestros: «Hay agora muchos maestros de las primeras letras, gramática, latín y retórica, tan bárbaros idiotas, que puestos los discípulos debajo de su disciplina, no los enseñan, sino barbarismos y solezismos, de tal manera que, traídos a mano de doctor que los haya de enseñar doctrina más alta, tiene más necesidad de tiempo para desarraigar dellos estas barbaridades que para enseñarles las buenas él.» (Villalón 1997: 92).

¹² Es Varrón en persona quien aparece también en la *República literaria* de Saavedra Fajardo, donde, precisamente, le sirve de guía por los lugares que recorre, y ya en el siglo xx, Rafael Sánchez Ferlosio (2001) puso este sobrenombre nada menos que a Fernando Lázaro Carreter para hacerle una crítica lingüística.

Padre. —Prefiero a éste. Miradlo pasear en el atrio de la escuela. Hijo, este es lugar de formación, como un taller de hombres, y éste es el artífice de la formación. Cristo esté contigo, maestro. Descúbrete, niño, y dobla la rodilla derecha, como se te ha enseñado: ahora mantente recto. (Vives 1994: 8)

La imagen del maestro Filópono está, ciertamente, idealizada por los valores de la educación de carácter humanista. Sin embargo, la realidad tiende a ser de otra manera. Por ello, no debe pasarnos desapercibido el retrato que en el diálogo XXI hacen del maestro los mismos discípulos cuando se disponen a jugar alegremente a las cartas. Es en ese momento cuando expresan su deseo de dejar toda la gravedad y seriedad a *Philopono tetrico*, es decir, literalmente a su maestro «tétrico», no exento de valores peyorativos, relativos a una triste severidad que se opone a la felicidad y la fiesta. Asimismo, en el diálogo IV una anciana traza algunas pinceladas que nos permiten imaginar el retrato físico del preceptor, pues dice que *Philoponus est ludimagister ille senex, procerus, lusciosus* («Es un hombre viejo, alto y corto de vista»). La imagen, cuando menos, responde a la visión popular que se tenía de los preceptores, y que después sabrán utilizar perfectamente sus enemigos, al cabo del tiempo. La caracterización de *tetricus* y de *procerus* viene a ser una constante en el retrato, como veremos también en Quevedo. Asimismo, según ya hemos anticipado, la estampa del preceptor se confunde con otras dos igualmente populares, como son la del avaro y la del figurón.

3. Confusión del pedante con el avaro: la sordidez y el dómene

Las características físicas tienden a recubrir aspectos morales que por lo general no son visibles a primera vista. De esta forma, el retrato físico del enseñante suele concordar con su propio carácter. En Vives, el carácter serio o tétrico de Filópono está consecuentemente en relación con

su propio aspecto físico. Ahora no vamos a hablar de la seriedad, sino de la sordidez que ya apuntaba Erasmo en su retrato. Según el *Diccionario de la Real Academia* (s. v.), «Sórdido», derivado del latín *sordidus*, ofrece una primera acepción de carácter físico («Que tiene manchas o suciedad»), para derivar después a dos acepciones morales: «Impuro, indecente o escandaloso» y «Mezquino, avariento». Teofrasto definió con precisión este gran defecto en su obra titulada *Los caracteres*:

La definición de la ruindad es menosprecio de su propia estimacion por lograr algunas ventajas indecentes. Ruin impudente es el que se presenta y pide en empréstito al mismo que tiene defraudado. Es tambien el que sacrificando á los dioses, sala y guarda la carne de sus victimas, y se vá á comer con otro: el que llamando á su esclavo le dá carnes y pan que toma de la mesa, diciendole en presencia de todos; engulle bien, honrado. [...] (Teofrasto 1787; 23-24)

Las razones por las que se relaciona el personaje del enseñante con el del avaro no son simples. Entendemos que a la propia idiosincrasia de los maestros reales, ligados a una secular miseria material y, a menudo espiritual, se une ahora el propio defecto de la avaricia¹³. Es en la comedia *Aulularia* de Plauto donde encontramos al avaro por antonomasia, el miserable Euclión, que luego veremos reaparecer en Molière¹⁴, concretamente en su comedia titulada *El avaro*, y ya en pleno siglo XIX tendremos una recreación moderna en la novela *Eugenia Grandet*, de Balzac. Si bien parece que Euclión está muy presente entre las fuentes literarias de Quevedo, como mostró Antonio Vilanova¹⁵, esta impronta incide sobre todo en el carácter del avaro, pero no en su descripción física, que en Plauto apenas es perceptible. Vilanova apunta otra fuente latina escrita ya en

¹³ Gil (1980: 29) apunta al hecho de que los jesuitas fueron alimentando esta imagen peyorativa de los gramáticos para favorecer precisamente la de los preceptores de la propia Compañía de Jesús.

¹⁴ Sobre los rasgos de Euclión comparados con los del personaje de Molière cf. García Hernández 2004: 227-248.

¹⁵ Vilanova 1982: 355-388.

época moderna. Nos referimos al coloquio escrito por Erasmo con el título, cuando menos sorprendente, de *Opulentia sordida*, no exenta de experiencias autobiográficas. Todo este bagaje literario ha contribuido a crear la esperpéntica descripción de la sordidez que hace Quevedo al describirnos al «licenciado Cabra» dentro de *La vida del Buscón llamado Don Pablos* (1626):

Entramos, el primer domingo después de Cuaresma, en poder del hambre viva, porque tal lacería no admite encarecimiento. Él era un clérigo cervatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir para quien sabe el refrán), los ojos avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gznate largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad, los brazos secos, las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas. Su andar muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro. La habla ética; la barba grande, que nunca se la cortaba por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras y guarniciones de grasa; era de cosa que fue paño, con los fondos en caspa. La sotana, según decían algunos era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde lejos entre azul. Llevábala sin ceñidor; no traía ni cuellos ni puños. Parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera y corta, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba para un filisteo. Pues

su aposento, aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones de miedo que no le royese algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo, y dormía siempre de un lado para no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria. (Quevedo 1996: 115-117)

La barba o la altura son rasgos que ya hemos visto, respectivamente, en Espinel y Vives, pero más que pensar en rasgos concretos debemos considerar que el licenciado Cabra ha dejado una impronta indeleble que cristaliza durante el siglo XVIII, que acabará dando lugar al tipo literario del «dómine», especialmente en la obra *Fray Gerundio de Campazas* (1758) del Padre Isla. Así es como describe el autor a uno de los estrafalarios dómínes que pueblan su novela, en particular el llamado dómine Zancas-Largas:

Era éste un hombre alto, derecho, seco cejijunto y populoso; de ojos hundidos, nariz adunca y prolongada, barba negra, voz sonora, grave, pausada y ponderativa; furioso tabaquista, y perpetuamente aforrado en un tabardo talar de paño pardo, con uno entre becoquín y casquete de cuero rayado, que en su primitiva fundación, había sido negro, pero ya era del mismo color que el tabardo. Su conversación era taraceada de latín y romance, citando a cada paso dichos, sentencias, hemistiquios y versos enteros de poetas, oradores, historiadores y gramáticos latinos antiguos y modernos, para apoyar cualquier friolera. (Isla 1991: 96)

El personaje de Isla tiene, asimismo, aspectos pedantescos, como el hecho de utilizar latines para cualquier ocasión. Sólo al final de sus interminables parlamentos, se da razón del nombre del personaje:

—Andad, hijos; que ya podéis echar piernas de retóricos por todos estos estudios de Dios y por todos esos seminarios de Cristo.

Con efecto: los retóricos del dómine *Zancas-Largas* (éste era su mote, o su verdadero apellido) eran muy nombrados por toda la ribera de Orbigo, y por todo lo que baña el famoso río Tuerto. (Isla 1991: 133)

«Dómine», vocativo del sustantivo latino *dominus* («señor»), era empleado por los discípulos para llamar la atención del maestro (a la manera de lo que hoy hacen los estudiantes cuando dicen «profe»), dado que debían hablar en latín. Así las cosas, en el siglo XVIII se convierte ya en apelativo propio de gramáticos dentro de la lengua castellana, si bien como variante despectiva, sobre todo, con respecto al nombre que gustaban darse a sí mismos los docentes, y que no era otro que el de «preceptor»¹⁶. Como puede verse, al apelativo «dómine» le sigue, como bien especifica el propio padre Isla, el «mote» o «verdadero apellido», alusivo en todo caso a la longitud de las piernas. La impronta de Quevedo es evidente, sobre todo en la descripción física, aunque no la única. Cabe apuntar también la impronta cervantina, pero no la que a simple vista esperaríamos, es decir, que la altura del personaje se correspondiera con la de Alonso Quijano, sino con la de «Sancho Zancas»¹⁷. De manera sorprendente, Sancho Panza no es el personaje bajito que la iconografía del siglo XIX nos ha hecho creer, pues tiene las piernas largas¹⁸:

Junto a él (i.e. Rocinante), estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rótulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por eso se le debió de poner nombre de «Panza» y de «Zancas», que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. (Cervantes 2004: 120 [cap. I, IX])

¹⁶ «Los maestros de latinidad se dan a sí mismos el título de “preceptores” y sus discípulos, primero, y la gente después les llaman despectivamente “dómines”.» (Gil 1980: 30).

¹⁷ Martínez Fernández (2000: 289) apunta esta huella cervantina en el retrato del dómine Zancas-Largas, si bien ve la huella de Alonso Quijano en el retrato de otro de los personajes de la novela, precisamente en Antón Zotes (Martínez Fernández 2000: 287).

¹⁸ «La imagen iconográfica de Don Quijote y Sancho Panza se impuso a la descripción real y textual que de ellos hizo Cervantes –señala Rico–, pues el autor, de hecho, no hizo ninguna descripción en el *Quijote* y si la hizo fue en falso [...] La única descripción que Cervantes hace de Sancho es para decir que era “zanquilargo”, que tenía las zancas muy largas» (Rico 2004: 44). Muy interesante a este respecto es el trabajo de Rodríguez Mansilla 2006: 190-209.

Junto a las características físicas, los defectos constituyen otro de los factores que inspiran motes. Así podemos verlo en otro de los maestros que aparecen en la novela, como el llamado Cojo de Villaornate, donde encontramos claramente un mote alusivo a un defecto físico. La imagen del dómíne llega hasta los testimonios modernos, como el de Miguel de Unamuno cuando describe a su profesor de latín en la vida real:

En el curso de 1875 a 1876, teniendo yo once años, en las postrimerías de la guerra civil, ingresé en el Instituto Vizcaíno.

[...] Teníamos como catedrático de Latín a un don Santos Barrón, hombre corpulento, que con don Alejo Tresario eran los latinistas. Como sucederá, me figuro, en todos los Institutos, nos hacíamos lenguas de la singular competencia de Barrón en el latín, diciendo que era uno de los que mejor le sabían en España, sin que faltara quien añadiese que en el mundo, y en colmo de ponderación había quien auguraba hablarlo el don Santos de corrido, como el mismo castellano.

Tenía don Santos no poco del antiguo dómíne y pasaba por severo. Aún conservo dejes del efecto que producía oír a aquel hombre ya anciano, alto, grueso y corpulento, de labio colgante y largo levitón, emitir con voz pausada rotundos proverbios y dicharachos latinos. Entre los cuales conservo, porque lo prodigaba, el de: *verba repetita generant fastidium*.

[...] La mocedad es alegre, y, sin embargo, mi recuerdo de aquella aula, de aquel alto anciano vestido de negro, de aquel cartel y aquellos verbos irregulares, es un recuerdo triste. (Unamuno 1966: 131-133)

Lamentablemente, todavía hoy pervive en nuestro imaginario popular esta imagen estrafalaria y caduca del docente.

4. Confusión del pedante con el figurón: la estupidez

Al igual que el personaje del avaro tenía sus precedentes más preclaros en la comedia *Aulularia* de Plauto, el figurón, como ya hemos apuntado más arriba, nace también en otra comedia no menos importante, precisamente la que se titula *Miles gloriosus*¹⁹. El personaje literario del pedante se funde ahora con la impronta afín de un ser fanfarrón e inútil, que con el tiempo llega a tomar carta de naturaleza con el nombre de «figurón». La excesiva verborrea y la petulancia hacen posible que fanfarronería y pedantería puedan verse como actitudes parecidas en más de una ocasión. Además de la impronta plautina, en el pedante confluye la herencia del teatro barroco y de la novela picaresca moderna, por lo que estamos ya ante un nuevo arquetipo bastante elaborado. Uno de los figurones más notorios de la literatura española es el llamado «dómine Lucas», protagonista de una comedia posbarroca que lleva el mismo título. Está escrita por un afamado autor dramático de aquel entonces, José de Cañizares. Para nuestra sorpresa, en este caso el «dómine» no es un docente, sino un pésimo estudiante que es descrito en estos términos:

Tiene Don Pedro, su Padre,
un sobrino en las Escuelas
de Salamanca, a quien llaman
Don Lucas, que en la aspereza
criado de la Montaña,
no hay humana diligencia,
que baste a hacer que cultive

tanta natural rudeza:
es tan necio, como vano,
y en el uso de las letras
incapaz, pues ha seis años,
que estudiando se desvela,
y ni aun Gramática sabe.

(Cañizares 1972: 172)

¹⁹ El gran arraigo clásico del personaje ha sido estudiado por Moreno Hernández 2007: 23-70.

Don Lucas es un pésimo estudiante muy rudo y poco erudito, pues no ha llegado ni a completar los estudios de gramática, a pesar de llevar seis años en el empeño. Su origen noble constituye un rasgo notable, pues pertenece al linaje hidalgo de los Chinchillas. El sujeto ha dejado una interesante impronta iconográfica en un conocido grabado de Francisco de Goya, precisamente el que lleva el número 50 de la serie de los Caprichos, titulado «Los Chinchillas»²⁰, nombre alusivo tanto a Don Pedro de Chinchilla como a su so-



brino Don Lucas. En él, podemos ver cómo alguien alimenta con un cucharón a ambos personajes, incapaces de hacer nada por sí mismos, ya que están atados a sus blasones y sus cabezas se encuentran cerradas por sendos candados²¹. El propio Goya describe su composición en estos términos, a tenor de lo que podemos leer en un texto manuscrito suyo conservado en el Museo del Prado: «El que no oye nada ni sabe nada, ni hace nada, pertenece a la numerosa familia de los *Chinchillas* que nunca à servido de nada»²². Al igual que veíamos en la comedia de Aretino, o en el propio Espinel, Don Lucas pronuncia de manera extemporánea pedantescas frases en latín:

Don Antonio. —¿Don Enrique?
 Don Enrique. —¿Don Antonio?
 Lucas. —¡*Verbum caro!* ¡*Verbum caro!*
 ¡*Sancte speculum justitiae!*
 Antonio. —Todo hoy se me ha ido en buscaros
 sin poder veros.

(Cañizares 1972: 202)

²⁰ Fuente y derechos de reproducción de la imagen: Biblioteca de Catalunya.

²¹ El descubrimiento de esta relación entre la obra de Cañizares y el grabado de Goya se debe a Edith Helman, tal y como nos refiere Lafuente Ferrari (Lafuente Ferrari 1979: 93-94).

²² AA.VV. 1994: Capricho 50.

De esta forma, el uso aberrante e impropio del latín aparece como otro de los rasgos de la inutilidad de este tipo de personajes. Si el pedante se confunde con el figurón en la sociedad real, también puede confundirse con los poetastros en la república literaria, como vemos en una pequeña obra que lleva el significativo título de *La derrota de los pedantes*. Su autor, Leandro Fernández de Moratín ridiculiza a estos personajillos que corrompen la buena literatura y, además, hacen uso de una superficial erudición. Así lo vemos cuando se burla del poco conocimiento de latín que tiene uno de ellos:

¡Oh pobreza! *Pauperiem pati*, que dixo el Anónimo: esto es, *pauperiem*, la pobreza *pati*, sea para ti, que yo no la quiero. Tan odiosa es la pobreza, que aun de los varones más doctos es abominada! (Moratín 1922: 26)

El personaje, a pesar de haber estado citando frases del poeta Horacio poco antes, como *profanum vulgus* o *Moecenas atavis*, no sólo ignora que este *pauperiem pati* figura en el primer verso de la oda II del libro tercero (*Angustam amice pauperiem pati*), sino que incluso lo traduce grotescamente.

6. Los motes

Para no incurrir en problemas de doble sentido, utilizamos aquí el término «mote» según la primera acepción que le confiere el *Diccionario de la Real Academia*, es decir, como «Sobrenombre que se da a una persona por una cualidad o condición suya». Entre los nombres parlantes que hemos visto hasta ahora y los motes como tales no hay ciertamente una frontera nítida. Los motes, al igual que los nombres parlantes, responden a motivaciones diversas, como las siguientes:

- por la materia que se imparte («Varrón», «Don Gerundio»)
- por la deformación del nombre propio («Janotus» a partir de «Jano»)
- por el aspecto físico («Zancas-Largas»)
- por algún defecto, tic o manía («Cojo de Villaornate»)

Si los personajes del sórdido y del figurón constituían una suerte de disfraz para la figura del enseñante, los mote hacen las veces de máscaras. En este sentido, ya los nombres de «Cabra» y «Zancas-Largas» no eran otra cosa que máscaras verbales. Es más, en algunos casos el mote constituye el nombre por el que ha pasado a ser conocido alguno de los personajes literarios. En este sentido, es paradigmático el sobrenombre con el que Galdós presenta a uno de sus personajes, precisamente el pequeño pedante apodado Don Rodriuguín. Se trata de un alumno del madrileño Colegio Imperial que se llamaba Calixto Rodríguez, si bien había sido apodado «Don Rodriuguín» «por lo diminuto de su persona y por su inquietud de ardilla»²³:

En aquellos tiempos, ¡oh tiempos clásicos! todo se estudiaba en latín, incluso el latín mismo, y era de ver la gran confusión en que caía un alumno novel, cuando le ponían en la mano el Nebrija con sus reglas escritas en aquella misma lengua que no se había aprendido todavía. Poco a poco iba saliendo del paso con el admirable método de enseñanza adoptado por la Compañía, y acostumbrándose al manejo del Calepino para los significados castellanos, y del *Thesaurus* para la operación inversa, pronto llegaba a explicarse como Quinto Curcio o Cornelio Nepote. Las lecciones se daban en latín, y para que los chicos se familiarizasen con la lengua que era llave maestra de todo el saber divino y humano, hasta se le exigía que hablasen latín en sus conversaciones privadas, de donde vino esa graciosa latinidad macarrónica, que ha producido inmenso centón de chistes, y hasta algunas piezas literarias, que no carecen de mérito, como la *Metrificatio invectivalis* de Iriarte y las sátiras políticas que se han hecho

²³ Mollfulleda Buesa 1996: 171-173 y Arencibia 2008: 429-446.

después. Si Horacio y Cicerón hubieran, por arte del Demonio, salido de sus tumbas para oír cómo hablaban los malditos chicos del Colegio Imperial, habría sido curioso ver la cara que ponían aquellos dignos sujetos. A cada instante se oía: *Quantas habeo ganas manducandi!... Carissime, hodie castigavit me Pater Fernández (vel á Ferdinando), propter charlationem meam... ¡Eheu, paupérrime! ¿Ibis in calabozum?... Non; sed fugit meriendicula mea. Dum tu chocolate bollisque amplificas barrigam tuam, ego meos soplabo dedos. Guarda mihi quamquam frioleritam.*

[...] Por jácara, más que por espíritu de erudición, D. Rodriguín se había prohibido en absoluto la lengua castellana, y hasta las frases más familiares y las más insignificantes expresiones las latinizaba con zandunga, entremezclando siempre en su charla trozos de los clásicos y fragmentos de verso y prosa, vinieran o no a cuento. Así, cuando se escabullía de la sala de estudio para ir a fumar un cigarro a hurtadillas, decía: *Eo in chupatorium, procul negotiis*. El chupatorio era un rinconcillo del claustro alto, que daba al patio, y recibió este nombre por ser lugar a propósito para echar una fumada sin ser visto de los Padres. (Pérez Galdós 2008: 282-283)

Buena parte de la comicidad de este mote viene dada por el notable contraste habido entre el «don», tan formal y propio de personas graves, y el diminutivo que cierra el nombre. En otros casos, el proceso que va desde el nombre propio al mote no es tan explícito, como ocurre con el terrible padre Mur que encontramos en la novela *AMDG* de Ramón Pérez de Ayala²⁴, pues el personaje literario del padre Mur (*mur* es ratón en latín) es el resultado de la fusión de dos padres reales: el padre González y el padre Gutiérrez, precisamente los dos únicos que tenían nombres castellanos en el colegio donde estudió el propio Pérez de Ayala²⁵. El recorrido por los testimonios del siglo xx sobre profesores de latín que hemos recogido en nuestro libro nos lleva hasta algunos motes significativos: «Lanchetas» en Corpus Barga, «Enriqueta

²⁴ Pérez de Ayala 1995.

²⁵ Pérez Ferrero 1992: 30.

la Colorada» en Rafael Alberti, «Chaveta» en Ramón J. Sender y «Setis» en Francisco García Pabón.

«Corpus Barga» es el pseudónimo de Andrés García de Vargas, quien nos ha dejado en sus memorias un interesante retrato de su profesor de latín, llamado don Rufino Lanchetas:

Nuestro colegio no era de curas, como se decía de los religiosos, sino de profesores laicos, algunos de los cuales fueron lo que no se llamaba aún intelectuales. La entrada en el bachillerato se hacía con solemnidad pasando por debajo del arco romano; el primero (el primer año) de latín venía a ser en los estudios como la primera novia en los placeres y el primer frac en la vida social, algo por lo que no había más remedio que pasar, indispensable y engorroso. «El que no sabe latín no puede tener buen fin», se sentenciaba todavía. De nuestra clase todos debíamos acabar mal, porque ninguno lo llegó a aprender; nuestro profesor, creo que sólo lo fue durante un año, era el latinista don Rufino Lanchetas, del que nos reíamos por su nombre y porque los días fríos se liaba la capa a las piernas, como si fuese una manta, a partir de su abultada barriga, lo mismo que los cocheros para sentarse en el pescante, y porque así enrollado y sentado nos explicaba acompañándose con la mímica, no sé qué tragedia de la antigüedad y hacía el gesto que él suponía en el actor al exclamar: «¡Míralos, míralos cómo huyen!» Luego he sabido que don Rufino Lanchetas fue un temido compañero de oposiciones de Unamuno y he oído hablar de él con respeto y cariño a don Ramón Menéndez Pidal [...] («Corpus Barga» 1985: 55-56)

Es interesante observar el contraste que se crea entre las impresiones superficiales que el autor tiene del profesor cuando es adolescente y la conciencia del significado real de aquel docente que llegó a competir en una oposición nada menos que con Miguel de Unamuno. Ya el mero nombre del maestro incita a la risa de los alumnos, sin necesidad de alterarlo para que sirva de mote. En otro importante libro de memorias, el

que Rafael Alberti dejó con el sugerente título de *La arboleda perdida*, el maestro recibe el mote precisamente a partir de su aspecto físico:

¿Quiénes fueron mis profesores, mis iniciadores en las matemáticas, el latín, la historia, etc.? Quiero dejar un índice, no sólo de aquellos padres y hermanos que intervinieron en mi enseñanza, sino también de aquellos que ocupando otros puestos en el colegio entreví por los corredores o entre los árboles de la huerta, no tratándolos casi.

El padre Márquez, profesor de Religión, al que llamábamos, seguramente por la sabiduría, «la burra de Balaán».

El padre Salaverri, profesor de latín, un peruano con cara de idolillo, quien por sus arrebatados colores había recibido de uno de sus alumnos, el sevillano Jorge Parladé, un sobrenombre algo denigrante: el de «Enriqueta la Colorada», popular prostituta trianera [...] (Alberti 1980: 35)

Frente al catedrático laico que recibe el tratamiento de «don» en el testimonio de Corpus Barga, Alberti recoge el tratamiento propio de profesores religiosos. En este caso, el aspecto físico y el ingenio de uno de los alumnos confieren al docente un mote verdaderamente denigrante. Si a Alberti le dieron clase los jesuitas, Ramón J. Sender relata en las primeras novelas de su *Crónica del Alba* la docencia que recibió de los frailes de Reus:

En la clase de latín el profesor, que era un sacerdote ya viejo pero tieso y enérgico, nos planteaba problemas que nos obligaban a pensar por nuestra cuenta. Los estudiantes seguíamos divididos todo el curso en dos bandos: cartagineses y romanos. Yo me había pasado al bando de los cartagineses –me gustaba más Aníbal que Escipión– y era entre ellos uno de los mejores, gracias a las lecciones de latín que me había dado en mi aldea el capellán del convento de Santa Clara.

El profesor nos dictó una frase clásica, no recuerdo de quién, pidiéndonos que la comentáramos por escrito. La frase era: *Parva propria magna; magna aliena, parva*. El profesor a quien llamábamos Chaveta

porque decía esa palabra a menudo, refiriéndose a las cosas más dispares, se frotaba las manos viéndonos apuntar la sentencia latina. Su manera de usar la palabra *chaveta* era pintoresca: Sertorio había perdido la *chaveta* en distintas ocasiones de su vida. Sólo a un guerrero que ha perdido la *chaveta* se le ocurre ser liberal y demócrata, decía el fraile. También había perdido el juicio –es decir, la *chaveta*– Julio César. (Sender 1997: 213)

En este caso, el profesor recibe el mote a causa de la repetición de una palabra, «*chaveta*», lo que supone otra de las motivaciones propias de los motes, junto al juego de palabras con respecto al nombre propio o el aspecto físico. Finalmente, Francisco García Pavón, conocido por las tramas policíacas que protagoniza su detective Plinio, nos ofrece un interesante mote, en este caso no dado al maestro, sino a él mismo como alumno. El mote viene motivado por una equivocación graciosa al conjugar el verbo latino *sum* en su segunda persona del plural:

Cuando los alumnos del Colegio –el anterior al Instituto, que siempre olía a morcilla frita– tuvimos que estudiar latín, según el plan de estudios resucitado por la República, don Bartolomé, el director y propietario, con todo el dolor de su alma, contrató a D. Francisco García, porque él, de la lengua del Lacio, sólo entendía el *dominus vobiscum*.

Don Francisco fue el primer protestante que vi en mi vida. Era, más o menos de contrabando, el pastor de los poquísimos luteranos que había en mi pueblo, donde nunca se protestó por nada [...]

Don Francisco debía tener ya sesenta y muchos años. La calva clara, rodeada de un cerquillo cano, y unas gafas de oro que en clase le brillaban muchísimo a la luz del ventanal que le caía muy cerca.

Vestido de oscuro y con corbata, siempre hacía las mismas cosas al llegar a clase a las once en punto. Antes de sentarse colocaba sobre la mesa el reloj, la lista de alumnos, el lápiz, el manual, el cuarterón de tabaco de 4,90 –que era el más lujoso de entonces– el librillo de papel y el mechero dorado.

Cada día preguntaba, uno por uno, a toda la clase. El preguntado se ponía de pie, y don Francisco, con ademanes y voz muy educados,

aunque severos, nos hacía recitar las declinaciones y los verbos, cuidando mucho las terminaciones [...]

Yo lo respetaba mucho cuando comprendí su gran honradez religiosa. Pues las pocas veces que se refería a temas de moral y creencias –siempre muy de pasada– jamás aprovechaba para hacer su publicidad protestante. Al contrario, decía que todos debíamos ir a misa y cumplir con la moral y creencias de nuestros mayores [...]

Pero las cosas como son, la única vez que lo oí reírse con ganas, fue el día que me equivoqué al conjugar el presente de indicativo del verbo *sum*, y en vez de decir el plural como manda la gramática: *sumus, estis, sunt*, dije *sumus, SETIS, sunt...* [...] mi buen amigo Antoñito Lozano, (el que pocos años después, como a su padre y hermano asesinaron en la zona republicana) desde aquel día me llamó *Setis*. –An da Se tis– me decía con aquel hablar tan morosísimo que tenía– va mos a to mar nos una ga seo sa con *Se tis* a la plan cha en el bar de Ce ci lio [...]. (García Pavón 1977: 441-444)

Este mote no tendría sentido fuera de la clase de latín, por lo que, en este caso, es el propio contexto de la asignatura el que le confiere lugar de ser. De esta forma, los motes analizados pueden clasificarse de la misma forma que hicimos al comienzo de este apartado con los nombres parlantes:

- por la materia que se imparte («Setis»)
- por la deformación del nombre propio («Lanchetas»)
- por el aspecto físico («Mur», «Don Rodriguín», «Enriqueta la colorada»)
- por algún defecto, tic o manía («Chaveta»)

7. Conclusiones

Hasta aquí este recorrido por la literatura para ilustrar la secular chanza que hemos hecho de nuestros maestros a lo largo de los siglos. De igual manera que el carnaval constituye una forma de juego organizada y compleja que hemos heredado, las chanzas a los docentes pertenecen a un ámbito lúdico que responde a una serie de reglas más o menos precisas y que, asimismo, hemos recibido de otras generaciones. Quizá la regla más importante viene dada por la existencia de dos niveles: el tópicico, transmitido a través de la literatura culta y popular, y el real, fruto de nuestra propia experiencia.

Hoy día no hay más que poner el televisor para observar que todos estos papeles ridículos los han ido acaparando los famosos, los políticos y gente de muy diversa calaña. «Dómínes» que profesan sus enseñanzas tras haber librado un partido de fútbol, «pedantes» que dan recetas económicas y sociales desde sus despachos oficiales y, lo peor de todo, que ejercen de avaros en aras del ahorro y la austeridad. Y no hablemos de los figurones, aquellos que viven de la charla o de su nombre sin crear provecho social alguno.

Bibliografía

- AA.VV. (1994): *Goya, Los caprichos. Dibujos y aguafuerte*, Madrid.
- ALBERTI, R. (1980): *La arboleda perdida*, Barcelona.
- ARENCEBIA, Y. (2008): «El latín como recurso literario en Pérez Galdós», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV, vol. 1., 429-446.
- ARETINO, P. (1989): *La comedia de la corte / El caballerizo*. Edición y traducción de Ángel CHICLANA, Madrid.
- CAMPBELL, L. (2004): *Historical linguistics. An introduction*, Edinburg.
- CAÑIZARES, J. (1972): *El dómíne Lucas*, en J. L. JOHNSON (ed.), *Teatro español del siglo XVIII. Antología*, Barcelona.

- CARO BAROJA, J. (1992): *El Carnaval: Análisis histórico-cultural*, Madrid, Círculo de Lectores, 95-97.
- CERVANTES, M. de (2004): *Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes*, Barcelona.
- «CORPUS BARGA» (1985): *Los pasos contados II. Puerilidades burguesas*, Barcelona.
- DEFAUX, G. (1971): «Rabelais et les cloches de Nôtre-Dame», *Études rabelaisiennes* 9, 1-28.
- ERASMO DE RÓTTERDAM (1991): *Elogio de la locura*. Introducción, nueva traducción y notas de Oliveri NORTES VALLS, Barcelona.
- ESPINEL, V. (1980): *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Edición, prólogo y notas de M.^a Soledad CARRASCO URGOITI, Madrid.
- ESPINO MARTÍN, J. (2002): «El humanismo docente: gramáticos y dómines en Luis Vives, Francisco de Quevedo, José Francisco de Isla y Manuel de Vegas y Quintano», en J. M.^a MAESTRE MAESTRE *et alii* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico* III.5, Alcañiz-Madrid, 2457-2468.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1922): *La derrota de los pedantes*, Madrid.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, B. (2004): «EVCLIO (PLAVT., AVL.) PARCVS ATQVE AVARUS», *Emerita* 62/2, 227-248.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, B. y SÁNCHEZ BLANCO, M.^a L. (1993): «Lydus barbarus (Plaut. *Bacch.* 121-124). Caracterización cómica y función dramática del pedagogo», *Helmántica. Revista de filología clásica y hebrea* 44, 147-166.
- GARCÍA JURADO, F. y ESPINO MARTÍN, E. (2011): *Dómines y pedantes. Enseñar latín en la literatura española. De Luis Vives a Muñoz Molina*, Madrid.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1977): «Mis profesores de latín», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach [con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo]*. Tomo I, Oviedo, 441-444.
- GIL, L. (1980): «Gramáticos, humanistas, dómines», *El basilisco* 9 (enero-abril), 20-30.
- ISLA, F. J. de (1991): *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*. Edición, introducción y notas de Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, Barcelona.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1979): *El mundo de Goya en sus dibujos*, Madrid.

- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2000): «Retrato y nombre propio (huellas literarias y carnavalescas en los retratos del Fray Gerundio de Campazas», en M. Á. MÁRQUEZ *et alii* (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, 285-291.
- MOLLFULEDA BUESA, S. (1996): *El latín en los Episodios Nacionales*, Barcelona, 171-173.
- MONTAIGNE, M. de (1985): *Ensayos completos*. Traducción de Juan G. De Luaces. Notas prologales de Emiliano M. Aguilera, I-III, Barcelona.
- MORENO HERNÁNDEZ, A. (2007): «Tras la estirpe de los figurones: en torno al *miles gloriosus* de Plauto», en Luciano GARCÍA LORENZO (coord.), *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, 23-70.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1995): *A.M.D.G. La vida en los colegios de jesuitas*. Edición de A. Amorós, Madrid.
- PÉREZ FERRERO, M. (1992): *Las mocedades de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2008): *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Madrid.
- QUEVEDO, F. de (1996): *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Edición de Domingo Ynduráin. Texto fijado por Fernando LÁZARO CARRETER, Madrid.
- RAMÓN Y CAJAL, S. (2000): *Mi infancia y juventud*, en *Obras selectas. Prólogo de Juan Fernández Santarén*, Madrid.
- RICO, F. (1993): *El sueño del humanismo*, Madrid, Alianza.
- (2004): «Últimas noticias del Quijote», *La vanguardia*, domingo (25 de julio), 44.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, F. (2006): «Entre Panzas y Zancas: Sancho y la crítica», en *Quijotes. Discursos, relecturas, tradiciones. Actas del Coloquio de la Asociación Peruana de Literatura Comparada*, Lima, Universidad Católica «Sedes Sapientiae», 190-209 (disponible en la dirección electrónica <http://es.scribd.com/doc/7472879/Entre-Panza-y-Zancas-Sancho-y-la-critica>, consultado el 12 de septiembre de 2011).
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (2001): «*Adversus Varronem*», *ABC* del domingo 4 de abril.
- SENDER, R. J. (1997): *Crónica del Alba*, Madrid.

- TEOFRASTO (1787): *Caracteres morales de Teofrasto. Reflexiones filosóficas sobre las costumbres de nuestro siglo, por Mr. Duclós. Traducidos los primeros del griego, y las segundas del francés al castellano por Don Ignacio López de Ayala*, Madrid.
- UNAMUNO, M. de (1966): *Obras Completas VIII. Autobiografía y recuerdos personales*, Madrid.
- VILANOVA, A. (1982): «Fuentes clásicas y erasmianas del episodio del Dómine Cabra», *Academia Literaria Renacentista* II, 355-388.
- VILLALÓN, C. de (1997): *El Scholástico*. Edición de José Miguel MARTÍNEZ TORREJÓN, Barcelona.
- VIVES, J. L. (1994): *Linguae Latinae Exercitatio «Ejercicios de lengua latina»*. Traducción y notas por FRANCISCO CALERO y M.^a JOSÉ ECHARTE, Valencia.

7. Una tragedia griega en una comedia moderna: *Poderosa Afrodita* de Woody Allen*

Idoia Mamolar Sánchez
(Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea)

Resumen: Este trabajo analiza la lectura en clave de humor que Woody Allen hace de la tragedia griega en *Poderosa Afrodita*. Más concretamente, se estudia de qué manera y con qué fin el cineasta norteamericano convierte la tragedia griega en comedia, o al menos hace que la tragedia pierda esa gravedad tan característica del género. Original experimento, *Poderosa Afrodita* es una comedia moderna que incluye una tragedia griega: teatro dentro del cine y tragedia que se transforma en comedia.

Abstract: This work analyzes Woody Allen's humorous interpretation of Greek Tragedy in *Mighty Aphrodite*. More specifically, it examines how and to what end the American film-maker transforms Greek Tragedy into comedy, or at least makes the tragedy lose that seriousness which is so characteristic of the genre. An original experiment, *Mighty Aphrodite* is a modern comedy that includes a Greek Tragedy: theatre within film and tragedy which becomes comedy.

1. *Poderosa Afrodita*: cine y teatro, comedia y tragedia

Si hubiera que definirla, se podría decir que *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, 1995) es un original experimento donde Woody Allen se sirve de la antigua tragedia griega para contar una historia contemporánea que transcurre en Nueva York. A lo largo de la película,

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación EHU 09/16 de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

asistimos a la representación de una obra de teatro en la que un coro y diversas figuras trágicas griegas comentan la acción de la comedia moderna que es *Poderosa Afrodita*, y nos hablan, en tono de humor, de algunos de los temas habituales en el cine de Allen: así, por ejemplo, el amor –sugerido ya en el propio título–, las relaciones humanas, la existencia –o quizá mejor habría que decir *inexistencia*– de Dios, el azar, la fatalidad, la libertad para elegir el sentido de nuestra vida, o –consecuencia de ello– la obligación de ser responsable cada uno de sus decisiones.

Poderosa Afrodita nos ofrece, pues, una tragedia dentro de una comedia, pero una tragedia que se convierte a su vez en comedia. Éste es el aspecto que me interesa destacar especialmente en este trabajo, donde se contemplará de qué manera y con qué fin Woody Allen transforma la tragedia griega en comedia, o al menos hace que la tragedia pierda esa gravedad y ese sentido trascendente que la definen y que son tan característicos del género.

Me centraré para ello en las secuencias iniciales y el final de la película, que ilustran muy bien –a mi parecer– el estilo de *Poderosa Afrodita* y la lectura en clave de humor que Woody Allen hace de la tragedia griega en el film que nos ocupa.¹

2. En el anfiteatro de Taormina. La entrada del coro y el inicio de la película

Las imágenes que el espectador ve en la pantalla al comenzar *Poderosa Afrodita*, le llevan al espacio clásico donde se desarrolla una parte importante de la acción: el anfiteatro de Taormina en Sicilia, que la cámara va

¹ Para la elaboración de este estudio han sido muy útiles Bocchi 2010, Fonte 2010, Lee 2002, Luque 2005 y Nichols 2000, monografías, todas ellas, sobre el cine de Woody Allen en general o aspectos amplios del mismo; además, y de forma más concreta, el trabajo de Drexler 1999 sobre el uso del coro y otros elementos *corales* en las películas de Allen, y los dos capítulos dedicados a *Poderosa Afrodita* en las monografías de Lee y Nichols mencionadas: respectivamente, «“When You’re Smiling”: *Mighty Aphrodite* (1995)» (Lee 2002: 198-203) y «The Sportswriter and the Whore (*Mighty Aphrodite*)» (Nichols 2000: 195-210).

recorriendo mostrándonos en sucesivos planos las piezas que componen el evocador lugar, tan apropiado para una película como es ésta con un coro y personajes de la antigua tragedia griega. Primero se muestra el conjunto, luego las gradas, después la orquesta y finalmente la cámara se detiene en el escenario, en un movimiento de aproximación que sirve para presentar más detalladamente el espacio dramático y para dirigir la mirada del espectador hacia el lugar por el que el coro entra, y más aún hacia la propia entrada del coro, compuesto por un grupo de figuras ataviadas con los mismos vestidos oscuros y con máscara, que van apareciendo en silencio y sucesivamente sobre el escenario. Una aparición silenciosa, la del coro de *Poderosa Afrodita*, que va acompañada, no obstante, de música, al igual que las imágenes previas del anfiteatro. Mientras la cámara recorre el lugar y mientras el coro efectúa su entrada inmediatamente después, continúa sonando el buzuki de *Néo Mivópe*, el tema instrumental del conocido intérprete y compositor griego Vassilis Tsitsanis, que se oye desde los créditos iniciales y que cumple una función caracterizadora evidente: como el título mismo de la película, el sonido del buzuki nos va llevando hacia el ambiente griego de *Poderosa Afrodita*, en el que nos sumergen de lleno las imágenes y el desarrollo de la primera secuencia.

Cuando la entrada termina, la música deja de oírse y el coro, primero al unísono, luego el corifeo solo y después de nuevo todo el grupo, recita con gravedad un texto marcadamente sentencioso más propio de una tragedia que de una comedia. Las primeras palabras del mismo, pronunciadas por el coro, dan idea del tono del pasaje:

CHORUS. Woe unto man! Brave Achilles, slain in trial by blood; for prize, the bride of Menelaus. And father of Antigone, ruler of Thebes, self-rendered sightless by lust for expiation; lost victim of bewildered desire. Nor has Jason's wife fared better: giving life only to reclaim it in vengeful fury.²

² Los textos en inglés corresponden a la versión original de la película, cuya referencia completa se da en la Bibliografía.

El coro es un elemento central del teatro clásico griego, que Woody Allen incorpora a su película otorgándole también en ella un papel destacado.³ Como su antecesor, el coro de *Poderosa Afrodita* se comporta en términos generales como una suerte de observador interesado que contempla las acciones de los personajes e interviene sólo verbalmente. Más que participar de forma activa, la mayoría de las veces el coro trágico griego comenta la acción, exhorta a actuar a los personajes individualizados, les aconseja, advierte, formula plegarias, o se lamenta por el desarrollo de los acontecimientos. La primera intervención del coro en *Poderosa Afrodita* responde sin duda a este esquema. El tono sentencioso y general de la misma es también una imitación clara del modelo trágico. Como ocurre a veces en la tragedia, en su intervención inicial el coro de *Poderosa Afrodita* proyecta las acciones concretas de los personajes sobre un plano general más amplio, invitando con ello al espectador a reflexionar sobre el sentido de las mismas. Reflexión y generalización son características esenciales de la tragedia griega; y aunque hay otros, uno de los medios principales para expresarlas de que disponían los autores es el coro; de ahí la pérdida que supone, no sólo desde el punto de vista del espectáculo, sino también desde el punto de vista de la significación de la obra, el hecho de que en algunas adaptaciones modernas el coro, o bien desaparezca, o bien tenga reducidas sus funciones. En fin, los cantos del coro, y en particular los *stasima*, esto es, las canciones separadoras de episodios que el coro ejecuta en un escenario vacío de actores, constituyen un lugar preferente para la aparición de este tipo de comentarios que amplifican y enriquecen el significado de los acontecimientos del drama. Concluido el episodio, a cargo de los personajes individualizados, el coro, esa suerte de testigo externo que ha contemplado en silencio las acciones representadas sobre la escena, reacciona colectivamente y pasa

³ Sobre el uso del coro en *Poderosa Afrodita*, véase Drexler 1999. Observaciones interesantes sobre el coro en general se hallan también en el capítulo «Teoría y práctica del coro desde la Antigüedad hasta la era moderna» de la monografía –recientemente traducida al español– en la que el conocido helenista Bernhard Zimmermann estudia la tragedia griega y su posterior influjo (Zimmermann 2012: 121-136); al final del capítulo, brevemente, se alude al coro de *Poderosa Afrodita*.

a cantar un *stasimon*, en el que reflexiona sobre lo sucedido llevándolo al terreno de lo general. Tratándose de la entrada del coro, el parlamento inicial de *Poderosa Afrodita* correspondería formalmente a la párodo de la tragedia clásica.

Como hemos visto, el coro da comienzo a su intervención con un lamento general sobre el hombre en forma exclamativa: «Woe unto man!». Es interesante el uso de la interjección «Woe», un arcaísmo que dota al texto de un colorido literario que apunta asimismo a la tragedia, igual que la preposición «unto»;⁴ en realidad todo el pasaje tiene una cierta voluntad de estilo más elaborado que distingue las palabras del coro del lenguaje conversacional que se utiliza en la escena siguiente, ésta en Nueva York y protagonizada por personajes actuales. El tono pomposo de la recitación contribuye también a marcar el texto.

Edipo, Aquiles, Medea, son los tres ejemplos de figuras mitológicas que se dan en las líneas siguientes para ilustrar el lamento inicial del coro. Aquiles, muerto por una causa que no era propiamente la suya; Edipo, cuyo deseo de saber le lleva a averiguar aquello que no quería y acaba arrancándose los ojos; y Medea, la madre que se venga de su esposo matando a sus propios hijos, ejemplifican los padecimientos terribles que la vida depara a los hombres.

A continuación toma la palabra el corifeo y reflexiona en términos generales sobre la inevitabilidad del sufrimiento de los seres humanos y su condición de víctimas, en la medida en que las acciones de aquéllos vienen determinadas por los dioses:

CHORUS-LEADER. For to understand the ways of the heart is to grasp as clearly the malice or ineptitude of the gods, who in their vain and clumsy labours to create a flawless surrogate have left mankind but dazed and incomplete.

⁴ Véase *The New Shorter Oxford English Dictionary*, s. v. *woe* y *unto*.

En fin, el parlamento concluye con una rápida alusión a la historia de Lenny Weinrib –el personaje protagonista de la película interpretado por el propio Allen–, que ilustraría lo expresado anteriormente. Habla el coro:

CHORUS. Take for instance the case of Lenny Weinrib, a tale as Greek and timeless as fate itself.

Pues bien, esa historia es la que el coro de *Poderosa Afrodita* contempla y comenta a lo largo de la película. Sobre todo él, porque también hay otras figuras de la tragedia clásica, como Casandra o Tiresias, que se expresan, aunque en menor medida, sobre la acción que se desarrolla en el *escenario* moderno. Cuál es exactamente la historia de Lenny Weinrib, empezamos a descubrirlo en la escena siguiente, que nos traslada al marco contemporáneo de Nueva York.

Recapitulando, el parlamento inicial del coro introduce la historia de Lenny situándola en un contexto mitológico más amplio que orienta al espectador sobre el desarrollo de la misma, aunque, como veremos, esa orientación no es del todo correcta. El coro juega con las expectativas,⁵ y si bien los ejemplos de figuras trágicas que se aducen como paradigma de ese sufrimiento inevitable del hombre, parecen apuntar a que el protagonista moderno también va a ser víctima del mismo, no sucede exactamente así. *Poderosa Afrodita* tiene un final feliz, o al menos razonablemente feliz. El coro se equivoca en sus predicciones, y Lenny no es ese héroe trágico griego, al estilo de Aquiles, Edipo o Medea, que acaba cayendo víctima de la fatalidad. Precisamente el hecho de que el vaticinio del coro no se cumpla, y de que éste se *olvide* de sus predicciones funestas y se

⁵ «*Mighty Aphrodite* tries to fool us», señala expresivamente Lee (2002: 198) al inicio del capítulo dedicado a *Poderosa Afrodita*. Resume así el efecto que produce en el espectador el que la película arranque como una tragedia y, al final, se haya convertido claramente en una comedia. Los comentarios funestos del coro así como de otras figuras trágicas se suceden a lo largo del film, y, aunque están teñidos de humor, como Lee señala, hay que esperar hasta el desenlace para saber que la de Lenny Weinrib no va a ser la historia desgraciada que las palabras de aquéllos auguran desde el comienzo mismo de la película.

sume a la felicidad con que se cierra *Poderosa Afrodita*, forma parte de la transformación de la tragedia en comedia que se opera en la película.

3. En un restaurante de Nueva York. La presentación de Lenny y Amanda

Cuando el coro termina de hablar, el espacio dramático cambia, y con él los personajes y el estilo del relato; también lo hace el propio relato, introduciéndose el argumento principal de la obra. La acción se desplaza ahora a un restaurante de Nueva York donde Lenny y su esposa Amanda –él, periodista deportivo; ella (papel interpretado por la actriz Helena Bonham-Carter), galerista– conversan animadamente mientras cenan con otra pareja de amigos que está esperando un hijo. De forma repentina Amanda manifiesta su deseo de ser madre, también ella, aunque no quiere quedarse embarazada ya que eso supondría un obstáculo para su carrera, por lo que propone a Lenny adoptar un niño, una idea que Lenny en principio rechaza aduciendo, entre otras cosas, la calidad de sus genes, que prefiere transmitir («With my genes? To adopt? I have award-winning genes. I'm going to pass them on»), así como la incertidumbre sobre las inclinaciones del niño, un desconocido. El diálogo pone las primeras notas de humor en la comedia; para lo que tratamos, es especialmente significativa la alusión chistosa de Lenny al miedo que le da pensar en la posibilidad de que el niño sea un criminal y les mate de un hachazo mientras duermen, alusión detrás de la cual está la historia de Edipo (ya apuntada por el coro), que mató a su padre sin saberlo; es algo habitual, señala Lenny en una típica exageración cómica:

LENNY. You read that in the tabloids all the time. We adopt some sweet little boy, he turns thirteen, we go to sleep at night, he'd split our head open with an axe. [...] It's a common occurrence.

A propósito del humor, es cierto que de forma expresa aparece por vez primera en esta secuencia, si bien la mención misma de Lenny Weinrib por parte del coro al final de la secuencia anterior, apunta quizá ya al terreno de la comedia: un nombre judío contemporáneo que contrasta con las figuras mitológicas previamente mencionadas –Edipo, Aquiles, Medea– y cuya historia sin embargo se compara con las de aquéllas.⁶ Que *Poderosa Afrodita* es una comedia, pese al tono solemne del parlamento coral del inicio en el anfiteatro de Taormina, se confirma cuando la acción se traslada al marco contemporáneo de Nueva York, como se ha visto.

4. Taormina y Nueva York: decorados y géneros que se entrecruzan

En fin, de Taormina a Nueva York y vuelta al anfiteatro. Concluida la secuencia del restaurante, en la pantalla aparece una vez más el anfiteatro de Taormina, con el coro y nuevos personajes tomados de la tragedia, precisamente Layo, Edipo y Yocasta, cuyo destino funesto recuerda los peligros que pueden entrañar esos hijos por los que Amanda siente un repentino impulso: Layo, asesinado por su propio hijo; Yocasta, madre y esposa de Edipo a la vez; y Edipo, que, incapaz de soportar la verdad que descubre sobre sí mismo, se arranca los ojos para no verla. Esta alternancia de planos se sucede a lo largo de la película: por un lado, el escenario moderno de Nueva York, donde transcurre la acción principal de la comedia; por otro, el anfiteatro de Taormina, donde transcurre en esencia ese relato secundario inspirado en la tragedia griega –y de modo particular en el *Edipo Rey* de Sófocles– que amplía, generalmente con humor, el significado de la historia principal.

A lo largo de la película los dos planos se entrecruzan, bien temáticamente, como hemos visto al analizar las dos secuencias iniciales; bien a través de los personajes: unas veces el coro y otras figuras trágicas se

⁶ Luque (2005: 213).

trasladan al escenario moderno, en otras ocasiones son los personajes de la historia principal –Lenny y excepcionalmente Amanda al término del relato– quienes se deslizan en el marco griego. Por lo que se refiere a las primeras, la lista de figuras de la tragedia clásica que aparecen en *Poderosa Afrodita* la completan el personaje típico del mensajero y un moderno *deus ex machina* convertido en un apuesto piloto de helicóptero, que se suman a las ya mencionadas del coro, Edipo, Layo, Yocasta, el adivino Tiresias y Casandra; éstas dos últimas, así como el renovado *deus ex machina*, son las que se introducen, junto con el coro, en el marco contemporáneo. De un modo original Woody Allen hace su peculiar lectura de la tragedia griega clásica utilizando elementos característicos del género que recrea en tono de humor; personajes, estructura formal de los dramas, aspectos relacionados con la organización de la historia que aquéllos nos cuentan, rasgos de estilo, motivos temáticos o cuestiones relativas a la puesta en escena, se reconocen en el pequeño drama griego que el cineasta lleva a la pantalla.

Dos anotaciones a propósito del coro. Como su antecesor clásico, el coro de *Poderosa Afrodita* juega un papel destacado en la pieza teatral que se incluye en la película, y lo hace –ya se ha señalado– según el esquema habitual: más que un personaje agente, el coro es sobre todo un observador interesado que comúnmente se limita a comentar la acción, aconseja a las figuras individualizadas o se lamenta por los sucesos que ocurren.⁷ Pues bien, Woody Allen no sólo capta con perspicacia la función típica

⁷ Drexler (1999: 251) indica que tanto el coro como el corifeo van asumiendo en el transcurso de la película un papel más activo reduciéndose así el efecto de distanciamiento característico que producen en la tragedia. El quitarse la máscara reflejaría en su opinión ese cambio; de modo parecido, Zimmermann (2012: 135). Es cierto que el coro y sobre todo el corifeo tienen en ocasiones una participación más directa en la acción, pero, a mi modo de ver, siguen siendo más observadores que actores propiamente, y, en cualquier caso –considero–, no cabe hablar en rigor de una progresión a este respecto dentro de la película. Por lo que se refiere a las máscaras, tampoco me parece del todo acertada la relación establecida por Drexler. De un modo más general, podría afirmarse quizá que el hecho de quitarse la máscara –el corifeo lo hace en la escena en que Lenny acude por vez primera al anfiteatro y ya no vuelve a ponérsela; también una parte del coro aparece sin máscara en esta misma escena, llevándola unas veces sí y otras no a partir de entonces– disminuye el efecto distanciador, sin que ello signifique que coro y corifeo se conviertan en actores en el sentido estricto del término.

del coro en la tragedia griega y la traslada a su correlato moderno, sino que además –en un ejercicio casi de poética cómica– la convierte en objeto expreso de un chiste. Me refiero a la escena en la que el protagonista, Lenny Weinrib, acude a la agencia de adopción para informarse sobre la madre biológica de Max, el niño que finalmente Amanda y él adoptan, y de repente aparece el corifeo. Lenny no ha obtenido la información que desea –está prohibido desvelar esos datos a los padres adoptivos, según le señala la persona encargada de la agencia–, de forma que, aprovechando que ésta se va, Lenny vuelve a entrar en la oficina, que había dejado, y se dedica a revisar a escondidas los archivos, momento en que aparece el corifeo advirtiéndole de que está infringiendo la ley. Como corresponde a su función, durante el breve diálogo que ambos mantienen, el corifeo advierte al protagonista, le aconseja, reflexiona, pero, cuando aquél le pide que vigile, se excusa jocosamente apelando a su condición de jefe del coro: «Me? I'm the leader of the chorus»; y más adelante es el propio Lenny quien hace un nuevo chiste sobre la actitud pasiva de su interlocutor, actitud que le impedirá dejar el coro y convertirse en un verdadero actor como él –¿quizá hay aquí una broma añadida sobre el posible origen de los actores de la tragedia a partir de un coro?–, que sí actúa y está involucrado en la acción: «That's why you will always be a chorus member, because you don't do anything. I act. I take action. I make things happen». No obstante, *Poderosa Afrodita* es una comedia, y así, en una incongruencia típica del género, el corifeo acaba vigilando e insta a Lenny al final del diálogo a darse prisa porque se oyen pasos que anticipan el regreso de la encargada de la agencia, que aparece al instante: «Hurry the hell up! I hear footsteps».

En segundo lugar, ¿por qué un coro? Preguntado sobre los motivos que le habían llevado a introducir un coro trágico griego en una comedia contemporánea de corte realista, Woody Allen respondió a su entrevistador lo siguiente:

Simplemente pensé que sería algo muy divertido. Imagino que es algo que me había rondado la cabeza durante muchos años, errr, en el sentido de que muchas cosas que consideramos serias, como el estilo documentalista

a la hora de hacer cine, o un coro griego, pueden asimismo resultar muy cómicas y efectivas debido precisamente a su solemnidad intrínseca. Así que cuando el coro griego está salmodiando las cosas, usted ya sabe..., suena más risible, más cómico y divertido que cuando un hombre lo cuenta.⁸

Me ha parecido interesante recoger esta explicación del propio Allen porque apunta a la transformación de la tragedia griega en comedia que se estudia en este trabajo, destacando el potencial cómico que tiene en sí la utilización misma del coro cuando éste se ve despojado de esa seriedad esencial que le es inherente.

5. El coro, Edipo, Layo y Yocasta, según Woody Allen

El humor con el que Woody Allen reinterpreta la tragedia griega en *Poderosa Afrodita*, se pone de manifiesto de modo evidente en la secuencia tercera, protagonizada, como se ha dicho, por el padre y la madre de Edipo –Layo y Yocasta–, el coro y el propio Edipo, al que vemos con una máscara, ciego y ensangrentado, avanzando chistosamente con los brazos en cruz tambaleándose, mientras su madre refiere pomposa su terrible historia. Mediante esta presentación, Edipo se muestra sobre todo como un personaje ridículo, desprovisto de la gravedad trágica de su antecesor, al igual que ocurre con Layo, Yocasta y el propio coro, quienes por medio de procedimientos diversos –ya sea escenográficos, verbales o referidos a la propia situación– suscitan risa.

Formalmente la escena es un diálogo en el que intervienen todos los personajes salvo Edipo, que permanece *mudo*, y en el que se suceden las referencias a la historia de éste y su familia, así como también a la de Amanda y Lenny, y en general a las relaciones entre padres e hijos, poniendo de manifiesto los problemas que acarrear éstos últimos a sus progenitores.

⁸ Schickel (2010: 142).

La simpleza con la que un Layo supuestamente muerto describe el parricidio de Edipo en un tono afectado, que contrasta con sus palabras, marca desde el principio el colorido cómico de la escena. El propio texto permite hacerse una idea del humor del momento. Exhortado por el coro, el «orgullosa padre», como aquél lo denomina haciendo un chiste («Laius, proud father, speak!»), resume así la mala suerte que ha tenido con su hijo:

LAIUS. I with joy did have a son, so fair, so clear-headed, and brave, that I a thousand pleasures did derive from his presence. So what happens? One day, he kills me. And don't you think? He runs off and marries my wife.

«Poor Oedipus, King of Thebes», exclama a continuación el coro.

Las palabras de Layo contrastan cómicamente con la afectación de éste al pronunciarlas, así como también con otros elementos de la puesta en escena y por supuesto con la propia historia que de forma distorsionada se nos cuenta. Respecto a los primeros, están, por ejemplo, la elegante indumentaria del rey, muy apropiada si pensamos en una tragedia –vestido largo de color ocre con adornos brillantes, túnica verde y una corona dorada–, los gestos estilizados del personaje mientras habla, o el marco mismo del anfiteatro. La seriedad –al menos aparente– de la reacción del coro lamentando la suerte de Layo, sirve también de contraste y colabora en la comicidad de la escena.

Igualmente cómica resulta la intervención de Yocasta que sigue al lamento del coro. Como Layo, la reina declama de un modo afectado, con el gesto y atuendo convenientes para una tragedia; y como Layo también, esta nueva Yocasta se muestra viva en la pantalla –en el relato original la reina se suicida al descubrir la verdad de su historia–. La Yocasta de *Poderosa Afrodita* se lamenta pomposamente por su hijo, mientras vemos a éste por detrás de ella con la apariencia ridícula mencionada:

JOCASTA. My son, my son did slay unwittingly my noble husband, and did without realizing hasten with me his loving mother to lustful bed.

No faltan tampoco los chistes obscenos, como el que hace inmediatamente después el corifeo diciendo que es ahí, en la incestuosa relación de Edipo y Yocasta, donde nació el oficio de prostituta. Ante una Yocasta y un Edipo impasibles –estamos en una comedia– el corifeo profiere de modo solemne el siguiente comentario:

CHORUS-LEADER. And a whole profession was born, charging sometimes two hundred an hour, and a fifty-minute hour at that.

Incluso la propia reina sigue la broma cuando afirma cerrando la secuencia que no se atreve a decir qué es lo que llaman a su hijo en Harlem: «I hate to tell you what they call my son in Harlem». Como en otras ocasiones –así en el caso último del corifeo–, la actitud grave de la reina mientras declama añade comicidad al pasaje.

En fin, siguiendo con las bromas obscenas, quizá también hay que interpretar de este modo el expresivo gesto que hace el coro al referirse al parricidio y sobre todo al incesto de Edipo, poniéndolo como ejemplo de las tribulaciones que se padecen por los hijos. «Children are serious stuff», sentencia el coro; y continúa: «Look! Here's a man who killed his father, and slept with his mother». Pues bien, mientras dice esto último, el coro se agacha al tiempo que dobla los codos y los echa hacia atrás, tal vez, como se ha señalado, para producir un chiste visual destinado a causar risa.

El resto del diálogo que se desarrolla durante la secuencia se centra en el tiempo presente: coro y personajes especulan sobre los posibles motivos de Amanda para adoptar un niño, y el coro ilustra con un ejemplo moderno muy gráfico el sufrimiento que los hijos ocasionan a sus progenitores al irse de casa y ni siquiera llamar por teléfono. Siempre en el mismo tono burlón que hemos visto.

Aunque los padres de hoy en día no tengan experiencias tan terribles como las de Edipo, pueden sufrir también a causa de sus hijos, nos dice el coro:

CHORUS. Children grow up! They move out! Sometimes to ridiculous places, like Cincinnati, or Boise, Idaho. Then you never see them again.

CHORUS-LEADER. You'd think once in a while they'd pick up a phone!

La intervención recuerda los típicos comentarios que el coro formula en la tragedia a propósito de la acción escénica, pero desprovistos en este caso de la gravedad que los caracteriza. El contenido serio se ve reemplazado ahora por otro banal –no tanto por el hecho en sí, sino por la forma en que éste se plantea en el marco de la comedia que es *Poderosa Afrodita*– y anacrónico: los hijos se van de casa y no volvemos a verlos, dicen los miembros del coro al unísono; ni siquiera se toman la molestia de llamar de vez en cuando, añade luego el corifeo. Respecto al uso de anacronismos, es constante; acercan la tragedia y los personajes clásicos de *Poderosa Afrodita* al presente, dentro de ese cruce de planos ya mencionado que se da a lo largo de toda la película; en sí mismo, un anacronismo no tiene por qué producir un efecto cómico, pero es lo que ocurre habitualmente en *Poderosa Afrodita*, de entrada porque el género mismo lo propicia. En este caso concreto, la referencia al desarraigo de los hijos en la sociedad actual y al teléfono como forma de contacto de las familias, hecha por un coro que se mueve entre la tragedia y la comedia, entre el marco antiguo griego y el moderno, tiene un efecto humorístico evidente. Por mencionar otro ejemplo muy claro de anacronismo en este mismo pasaje, pensemos en la alusión a Harlem hecha por la reina al final de la secuencia.

La comicidad también surge de la forma de declamar y de la gesticulación que acompaña al recitado. En el caso del corifeo, su declamación grave contrasta con el contenido de sus palabras y por ello suscita la risa. En cuanto al coro, utiliza un tono burlón, que no es el propio de un coro de tragedia; también son destacables en su caso los gestos, agachándose y poniéndose las manos alrededor de los ojos, a modo de unas gafas, mientras afirman a propósito de los hijos que, una vez se van de casa, se olvidan de los padres y ya no volvemos a verlos: «Then you never see them again».

El humor también se halla presente en los comentarios sobre los posibles problemas en el matrimonio de Lenny y Amanda, problemas que más tarde se confirman. Por poner un ejemplo, ahí está la respuesta cómica de Yocasta pidiendo al coro que deje en paz a Amanda, ya que el instinto de maternidad es tan antiguo como la tierra misma: «Leave her be. A woman's urge to motherhood is old as the earth»; previamente, el coro se ha preguntado por el repentino impulso maternal de la galerista («And why a child now, out of left field?») y el corifeo ha expresado su deseo de que la esposa de Lenny no busque con ese hijo solucionar los problemas de la pareja («One hopes it's not to fill some growing void in their marriage»). La respuesta de Yocasta no encaja con la actitud de Amanda, que, como ella misma ha expresado en la escena del restaurante, quiere adoptar un niño porque un embarazo supondría un obstáculo para su carrera; las palabras de la reina distorsionan los hechos exagerándolos y dotándolos de una gravedad que en sí no les corresponde, de donde se deriva un efecto cómico.

Como se ha señalado, el tratamiento en clave de humor que Woody Allen hace de la tragedia en esta escena, es lo habitual. Salvo en el parlamento inicial del coro, las figuras tomadas de la tragedia pierden la gravedad que las caracteriza en el modelo antiguo e inducen al espectador a la risa, de modo similar a lo que sucede en la secuencia que acaba de ser examinada. Como normalmente nos reímos por muchas cosas a un mismo tiempo, la multiplicación de efectos cómicos acostumbrada que hemos visto en la escena de Edipo, sus padres y el coro, se da también por lo general en las escenas restantes inspiradas en la tragedia.

En este sentido la gravedad trágica predominante en el recitado inicial del coro –recordemos la breve nota de humor que lo cierra–, llama la atención. El propósito podría ser jugar con las expectativas y por medio de ello atraer el interés de los espectadores, algo especialmente importante al inicio. ¿Una tragedia o una comedia?, cabría tal vez preguntarse al escuchar las solemnes palabras del comienzo. Otra explicación plausible es suponer que Woody Allen quiere mostrar primero la seriedad intrínseca de la tragedia, logrando así intensificar por contraste el efecto

humorístico de las escenas inspiradas en ella que siguen. Con relación a esto último, pensemos en las declaraciones del propio director exponiendo por qué había introducido un coro de tragedia griega en una comedia moderna: como hemos visto, Woody Allen señalaba el potencial cómico que un coro griego tiene ya en sí mismo, precisamente por esa gravedad que lo caracteriza, y que se subraya en su primer parlamento.

6. De la tragedia a la comedia. El *happy end* de *Poderosa Afrodita*

6.1. Las figuras trágicas se equivocan

La escena en el anfiteatro de Taormina protagonizada por el personaje colectivo del coro, Edipo, el rey Layo y la reina Yocasta, que acabamos de analizar, permite hacerse una idea del tono humorístico con que Woody Allen, dejando aparte la intervención coral del inicio, recrea la tragedia griega en *Poderosa Afrodita*. Como sabemos, la lectura en clave de humor que se hace de la tragedia a lo largo de la película concierne a aspectos diversos típicos del género; personajes, coro, convenciones de forma y de contenido, escenografía, así como elementos relacionados con la organización de la trama, se insertan en *Poderosa Afrodita* deformándolos intencionadamente con fines burlescos. Pues bien, más allá del análisis de escenas concretas, como el efectuado hasta ahora, hay un elemento de la acción en esta inversión cómica de la tragedia que quiero destacar por su importancia –al menos a mi juicio–, y que tiene que ver con el final de la película, con la salida –podemos decir– que Woody Allen da a la historia que se nos cuenta.

Para llegar hasta él, volvamos sobre el argumento de *Poderosa Afrodita*.

Lenny Weinrib y su esposa Amanda adoptan a Max, un chico extraordinariamente inteligente, guapo, con mucha personalidad y dotado de un gran sentido del humor, que no coincide, en absoluto, con los temores expresados por Lenny en la escena del restaurante acerca de

que un hijo adoptado pudiese matarlos mientras duermen. Al ver ahora que Max es un muchacho fuera de serie, Lenny se interesa por su origen y decide averiguar quiénes son sus verdaderos padres, creyendo que alguien así sólo puede haber sido engendrado por unos padres igualmente maravillosos. Como el padre –según parece– ha muerto, el protagonista se empeña en buscar a la madre biológica de Max mientras el coro griego le aconseja no hacerlo, insinuando que el resultado de esa búsqueda puede no ser el esperado. El cierre del diálogo donde el coro por vez primera insta a Lenny a cesar en su empeño, constituye una nueva muestra, muy clara, de cómo Allen transforma la tragedia griega en comedia.

Las intervenciones tanto del coro como del corifeo son graciosas por la incongruencia entre el tono serio que emplean ambos al declamar y el contenido trivial de las mismas. Lo que nos mata es la curiosidad, y no los atracadores ni la pamplina esa de la capa de ozono –comenta el corifeo–; pero Lenny persevera en su decisión, y el coro le ruega al unísono que no sea tan tonto:

CHORUS-LEADER. Curiosity. That's what kills us, not muggers or all that bullshit about the ozone layer. It's our own hearts and minds.

LENNY. I'm going to find out.

CHORUS. Please, Lenny, don't be a schmuck.

En fin, la conversación entre Lenny y el coro se desarrolla en el anfiteatro, y representa el contacto primero del protagonista con las figuras de la tragedia. El coro advierte a Weinrib como Yocasta advierte a Edipo en el drama griego (*Edipo Rey* 1056 ss.), pero la curiosidad de Lenny es tan poderosa como la de Edipo y, al igual que el infortunado personaje, nuestro hombre desoye los consejos que se le dan y prosigue su búsqueda. La escena de la agencia de adopción, que sucede a la de los consejos del coro en el marco clásico del anfiteatro, da inicio a las investigaciones del protagonista.

¿Acierta el coro o se equivoca? Como ya se ha dicho, afortunadamente el coro griego de *Poderosa Afrodita* se equivoca en sus malos

augurios o, al menos, se equivoca en parte. Para sorpresa de Lenny, la madre biológica de su hijo adoptivo, Linda (Mira Sorvino), además de ejercer de prostituta, es actriz de cine porno, alguien absolutamente vulgar que no se corresponde de ningún modo con esa mujer perfecta imaginada por el protagonista. Desde su primera aparición, cuando Lenny, haciéndose pasar por un cliente, acude al apartamento de Linda para conocerla, la verdadera madre de Max aparece caracterizada como una mujer de modales ordinarios que horrorizan al Edipo contemporáneo. La ropa de Linda, su voz, su forma de vida, la decoración del apartamento, lo que dice, ponen en evidencia la vulgaridad de la madre de ese niño modélico adoptado por Lenny y su esposa Amanda. La cara de Lenny al ver a Linda cuando llama a la puerta y ella le abre, habla por sí sola. Linda, la madre del fabuloso Max, el hijo adoptivo de la pareja, no tiene cultura y se gana la vida como prostituta y actriz porno –no hay duda–, pero al mismo tiempo es una mujer adorable y honesta que introduce un soplo de aire fresco en la vida de Lenny Weinrib; además de ello, Linda se muestra maternal y –sin saber que Max es ese niño– más adelante confiesa a Lenny que el haber dado a su hijo en adopción ha sido la cosa más triste que ha hecho en su vida; continuamente piensa en él y ruega que esté con una buena familia que lo cuide:

LINDA. I had a kid, Lenny, and I gave him up for adoption. It's the sorriest thing I ever did in my entire life. There's not a day that doesn't go by that I don't wake up thinking about him. Now some lucky family has him. I just hope to God that they're taking good care of him.

Pues bien, el encuentro de Lenny con Linda cambia la vida de ambos, y la cambia felizmente, y es ahí donde el coro, y asimismo Casandra, que se suma a las advertencias y los malos augurios, se equivocan. Desoyendo nuevamente al coro y a la profetisa, Lenny Weinrib, al ver que la madre de su hijo no responde a lo esperado, se propone transformar la vida de Linda, alejándola de su profesión y buscándole un hombre bueno que la quiera. Y el protagonista de un modo u otro lo consigue.

Su plan de emparejarla con Kevin, un boxeador de pocas luces que la rechaza –y también pega– cuando descubre a qué se dedica, fracasa, pero, de forma indirecta, es esto mismo lo que lleva a Linda a encontrarse con su futuro marido, Don, que como un moderno *deus ex machina* aparece inesperadamente y resuelve del todo la vida de la madre de Max. Don y Linda se encuentran en una carretera cuando el piloto de helicóptero realiza un aterrizaje forzoso y Linda –que regresa llorando de visitar a Kevin, al que ha pedido, sin éxito, que vuelva con ella– lo recoge en su coche. La nueva Linda del final de la película es madre de una preciosa niña y está felizmente casada con el comprensivo Don, quien conoce su pasado y lo acepta. En cuanto a Lenny, no sólo ha propiciado el cambio en la vida de la madre de su hijo, tal y como él quería, sino que además se reconcilia con su esposa Amanda. Después de una grave crisis en su matrimonio, durante la cual la galerista inicia un romance con su jefe Jerry Bender, Lenny y Amanda acaban de nuevo juntos y felices, de modo que tampoco aquí los comentarios funestos de las figuras trágicas –del coro, así como de Casandra y Tiresias– aciertan. Sólo una nota discordante. Cuando Amanda propone a su marido separarse, Lenny se acuesta con Linda y ella se queda embarazada, pero para no complicarle su relación con Amanda, Linda –que cuenta con el apoyo de Don– no se lo dice. Después de un tiempo sin verse, Lenny y Linda, acompañados de sus hijos, se encuentran en una juguetería: Lenny admira a la hija de Linda, y Linda hace lo mismo con Max, sin saber ninguno de ellos que son respectivamente el padre y la madre de los dos niños.

Poderosa Afrodita tiene, pues, un final feliz, pero con matices, si bien es verdad que Lenny y la madre de su hijo han elegido libremente guardar su secreto y en apariencia los dos se muestran satisfechos con su decisión. Este tipo de final no es exclusivo de *Poderosa Afrodita*. Como se ha señalado, en las obras de Woody Allen tiende a haber una cierta cautela irónica con respecto a los *happy ends*,⁹ de manera que los finales felices de sus películas se ven ensombrecidos a menudo por la introducción de

⁹ Así, por ejemplo, Morris 1987: pássim y Hösle 2006: 73-74.

algún elemento que rompa la armonía alcanzada al concluir la obra –caso del secreto de Lenny y Linda en *Poderosa Afrodita*–. Mediante estos finales, y sin excluir otras interpretaciones, Woody Allen nos estaría diciendo que el ser plenamente felices es un imposible, al menos en la vida real.

6.2. De la desdicha a la dicha: peripecia, reconocimiento y nuevo cambio de fortuna favorable

El esquema de la acción de *Poderosa Afrodita* presenta analogías con el de *Edipo Rey*. Según Aristóteles, *Edipo Rey* es un ejemplo de tragedia compleja –en el sentido técnico del término– porque incluye un cambio de fortuna acompañado de peripecia y reconocimiento.¹⁰ Pues bien, como en la pieza de Sófocles, también en *Poderosa Afrodita* se dan a la vez estos incidentes, pero el modo que tiene Allen de resolver la historia apunta a la transformación del modelo clásico que convierte la tragedia en comedia.

Veamos. La búsqueda emprendida por Edipo y Lenny para obtener un resultado, produce el contrario (peripecia): Edipo descubre que él mismo es el asesino de su padre y se ha casado con su madre; y en cuanto a Lenny, esa maravillosa mujer que él esperaba encontrar es una prostituta y actriz porno. Por otra parte, en los dos casos hay un cambio de la ignorancia al conocimiento que trae desdicha y modifica las relaciones existentes entre los personajes (anagnórisis): al esclarecerse la verdad, Yocasta se ahorca, y Edipo, al ver muerta a su esposa y madre a la vez, se ciega a sí mismo clavándose en los ojos un broche de la reina y se despid

¹⁰ *Poética* 1452a 32-33. De los elementos constitutivos de la tragedia, el más importante para Aristóteles es la trama (*mythos*), entendiendo por tal la estructuración de la historia que el drama nos cuenta (1450a 7-15); y un aspecto fundamental de la misma –establece también Aristóteles– es el cambio de fortuna (*metabasis*), ya sea de la dicha a la infelicidad o de la infelicidad a la dicha (1451a 12-15). Cuando el cambio de fortuna va acompañado de peripecia o de reconocimiento o de ambos a la vez, Aristóteles habla de tramas complejas; en las que denomina tramas simples, el cambio se produce sin ninguno de los dos incidentes (1452a 12-18). Para la definición de uno y otro, véanse respectivamente 1452a 22-23 (peripecia) y 1452a 29-32 (reconocimiento). La edición de la *Poética* utilizada es la de Dupont-Roc-Lallot (1980), cuyas notas sirven de gran ayuda en la interpretación del texto –a menudo difícil– de Aristóteles. Una visión de conjunto breve y clara de la trama de la tragedia es la de Hoz 1982: pássim.

de sus hijas dispuesto a partir al destierro; en cuanto a Lenny, el descubrir quién es en realidad la madre de su hijo Max, le produce horror pero enseguida reacciona y se empeña en transformar a Linda, y, como sabemos, consigue su propósito.

En efecto, *Poderosa Afrodita* no termina allí donde lo hace la tragedia de Sófocles. La situación *trágica* –el descubrimiento de la verdadera identidad de Linda– impulsa acciones nuevas del protagonista que acaban conduciendo al final razonablemente feliz de la obra. A diferencia de lo que sucede en *Edipo Rey*, y en general en la tragedia griega, el devenir de la historia de los personajes no está fatalmente determinado, como parecen apuntar los comentarios de las figuras trágicas, que ya desde el inicio mismo del film auguran un destino funesto para el protagonista Lenny Weinrib. Comienza la película y, como hemos visto, el coro hace creer que nos van a contar una historia tan trágica como las de Edipo, Medea o Aquiles, pero no es así. Teñidos de humor –es cierto– se suceden nuevos comentarios del propio coro, de Casandra y del adivino Tiresias que indican asimismo el desenlace adverso de la acción. Aciertan, sí, en lo que se refiere a Linda, que no es, en efecto, la mujer ideal imaginada por Lenny, pero este revés no supone la destrucción del protagonista, que, como sabemos, se aplica ahora a la tarea de convertir a la prostituta y actriz de cine porno en una mujer respetable según sus propios parámetros. Consigue que abandone su profesión y, aunque el intento de emparejarla con el boxeador no prospera, favorece, todo ello, el encuentro de Linda con su futuro marido y la feliz relación entre ambos. Así pues, el exceso de arrogancia de Lenny al intentar cambiar a Linda tampoco tiene finalmente las consecuencias funestas que las figuras clásicas pronostican. Lenny está jugando a ser Dios («He's playing God») y actúa con *hybris* –nos dice el coro–, pero no cae víctima de su orgullo como los personajes de la tragedia griega; antes bien, el propósito de Lenny de un modo u otro se cumple. En cuanto a su matrimonio, las predicciones también se equivocan, y Lenny y Amanda se reconcilian al final de la obra. Lo hacen en el anfiteatro. De quien Amanda está enamorada –lo dice ella misma– es de su marido, y no de Jerry Bender; por su parte,

Lenny se ha acostado con Linda y esto parece haber sido una suerte de revulsivo para él, ya que, cuando el corifeo le pregunta indiscreto por las cualidades de Linda –dada su experiencia en esos menesteres–, Lenny responde que lo único que con seguridad sabe es que echa de menos a su mujer: «I don't know. I just know that suddenly I really miss Amanda». Parece, pues, que el encuentro con Linda acaba también contribuyendo a que el protagonista se reconcilie con su esposa Amanda.

7. La comedia y lo imprevisible. Felizmente desautorizado, el coro nos invita a sonreír

Woody Allen modifica el esquema de la acción de la tragedia y elige para *Poderosa Afrodita* un final tranquilizador donde todos los personajes hallan felizmente su sitio. Pues bien, esta peculiar vuelta que Woody Allen da a la tragedia, constituye –en mi opinión– una de las modificaciones más significativas del modelo, que ve así invertido totalmente su carácter: la tragedia antigua se convierte sobre el nuevo escenario en un elemento importante del humor de esa comedia moderna que es *Poderosa Afrodita*; o lo que es igual, la tragedia se transforma en comedia. Al no acertar en sus funestas predicciones, el coro queda felizmente desautorizado y, siguiendo la *lógica* cómica propia del género, se muestra complacido con el nuevo orden al que se llega al final de la película. Sonrientes, coro y corifeo hablan de ironías de la vida al referirse al hecho de que Lenny y Linda tengan un hijo el uno del otro y no lo sepan, y nos recuerdan que la vida no es ni trágica ni cómica, sino una combinación de tonalidades que la hacen maravillosa y triste a un mismo tiempo: «Life is unbelievable..., miraculous, sad, wonderful» –dice el corifeo–; y porque esto es así –prosigue el coro–, nos invitan a sonreír cantando una versión del famoso tema, interpretado entre otros muchos artistas por Louis Armstrong, *When you're smiling*.¹¹ Si sonreímos, todo el mundo

¹¹ Lee (2002: 203) señala que la ausencia de sorpresa del coro al final de la película es una muestra de que sus comentarios anteriores eran intencionadamente engañosos y de que él

sonríe con nosotros, pero si lloramos, atraemos la lluvia («When you're smiling, the whole world smiles with you. [...] But when you're crying, you bring on the rain»), canta el coro al tiempo que baila animadamente en el anfiteatro. «Así pues –nos recomienda–, deja tus lamentos [y] sé feliz otra vez» («So stop your sighing, be happy again»). Mientras suena la canción, en la pantalla se proyectan imágenes placenteras de ese nuevo orden que se alcanza al término de la película: un Lenny que sonríe acompañado de su hijo tras su encuentro con Linda en la juguetería; los personajes de la tragedia sentados relajadamente en las gradas del anfiteatro; Lenny, Amanda y Max leyendo un cuento en el sofá de su casa, los tres abrazados y muy risueños; una apacible escena doméstica de Linda y su marido dando de comer un potito a la niña; Lenny y Amanda de nuevo queriéndose en la cama; otra vez Linda charlando plácidamente con una clienta en la peluquería en la que trabaja; el boxeador acompañado de una mujer hecha a su medida, los dos sonrientes en el pueblo de Kevin y vestidos con ropa de labor, todo muy tradicional, como él quería; el antiguo macarra de Linda y un colega en un partido de baloncesto celebrando una canasta de su equipo; nuevamente los personajes de la tragedia griega en las gradas, charlando, unos, y Edipo y Yocasta besándose apasionadamente; y por supuesto un coro feliz, que canta y danza moviéndose y dando saltos con mucho brío en el espacio del anfiteatro. Las imágenes del coro alternan con las otras, y es el coro quien cierra la película: primero canta y baila, y después se limita a danzar mientras la música del célebre tema, *When you're smiling*, continúa sonando.

El desenlace de la acción, las imágenes amables que se suceden, la música y la coreografía vitalista y tan animada del coro, ponen de manifiesto la actitud positiva, aunque no ingenua, que Woody Allen quiere transmitirnos. El optimismo de la comedia –con matices, es cierto–

ya sabía por tanto cuál iba a ser el desenlace; ello explicaría asimismo que cierre la comedia cantando un confiado *When you're smiling*. En mi opinión, sin embargo, es la discontinuidad típicamente cómica y la tendencia del género a lo imprevisible lo que ayuda a comprender por qué el coro *se olvida* de sus malas predicciones y se suma a la alegría que rodea a los personajes al final de *Poderosa Afrodita*. Se trataría de una cuestión de poética cómica, que no procede explicar –opino– en términos realistas.

reemplaza al pesimismo de las figuras trágicas, aunque éstas –*Poderosa Afrodita* pertenece al género cómico– acaban celebrando la dicha que rodea a los personajes al final de la película.

Efectivamente, si lo inevitable es característico de la tragedia, lo imprevisible lo es de la comedia, un género abierto donde todo, o casi todo, es posible. En su particular recreación de la tragedia griega, Woody Allen desautoriza al coro, y al hacerlo rechaza la fatalidad trágica, algo que quizás se puede poner en relación con el conocido ateísmo del director, plasmado repetidamente y de múltiples maneras en sus películas, obras de teatro, escritos diversos y entrevistas. La equivocación del coro de *Poderosa Afrodita* sería pues una manifestación más de ese universo sin Dios que defiende Woody Allen. Una manifestación cómica, que se sumaría a otras muchas –cómicamente también o no– que invaden la obra del cineasta, entre ellas, la célebre frase que pronuncia el filósofo del relato de Allen titulado *Mi filosofía*: «No sólo no hay Dios, sino que –añade graciosamente– ¡intenta conseguir un electricista en un fin de semana!»;¹² o el pasaje de *Poderosa Afrodita* donde el coro interpela a Zeus y obtiene como respuesta un mensaje del dios grabado en un contestador automático diciendo que no está en casa.

Abandonados por los dioses, Woody Allen nos invita a llevar a cabo una lectura cómica de la tragedia griega demostrando que la suerte no está echada y que el destino depende en buena medida del azar y de nuestras propias elecciones –acertadas unas, equivocadas otras–, elecciones de las que cada uno de nosotros somos necesariamente responsables.¹³ Y puesto que *Poderosa Afrodita* es una comedia, la balanza –claro está– se inclina hacia el lado bueno y la película concluye de un modo feliz, como refleja el desarrollo mismo de la acción pero también, subrayando éste, el encadenado de imágenes alegres de los personajes principales de la obra, a los que la fortuna ha sonreído, y el vivo número de música, canto

¹² Allen 2012: 35.

¹³ Dios, el azar, la responsabilidad individual, son temas constantes en su cine, que apuntan a la dimensión filosófica de las películas de Allen. A modo de introducción general, puede verse, por ejemplo, Lee 2002: 1-16.

y baile de los coreutas, que contrasta fuertemente con la gravedad de su primera intervención: el aire de fiesta y de júbilo del coro al final de la película pone de manifiesto de un modo evidente la transformación de la tragedia clásica en comedia efectuada en el film. Formalmente, la actuación del coro se correspondería con la éxodo –o salida final del coro y de los personajes– del teatro antiguo, y que aquí, según lo que se acaba de señalar, adopta un tono jubiloso propio de la comedia que es *Poderosa Afrodita*. Drexler pone en relación el espectáculo de danza y canto del coro que cierra la película con los musicales norteamericanos de los años treinta y cuarenta; tal vez además, si pensamos de manera más concreta en el teatro griego, pudiera querer evocarse también la salida típicamente festiva de las antiguas comedias, que suelen terminar con algún tipo de celebración, banquete, boda o escena amorosa, que ponen de manifiesto el triunfo del héroe y el nuevo orden de cosas alcanzado.¹⁴

En fin, hacer humor de la tragedia. Eso es precisamente lo que hace Woody Allen en *Poderosa Afrodita*, una práctica que tiene su origen en ese otro gran cómico con el que arranca la tradición de la comedia en Europa, Aristófanes, que ya en la muy lejana Atenas del siglo v a. C., hace 2500 años, hizo de la tragedia uno de sus blancos favoritos.

Bibliografía

Mighty Aphrodite. Written and Directed by Woody Allen. DVD, Miramax Films, 1995.

ALLEN, W. (2012): «Mi filosofía», en Íd., *Cuentos sin plumas*, 4.ª ed., Barcelona, Tusquets, 31-36.

BOCCHI, P. M. (2010): *Woody Allen. Quarant'anni di cinema*, Genova, Le Mani-Microart's.

¹⁴ Drexler 1999: 251.

- BROWN, L., ed. (1993): *The New Shorter Oxford English Dictionary*, I-II, Oxford, Clarendon Press.
- DREXLER, P. (1999): «Zur Funktion des Chors und chorischer Elemente in den Filmen Woody Allens», en P. Riemer-B. Zimmermann (Hrsg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 7, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 247-270.
- DUPONT-ROC, R. y J. LALLOT (1980): *Aristote. La Poétique*, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil.
- FORTE, J. (2010): *Woody Allen*, 5.ª ed. actualizada, Madrid, Cátedra.
- HÖSLE, V. (2006): *Woody Allen. Filosofía del humor*, 2.ª ed., Barcelona, Tusquets.
- HOZ, J. de (1982): «Algunas observaciones tipológicas sobre la tragedia griega», en F. R. Adrados *et al.*, *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios griegos*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 49-64.
- LEE, S. H. (2002): *Eighteen Woody Allen Films Analyzed. Anguish, God and Existentialism*, Jefferson, North Carolina, and London, McFarland & Company, Inc., Publishers.
- LUQUE, R. (2005): *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*, Madrid, Ocho y Medio.
- MORRIS, C. (1987): «Woody Allen's Comic Irony», *Literature/Film Quarterly* 15/3, 175-180.
- NICHOLS, M. P. (2000): *Reconstructing Woody. Art, Love, and Life in the Films of Woody Allen*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- SCHICKEL, R. (2010): *Woody Allen por sí mismo*, Barcelona, Ma non troppo.
- ZIMMERMANN, B. (2012): *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI.

8. Una de romanos: la recepción de la Roma imperial a través del humor

Isidora Emborujó Salgado
(Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea)

Resumen: El humor está muy presente en la recepción de la Roma imperial. El cine, el cómic, la publicidad y el humor gráfico nos ofrecen la cara más amable de este período. Hemos seleccionado algunos ejemplos de estos géneros para mostrar qué problemas plantean a la hora de interpretarlos y las posibilidades didácticas que nos ofrecen. A través del análisis del uso de anacronismos y de la exposición de algunos ejemplos, nos hemos centrado en el estudio de la recepción de sus elementos más significativos y cómo se muestran en nuestras fuentes.

Abstract: In the reception of the Imperial Rome, humor plays a very significant role. Films, comic strips, advertisement and graphic humor offer the friendliest aspects of this period. To show both what kind of problems we, modern readers, face when trying to unravel them and, also, the educational opportunities they hold out, few examples extracted from these genres have been selected in this paper. By the analysis of the anachronisms and the explanation of several examples, this article studies the current reception of its most significant elements and how they are shown in the sources.

¿Qué sabemos de Roma?, ¿qué queda de Roma en nuestros días?, «¿qué nos han dado los romanos?». Esta última pregunta daba pie a los miembros del ‘Frente Popular de Judea (FPJ)’, protagonistas de *La vida de Brian*¹, a enumerar el acueducto, el alcantarillado, las carreteras, la

¹ *La vida de Brian* (Monty Python’s *The Life of Brian*, UK, 1979). Dirección: Terry Jones. Actores: Terry Gilliam, John Cleese, Michael Palin, Graham Chapman, Eric Idle, Terry Jones.

irrigación, la sanidad, la enseñanza, el vino, los baños públicos, el orden y la paz, es decir las pequeñas cosas que su pueblo debe al «estado imperialista romano», del que querían vengarse. En este caso el cine, y en otros el cómic o la publicidad, reflejan la recepción de la Antigua Roma en nuestros días, utilizando siempre el humor, que desarma al ejército romano, humaniza a sus generales y nos ofrece una lectura diferente de esta realidad. La forma en que esto se produce será nuestro objeto de estudio.

Queremos reivindicar el valor² de los materiales que estos medios de expresión y comunicación nos proporcionan. Siguiendo la máxima de Horacio: *¿Qué impide decir la verdad riendo?* (*Sátiras* I, 1, 25)³, procuraremos acercarnos a la realidad histórica a través de los ojos de la parodia, que nos ofrece la cara amable de un período que, en algunos aspectos, resulta especialmente ingrato.

Partiendo de la premisa de que «todo, hasta lo más dramático, es susceptible de hacer reír. Y es legítimo y sano si y solo si la risa que provoca no divierte a expensas del dolor ajeno⁴», analizaremos con los ojos del historiador los elementos que los autores del cómic, los humoristas gráficos o los directores de cine nos ofrecen.

1. Fuentes

El título de este trabajo define el espíritu del mismo, esto es, acercarnos a la recepción de la Antigüedad. Es evidente que este acercamiento ha de ser limitado, y serán nuestras fuentes las que acoten nuestro objeto de estudio.

² El valor didáctico de estos materiales resulta hoy indiscutible, el cine, el cómic, la novela histórica e incluso los videojuegos son utilizados en el aula para acercar al alumnado al estudio del Mundo Clásico. Hacemos extensivos a todos estos materiales los requisitos que Becerra y Jorge establecen para el cómic: «fidelidad histórica, ambientaciones, recreación de mitos, monumentos o términos lingüísticos característicos de la Antigüedad», Becerra y Jorge 2008: 781. Véanse García Sanz 1993 y 2002; y García y Pagés 2007. Es también muy interesante el artículo de Herrero 1999: 106, n. 9.

³ Cf. AA.VV. (1991): *La Sátira Latina*: 177.

⁴ Del Rey Morató 2002: 349.

Como hemos apuntado ya, nuestras fuentes, lo que, en palabras del profesor Prieto Arciniega, constituye «otro tipo de documentación» (1996: 106), serán el cómic, el cine⁵, el humor gráfico y la televisión, fuentes que comparten «con el teatro, la novela, la pintura, y la fotografía» (Muro Munilla 2004: 83) un lenguaje propio, icónico, un lenguaje a través del cual se puede hacer historia⁶.

Hemos seleccionado una serie de álbumes de *Astérix*⁷ para este trabajo, sin duda el cómic más importante de los dedicados al mundo antiguo. Merecen también una mención especial el cómic *Historia de aquí*⁸ de Antonio Fraguas, Forges, y algunos de los chistes gráficos de este genial humorista.

Del mundo del cine hemos seleccionado dos películas⁹: *Escándalos romanos*¹⁰ y *La vida de Brian*. No son grandes producciones, como las que se ocupan de la ‘historia seria’; situadas en periodos y lugares muy diferentes las dos son una sátira modélica.

Roman Scandals es una de las mejores comedias musicales protagonizada por Eddie Cantor, uno de los reyes indiscutibles de este género durante los años 30. Es una película realizada en el contexto de la crisis económica que siguió al crack del 29, y realiza una crítica social muy edulcorada. El protagonista, Eddie, es un ingenuo repartidor de una tienda de comestibles que se opone al cacique local de la ciudad donde vive, Roma West. La acción comienza en época contemporánea y se traslada

⁵ Lapeña Marchena (2008: 232): «La imagen filmada y su discurso han narrado, interpretado y popularizado la historia y los mitos de la Antigüedad a través de sendas variadas».

⁶ Cf. Rosenstone 1988: 1180-1182; y 1997: 27-29.

⁷ Nos encontramos ante la historieta francesa más popular del mundo: Van Royen y Van Der Veegt (2000); Guiral (2007), Tomé Martín (1999). Álbumes de Astérix: *Astérix el Galo*, 1995 (1961¹); *Astérix gladiador*, 2005 (1964¹); *Astérix Galiako Itzulian*, 1995 (1965¹); *Astérix legionario*, 1991 (1967¹); *La cizaña*, 2007 (1970¹); *La residencia de los dioses*, 1981 (1971¹) *El regalo del César*, 2005 (1974¹); *Obélix y compañía*, 1994 (1976¹).

⁸ Forges 2006 (= 1980¹).

⁹ En este caso no vamos a incluir la película *Golfus de Roma (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum)*, UK, 1966). Dirección: Richard Lester. Intérpretes: Zero Mostel, Phil Silvers, Buster Keaton, Michael Crawford, Jack Gilford, Annette Andre, Michael Hordern, Leon Greene.

¹⁰ *Roman Scandals*. Dirección: Frank Tuttle, 1933. USA. Intérpretes: Eddie Cantor, Gloria Stuart, Edward Arnold, David Manners, Ruth Etting. Cf. Miret y Balagué (2009: 46-48).

a la Roma imperial, paraíso de libertad y justicia para Eddie. Allí el protagonista se convierte en Oedipus, esclavo del malvado emperador Valerius, y vive una serie de disparatadas aventuras, tras las cuales comprobará que también en Roma existen los mismos vicios que en su época.

La película incluye dosis de amor, de aventuras y algunos gags reñables, como las escenas en las que el protagonista es vendido en el mercado de esclavos o ejerce de catador en el palacio imperial. El título original *Roman Scandals* otorga cierta ambigüedad a una película absolutamente blanca «sobre ciertas similitudes (corrupción, sobornos y otras veleidades) entre la Roma histórica y una Roma norteamericana donde la generosidad de sus prohombres esconde intenciones poco confesables»¹¹. En el guión encontramos interesantes elementos de humor absurdo y coreografías musicales muy cuidadas.

Se puede considerar esta película como una de las primeras parodias sobre el cine, en este caso el «de romanos». Señalaremos así la alocada persecución final, parodia de la famosísima carrera de cuadrigas de *Ben-Hur*¹², en la que también los caballos del protagonista son blancos, y negros los del malvado y tramposo perseguidor.

La Vida de Brian (Life of Brian) de los Monty Python es una de las comedias más brillantes de la historia del cine. Su protagonista, Brian Cohen, comparte con Jesús de Nazaret su fecha y lugar de nacimiento, y al igual que éste recibe la visita de los Magos de Oriente, que le ofrecen la mirra, el oro y el incienso que tenían destinados a Jesús. Al darse cuenta de su error regresan y se los arrebatan de las manos a su madre, encarnada por Terry Jones, director de la película, y que es sin lugar a dudas la antítesis de la Virgen María.

¹¹ <http://conelcineenlostalones.blogspot.com/2008/09/escandalos-romanos-frank-tuttle-1933.html>

¹² La versión más conocida de *Ben-Hur* es la dirigida por William Wyler en 1959, pero hay dos películas anteriores, basadas en la novela homónima de Lewis Wallace (*Ben-Hur. A tale of the Christ*, 1880). La más antigua es la dirigida por Sidney Olcott en 1907, que duraba poco más de 15 minutos y en la que la escena principal era la carrera de carros. En 1925 Fred Niblo dirige la segunda versión, una de las películas más largas (2 horas y 23 minutos) y caras del momento; al igual que en el resto de versiones la carrera de cuadrigas es una de las escenas destacadas.

Brian crece siendo un joven idealista que se resiste a la ocupación romana de Judea, y que quiere ‘pasar a la acción’ tras conocer en el Sermón de la Montaña a Judith, una joven activista del Frente Popular de Judea (FPJ). La integración en este grupo y las acciones que su jefe, Reg, le asigna nos proporciona una memorable parodia del imperialismo romano y del, sin duda, el mejor ejército del mundo.

En la película se realizan distintos guiños al cine de tema bíblico, entre los que destaca la parodia de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960) en la escena en la que los soldados romanos van a descolgar de la cruz a Brian que ha sido indultado por Pilatos, varios crucificados dicen «yo soy Brian», incluso uno afirma «Soy Brian, y también lo es mi esposa», emulando la escena de la acusación colectiva de los esclavos seguidores de Espartaco. Por supuesto, estamos en el mundo al revés de la parodia y los soldados romanos liberan al hombre equivocado, que además no quiere ser indultado.

El final de la película nos vuelve a ofrecer un momento brillante, con la aparición del escuadrón suicida que muere a los pies de la cruz de un Brian desolado que es animado por sus compañeros crucificados que cantan «*Always Look on the Bright Side of Life*».

Por último, del ámbito de la publicidad nos hemos ocupado de la campaña de Aquarius. En Argentina, la agencia Madre & Wunderman (digital) ha diseñado una campaña publicitaria para *Aquarius*, que bajo el nombre de «Romanos», y con el lema «¡*Aquarius* alegre al *Populum!*», recurre a la Roma imperial para anunciar las distintas variedades del producto (*Naranjus, Perus, Jugus de Frutus...*). Se trata de cuatro anuncios de televisión realizados en los estudios Cinecittà de Roma. Según la empresa responsable se trata de relacionar el producto con Roma, «un pueblo que mantuvo desde sus orígenes una relación particular con el agua y la naturaleza. Fueron los primeros en construir puentes, acueductos y termas, siempre cuidando la armonía con el entorno. Aquarius, por su parte, simboliza la unión perfecta entre el agua y el jugo, de la cual nació

una bebida rica, equilibrada, liviana y natural. Es popular, como los romanos, y forma parte de la cotidianeidad»¹³.

Estas fuentes, especialmente el cine y el cómic, han contribuido a la popularización del pasado, gracias a ellas «los ‘romanos’ se han hecho con un lugar en el imaginario colectivo de unas generaciones que accedieron al conocimiento histórico a través de la pizarra del celuloide» (Lapeña Marchena 2011: 2).

2. Anacronismos: ejemplos y comentario

Como señala Prieto (1999: 63), «aunque el escenario sea el pasado, nuestro acercamiento lo hacemos desde el presente con la información que disponemos actualmente y, también, con el moderno arsenal teórico y metodológico que tenemos a nuestro alcance». El cine, la literatura, el cómic, la caricatura, etc., utilizan la Antigüedad, en nuestro caso el Imperio romano, con un planteamiento contemporáneo, buscando en la historia elementos que ‘encajen’ en su realidad. Por ello la presencia de anacronismos¹⁴ es inevitable, y, debemos establecer si responden a ‘errores históricos’, son parte de una lectura contemporánea de la historia¹⁵ o son un elemento imprescindible en estos géneros. Ante todo tenemos que tener presente la diferencia fundamental entre estas manifestaciones artísticas y la historia. En ellas es posible trasladar al pasado realidades

¹³ «El espíritu de los romanos transmite la esencia de la marca» afirmaron en la presentación de la innovadora campaña, que utiliza un lenguaje pegadizo, lúdico y que apela al humor.

¹⁴ RAE: «Anacronismo: Error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió, y, por extensión, incongruencia que resulta de presentar algo como propio de una época a la que no corresponde». En la mayoría de las ocasiones los autores recurren a procronismos, esto es la introducción de elementos de época posterior en una anterior, cf. Gómez García (2007: 682).

¹⁵ Abundando en esta idea, hemos de recordar la afirmación de G. Fatás en su análisis de la película Espartaco de Kubrick: «No trataban de recrear un episodio de los años 70 antes de Cristo, sino de extraer del sentido general de la aventura de Espartaco una especie de moraleja para el presente que vivían. Eso me parece normal y, además, transparente como intención. En las películas de Kubrick hay siempre una fuerte carga ideológica y moral, lo que no debe confundirse con la moralina ni el adoctrinamiento barato» (Fatás 1999: 134).

sociales y culturales que le son ajenas, prolongando y proyectando en este la realidad contemporánea. Esto, que es inaceptable en la Historia, es un instrumento fundamental para aumentar el interés suscitado por las películas o la comicidad, en el caso de los cómics o de la sátira.

En el caso del cine nos parece muy interesante la reflexión que presenta A. Duplá sobre cuál debe ser la naturaleza de nuestra crítica, preguntándose si debemos ser historiadores, cinéfilos espectadores o comunicólogos¹⁶. Lo más productivo en este caso nos parece aunar historia y cine teniendo presente que las películas son una reconstrucción del pasado, que no puede verse condicionada por su mayor o menor fidelidad a las fuentes¹⁷.

Si utilizamos estos recursos (películas, tebeos, novelas históricas...) con un fin didáctico, en el aula, deberemos hacerlo de forma rigurosa. El uso crítico nos lleva a analizar estos anacronismos de una forma específica: tras estudiar el contexto histórico en el que se sitúan, tendremos que precisar cuáles son los errores históricos, sin perder de vista cuál es la realidad concreta que aparece. De todos modos, no podemos, ni debemos, olvidar que nos encontramos ante una parodia y que uno de sus recursos más importantes es la transposición de la realidad contemporánea al mundo antiguo.

En el cómic existen numerosos elementos del presente llevados al pasado, de forma paródica, incluso caricaturesca¹⁸. El mejor ejemplo de esto son, sin duda, los cómics de Astérix en los que se parodia personajes contemporáneos (políticos, artistas, estereotipos culturales, étnicos...) o elementos de la vida cotidiana, política, etc., que sus autores recrean situándolas en escenarios del mundo antiguo. Esto además de permitir una irónica crítica de los estereotipos actuales contribuye, sin lugar a dudas, a la «actualización» de la historieta, lo cual tiene un importante reflejo en su difusión, haciendo más evidente su carácter universal.

¹⁶ Cf. Duplá (2011: 98).

¹⁷ Cf. Novillo López (2011); Molina (2008).

¹⁸ Cf. Novillo López (2008: 668).

Algunos ejemplos nos ayudarán a comprender mejor esta idea: en el caso del cómic, Astérix comienza ya con un error histórico: la resistencia de la ‘irreductible aldea gala’ mantiene abierto este frente, haciendo que este conflicto sea una de las preocupaciones de la República romana, del conquistador, Julio César, del Senado que aparece en numerosas historietas recibiendo informes o tomando decisiones sobre cómo actuar en ese territorio.

La resistencia de la aldea gala, no histórica, ha dado pie a interpretaciones muy variadas, algunas tan erróneas como ella misma. En efecto, se ha utilizado esta historieta para representar la resistencia de algunas comunidades indígenas a la conquista romana, una de las más cercanas puede ser la parodia que el programa de televisión *Vaya Semanita* (emitido por Eitb) hace de los ‘baskongalos’, a través de las aventuras de Antxonix y Boronix, los dos héroes locales que defienden a este pueblo que resiste al invasor romano¹⁹.

Los álbumes *Obélix y Compañía* y *La residencia de los dioses* son dos ejemplos excelentes de esta cuestión. En el primero encontramos una magnífica parodia de la economía de mercado, de las leyes de oferta y demanda. Se introducen elementos de economía contemporánea en un mundo en el que el trueque es todavía habitual en la aldea gala²⁰. En esta ocasión el encargado de minar la resistencia de la aldea gala es el joven Cayo Coyuntural, un ‘economista’, un *eiarca* recién salido de la Escuela Imperial de Administración. La propuesta que hace a César para vencer a los galos es utilizar el afán de lucro, el oro y la riqueza, que Obélix primero y luego el resto de los habitantes de la aldea obtienen de la venta de menhires.

La teoría de Cayo Coyuntural se basa en una realidad que el propio César constata entre sus consejeros: la riqueza lleva a la decadencia. La

¹⁹ Astérix y su resistencia a la conquista romana se han convertido en símbolo de algunos grupos de la izquierda abertzale vasca, que lo utilizan en sus campañas.

²⁰ *Obélix y compañía*, 1994: 15. Cayo Coyuntural aborda a Obélix en el bosque y le pregunta cuánto cuesta el menhir que lleva a la espalda. Al responderle el galo que no lo sabe porque normalmente lo cambia por otra cosa el romano le ofrece una alta cantidad y le explica las ventajas de tener dinero: «¡Sí, hombre! Es interesante tener dinero. Puedes comprar montones de cosas para comer... Serás el hombre más rico de tu pueblecito, por lo tanto el más importante».

fabricación y venta de menhires alejará a los galos de la lucha, para centrarlos en la producción masiva de este producto que les proporciona pingües beneficios; de este modo César podrá vencer la resistencia de la última aldea gala, por lo que sus órdenes al centurión responsable del campamento son muy claras: «¡Si vis pacem compra menhires!»²¹.

El anacronismo, la trasposición de términos de Economía a la Antigüedad en este caso busca aumentar la comicidad de la historieta y, por supuesto, actualizarla. Los autores subrayan la dificultad de comprensión de esta terminología, que es ininteligible para Obélix, para César, e incluso para el propio lector²². A pesar de las explicaciones de su legado César no termina de comprender la estrategia y termina llevándola a lo que él domina, el terreno militar. Así cuando Cayo Coyuntural le dice «¡Hay que preparar una campaña, poner a punto una estrategia, escoger un blanco!», se abre la sonrisa en su rostro y exclama: «¿Campaña? ¿Estrategia? ¿Blanco? ¡He aquí un lenguaje que me place! ¡Voy a dar orden a mis legionarios de estar dispuestos para el combate!»²³. Obélix intenta repetir las explicaciones que el eiarca le da sobre la oscilación de los precios en función de la oferta y la demanda, y no consigue más que componer un discurso completamente ininteligible que termina contagiándose a todos los romanos. El mismo Cayo Coyuntural termina hablando un lenguaje infantil, comenzando las frases en infinitivo.

La globalización de la economía y los riesgos que supone para la producción y el comercio interno se trasladan también al Imperio romano y César se da cuenta de cómo se pone en peligro la paz en Roma por la actitud de los productores de menhires romanos que denuncian la invasión del mercado por los comerciantes del resto del imperio.

²¹ *Obélix y compañía*, 1994: 33.

²² *Obélix y compañía*, 1994: 36. Las palabras introductorias a la exposición de la campaña publicitaria de los menhires galos ponen en evidencia que la ‘jerga’ de Cayo Coyuntural es bastante complicada, pero sobre todo muy actual: «Lo que va a seguir será difícilmente comprensible para aquellos que no están familiarizados con el mundo de los negocios antiguos. Más aún, teniendo en cuenta que todo esto es impensable, hoy día, pues a nadie se le ocurriría probar a vender algo completamente inútil...».

²³ *Obélix y compañía*, 1994: 35.

Como siempre, el humor y la parodia solucionan la situación de manera simple y expeditiva: Roma se hunde en una crisis económica que provoca la devaluación del sestercio, los soldados romanos vigilan la aldea gala vencidos y apaleados, y Astérix y sus convecinos siguen unidos celebrando un banquete²⁴.

Consideramos que la utilización de este cómic en el aula nos ofrece la posibilidad de analizar las transformaciones económicas que se produjeron en las comunidades indígenas tras la conquista e integración en las estructuras organizativas romanas, así como la difusión y circulación de una serie de productos por todo el Imperio.

La residencia de los dioses proporciona, por su parte, una visión cómica de la urbanización y del crecimiento de las zonas residenciales cercanas a las ciudades, dotadas de «todo tipo de comodidades: aire puro y perfumado, termas, anfiteatro dotado de aparcamiento²⁵ y centro comercial, excelente vecindario...». En este caso la atracción de este modo de vida casi destruye la resistencia de la aldea gala. Astérix y Obélix, llevados por un anacrónico espíritu de igualdad intentan ayudar a los esclavos encargados de acabar con el bosque en el que va a construirse la urbanización de lujo romana, proporcionándoles poción mágica para que puedan acabar su trabajo y obtener la libertad. Esto desencadena una serie de problemas, totalmente anacrónicos, por ejemplo una huelga de legionarios que piden una mejora de sus condiciones salariales²⁶.

Al igual que en *Obélix y compañía* la introducción de la economía de mercado crea problemas en la aldea gala, ya que la demanda de los

²⁴ *Obélix y compañía*, 1994: 48: «Pero la preocupación por tan enrevesadas cuestiones desparece bajo las estrellas, como la nieve bajo el sol, y es con el espíritu en paz como los galos celebran su amistad reencontrada...».

²⁵ *La residencia de los dioses*, 1981: 28-29. Se exagera la grandiosidad del anfiteatro de la nueva zona residencial y se le llama Gauliseo, emulando al anfiteatro flavio.

²⁶ *La residencia de los dioses*, 1981: 25. El arquitecto encargado de la construcción del conjunto residencial, Anguloagudus, acude a Plantigradus, el centurión, para solicitar que refuerce la vigilancia del bosque para evitar la repoblación que llevan a cabo los galos y se encuentra con un desesperado y abatido soldado desarmado, calmando su dolor de pies y de cabeza que le dice: «Mis hombres se han declarado en huelga. Pero el diálogo continúa. Hemos de abordar, hoy, el problema de los permisos de medianoche, que los delegados quieren alargar una hora más».

ciudadanos romanos hace que suban los precios de todos los productos provocando la disensión entre sus habitantes²⁷. Esta situación obliga a Astérix y a Panorámix a plantear una nueva estrategia para librarse de los romanos. Los autores recurren a métodos que hoy nos resultan muy familiares: asustar a los inquilinos y hacerles imposible la convivencia introduciendo a un vecino muy molesto. Convierten la idílica residencia en un infierno al alquilar una vivienda para Asurancetúrix, el bardo, que exclama feliz «¡Al fin podré ejercer mi arte rodeado de personas refinadas!»²⁸. Como sucede también en la aldea, los cantos del bardo son insufribles y provocan una terrible reacción en los romanos que prefieren volver a la Urbe que aguantarlo.

Tras el abandono del edificio Anguloagudus, el arquitecto responsable del proyecto, ve peligrar su trabajo y recurre al centurión de Aquarium para mantener su proyecto. Plantigradus convence a los delegados de los legionarios de que abandonen la huelga a cambio de ocupar las viviendas dejadas por los ciudadanos romanos. Esta decisión es el final de la urbanización porque tras expulsar al bardo para evitar que se repita lo sucedido con los primeros ocupantes los galos atacan el edificio haciendo volver a los maltrechos legionarios a su campamento. La repoblación del bosque acaba, una vez más, con los planes de César²⁹.

Son varios los aspectos que este cómic nos permite abordar. Por un lado, la creación de núcleos urbanos (*coloniae* y *municipia*) en los territorios conquistados y el asentamiento de colonos, de ciudadanos de diversa procedencia, que constituyen un importante factor de romanización. Por otro lado, tenemos una parodia excelente sobre la forma de vida de estos colonos y sus relaciones con la población indígena. La *insula* que

²⁷ *La residencia de los dioses*, 1981: 33-34. Astérix tiene que comprar pescado porque la devastación del bosque ha provocado la escasez de jabalíes y se encuentra con unos precios exagerados y la actitud de Ordenalfabérix que le recuerda que pueden arreglarse sin los galos puesto que les basta la demanda de los romanos.

²⁸ *La residencia de los dioses*, 1981: 39.

²⁹ *La residencia de los dioses*, 1981: 47: «Y no lejos de las ruinas romanas, en un verdadero claro del bosque frecuentado por los jabalíes y las cornejas, nuestros galos, reunidos para uno de los banquetes tradicionales, celebran una nueva victoria, una victoria sobre los romanos, una victoria sobre el tiempo que pasa, inexorablemente...».

aparece en el cómic está en buena medida fuera de contexto, ya que no está situada en un núcleo urbano, y sus habitantes nos hacen pensar más en el ámbito de los grupos sociales privilegiados que ocupan las *villae* cercanas a las grandes ciudades.

En *La vida de Brian* se parodia la conquista y el dominio de otros pueblos, esto es, el imperialismo romano, la utilización de la fuerza (la crucifixión de Brian) y las disensiones sociales y religiosas del pueblo judío. Al igual que en el cómic o en el humor gráfico, en la película encontramos elementos anacrónicos. Quizá el más reseñable sea la presencia de «organizaciones revolucionarias», traslación de la realidad británica de los años 70³⁰. Los guionistas ofrecen una sátira genial colocando la primera aparición de algunos de estos grupos en el anfiteatro, uno de los elementos más representativos de la Roma que proclaman combatir. Los miembros del Frente Popular de Judea realizan una de sus reuniones clandestinas en una sesión del anfiteatro en que trabaja Brian, quien, proclamando su odio a los romanos, solicita la incorporación al grupo. La enumeración del resto de organizaciones y la increpación por parte de los miembros del FPJ al único miembro de la Unión Popular de Judea, es uno de los momentos más divertidos de la película. Es evidente que el anacronismo refuerza la comedia y, al igual que en el cómic, potencia la actualidad del film y favorece su difusión.

La escena de la lapidación es también anacrónica y supone una alusión al movimiento feminista. Las mujeres, y con ellas Brian, que acompaña a su madre, son las únicas que presencian este acto público,

³⁰ Frente Judaico Popular, Frente Popular del Pueblo Judaico, Frente del Pueblo Judaico (escuadrón suicida), Unión Popular de Judea (Disidente), Frente Popular de Judea. Lachs 2006: 13: «John Cleese reveals the target of this lambaste in his commentary on the film, specifying the proliferated leftist organizations in Britain at the time. The biggest was the Socialist Workers Party, but there were a number of others and they were all Leninist or Trotskyite or Maoist or Leninist Maoist or Maoist Trotskyite, and they all had these extraordinarily precise labels and they all fought with each other and hated each other much more than they actually hated the parties on the right, because it was so necessary for them to be doctrinally pure. What was funny was that they always talked as if they were massively important, and they were of course completely peripheral».

que, como corresponde a la parodia, termina de una forma muy diferente a la prevista.

Igualmente anacrónico es el tratamiento de los espectáculos ofrecidos en el anfiteatro, con sesiones diferentes según la edad del público, y convertidos exclusivamente en un divertimento muy similar a los actuales espectáculos públicos, desprovistos absolutamente del carácter cívico³¹.

El referido a las distintas formas de integración de los territorios orientales y la complejidad de esta región es uno de los temas incluidos en las asignaturas que se ocupan de la historia del Imperio romano; y es indudable que esta película nos permite comentar algunos de sus aspectos. El conocimiento y uso del latín aparece excelentemente parodiado en la escena de la pintada que Brian realiza con la ayuda del soldado romano que le corrige el texto.

Un último ejemplo de que los anacronismos contribuyen a aumentar la comicidad de la parodia lo tenemos en una viñeta gráfica de Forges. El título de la misma es *Una de romanos* y en ella el autor representa algunos de los elementos más característicos de la Antigua Roma: un lictor de un presunto cuestor de la Dacia, un soldado incapaz de dar correctamente el santo y seña, que además es ibero, Julio César coronado de laurel, escuchando la célebre frase «¡cuídate de los idus de marzo!» pronunciada por un severo senador romano, y la sesión del senado en la que Cicerón declama su diatriba contra Catilina, quien ignora las palabras de su enemigo político. Estamos en el mundo paralelo de la parodia y por ello los aburridos senadores están sentados en los bancos del Parlamento actual, César solo teme a la vuelta de su cuñada en octubre y Catilina es un travesti que interpreta la canción «La cónsul se va a los puertos» de Quintero, León y Quiroga.

³¹ La parodia lleva a Brian, que odia a los romanos, a trabajar en el anfiteatro vendiendo «aperitivos imperialistas».

3. Recepción: la Roma imperial

Volviendo a las preguntas con las que hemos iniciado este trabajo, nos centraremos ahora en los elementos más representativos de la Roma imperial que aparecen en nuestras fuentes, esto es, en la recepción³². Cuando echaban «una de romanos» la pantalla se llenaba de apuestos y valientes centuriones, de batallas multitudinarias, de hermosas patricias y sensuales esclavas, de luchas a muerte entre gladiadores, de traiciones y crueldades, de amores pasionales, de cristianos devorados por leones, de hombres fornidos capaces de vencer a las bestias, de toscas reproducciones de los edificios más característicos de la antigua Roma, etc. A diferencia de lo que sucede en el *peplum*, donde la violencia y el erotismo son elementos omnipresentes, los materiales que analizamos rompen con todos los estereotipos: no hay héroes musculosos ni mujeres esculturales, no hay decorados colosales ni grandes batallas. Los protagonistas son un grupo de hombres y mujeres comunes, ni bellos ni especialmente valientes³³, que conviven con la realidad romana defendiendo sus peculiaridades.

En la mayoría de los casos se asocia «lo romano» con el ámbito urbano: Roma o las ciudades provinciales. En los álbumes de Astérix abundan las referencias a la *Urbs*, donde normalmente se sitúa a César y a sus legados, encargados de acabar con la resistencia de la aldea gala. En las ciudades aparecen representados los principales edificios urbanos: curia, termas, circo, teatro, arcos de triunfo, anfiteatro, etc., rodeados en muchos casos de viviendas completamente anacrónicas³⁴. En contraposición

³² Es realmente ilustrativo el estudio realizado entre los estudiantes de secundaria sobre el conocimiento extracurricular sobre el mundo romano del que se deduce que los aspectos más recordados son el ejército y las conquistas, el imperio. Véase Rivero Gracia (2009).

³³ Recordemos el diálogo que tiene lugar en la sede del FPJ (Frente Popular de Judea):

«—¡Los que estamos aquí daríamos la vida por librar a nuestra patria de los romanos de una vez por todas!

—¡Yo no!

—¿Eh?!

—¡Qué yo no!

—Ah sí. Hay uno que no, pero aparte de él todos».

³⁴ Es el caso de las viviendas de la mayoría de las ciudades que recorren Astérix y Obélix

el mundo de los galos rebeldes está restringido a su pequeña aldea, aunque conocen y conviven con núcleos romanizados. Así, en *La vuelta a la Galia* Astérix y Obélix visitan una serie de ciudades galas para adquirir los productos típicos de cada una de ellas y demostrar a los romanos que son libres para moverse por toda la Galia conquistada, burlando su propósito de confinarlos a la aldea que habitan. El grado de romanización de estas ciudades aparece reflejado en la historieta, pues los núcleos más romanizados cuentan con grandes edificios públicos, o estupendas calzadas. En *Lugdunum*³⁵ vemos un templo circular, cerca del foro en el que se levantan otros templos y la basílica, instalados en un pequeño promontorio desde el que se divisa la ciudad. Es una de las ciudades más importantes por lo que en ella reside el prefecto, representado en su despacho, rodeado de sus consejeros. El palacio de este personaje es similar al de Julio César, que aparece en otras historietas, y haciendo un guiño a la realidad contemporánea la estancia está presidida por un busto de éste, como si fuera un jefe de estado actual. En otra de las viñetas asoma un arco de triunfo coronado con una gran escultura que se eleva al final de una calle de viviendas «galo-romanas»³⁶. La grandeza de *Massilia* reside, en buena medida, en su puerto, en el que vemos un gran edificio adornado con columnas y que acoge la intensa actividad comercial de la ciudad. *Tolosa* no aparece representada pero queda explicitada su importancia porque en ella reside también un prefecto romano, en un suntuoso palacio cuyas escaleras están decoradas con una estatua colosal, seguramente

en su vuelta a la Galia (*Asterix Galiako Itzulian*, 1995): *Rotomagus* (Ruan), *Lutetia* (París), *Camavacum* (Cambrai), *Durocotorum* (Reims), *Divodorum* (Metz), *Lugdunum*, (Lyon), *Nicae* (Niza), *Massilia* (Marsella), *Tolosa* (Toulouse), *Aginum* (Agen) *Burdigala* (Burdeos) y *Gesocribate* (Le Conquet). En ocasiones estos núcleos urbanos son en realidad pequeños poblados, rodeados de una pequeña muralla, con calles abigarradas de casas de planta baja y sin un trazado urbano determinado (*Lugdunum*, p. 27). Las viviendas tienen más que ver con las construcciones medievales que con las casas redondas documentadas arqueológicamente y que aparecen también en el cómic, por ejemplo en la aldea de los irreductibles galos, Ruiz Zapatero 1997: 303.

³⁵ *Asterix Galiako Itzulian*, 1995: 24-27.

³⁶ A diferencia de las *insulae* que aparecen en *La Residencia de los Dioses* se trata de casas pequeñas, de planta rectangular, de una o dos alturas, con tejados de doble vertiente de paja o madera.

de Julio César. La calzada romana que conduce a *Durocortorum* está llena de vallas publicitarias que promocionan la industria local: el vino. En el caso de *Lutetia* los edificios recuerdan más a un poblado medieval pero lo que la caracteriza como gran ciudad es el tráfico (de nuevo un elemento anacrónico), las calles aparecen abarrotadas de carros que provocan un auténtico y actual caos circulatorio.

Es precisamente esta realidad, el tráfico de una gran ciudad (Roma) y un accidente lo que se utiliza en la campaña publicitaria de *Aquarius* para explicar la aparición de este producto. El anuncio nos traslada a uno de los foros imperiales, mostrando los hermosos edificios que allí se alzaban, y nos sumerge en una realidad muy contemporánea, un atasco provocado por un accidente entre dos carros (uno de *aqua*, procedente de un acueducto, y otro de *jugus*, que, como no, viene del *juguductus*) de donde nace la bebida actual. Son varios los recursos que utilizan los autores para captar la atención del espectador y provocar la sonrisa. Juegan en todos los anuncios con una combinación de Antigüedad y elementos contemporáneos, es decir con las posibilidades humorísticas del anacronismo³⁷, y utilizan en la narración un lenguaje tópico, casi infantil, un presunto latín que no es otra cosa que hacer terminar todas las palabras en *-us*. En este primer spot encontramos senadores (algunos conduciendo su propio carro), hermosas mujeres que se desplazan en litera, comerciantes que trasladan sus productos, un legionario romano perfectamente equipado que se abre paso entre los carros y otro encargado de levantar el atestado del accidente, o un lapicida actualizando la temperatura en un termómetro callejero. Todos estos personajes se ven inmersos en el atasco, en el que, además, nace el '*bocinazus*', que ante la inexistencia de claxon en ese momento, es un grito repetido por todos los conductores para que se despeje la calzada. El anuncio acaba elevando el nivel humorístico con la mención de un fallo mecánico, que en este

³⁷ En otro de los spots publicitarios el escenario es una peluquería de Roma, en este caso se traslada un centro de belleza actual al mundo antiguo: una recepcionista, que masca chicle, recibe al cliente y le indica que le atenderá otro peluquero al solicitado (Aurelius en vez de Marcus) y le invita a esperar leyendo una «revistus» y tomando un refresco que proporciona una máquina expendedora que es manejada por dos esclavos.

mundo de la parodia es la tozudez del ‘burrus de arrancus’ (Pegasus en la versión en inglés) de uno de los personajes.

En el caso de las películas que hemos seleccionado, también constatamos la relación entre lo romano y la vida urbana. Como ya se ha indicado, el protagonista de *Escándalos romanos* se traslada a Roma convirtiéndose en esclavo imperial. Es por tanto el palacio del malvado emperador el marco en que se desarrollan las peripecias de este personaje. Como sucede también en el humor gráfico y en el cómic, se identifica lujo con decadencia y la forma de vida de la corte imperial es muy similar a la de los magnates contemporáneos.

Los creadores de *La vida de Brian* nos hablan de los elementos romanos de la Jerusalén de Pilatos, y nos muestran el palacio del gobernador: los frescos, los mosaicos, el sistema de calefacción, las estatuas colosales que se levantan ante él aparecen en varias de las escenas de la película, junto a la ciudad judía de calles estrechas, llenas de mendigos, leprosos (y un ex leproso curado por Jesús), profetas que anuncian el fin del mundo, pequeñas viviendas y un mercado en el que es obligado el regateo.

En este contexto urbano destacan en todas nuestras fuentes los edificios públicos relacionados con el ocio: el anfiteatro y el circo. El cine ha tenido un papel relevante en la difusión distorsionada de este elemento; en las películas de romanos se han presentado los espectáculos públicos como multitudinarias manifestaciones deportivas³⁸. Un ejemplo excelente lo tenemos en uno de los spots publicitarios de la campaña que estamos analizando en el que se equiparan los juegos y el fútbol. El estadio en este caso es el anfiteatro, cuyas gradas vemos llenas de una multitud que aplaude enfervorecida la salida de los leones³⁹. Se nos sitúa de nuevo en la Roma imperial –es Marco Aurelius el César que preside los juegos–

³⁸ Lapeña Marchena (2008: 245): «Ya que sólo se diferenciarían de los actuales deportes de masas por su refinada y constante crueldad. Al ser mostrados con ese discurso reduccionista, los espectáculos públicos romanos pierden todo su carácter cívico, religioso, social, político y cultural, y a través de su representación en las pantallas, el cine sobre la Antigüedad elabora y envía un juicio moral que es siempre una condena negativa».

³⁹ Se trata del spot dedicado al *Aquarius perus*, en el que se utiliza el lenguaje del periodismo deportivo (del fútbol en concreto) para narrar el espectáculo del anfiteatro.

y nos encontramos con la retransmisión radiofónica del combate entre leones y gladiadores que se está celebrando en el anfiteatro. El foro está lleno de carros y peatones pendientes del «partido de la tarde», que uno de los conductores está siguiendo a través de un primitivo transistor; el narrador, al parecer un conocido periodista deportivo, describe la salida a la arena de los leones, ofrece el minuto y marcador y describe una jugada peligrosa que se resuelve con un oportuno golpe de espada. Finalmente el periodista increpa al César, que ejerce la función de árbitro y ha señalado una falta inexistente. La parodia hace que podamos reírnos de una realidad tan trágica, que queda reducida a «un partido aburrido».

Goscigny y Uderzo llevan a Obélix y Astérix al anfiteatro romano para rescatar al bardo, que había sido raptado para ser entregado como regalo a César⁴⁰. Nuestros héroes serán entrenados por Bestarius, el entrenador de gladiadores, y obtendrán un éxito rotundo tras derrotar a la mejor cohorte de legionarios de César y ganar una peculiar carrera de caballos, un homenaje más a la famosa de *Ben-Hur*.

Así pues, el anfiteatro mantiene su carácter cívico, es elemento de propaganda política y entretenimiento para todos los grupos sociales, pero está desprovisto de la crueldad de la lucha, y su grado de violencia se limita a unos simples golpes y chichones.

Merece una mención especial la imagen del anfiteatro que aparece en *La Vida de Brian*. A diferencia de lo que sucede en la mayoría de las películas, en esta aparece semivacío, desprovisto de toda majestuosidad y reducido a un espectáculo penoso y aburrido que no despierta interés ni entre los ciudadanos romanos ni en la población judía. La parodia desdramatiza una situación que en otro contexto podría dar lugar a una exhibición de violencia. La cámara muestra un individuo que limpia la arena, retirando los restos de los gladiadores muertos, para dar paso a la sesión «infantil», en la que un escuálido prisionero salva la vida después de que el gladiador encargado de eliminarlo muera de un infarto por agotamiento. Una vez más, la parodia quita a la realidad la violencia explícita que es el reclamo en otro tipo de manifestaciones artísticas.

⁴⁰ *Astérix gladiador*, 2005 (1964').

El circo aparece en menor medida, tanto en el cine como en el cómic. Destacaremos, con todo, la carrera de carros de la película *Escándalos romanos* y la representación del circo máximo de Roma que aparece en *La residencia de los dioses*⁴¹. En este caso el dibujo se ajusta a la realidad presentando una vista aérea del edificio, pero la parodia lo hace sede de una «gran gala de la arena» en la que después de los combates de gladiadores se sortea un alojamiento en la Residencia de los dioses.

No podemos acabar sin ocuparnos brevemente del elemento más conocido y también más parodiado de la Roma imperial: el ejército. El humor desnaturaliza el ejército romano, desmonta su imagen de vencedor, sanguinario e implacable y nos ofrece un grupo de legionarios nada marciales, desmotivados y muy poco eficaces⁴². Tanto Forges en sus viñetas de *Historia de Aquí* como las historietas de Astérix nos presentan a unos legionarios asustados, traumatizados y deseosos de ser relevados. En ambos casos la sátira comienza por el nombre de los soldados y sus unidades, que evocan la nomenclatura real, pero están cómicamente adaptados. La publicidad de *Aquarius* y *La vida de Brian* nos muestran unos soldados encargados de funciones que no les corresponden e incapaces de mantener la compostura ante sus superiores.

En el caso de los cómics de Astérix⁴³ este elemento es omnipresente y siempre está relacionado, de un modo u otro, con Julio César, al que vemos a menudo coronado con los laureles del triunfo, ataviado con coraza y manto, y siempre enfadado⁴⁴. Las unidades mejor conocidas son, sin duda, las que ocupan los cuatro campamentos que rodean la aldea de Astérix y Obélix⁴⁵, siempre temerosas de unos galos que sin excepción terminan imponiéndose a base de golpes.

⁴¹ *La residencia de los dioses*, 1981: 27.

⁴² Hay un abismo entre el ejército de la parodia y las tropas en activo y los veteranos que aparecen en últimas producciones cinematográficas como *Centurión* (*Centurion*, Neil Marshall, 2010) o *La Legión del águila* (*The Eagle of the Ninth*, Kevin Macdonald, 2011).

⁴³ Resulta imprescindible para esta cuestión el capítulo «Julio César y sus soldados» de Van Royen y Van Der Vegt 2000: 95-142.

⁴⁴ Emborujos Salgado 2010.

⁴⁵ *Aquarium, Babaorum, Laudanum y Petibonum*.

En las historietas de Astérix encontramos con un ejército profesional y permanente, abierto a los provinciales, en detrimento de los ciudadanos itálicos⁴⁶, lo que permite a los autores introducir a personajes procedentes de todos los rincones del Imperio. La indumentaria, las armas y composición de las tropas resultan por tanto anacrónicas, pero consideramos que esta circunstancia en vez de restar valor al cómic lo que hace es potenciar su difusión⁴⁷. Indiscutiblemente la recreación del campamento⁴⁸ es absolutamente fiel, así como la representación de la vida cotidiana de los soldados acuartelados. A menudo los encontramos limpiando las armas o el campamento, lavando la ropa, realizando guardias, etc. Sin embargo, la parodia logra que estas actividades sean más importantes que las funciones de ataque y defensa que estas unidades tenían⁴⁹. Las tropas están más preocupadas de mantener su integridad física que de controlar a los galos que una y otra vez burlan su vigilancia. Es difícil encontrar a los legionarios ejercitándose o estudiando las tácticas más adecuadas y los centuriones responsables de los campamentos se caracterizan por lo general por su ineficacia y por las malas relaciones que tienen con sus soldados⁵⁰.

El cómic omite los castigos que habrían debido recibir estos peculiares soldados, amenazados una y otra vez con ser arrojados a los leones. Su mayor castigo es, sin duda, la humillación que reciben cada vez que son vencidos por dos únicos galos, uno bajito y otro gordo, como a menudo definen a Astérix y Obélix.

La humillación y el ridículo es también el arma que utilizan los numantinos contra sus sitiadores en la *Historia de aquí*. Forges convierte

⁴⁶ Roldán Hervás 1999: 10-62.

⁴⁷ Véase Quesada 2004, Haquard 1995: 82 y Novillo López 2008: 666, quien señala que la indumentaria de los legionarios de Astérix no es totalmente verídica, puesto que es bastante posterior a la época de Julio César.

⁴⁸ *Astérix legionario*, 1991: 36.

⁴⁹ Un buen ejemplo en *Obélix y compañía*, 1994: 5. Los estandartes y las insignias romanas pierden en esta historieta su valor militar e ideológico al ser utilizados como parte del tendedero por los soldados.

⁵⁰ En muchas ocasiones los legionarios se rebelan y organizan una huelga desafiando las órdenes de centuriones o legados, por ejemplo en *Obélix y compañía*, 1994 y *La cizaña* (1970¹) 1999.

en el azote de Roma a una anciana armada de una sartén que mantiene a raya a las unidades que sitian la ciudad⁵¹.

En cuanto a los publicistas de la campaña de *Aquarius*, convierten a los legionarios romanos en policía urbana, pues son los encargados de controlar el tráfico y levantar el atestado en caso de accidente. Un centurión romano (*Marcelus*) actúa como un agente local, interroga a los dos conductores y recaba los datos para establecer la responsabilidad. El anuncio da una vuelta de tuerca a la parodia y convierte al soldado en el creador del refresco lo que le permitió «dejar el cuerpo policial, recorrer el imperio en moto y asentarse en lo que hoy conocemos como Canadá». Es evidente que la sucesión de anacronismos aumenta la comicidad del anuncio.

Las «fuerzas imperialistas que controlan la Judea ocupada» de *La vida de Brian* son tan inútiles como los legionarios que cercan el poblado de Astérix y Obélix. La mejor prueba de ello es el registro de la sede llena de activistas del FPJ en el que solo encuentran una cuchara. El interrogatorio de Brian es también una escena genial, los problemas de dicción de Pilatos y la apelación a su amigo Pijus Magnificus provocan un ataque de risa en los soldados de la guardia que facilita la huída del detenido. Ni siquiera la amenaza de ser crucificados consigue que los soldados mantengan la formación y la compostura.

Otra muestra de esta parodia es la escena en la que Brian realiza una pintada en el palacio del gobernador. La guardia sorprende al «activista» y en vez de detenerlo inmediatamente le corrige y obliga a repetir la pintada hasta el amanecer.

Igual que en el cómic o en el humor gráfico la película nos introduce en el mundo al revés, así, los soldados propinan collejas a los judíos que les impiden el paso, el encargado de organizar la crucifixión actúa con el esmero de un jefe de protocolo o de un organizador de un evento

⁵¹ Forges 2006: 16. Una anciana desciende por un lado de las murallas de Numancia armada con una sartén y hace huir al grupo de legionarios que exclaman: «¡Es ella, la de la sartén; la que me contó mi primo Tulio Jesuso Baldaito». La anciana llama a los romanos ‘panda de histéricas’, y otro personaje, una mujer que está consolando a un niño nos informa de qué estaban haciendo los soldados: «No, no llores más; ahora la abuela va a pegar a los romanos malos que con sus jaculatorias a Marte han despertado al nene».

público. Los soldados que vigilan los actos públicos (la lapidación, por ejemplo) muestran su desconcierto y no intervienen en ningún momento.

La violencia, la sangre y la represión de las poblaciones conquistadas se desvanecen en la parodia, de modo que aunque se cuente «otra historia» esta nos acerca a la «historia verdadera» y, sobre todo, nos divierte.

4. Conclusiones

El cine, el cómic y, más recientemente, la publicidad han proyectado en una gran parte de la población su imagen sobre el Mundo Antiguo. A ellos se ha unido el mundo de los videojuegos, todo un reto en el mundo de la imagen y la digitalización en que nuestros alumnos se desenvuelven con soltura. La importancia de estos medios de comunicación es tal que, por fuerza, debemos tenerlos en cuenta en nuestra labor docente e investigadora, pues constituyen un conjunto de «fuentes paralelas» que exigen un tratamiento específico.

Consideramos que los materiales que hemos seleccionado en este trabajo constituyen un buen ejemplo de esta herramienta pedagógica y de su aplicación. El cómic, las películas seleccionadas, la campaña publicitaria que hemos comentado y las viñetas de Forges son excelentes parodias, las cuales, como corresponde a su naturaleza, están llenas de anacronismos. En nuestra opinión, esto no les resta valor puesto que es algo intrínseco a ellas y a su objetivo, que es, en gran medida, hacer una crítica de la realidad contemporánea a través del humor. La traslación del presente a la Antigüedad está presente en todos los casos y contribuye a dar actualidad a estas obras, reforzando su comicidad e impulsando su difusión. Estas fuentes nos introducen en una «historia paralela» que tiene un lenguaje propio, que deberemos «traducir», esto es, deberemos extraer de ellas los aspectos de la Antigüedad que contienen y situarlos en el marco crono-espacial que les corresponda.

No resta más que reivindicar el humor y todas sus manifestaciones como un recurso para nuestra actividad profesional. El humor es un

magnífico y poderoso mecanismo de defensa y por eso, especialmente en estos inquietantes tiempos, me parecen más necesarias que nunca las palabras del profesor Gómez Pérez, que deberían ser más que una reflexión una filosofía de vida: «Si se piensan bien las cosas, se cae en la cuenta de que compensa echarse unas risas sobre todo, sobre la misma vida en su conjunto. La risa es libertad⁵²».

Bibliografía

- AA.VV. (1991): *La Sátira Latina*, Edición de José Guillén Caballero, Madrid.
- BECERRA, D. y JORGE, S. (2008): «El cómic como elemento de atracción para la enseñanza del Mundo Clásico. Entre la literatura y la rigurosidad histórica», en M.^a J. CASTILLO *et al.* (eds.), *IMAGINES. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Logroño, 777-789.
- DEL REY MORATÓ, J. (2002): «La risa, una actividad de la inteligencia», *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)* 7, 329-350.
- DUPLÁ, A. (2011): «Nota sobre el cine ‘de romanos’ en el siglo XXI», en DUPLÁ, A. (ed.), *El Cine «de romanos» en el siglo XXI*, Vitoria-Gasteiz, 93-109.
- EMBORUJO SALGADO, I. (2010): «Una aproximación cómica a la guerra: Astérix y la guerra de Roma», en BARTOLOMÉ, J. (dir.), *Los desastres de la guerra: Mirada, palabra e imagen*, Madrid, 251-266.
- FATÁS, G. (1999): «Espartaco, de S. Kubrick», en UROZ, J., *Historia y cine*, Ali-cante, 127-162.
- FORGES (Antonio Fraguas) (2006): *Historia de aquí*, Madrid.
- FORNELLI, J. (2011): «Epopéya, identidad y anacronismo en la historia», *La revista del CCC* [en línea]. Enero/Abril n.º 11. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/207/>.
- GARCÍA, T. y PAGÈS, J. (2007): «La imagen de la Antigüedad en la enseñanza de la Historia», en M.^a J. CASTILLO *et al.* (eds.), *IMAGINES. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Logroño, 691-720.

⁵² Gómez Pérez 1996: 70.

- GARCÍA SANZ, O. (1993): *Están locos estos romanos: lecturas dirigidas de Astérix para el aula más otras experiencias y materiales*, Madrid.
- (2002): *Están locos estos romanos*, Madrid.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (2007): *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid.
- GÓMEZ PÉREZ, R. (1996): *La cultura a través del Cine. 100 películas para 100 años de Historia*, Madrid.
- GUIRAL, A., (COORD.) (2007a): *Del tebeo al Manga. Una historia de los Cómic. 1 Los cómics en la prensa diaria: humor y aventuras*, Barcelona.
- (COORD.) (2007b): *Del tebeo al Manga. Una historia de los Cómic. 2 Tiras de humor crítico para adultos*, Barcelona.
- HACQUARD, G. (1995): *Guía de la Roma Antigua*, Madrid.
- HERRERO, H. (1999): «Viejos contenidos, nuevas perspectivas: La vida de cada día en la Hispania romana de la mano de Ibérica y Celtérica. PARTE I: Reflexión teórica», en GARCÍA SANTA MARÍA, T. (COORD.), *Un currículum de ciencias sociales para el siglo XXI: qué contenidos y para qué*, 101-112.
- LACHS, E. M. (2006): «Rethinking Parody: *Life of Brian* as Historical Satire», *The Film Epic & US Imperialism*, Spring, 1-13.
- LAPEÑA MARCHENA, O. L. (2008) «La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado», en M.^aJ. Castillo *et al.* (eds.), *IMAGINES. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Logroño, 231-252.
- (2011): «Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la Antigüedad clásica. Apuntes para su estudio», *Methodos*, 1-15.
- LILLO REDONET, F. (1994): *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Madrid.
- MIRET, R. y BALAGUÉ, C. (2009): *Películas clave del Cine musical. Los directores, los actores, los argumentos y las anécdotas más interesantes*, Barcelona.
- MOLINA, J. A. (2008): «A través del espejo: preocupaciones contemporáneas por la paz mundial en el cine histórico sobre la Antigüedad», en M.^aJ. CASTILLO *et al.* (eds.), *IMAGINES. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Logroño, 189-198.
- MURO MUNILLA, M. A. (2004): *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, Logroño.

- NOVILLO LÓPEZ, M. A. (2008): «Astérix en Hispania»: realidad histórica o realidad caricaturizada», en M.^a J. CASTILLO *et al.* (eds.), *IMAGINES. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Logroño, 659-672.
- (2011): «El cine y la imagen de Cayo Julio César: ¿realidad o ficción?», anatomía de la historia.com, <http://anatomiadelahistoria.com/2011/08/el-cine-y-la-imagen-de-cayo-juliocesar-realidad-o-ficcion/>
- ORTEGA CARMONA, A. (2004): *Reflexión sobre el humor en la antigua Grecia y Roma*, Discursos pronunciados en el Acto de Investidura del Prof. Alfonso Ortega Carmona, Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia, Murcia.
- PELEGRÍN, J. (2010): «La historia alternativa como herramienta didáctica: una revisión historiográfica», *Proyecto CLIO* 36, 1-57. <http://clio.rediris.es>.
- PRIETO ARCINIEGA, A. (1996): «Romanos y bárbaros en el Cine», *Scope. Estudios de imagen*, Córdoba, 99-121.
- (1999): «Faraón», en UROZ, J. (ed.), *Historia y cine*, Alicante, 63-102.
- QUESADA, F. (2004): «Romanos de Astérix», *La Aventura de la Historia* 73, 101-102.
- RIVERO GRACIA, M.^a P. (2009): «El aprendizaje del mundo romano: fuentes de conocimiento no formal del alumnado de secundaria», *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, 23, 61-69.
- ROLDÁN HERVÁS, M. (1999): «La caída del Imperio romano», en UROZ, J. (ed.), *Historia y cine*, Alicante, 10-62.
- ROSENSTONE, R. A. (1988): «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film», *AHR*, XCIII/5, 1173-1185.
- (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona.
- RUIZ ZAPATERO, G. (1997): «Héroes de piedra en papel: la Prehistoria en el cómic», *Complutum*, 8, 285-310.
- TOMÉ MARTÍN, P. (1999): «¿Están locos estos romanos? Relaciones entre el cómic y los contextos culturales», *Revista de Antropología Social* 8, 57-80.
- UROZ, J. (1999): *Historia y cine*, Alicante. Edición electrónica: Espagracic.
- VAN ROYEN, R. y VAN DER VEGT, S. (2000): *Astérix y la historia real*, Barcelona.



PARTE II
EL HUMOR EN OTROS ÁMBITOS CULTURALES



9. Muertos de risa: de lo trágico y lo cómico en la China antigua*

Albert Galvany
(University of Cambridge /
Universitat Pompeu Fabra)

Resumen: Mi intervención propone la lectura y el análisis de dos anécdotas procedentes de la China clásica protagonizadas por la risa pero íntimamente conectadas a la dimensión más trágica de la vida: la muerte. En ambos casos, y atendiendo al contexto en que se produce (un ejercicio militar y un rito fúnebre), la risa resulta inapropiada e impropcedente; las carcajadas irrumpen en situaciones dominadas por la seriedad y la circunspección. De alguna manera, a lo largo de mi intervención transitaremos de una anécdota que implica la muerte de la risa a otra que supone la risa de la muerte.

Abstract: My paper consists on the analysis of two anecdotes from early Chinese literature concerning laughter which are, however, intimately linked to the most tragic dimension of life: death. In both cases, and considering the context in which these anecdotes take place, laughter is clearly inappropriate since it occurs in situations dominated by seriousness and circumspection. In my paper I shall try to offer a complete reading on the meaning of this odd laughter, transiting from the death of laughter into the laughter of dead.

En contra de lo que sugiere el título ambicioso que encabeza este escrito, mi contribución se plantea un propósito mucho más modesto pues, en realidad, pretende tan sólo brindar al lector el análisis de dos anécdotas procedentes de la literatura filosófica o especulativa de la China pre-imperial protagonizadas no tanto por el humor como por la risa. La particularidad de mi propuesta respecto de otros trabajos que se han ocupado

* Esta investigación ha contado con el apoyo y la financiación de una beca Marie Curie (PIEF-GA-2010-274566) del 7.º Programa Marco de la Comunidad Europea para la Investigación y el Desarrollo Tecnológico.

de la función desempeñada por el humor y la risa en esa literatura¹ radica en que, en las dos anécdotas seleccionadas, la risa no comparece, como suele ser habitual, en el interior de un esquema definido por la jovialidad y el desenfado sino que, más bien, se encuentra íntimamente conectada a la dimensión más trágica de la vida: la muerte. En ambos casos, y atendiendo al contexto particular en que se producen esas risotadas (un ejercicio militar y un rito fúnebre tras la muerte de un amigo), la jocosidad resulta inapropiada e impropcedente a todas luces; las carcajadas irrumpen en situaciones dominadas por la seriedad y la circunspección y, por consiguiente, esa hilaridad puede muy bien considerarse como algo inoportuno, imprudente e impertinente, es decir, fuera de lugar. En esos contextos sometidos a la autoridad (ya sea la de los preceptos ceremoniales en vigor o la de los mandos castrenses), atravesados por el rigor, la disciplina y la severidad, el humor es interpretado como fuente de perplejidad o turbación, no es bien recibido y, de hecho, es casi siempre censurado con más o menos virulencia². Como veremos más adelante, la risa implica la cancelación momentánea de los juicios afectivos y morales, lo cual entra en contradicción con las exigencias que normalmente se aplican en esas esferas, tanto en la disciplina militar como en el desarrollo de una actividad ritual vinculada a los protocolos luctuosos. Desde esa perspectiva, y aunque con desenlaces y lecturas muy diferentes, las dos anécdotas que me dispongo a interpretar a lo largo de las siguientes páginas encarnan y expresan de algún modo la potencia subversiva de la risa, su capacidad para alterar y poner en cuestión el orden establecido.

La muerte de la risa

La primera anécdota se refiere a un episodio en la vida de Sunzi, un estratega legendario que la tradición sitúa hacia el siglo v a. C. y a quien

¹ El artículo de Harbsmeier 1989, sigue siendo uno de los escasos estudios generales sobre el tema.

² Véase al respecto Morreal 2010.

se atribuye la autoría de uno de los ensayos militares más brillantes, incisivos e influyentes de todos los tiempos, el *Arte de la guerra de Sunzi* (*Sunzi bingfa* 孫子兵法). A pesar de que los escasos datos con los que contamos para abordar una reconstrucción suficientemente plausible del perfil biográfico de ese eminente estratega pertenecen a obras muy posteriores al intervalo de tiempo en que éste supuestamente vivió, y de que contienen además elementos altamente especulativos y poco fiables, existe una corriente de estudiosos que, basándose en esas exiguas fuentes documentales, consideran que Sun Wu fue un individuo nacido en el país de Qi 齊 y que contemporáneo del monarca Helü 闔廔 del país de Wu 吳, cuyo reinado se sitúa convencionalmente entre los años 514 y 496 a.C., fue elegido por éste como general de sus ejércitos. De acuerdo con esas informaciones, Sun Wu habría logrado como general de Wu importantes gestas militares para dicho país, entre las que destaca la conquista de la ciudad de Ying 郢, capital del país de Chu 楚, una de las grandes potencias geopolíticas del momento³.

En gran medida, la veracidad de esa reconstrucción descansa sobre la autoridad de Sima Qian 司馬遷 (145?-86? a.C.), que consagró algunas líneas de su monumental obra, *Registros históricos* (*Shiji* 史記), a ese estrategia militar⁴. En efecto, la noticia biográfica de Sima Qian se construye en torno a una entrevista entre Sunzi y el monarca del país de Wu, Helü. En el transcurso de ese encuentro, el monarca habría exigido a Sunzi una prueba de su habilidad como general y le habría retado a que culminara ante sus ojos el adiestramiento de un grupo de mujeres. Con tal fin, Sunzi escogió un conjunto de concubinas de la propia corte de Helü y, tras varios incidentes más o menos dramáticos, logró completar con éxito la prueba demostrando así su pericia como oficial al mando de las tropas y convenciendo definitivamente al monarca. Esa misma anécdota aparece con algunas variantes en el escrito conocido como *Primaveras y Otoños de Wu y Yue* (*Wu Yue Chunqiu* 吳越春秋)⁵ así como en un conjunto de manuscritos

³ Sima Qian 1959: 2177.

⁴ Sima Qian 1959: 2161-2162.

⁵ Zhao Yu 1985: 134-136.

recuperados por arqueólogos en el año 1972, en la localidad de Yinqueshan 銀雀山, emplazada en la actual provincia de Shandong 山東⁶.

El contenido del relato nos sitúa en un momento decisivo de la historia de la China antigua: aquel en que comienza a fraguarse una transición de un modelo de combate aristocrático, característico del período denominado «Primaveras y Otoños» (770-476 a. C.), a una guerra de masas propio del siguiente período denominado «Reinos Combatientes» (476-221 a. C.); la anécdota nos presenta, entre otras cosas, el conflicto entre esas dos formas opuestas de entender la actividad militar. Reproduzco, pues, en traducción, la noticia biográfica sobre Sunzi integrada en los *Registros históricos* de Sima Qian obviando las divergencias y variantes que presentan las otras dos versiones de esta misma anécdota⁷.

孫子武者，齊人也。以兵法見於吳王闔廬。闔廬曰：「子之十三篇，吾盡觀之矣，可以小試勒兵乎？」對曰：「可。」闔廬曰：「可試以婦人乎？」曰：「可。」於是許之，出宮中美女，得百八十人。孫子分爲二隊，以王之寵姬二人各爲隊長，皆令持戟。令之曰：「汝知而心與左右手背乎？」婦人曰：「知之。」孫子曰：「前，則視心；左，視左手；右，視右手；后，即視背。」婦人曰：「諾。」約束既布，乃設鈇鉞，即三令五申之。於是鼓之右，婦人大笑。孫子曰：「約束不明，申令不熟，將之罪也。」復三令五申而鼓之左，婦人復大笑。孫子曰：「約束不明，申令不熟，將之罪也；既已明而不如法者，吏士之罪也。」乃欲斬左右隊長。吳王從臺上觀，見且斬愛姬，大駭。趣使使下令曰：「寡人已知將軍能用兵矣。寡人非此二姬，食不甘味，願勿斬也。」孫子曰：「臣既已受命爲將，將在軍，君命有所不受。」遂斬隊長二人以徇。用其次爲隊長，於是復鼓之。婦人左右前後跪起皆中規矩繩墨，無敢出聲。於是孫子使使報王曰：「兵既整齊，王可試下觀之，唯王所欲用之，雖赴水火猶可也。」吳王曰：「將軍罷休就舍，寡人不願下觀。」孫子曰：「王徒好其言，不能用其實。」於是闔廬知孫子能用兵，卒以爲將。

⁶ Sobre este importante hallazgo arqueológico, y en relación con el *Arte de la Guerra de Sunzi*, me remito a algunas de las aportaciones bibliográficas más elementales: Zhan Libo 1974; Loewe 1977.

⁷ Para un análisis más completo de esta anécdota, véase Galvany 2011.

Sunzi Wu, oriundo del país de Qi, fue recibido en audiencia por el rey de Wu, Helü, con la intención de discurrir sobre el arte de la guerra.

El monarca dijo: «He leído a fondo vuestros trece capítulos pero, ¿podrías concederme una pequeña muestra de vuestro arte militar?»

«Por supuesto», contestó Sunzi.

«¿Y os atreveríais a probarlo con mujeres?», insistió el soberano.

«Desde luego», replicó el estratega.

Con tal fin, el monarca congregó las ciento ochenta mujeres más hermosas de su corte. Sunzi las dividió en dos escuadras, dispuso que las dos concubinas favoritas del rey tomaran el mando de cada una de las dos unidades y las armó con alabardas.

Entonces preguntó a las mujeres: «¿Saben dónde se encuentran el corazón, la derecha, la izquierda y la espalda?»

«Sí», contestaron ellas.

«Cuando diga ‘Adelante’, debéis marchar en la dirección de vuestro corazón; cuando diga ‘Izquierda’, debéis hacerlo en la dirección de vuestra mano izquierda; cuando diga ‘Derecha’, en la dirección de vuestra mano derecha; y cuando diga ‘Atrás’, en la dirección de vuestra espalda.»

Las mujeres declararon haberlo entendido.

Habiendo establecido esas órdenes, Sunzi ordenó traer el hacha de mando, se dirigió hacia ellas y les explicó varias veces el sentido de las instrucciones. Tras esto, batió el tambor con la orden de marchar hacia la izquierda mas las mujeres se echaron a reír.

Sunzi dijo entonces: «Si las órdenes no están claras y las instrucciones no han sido debidamente explicadas, la culpa es del general.» Acto seguido, repitió las órdenes y volvió a explicar las instrucciones varias veces. Batió el tambor con la señal de marchar hacia la izquierda pero las mujeres estallaron de nuevo en carcajadas.

Sunzi dijo en esta ocasión, «Si las órdenes no están claras y las instrucciones no han sido debidamente explicadas, la culpa es del general; pero, si tras haber sido perfectamente aclaradas, los soldados no las obedecen, la culpa es de los oficiales.» Y se dispuso a decapitar a las responsables de cada sección. El monarca, que contemplaba el suceso desde la terraza

de su palacio, al ver con espanto que sus dos amadas concubinas iban a ser ejecutadas envió un mensajero a Sunzi con la siguiente súplica: «Ya estoy convencido de que sois capaz de conducir las tropas. Sin esas dos concubinas, los manjares más exquisitos se volverían insípidos para mí. Ruego, pues, les sea perdonada la vida.»

Sunzi respondió: «Vuestro servidor ha sido investido como general responsable de estas tropas y, en tanto que general al mando, no está obligado a obedeceros.» Y, como medida ejemplar, ejecutó a las dos concubinas responsables de cada sección al mismo tiempo que las sustituía por las dos siguientes. Entonces, batió una vez más el tambor y las mujeres, en perfecto orden, marcharon a izquierda y derecha, adelante y atrás, y se arrodillaron y pusieron en pie sin atreverse a pronunciar una sola palabra. Al cabo, Sunzi envió el siguiente mensaje al monarca: «Las tropas ya han sido adiestradas y podéis pasar revista; obedecerán vuestras órdenes aunque mandéis que se arrojen al agua o al fuego.»

El monarca respondió: «El general ha concluido el ejercicio y puede retirarse. No deseo pasar revista.»

Entonces, Sunzi replicó: «Vuestra majestad sólo gusta de las palabras, mas no de los hechos.»

El monarca Helü quedó convencido de la pericia de Sunzi para el mando militar y decidió nombrarlo general de sus tropas.⁸

Incluso una lectura superficial del diálogo entre el monarca Helü y Sunzi revela una tensión evidente entre dos formas antagónicas de entender los asuntos militares. Sin duda, el primer elemento de ese conflicto de perspectivas se manifiesta en la elección de las concubinas como centro del ejercicio al que se le somete a Sunzi. En efecto, una de las particularidades que logran captar inmediatamente la atención del lector en el relato de Sima Qian es que la anécdota está protagonizada por mujeres; son ellas quienes reciben por la caprichosa decisión de su señor el adiestramiento marcial y quienes, en última instancia, acaban convertidas en auténticos

⁸ Sima Qian 1959: 2161-2162.

soldados. El episodio relata la transformación guerrera de un grupo de mujeres doblemente ajeno a la esfera militar: en primer lugar, por su propia condición de mujeres y, en segundo, porque las virtudes y aptitudes exigidas en la corte del soberano nada tienen que ver presumiblemente con los requerimientos de la actividad marcial⁹. Además, hallamos una prueba concluyente de ese conflicto en los reproches que Sunzi dirige a Helü al final de la anécdota: la dolorosa pérdida de sus dos concubinas preferidas en un ejercicio frívolo que él mismo habría insistido en que se llevara a cabo, posiblemente más para su diversión particular que para someter a juicio la habilidad del estratega, representaría no sólo una lección acerca de las graves consecuencias inherentes a cualquier empresa marcial sino también un escarmiento postrero a propósito de una manera de entender la guerra decadente y amenazadora para los intereses generales de la nación. La actitud irresponsable del monarca contrasta con la extrema prudencia y cautela que la gerencia de los asuntos militares requiere ya en esa época. En el modelo de combate aristocrático precedente, la guerra constituía el escenario predilecto para que una elite política y social compitiera en honor, valentía y virtud; su desarrollo tenía algo de representación, una suerte de dimensión ceremonial y lúdica, pues para exponer y expresar su gallardía y arrojo, los combatientes recurrían a menudo a saludos recíprocos, a intercambios de obsequios, a gestos de desafío, a fanfarronadas, a petulancias y a desplantes altamente codificados¹⁰.

⁹ A pesar de que el texto está corrompido y que su lectura resulta complicada, todo apunta a que, a diferencia de lo que sucede en la versión de los *Registros históricos* de Sima Qian y de las *Primaveras y Otoños de Wu y Yue*, en la versión de los manuscritos de Yinqueshan, Sunzi trata por todos los medios de persuadir al monarca Helü de que el ejercicio no se efectúe con mujeres sino con hombres ya que, a su entender, las mujeres cuentan en general con muy poca resistencia o dureza (*ren* 忍): Yinqueshan Hanmu zhujian zhengli xiaozu 1985: 162. Es probable que en esa versión se explote los dos significados de dicho término, ya que éste denota tanto el aguante, la resistencia física como la inclemencia en el plano moral. Este segundo significado, menos frecuente, aparece en varias fuentes textuales pre-imperiales e incluso en los *Registros históricos* de Sima Qian: Wang Li 2000: 304. Por consiguiente, de acuerdo con la opinión de Sunzi, las mujeres no sólo carecen del aguante físico imprescindible para convertirse en combatientes sino, también, y esto es importante, de la severidad, de la dureza de corazón, necesaria en la administración de la disciplina militar.

¹⁰ No resulta extraño, por tanto, que el historiador holandés Johan Huizinga se basara en esa concepción de la guerra aristocrática china para defender la naturaleza lúdica del com-

Durante ese período, tan sólo los varones adultos y pertenecientes a la clase guerrera aristocrática poseían el privilegio y el deber de recurrir a las armas¹¹. El resto de las clases sociales, los niños, las mujeres, los ancianos, aquellos que guardaban luto o que se encontraban enfermos estaban excluidos no sólo del ejercicio de las armas sino, también, de sus consecuencias. Quienes no podían participar en la guerra quedaban exentos de sufrir los efectos negativos o de beneficiarse directamente de esos duelos guerreros¹². En la áspera realidad política de los Reinos Combatientes, al contrario, las guerras no excluyen a nadie; toda la población civil participa de un modo u otro en las campañas militares de manera que es el conjunto de la sociedad quien queda expuesto y padece también sus consecuencias. La universalización de la guerra hace que la disciplina, la intendencia, la logística, la topografía y el arte de la maniobra comiencen a resultar determinantes en el desenlace de las contiendas. Además, para armar y proteger los ejércitos compuestos de masas de campesinos y asegurar el transporte de los víveres y los equipos militares, se requieren grandes medios e importantes inversiones. A su vez, esas arriesgadas inversiones económicas y humanas requieren una contrapartida en tierras y riquezas: la guerra se expande y se convierte en guerra de expansión. El combate no admite ya ninguna frivolidad, ningún atisbo de ligereza; se extirpan definitivamente todos los elementos lúdicos que caracterizaban a la escaramuza caballescaca. La victoria implica la supervivencia y la derrota, la aniquilación; los participantes en esa nueva guerra de masas, esto es, la nación entera, se lo juegan todo y, por consiguiente, no hay ya lugar para juegos¹³.

La ejecución de las dos concubinas silencia con sangre la risa que las mujeres no habrían podido contener al verse obligadas a cumplir unas órdenes que, desde su perspectiva, se perciben como risibles. Acostumbradas a ejecutar bailes sofisticados y delicados, a contornear sus cuerpos

bate en su célebre ensayo *Homo ludens*: Huizinga 1972: 117-136.

¹¹ Para una descripción completa del modelo de combate propio de ese período, véanse, por ejemplo, las aportaciones de Lewis 1990: 15-52.

¹² Granet 1994: 289-312.

¹³ Para un análisis de ese nuevo modelo de combate, véase, por ejemplo, Levi 1989: 13-60 y Galvany 2002: 31-83.

menudos y ligeros con movimientos cadenciosos, gráciles y sugerentes, es probable que las toscas maniobras impuestas por Sunzi a golpe de tambor de mando desencadenaran en ellas un irrefrenable sentimiento de ridículo. Al fin y al cabo, la danza formaba parte no sólo de los requerimientos exigidos a las mujeres de palacio para complacer la vista y los sentidos de sus amos sino también de la formación y del adiestramiento ordinario de los guerreros en el modelo de combate aristocrático precedente. Además de para mantener el tono físico, generar una sensación de comunión entre los combatientes, fomentar las acciones sinérgicas y afinar la coordinación en el uso de las armas, esas danzas marciales masculinas constituían a buen seguro un hermoso espectáculo. Su función práctica en la instrucción militar y su valor estético quedan reflejados en una anécdota que recoge la protesta que en el año 665 a.C. dirige la viuda del rey Wen del país de Chu 楚文王 a Ziyuan 子元 cuando éste, canciller y hermano del monarca fallecido, decide recurrir al esplendor de las danzas guerreras (*wan* 萬), que antes habían sido utilizadas por su esposo con el fin exclusivo de preparar las expediciones militares contra los adversarios de su nación, como vana artimaña para cautivarla y seducirla¹⁴. Pues, bien, la complejidad en la composición y la exigencia coreográfica de esas danzas marciales quedan anuladas en la zafia maniobra asignada a las concubinas-soldados por parte de Sunzi. En esa simplificación contundente del ejercicio que el estratega impone por medio de la violencia extrema y del terror, es posible percibir no sólo un intento por doblegar la resistencia inicial de las concubinas e introducir las bruscamente en la lógica militar eliminando el recuerdo de las danzas femeninas ejecutadas en el interior del palacio sino también una exhortación dirigida al monarca: el deleite estético de las ya caducas danzas marciales, expresión de un modelo de combate aristocrático en decadencia, debe ser sustituido por el sobrecogedor espectáculo de unas tropas subyugadas, carentes de voluntad propia, dominadas por la instrucción mecanizada, maleables y perfectamente obedientes.

¹⁴ Yang Bojun 1990: 241.

Desde esa óptica, la anécdota sobre el adiestramiento realizado por Sunzi nos brinda un caso paradigmático. La disciplina militar no tolera en modo alguno la conducta inicial de las concubinas. Como ya he señalado, la guerra es para Sunzi un negocio extremadamente serio; la instrucción marcial exige una atención sostenida, una sumisión total a las normas, el acatamiento sin vacilaciones de las órdenes procedentes del mando y, por consiguiente, la hilaridad –que contiene, potencialmente al menos, un elemento de agitación– debe ser desterrada. La risa perturba la gravedad y la severidad que debiera imperar en la esfera militar: crea una situación crítica que fractura la unidad del individuo y del grupo generando comportamientos fragmentarios, intermitentes, irregulares. Tal y como sostiene Helmut Plessner, cuando uno estalla en carcajadas, se produce una fractura del equilibrio físico-psíquico; uno pierde el control sobre sus facultades y resulta incapaz de expresarse en las formas habituales al tener que hacer frente a una explosión de emociones que literalmente nos desborda¹⁵. No es extraño, pues, que algunos autores afirmen que la risa implica la cancelación de los juicios morales y nuestras consideraciones afectivas¹⁶. Lo que convierte a la risa en un acto tan singular es, precisamente, ese movimiento imprevisto de inmediatez y erupción, contrario a la lógica de las conductas uniformes y previsibles que pretende proyectar el estratega sobre su singular tropa de concubinas. Cuando somos presa de una crisis de risa espontánea, seguimos un impulso, una urgencia que nos impide dominarnos. El individuo que se encuentra en esa situación carece de un medio para suprimir esa respuesta o ejercer cualquier grado de control sobre su expresión; la persona que ríe a mandíbula batiente se abandona, como sugiere Plessner, a una dinámica corporal que le supera. El aspecto involuntario de la risa queda patente también en el hecho de que durante el ataque de risa nuestra conciencia y nuestra atención se ven severamente disminuidas. Intentar dirigir la atención durante un episodio de risa cancela o reduce la risa y, al revés, el despliegue de la carcajada suspende momentáneamente

¹⁵ Plessner 1970: 13-17.

¹⁶ Cazamian 1906: 601-634, citado en Saraglou 2002: 195.

nuestro grado de atención¹⁷. Como sugieren Hall y Allin, durante un episodio de risa el mundo objetivo se desvanece y se olvida, las propiedades e incluso la presencia de los demás se difumina, y la mente se concentra exclusivamente en el objeto de la risa de manera que la atención, la preocupación y hasta el dolor son relegados¹⁸. Desde esa perspectiva, podríamos considerar la risa como un estado de conciencia alterado. Resulta evidente, pues, que la dimensión espontánea de la risa cancela por completo las reglas de la autoridad militar volviéndolas ineficaces y no es sorprendente que las carcajadas de las concubinas sean erradicadas al instante por medio de un violento acto de disciplina. De hecho, esa suerte de contradicción letal entre la hilaridad femenina y los asuntos militares que presenta la anécdota sobre Sunzi no constituye un caso aislado y, a mi juicio, el relato del adiestramiento de las concubinas remite a otro episodio célebre de la literatura antigua a propósito de una mujer llamada Bao Si 褒姒, favorita del rey You de los Zhou 幽王 (r. 781-771 a.C.), quien, de acuerdo con las fuentes textuales tradicionales, provocó el declive de la casa o linaje real de los Zhou. Tal y como aparece narrada en las *Memorias históricas* de Sima Qian, la anécdota dice así:

褒姒不好笑，幽王欲其笑萬方，故不笑。幽王為烽燧大鼓，有寇至則舉烽火。諸侯悉至，至而無寇，褒姒乃大笑。幽王說之，為數舉烽火。其後不信，諸侯益亦不至。幽王以虢石父為卿，用事，國人皆怨。[...] 申侯怒，與繒、西夷犬戎攻幽王。幽王舉烽火徵兵，兵莫至。遂殺幽王驪山下，虜褒姒，盡取周賂而去。

A Bao Si no le gustaba reír y el rey You intentó provocar su risa de diez mil maneras sin conseguirlo. El monarca ordenó que construyeran una gran torre de vigilancia y que instalaran en ella un enorme tambor para que con las señales de fuego y el sonido se alertara de la presencia del enemigo. Un día, fueron convocados los señores feudales desde la torre de vigilancia pero, al tratarse de una alarma falsa y no haber enemigos,

¹⁷ Al respecto, véase Ruch & Enkman 2001: 426-443.

¹⁸ Hall & Allin 1897: 8-9.

Bao Si estalló en carcajadas. El rey You, deleitado, ordenó que dieran la señal de alarma en repetidas ocasiones. Con ello perdió su credibilidad y los señores feudales comenzaron a no acudir a sus llamadas. [...] El señor de Shen, ofendido, y el señor de Zeng, formando alianza con los nómadas Quanrong, lanzaron una ofensiva militar contra el rey You. El monarca dio la señal de alarma para que se convocaran las tropas del resto de los señores feudales pero nadie acudió. El rey You fue asesinado a los pies de la montaña Lishan, la concubina Bao Si fue capturada y desapareció junto al resto de los tesoros de los Zhou.¹⁹

Ya en ese precedente a propósito de la concubina Bao Si, se subrayan las consecuencias aciagas que para los asuntos militares y, en general, para la preservación de un orden político y social, alberga la explosión espontánea de la risa. La eficacia en la gestión de la guerra depende, como queda patente en la lectura de la anécdota sobre el adiestramiento de las concubinas a cargo de Sunzi, de que los mandos de ese nuevo tipo de ejército, definido por la disciplina y la obediencia, sean capaces de suprimir de raíz la perturbadora presencia de la hilaridad y de neutralizar sus efectos perjudiciales.

La risa de la muerte

La segunda anécdota que vertebra mi propuesta está extraída de un libro titulado *Zhuangzi*, cuya composición se sitúa alrededor del siglo III a. C., y que la tradición cataloga como «taoísta», una de las líneas de pensamiento que afloraron durante el período de los Reinos Combatientes como réplica a la doctrina confuciana. De nuevo, se trata de un relato en que la risa emerge en unas circunstancias dominadas por lo trágico, por la muerte, y que, desde esa óptica, se encuentra también fuera de lugar. En un pasaje perteneciente al capítulo VI de ese libro, se

¹⁹ Sima Qian 1959: 148-149.

nos describe en primer lugar el modo en que tres personajes (llamados Zi Sanghu 子桑戶, Mengzi Fan 孟子反, y Zi Qinzhang 子琴張) inauguran y proclaman su amistad con las siguientes palabras:

孰能相與於無相與，相爲於無相爲？孰能登天遊霧，撓挑無極；相忘以生，無所終窮？三人相視而笑，莫逆於心，遂相與爲友。

¿Quién es capaz de responder a los demás sin recurrir a las convenciones de la reciprocidad? ¿Quién puede obrar para los demás sin interferir en ellos? ¿Quién puede escalar hasta las cimas del cielo y vagabundear entre las nubes, alcanzar lo ilimitado y vivir en el olvido para siempre jamás? Los tres hombres se miraron, rieron y, sin nada que contraviniera sus corazones, decidieron ser amigos.²⁰

El insólito pacto de amistad que se produce después de que esos tres individuos coincidan en compartir una modalidad de vida que aparece condensada en esa serie de interrogantes, tiene un precedente en otra escena de ese mismo capítulo, protagonizada esta vez no ya por un trío sino por un cuarteto, que también sella su amistad tras pronunciar al unísono un conjunto equivalente de interrogantes. Esa escena solidaria se desarrolla de este modo:

子祀、子輿、子犁、子來四人相與語曰：「孰能以無爲首，以生爲脊，以死爲尻，孰知生生存亡之一體者，吾與之友矣。」四人相視而笑，莫逆於心，遂相與爲友。

Zi Si, Zi Yu, Zi Li y Zi Lai se dijeron entre sí: «¿Quién es capaz de tomar la nada como testa, la vida como espinazo, y la muerte como rabadilla? ¿Quién sabe qué vida y muerte, supervivencia y aniquilación, forman el mismo y solo cuerpo? Aquel que cumpla con ello podrá ser mi

²⁰ Guo Qingfan 1989: 264.

amigo». Los cuatro individuos se miraron entre sí y rieron. Sin nada que contraviniera sus corazones, se hicieron amigos.²¹

Gracias a la similitud entre ambas escenas cabe establecer, pues, un nexo entre la gestación de la amistad y cierta actitud hacia la vida y, en especial, hacia la muerte. En el segundo pasaje, el inicio de la amistad entre esos cuatro individuos se encuentra asociada a la unidad indisoluble que, según ellos, hay entre la vida y la muerte. El hecho de que se evoque la amistad en estos episodios no es, desde luego, un elemento baladí; a mi juicio, sirve para subrayar con mayor intensidad la aceptación de la muerte, entendida en tanto que proceso inevitable que forma parte de la existencia, como condición para disfrutar de una vida plena. Después de todo, la amistad es la única relación que, al menos en principio, está más allá de los lazos sanguíneos y de las obligaciones jerárquicas. En otras palabras, es la única relación social que exige siempre una igualdad recíproca como fundamento. Así, pues, la gestación de ese vínculo libre sólo es posible, al menos de acuerdo con lo que se afirma en el *Zhuangzi*, una vez que se ha afirmado una complicidad completa, sin fisuras, a propósito del modo de concebir y experimentar la muerte. Sin embargo, no conviene pasar por alto el hecho de que tanto en el caso del trío como del cuarteto de individuos sea la risa quien de algún modo rubrica el lazo de complicidad amistosa que acaba de gestarse.

Esa convergencia triple entre la amistad, la risa y la muerte se confirma al seguir leyendo el relato del episodio que hemos mencionado en primer lugar acerca del trío: tras una secuencia de transformaciones corporales severas que afectan a estos tres personajes, y que aceptan con sorprendente naturalidad, uno de ellos (Sanghu) fallece. Así, la coherencia de esos personajes en relación con la aceptación de la muerte evocada implícitamente en esa suerte de pactos fraternales se verá ahora sometida a prueba. Pero, además, la muerte de ese individuo provoca la intervención de la ideología confuciana en su vertiente más ortodoxa: al enterarse

²¹ Guo Qingfan 1989: 258.

del fallecimiento de Sanghu, Confucio decide enviar a uno de sus discípulos más cercanos, Zi Gong, para representar al Maestro durante las ceremonias fúnebres. El encuentro se produce en los siguientes términos:

孔子聞之，使子貢往待事。或編曲，或鼓琴，相和而歌曰：「嗟來桑戶乎！嗟來桑戶乎！而已反其真，而我猶為人猗！」子貢趨而進曰：「敢問臨尸而歌，禮乎？」二人相視而笑曰：「是惡知禮意！」子貢反，以告孔子，曰：「彼何人者邪？修行無有，而外其形骸，臨尸而歌，顏色不變，無以命之。彼何人者邪？」

Al enterarse del fallecimiento, Confucio decidió enviar a Zi Gong al sepelio para que participara en los oficios fúnebres. Zi Gong se encontró allí con que uno de los amigos del hombre fallecido se hallaba improvisando una canción mientras que el otro lo acompañaba con la cítara. Los dos, en perfecta sintonía, cantaban así: «¡Ah, Sanghu! ¡Ah, Sanghu! ¡Ya has regresado a tu forma genuina y nosotros aún permanecemos en la esfera humana!» Zi Gong, apurado, se acercó a ellos y les dijo: «¿Me tomo la licencia de preguntarles si cantar frente al cadáver es conforme a los ritos?» Los dos hombres se miraron y exclamaron entre risas: «¡Desde luego, nada has entendido tú acerca del sentido de los ritos!» Tras lo cual, Zi Gong relató lo ocurrido a Confucio exclamando: «¿Pero qué clase de seres humanos son esos dos? Carecen totalmente de comedimiento y de moral, sin que en su apariencia corporal exterior el semblante mude de color son capaces de cantar frente al cadáver de Sanghu. No sé ni cómo calificarlos. ¿Pero qué clase de seres humanos son esos dos?»²²

La acción ritual ocupa uno de los lugares más destacados no sólo en el pensamiento confuciano sino, en líneas generales, en la cultura de la China antigua. Los ritos funerarios brindan una pauta de expresión regulada para las emociones de manera que parte de sus efectos nocivos pueden ser canalizados a partir de un formalismo que devuelve la armonía al

²² Guo Qingfan 1989: 266-267. Para una lectura más detallada de este pasaje, véase Galvany 2009.

cuerpo social amenazado por los efectos desintegradores de la aflicción. Esas emociones, diluidas y reconducidas por medio de los moldes ordenados del rito, permiten acompasar la conducta de los individuos logrando que sea posible preservar la cohesión y las jerarquías propias de la vida en sociedad²³. Las normas que gobiernan el período de luto en la China antigua (que suele durar hasta tres años) exhortan a que incluso el más insignificante de los gestos se encuentre reglamentado hasta sus últimos detalles, sometido a la más estricta de las cautelas. En el interior de ese esquema ritual, que exige una codificación coreografiada de las emociones, las muestras de aflicción y tristeza constituyen los signos externos elementales que todos los participantes esperan percibir en el rostro y las maneras de quienes se han visto directamente afectados por la muerte de un ser querido. La ausencia de expresiones de dolor manifiestas en esos contextos funerarios es interpretada como una suerte de aberración, como un síntoma de inhumanidad intolerable que acarrea necesariamente unas consecuencias fatídicas. A propósito, podemos mencionar tres ejemplos extraídos de los anales históricos del reino de Lu: en el primer caso, tras la muerte del Duque Ding del país de Wei 衛定公, su esposa principal, habiendo llorado desconsoladamente la muerte de su esposo y al constatar con espanto que su heredero, hijo a su vez de una esposa secundaria, no expresa ninguna aflicción durante las exequias, vaticina un desenlace funesto no sólo para el heredero sino para todo el país²⁴; en el segundo caso, un individuo llamado Daozi 悼子 tampoco muestra ningún signo de tristeza tras la muerte de su progenitor, Shi Gongzi 石共子, monarca del reino de Wei, y uno de los ministros al servicio del fallecido predice de nuevo un futuro desgraciado para toda la nación²⁵; por último, un consejero del país de Lu juzga que el príncipe heredero no está preparado para tomar las riendas de la nación ya que no sólo no ha mostrado ningún signo de dolor durante los funerales de su padre sino porque, además, ha mantenido incluso una actitud jovial durante

²³ Radcliffe-Brown 1945: 35.

²⁴ Yang Bojun 1990: 870.

²⁵ Yang Bojun 1990: 1051.

esas ceremonias, lo cual, sostiene el consejero, resulta algo propiamente desmesurado (*bu du* 不度)²⁶. En ese contexto mortuario, debe suprimirse cualquier elemento que sugiera un estado mental que no esté atravesado por el duelo y, por consiguiente, la música, expresión característica de la alegría y la felicidad (ambas se escriben en chino arcaico por medio de la misma forma gráfica: 樂), está sometida a una severa prohibición. Como ejemplo de las interdicciones que rodean a la música durante el período de luto, cabe mencionar en primer lugar la anécdota contenida en el *Liji* a propósito de un tal Meng Xianzi que, incluso tras haber cumplido los tres años de luto observando escrupulosamente todas las normas, declinó tocar instrumentos de música ganándose con ello la admiración del propio Confucio que, al parecer, exclamó: «El duelo mostrado por Meng Xianzi es superior al del común de los hombres»²⁷; por otro lado, y como ejemplo complementario, el *Liji* expone también el caso de un hombre oriundo del país de Lu que justo al final del tercer año de luto se puso a cantar y a tocar instrumentos provocando en este caso la queja de Confucio: «¡Qué lástima! De haber conservado un mes más su duelo, su actitud habría sido moralmente irreprochable»²⁸. La escena de duelo descrita en el *Zhuangzi* contiene además otro elemento significativo y es que se desarrolla, al menos en apariencia, en ausencia de cualquier familiar, de toda persona vinculada por lazos sanguíneos al fallecido. Sanghu es, por tanto, un hombre sin ataduras y quienes ocupan el lugar de la familia en las exequias no son más que dos cofrades que, para colmo, parecen ignorar por completo el modo en que deben llevarse a cabo esos cruciales ritos. En cualquier caso, los amigos sustituyen a la familia y, como señala Jean Levi, ello constituye una desviación respecto de la norma, pues en la China antigua las relaciones de parentesco estructuran el conjunto entero de relaciones, sean éstas del orden que sean²⁹.

²⁶ Yang Bojun 1990: 1185.

²⁷ Sun Xidan 1996: 176.

²⁸ Sun Xidan 1996: 184.

²⁹ Levi 2010: 157.

Teniendo en cuenta, pues, la relevancia y el alcance de esas prescripciones, no es extraño que la actitud de esos dos amigos, que osan cantar y tocar un instrumento musical ante el cadáver de Sanghu, sea interpretada por el discípulo de Confucio como una ofensa indecorosa e inaceptable contra los preceptos morales más elementales e, incluso, como un síntoma de falta de humanidad³⁰. La escena resulta inconcebible para Zi Gong, un experimentado especialista en ceremonias fúnebres; no alcanza a comprender la extravagante actitud de esos dos individuos, la falta de una conducta fúnebre que se ajuste a los códigos solemnes o, aún más grave, la ausencia del más elemental signo de pesadumbre. Esa tensión se expresa en un contraste formal manifiesto en el breve intercambio de palabras que se produce entre los amigos de Sanghu y el discípulo de Confucio: a pesar de la incomodidad que experimenta Zi Gong en la escena, éste es capaz de controlarse a sí mismo y de formular su pregunta en unos términos apropiados y respetuosos, de acuerdo con lo estipulado por la etiqueta ritual; al contrario, la respuesta ofrecida por los camaradas de Sanghu refleja una actitud espontánea, ajena a las fórmulas protocolarias. La prudencia inhibida de Zi Gong es anulada por las carcajadas de los amigos del difunto. La irrupción de la risa en un contexto gobernado por las reglas de la seriedad, la formalidad y la circunspección, introduce un nuevo ingrediente perturbador, incluso subversivo. En ese contexto, la risa crea una fractura en la unidad del yo y a través de esa ruptura puede establecerse una comunión con el otro bajo la modalidad del exceso, que cortocircuita la reciprocidad dosificada, mesurada, de los intercambios sociales convencionales forjados por el rito. Tal y como sostiene al respecto la antropóloga Mary Douglas, la presencia del humor, la intrusión de lo jocoso y de la risa supone desencadenar un dispositivo disruptivo contrario a la naturaleza y vocación misma del rito³¹. Mientras que éste tiende a ser concebido como una forma de conducta repetitiva y puntillosa, como un conjunto de

³⁰ Para Mencio, por ejemplo, el respeto de las reglas que rigen la ejecución de los ritos funerarios es un signo elemental de humanidad: Jiao Xun 1974: 237-238.

³¹ Douglas 1999: 155.

elementos convencionalmente fijados o incluso estereotipados³², la risa implica la suspensión de esos patrones codificados como efecto de una dimensión incontrolada, indisciplinada. No resulta sorprendente, pues, que los tratados ceremoniales más importantes de la época censuren con severidad y vehemencia cualquier rastro de hilaridad durante la celebración de los funerales o durante el período de luto³³. Aturdido y confuso tras el incidente, Zi Gong interroga ansiosamente a su maestro acerca de la condición singular y el comportamiento extraño de esos hombres, y Confucio le responde:

孔子曰：「彼，遊方之外者也；而丘，遊方之內者也。外內不相及，而丘使女往弔之，丘則陋矣。彼方且與造物者爲人，而遊乎天地之一氣。彼以生爲附贅縣疣，以死爲決潰癰，夫若然者，又惡知死生先後之所在！假於異物，託於同體；忘其肝膽，遺其耳目；反覆終始，不知端倪；茫然彷徨乎塵垢之外，逍遙乎無爲之業。彼又惡能憤憤然爲世俗之禮，以觀衆人之耳目哉！」

Confucio contestó: «¡Ah, esos dos! Se mueven fuera de las normas mientras que yo lo hago en el interior de las mismas. No hay correspondencia alguna entre quienes están fuera y quienes están dentro. Por eso, al haberte enviado como delegado a esa ceremonia fúnebre he cometido un gran error. Se trata, en efecto, de hombres en sintonía con la creación de las cosas, que se mueven al unísono con el cielo y la tierra. Consideran la vida como una excrescencia tumoresa, y la muerte no es para ellos más que el súbito estallido de un absceso. Siendo así, ¿de qué iban a discernir entre la vida y la muerte, entre lo anterior y lo posterior? Niegan la diferencia entre los seres, confían en la identidad de las formas. Olvidan sus hígados y sus vesículas, desdeñan sus oídos y sus ojos; trastocan el comienzo y el final, e ignoran los límites de las cosas. Vacilantes, fluctuantes, se sitúan fuera de la polvareda y se mueven libremente en la simplicidad de la renuncia. Así, ¿acaso imaginas a esos

³² Rappaport 1999: 33.

³³ Véase, por ejemplo: Sun Xidan 1996: 79.

dos entregados a los rituales sancionados por la tradición con el propósito de complacer la vista y los oídos de la muchedumbre?³⁴

Al igual que su maestro, Zi Gong se encuentra inmerso y sometido a una ética confeccionada a partir de reglas mientras que los dos cofrades de Sanghu han adoptado una ética que trasciende toda regla. Como señala Romain Graziani, a la interiorización laboriosa de las reglas, los preceptos y los ritos de Zi Gong se opone la autonomía de los dos amigos que han logrado emanciparse de una lógica de la adecuación a los usos y normas sancionados por la tradición para permanecer en el régimen de la pura espontaneidad natural³⁵. El Confucio que se describe en la sección final de esta escena, opuesto al pensamiento y los valores que tradicionalmente se le atribuyen desde su propia escuela y, por tanto, concebido por el autor o los autores del *Zhuangzi* como una estrategia literaria de distorsión humorística, aunque incapaz de adoptar esa modalidad de existencia radical se muestra al menos sensible al comportamiento de los amigos de Sanghu: al situarse al margen de las convenciones, al renegar de los comportamientos codificados que sirven para imponer diferencias y rangos a través del rito, al rebelarse contra las conductas gregarias y mecánicas aceptadas por la inercia ciega de la tradición, los amigos de Sanghu apuntan con sus risas irreverentes e impertinentes hacia una inserción en la vida más espontánea, hacia unas relaciones intersubjetivas más libres, emancipadas de las reglas protocolarias que definen la organización jerárquica del cuerpo social en la China antigua y que, en última instancia, derivan de un compromiso con la vida que tiende a excluir la muerte.

³⁴ Guo Qingfan 1989: 267-268.

³⁵ Graziani 2006: 199.

Bibliografía

- CAZAMIAN, L. (1906): «Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour», *Revue Germanique*, 601-634.
- DOUGLAS, M. (1999): *Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology*. London.
- GALVANY, A. (2002): *Sunzi. El arte de la guerra*. Madrid.
- (2009): «Distorting the Rule of Seriousness: Laughter, Death and Friendship in the Zhuangzi», *Dao: A Journal of Comparative Philosophy* 8/1, 49-59.
- (2011): «Philosophy, biography, and anecdote: on the portrait of Sun Wu», *Philosophy East and West* 61/3, 630-646.
- GRANET, M. (1994): *La civilisation chinoise*. Paris.
- GRAZIANI, R. (2006): *Fictions philosophiques du Tchouang-tseu*. Paris.
- GUO QINGFAN 郭慶藩. (1989): *Zhuangzi jishi* 莊子集釋. Beijing.
- HALL, G. S. & ALLIN, A. (1897): «The psychology of tickling, laughing, and the comic», *American Journal of Psychology* 9, 1-41.
- HARBSMEIER, C. (1989): «Humor in Ancient Chinese Philosophy», *Philosophy East and West* 39/3, 289-310.
- HUIZINGA, J. (1972): *Homo ludens* (traducción de Eugenio Imaz). Madrid.
- JIAO XUN 焦循. (1974): *Mengzi zhengyi* 孟子正義. Taipei.
- LEVI, J. (1989): *Les fonctionnaires divins. Politique, Despotisme et Mystique en Chine Ancienne*. Paris.
- (2010): *Le petit monde du Tchouang-tseu*. Paris.
- LEWIS, M. E. (1990): *Sanctioned Violence in Early China*. Albany, NY.
- LOEWE, M. (1977): «Manuscripts Found Recently in China: A Preliminary Survey», *T'oung Pao* 63, 131-135.
- MORREAL, J. (2010): «Comic vices and comic virtues», *Humor* 23/1, 1-26.
- PLESSNER, H. (1970): *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. (1945): «Religion and society». *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 75/1-2, 33-43.
- RAPPAPORT, R. (1999): *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge.

- RUCH, W. & ENKMAN, P. (2001): «The expressive pattern of laughter», in Kaszniak, A. (ed.). *Emotions, Qualia, and Consciousness*. Singapore.
- SARAGLOU, V. (2002): «Religion and sense of humor: An apriori incompatibility? Theoretical considerations from a psychological perspective», *Humor* 15/2, 191-214.
- SIMA QIAN 司馬遷. (1959): *Shiji* 史記. Beijing.
- SUN XIDAN 孫希旦. (1996): *Liji jijie* 禮記集解. Beijing.
- WANG LI 王力. (2000). *Wang Li gubanyu zidian* 王力古漢語字典. Beijing.
- YANG BOJUN 楊伯峻. (1990): *Chunqiu Zuozhuan zhu* 春秋左傳注. Beijing.
- YINQESHAN HANMU zhujian zhengli xiaozu 銀雀山漢墓竹簡整理小組. (1985): *Yinqeshan Hanmu zhujian* 銀雀山漢墓竹簡. Beijing.
- ZHAN LIBO 詹立波. (1974): «Luetan Linyi Han mu zhujian Sunzi bingfa 略談臨沂漢墓竹簡孫子兵法», *Wenwu* 文物12, 13-19.
- ZHAO YU 趙煜. (1985): *Wu Yue Chunqiu* 吳越春秋. Taibei.

10. El humor a través de la literatura popular marroquí: los cuentos de Yuha*

Leila Abu-Shams
(Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea)

Resumen: En el mundo árabe existe un amplio acervo de literatura popular transmitida por vía oral y expresada en diferentes variedades dialectales. La figura del «anti-héroe» da lugar a una literatura de lo chistoso centrada, en la mayor parte de los casos, en un personaje «tonto» y «pícaro», típico de la literatura popular. Es el caso de los cuentos de Yuha, apodo de un personaje al que la imaginación popular ha convertido en protagonista de varios cientos de anécdotas, historias y cuentos jocosos.

Abstract: In the Arab world there is a large bank of popular literature transmitted by oral and expressed in different dialectal varieties. The figure of the «antihero» gives rise to a literature of the funny thing centered, in most cases, a «silly» and «rogue», typical character of popular literature. It is the case of the tales of Yuha, nickname of a character that the popular imagination has become the protagonist of several hundreds of anecdotes, stories, and humorous stories.

Introducción¹

Durante siglos, muchos pueblos y culturas han ido transmitiendo su herencia, su enseñanza y su memoria de labios a oído y de boca a boca.

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación del MICINN: *Fronteras lingüísticas y factores sociales: perspectivas sincrónicas y diacrónicas de la región del Magreb* (FFI 2011-26782-C02-01).

¹ La terminología árabe que aparezca a lo largo del texto se ha transcrito en su totalidad con caracteres latinos para evitar problemas tipográficos en su publicación.

Eso es la literatura oral. Una parte de ella, quizá por obra de una persona que la fija, pasa a ser escrita y pasa a ser obra literaria. Es la literatura escrita. En la literatura oral hay toda clase de géneros que tratan de transmitir un ejemplo, una moraleja. Es el caso de los cuentos de Yuha².

Son muchos los estudios que se han llevado a cabo sobre la existencia y procedencia de este simpático personaje. Por esta razón, en este artículo nos proponemos hacer una revisión de todos los datos aportados en cada uno de estos trabajos y comprobar de esta manera qué puntos de coincidencia hay entre todos ellos para conseguir una visión real del mismo.

1. Hipótesis

En el mundo árabe existe un amplio repertorio de literatura popular, tanto en prosa como en verso, transmitida por vía oral y expresada en diferentes formas dialectales. Estas manifestaciones populares, generalmente anónimas, son difíciles de fechar. Desde antes de la época medieval, se han ido repitiendo, incrementando y reelaborando en las épocas posteriores hasta llegar a nuestros días.

Estas obras se suelen estructurar en torno a un héroe o antihéroe. Estas últimas dan lugar a la literatura de lo chistoso, a menudo con intención moralizante. Este es el caso de los cuentos de Yuha, apodo de un personaje al que la imaginación popular ha convertido en héroe de cientos de anécdotas e historias y que el Magreb comparte con el resto del ámbito arabo-musulmán³.

Son varios los autores que, analizando los datos existentes acerca de este personaje, han intentado rehacer su biografía. Mostramos aquí algunas de las hipótesis sobre su origen:

García Figueras⁴, para fechar el origen de Yuha, se basa en fuentes turcas que lo hacen vivir en el siglo xiv en ciudades turcas. Afirma que

² Gil Grimau 1987: 9.

³ Thomas 1993: 187-188.

⁴ García Figueras 1989: 3-26.

Al-Yahiz, escritor que vivió en Basora y murió en el año 868 d.C., fue el primero en nombrarlo. Si esto fuera así, remontaría a Yuha a un tiempo anterior al de la versión turca. Algo más tarde en el *Fihirist*, extenso catálogo bibliográfico y enciclopédico, se nos habla de él. En 1124, Al-Maydani, escritor oriental, aporta aún más datos. Señala que pertenecía a la tribu de los Banu Fazara y que se llamaba Abu-l-Gusn. Por esas fechas vivió en Turquía el Chej Nassareddin Yeha, origen del Yuha actual.

Waled Saleh⁵, recogiendo datos de diferentes biografías, señala que la opinión más extendida lo identifica con Nasr al-Din Yuha, de origen turco y que vivió en la región de Anatolia en el siglo XIII⁶. Otros afirman que nació en 1209 (605 H.) y murió en 1284 (683 H.) en Akchéhir (Turquía)⁷, lugar en el que se encuentra su supuesto mausoleo. Otros, en cambio, lo hacen contemporáneo de Timur Lang⁸ (1320/1330-1405), en cuya corte habría cumplido la función de consejero y bufón. Estudios más recientes lo identifican con Abu-l-Gusn al-Arabi al-Fazazi, del que ya habló al-Maydani en su libro *Colección de refranes*. Por último, señala que Al-Yahiz (775-868 / 158-255 H.) lo menciona en su *Epístola sobre los dos jueces*⁹.

Clara María Thomas¹⁰ indica que las historias de Yuha ya aparecen mencionadas en un libro en Iraq en el s. X y conocido en Persia en el s. XIII. Probablemente fue traducido al turco en el s. XV, donde el protagonista se llama Nasr al-Din Juha.

A partir de los datos que aportan los diferentes investigadores¹¹ podemos concluir que para unos el personaje vivió en época preislámica, en cambio para otros, en los primeros años de la Hégira puesto que algunos creen que nació en Basora en el año 680 y murió centenario.

⁵ Saleh 2010: 12.

⁶ Misma hipótesis que señala Schmidt 2005: 152.

⁷ Misma fecha que señala García Figueras en su prólogo (1989: XXI).

⁸ También citado por Schmidt 2005: 152.

⁹ Ambos datos ya aparecen en García Figueras 1989: 3-26.

¹⁰ Thomas 1993: 189.

¹¹ Schmidt 2005; Delais 1986; García Figueras 1989; Thomas 1993; Saleh 2010; Maunoury 1990.

Los egipcios y los sirios, especialmente los de Alepo, reivindican al personaje como suyo. De hecho, Alepo, situada en la confluencia del mundo árabe y turco, ha jugado un papel muy importante en la difusión de sus historias. Algunos de sus admiradores más incondicionales van más allá y afirman que está enterrado cerca de los pozos de Zemzem o de la piedra negra de la Kaaba (Meca)¹².

Cabría preguntarse si Yuha existió realmente. Si existió en Turquía ese personaje llamado Yuha y si fue el autor de las anécdotas y cuentos que se le atribuyen, hay que señalar que en ellos se han observado contradicciones y mención a ciertos personajes que vivieron con más de un siglo de diferencia y que, por lo tanto, no pudieron convivir con él. Además, se constata que muchas de las anécdotas que se le atribuyen ya se conocían con anterioridad a la fecha de su vida y eran atribuidas a otros personajes.

Como señala García Figueras¹³ sería interminable hacer una lista detallada de las apariciones de Yuha en el área mediterránea y africana así que «esta multitud de filiaciones y apariciones de Yehá nos puede hacer concluir que, por una parte, la literatura, que procede de la vida cotidiana, puede modificar esta realidad... o por otra parte que Yehá reúne características que pueblos muy variados y en ambientes muy diferentes hacen suyas de todo corazón».

2. Origen

Los cuentos, anécdotas y frases ingeniosas que se atribuyen a Yuha¹⁴, pertenecen, en su mayor parte, a la antigüedad del mundo oriental. Se

¹² Son muchos los lugares en los que se afirma que Yuha fue enterrado pero ninguno de ellos ha sido demostrado.

¹³ García Figueras 1989: XX, 6.

¹⁴ «Les anecdotes qui le concernent reflètent un esprit aiguisé, teinté de naïveté feinte et accompagné d'une rare finesse d'analyse. Si elles cherchent à faire rire, elles se veulent avant tout porteuses de philosophie, de bon sens et d'enseignements moraux», Schmidt 2005: 151.

originarían en la India, Persia, Arabia... y entrarían a Europa por Turquía y a África del Norte por Egipto. Después, las acciones y las relaciones entre los pueblos en la cuenca mediterránea, les hacen tomar formas más o menos variadas, pero siempre sobre un fondo de unidad, que es la del espíritu humano.

Las anécdotas que se contaban de Yuha fueron recogidas en una recopilación anónima titulada *El libro de las anécdotas de Yuha*, tal como aparece en el *Catálogo* de Ibn al-Nadim, muerto en el año 987 (358 H.)¹⁵.

Si tomamos como punto de partida Turquía, tal y como apuntan muchas fuentes citadas anteriormente, desde allí sus rasgos se extendieron por el país y por los territorios vecinos. Posteriormente, «se fueron tejiendo alrededor de esa figura real producciones humorísticas de todo tipo, hasta llegar a formar el Yuha actual. Un Yuha que pierde incluso la traza de su país de origen»¹⁶.

3. Descripción y facetas

Las descripciones de las que disponemos coinciden en su mayoría: se trata de un hombre más bien viejo, con una pequeña barba grisácea, muy comilón y bromista. Sus babuchas son viejas, remendadas y pesadísimas¹⁷. Y sus profesiones, variadas.

Las historias de Yuha provienen de muchas regiones y abarcan todos los aspectos de la vida cotidiana. Se trata de un personaje popular, no sólo por su fama sino también por su carácter. Yuha no deja de aparecer en ningún momento en las situaciones que podría estar cualquier persona. Se nos presenta como niño, esposo, padre, con vecinos, que ara su tierra, viaja, compra, vende, va al baño, reza en la mezquita... Sus únicos cargos son el de maestro de aldea e imán. Como señala Schmidt¹⁸:

¹⁵ Saleh 2010: 12.

¹⁶ García Figueras 1989: XXII.

¹⁷ Gil Grimau 1987: 15.

¹⁸ Schmidt 2005: 152.

«Devenu juge puis prédicateur, il aurait été nommé professeur et imam dans plusieurs villes. C'était, dit-on, un homme de savoir et de piété, un cheikh, c'est-à-dire un maître dont la sagesse était reconnue de tous». Es el arquetipo del idiota, ingenuo, simple o necio por eso el pueblo se siente identificado y representado por él: «l'intelligence, l'imbécillité, la générosité, l'avarice, la sottise et la sagesse, tout cela se reflète à travers l'humour et les traits d'esprit de Joha»¹⁹. En muchas ocasiones se le considera «loco» y no hay que olvidar que los niños y los locos gozan de un estatuto especial entre los musulmanes²⁰.

En 1124, Al-Maydani recoge una expresión que aún hoy es moneda corriente en casi todas las zonas de cultura arabo-islámica:

«Ahmaq min Yuha», que significa «Más tonto que Yuha».

Esto equivaldría a la expresión «más tonto que abundio» o similar.

Las facetas más reconocidas en Yuha son:

- a. Sus tretas para vivir a costa de los demás
- b. Aprovecharse de la tontería de otros
- c. Llevar la lógica al extremo obteniendo absurdos conforme a su interés
- d. Hacer tonterías fingidas
- e. Engañar a los que intentan engañarle
- f. Presentar cosas verdaderas o sabias bajo forma burlesca
- g. Ser astuto y tonto, ingenioso y bellaco.

4. Yuha y sus similares

El personaje de Yuha es uno de los más típicos y antiguos de la civilización árabe. Como señala Gil Grimau, es inspirador de otros personajes

¹⁹ Schmidt 2005: 152.

²⁰ García Figueras 1989: 21, 24.

de la literatura, como el propio Sancho Panza. Está en la misma línea de humor y burla que los protagonistas de anécdotas difundidas hoy en países como Marruecos y España. Es posible que Cervantes escuchase sus historias y las aplicara a su creación de Sancho Panza, especialmente las que pueden ser antecedentes de los juicios de Sancho en la ínsula Barataria²¹.

5. Área de difusión

Este personaje es conocido en Iraq, Siria, Líbano, Yemen, Arabia, Egipto, Túnez, Argelia, Marruecos o Mauritania.

Fuera del mundo árabe en Turquía, Samarcanda, Armenia, Afganistán, Turquestán, El Cáucaso, Rumanía, Bulgaria, Yugoslavia, Crimea, Ucrania, Rusia, Nubia, Sudán, Senegal, Grecia, Albania, Malta, Sicilia, Calabria, Cerdeña, Al-Andalus.

Esta amplia difusión del personaje ha provocado la deformación de su nombre de una región a otra:

- a. Turquía: Hoyá / Joya
- b. Egipto: Chej Nasareddin Yehá / Gohá
- c. Magreb: Si Yohá / Si Yehá
- d. Oriente: Abu l-Qasim / Nasr el-Din
- e. Persia, Unión Soviética, China: Nasr el-Din
- f. Sicilia: Giufá
- g. Toscana: Guihá
- h. Otras regiones italianas: Giucça / Giuvali²²
- i. Malta: Yahan
- j. Costa oriental de África y Nubia: Yauha²³.

²¹ Gil Grimau 1987: 15. Este personaje recuerda también a Pernando Amezketarra (1764-1823) tanto por su físico como por sus ocurrencias. Era un pastor dotado de una asombrosa aptitud para la versificación y el humor ya que siempre sabía salir de cualquier situación, por muy complicada que fuera. Se han escrito libros sobre sus ocurrencias y dichos y se han grabado discos y vídeos con sus cuentos. Se dice que murió por comer en exceso y que también sacó punta a su situación con un último verso.

²² García Figueras 1989: XIX; Gil Grimau 1987: 15.

²³ Saleh 2010: 12.

Pero, ¿quién fue el autor real de estos relatos?

Es imposible determinar la autoría porque existen anécdotas que aparecen en gran diversidad de obras, lugares y tradiciones cuentísticas (indias, chinas, persas, griegas, inglesas, francesas, árabes...) por su valor universal y porque pueden adaptarse en todos los países y todas las culturas.

Parece que el personaje tuvo existencia real. Se señala que nació en Kufa, se llamó Abu l-Gusn al-Fazari y vivió bajo el califato de Abu Ya'afar al-Mansur (754-755) que más tarde se fundió con otro personaje popular turco, Nasr al-Din Juya, que vivió entre los siglos XIII y XV.

Los diferentes autores fechan su nacimiento en 1209 (605 H.) y muerte en 1284 (683 H.) en la localidad de Akchéhir. Es aquí donde se encuentra su supuesto mausoleo en el que aparecen dichas fechas grabadas. Pero hay que tener en cuenta que esta tumba fue construida a principios del s. XX sobre otras mucho más antiguas, la cual, dice la leyenda, fue edificada según los planos hechos por el propio Yuha.

Según García Figueras, el personaje se introdujo en el Magreb a través de Egipto. La mayor parte de los manuales de árabe dialectal magrebí reproducen anécdotas de Yuha. El personaje es tan popular en Marruecos que según ellos el auténtico Yuha es originario de Fez, donde una de sus calles lleva su nombre.

El personaje de Yuha ha dejado, además, muchas huellas en el folklore y ha servido de fuente de inspiración a autores modernos. Como señala Gil Grimau²⁴ «él simboliza siempre el ánimo, la inocencia y la astucia del pueblo, muchas veces su crítica frente al abuso y casi siempre su aguante y la confianza en que algún día imperará la justicia».

Desde los años 20, éste aparece en relatos, novelas, cuentos, ensayos, revistas e incluso ha sido llevado al cine. En 1959 se presentó una película llamada *Goba*. Era una versión doble (árabe-francés) que sigue el guión de una novela de 1916. Sus historias, además, son objeto de estudio y análisis en manuales dedicados al estudio de la lengua árabe. Schmidt²⁵ añade «ses facéties, ses aventures naïves et ses traits d'esprit l'ont immortalisé».

²⁴ Gil Grimau 1987: 15.

²⁵ Schmidt 2005: 151.

6. Ediciones, traducciones y estudios

A lo largo de los años se han realizado diferentes ediciones, traducciones y estudios acerca de Yuha.

- a. Ediciones de la versión árabe: el primer manuscrito árabe, que es una recopilación anónima, ya es citada en el siglo x. La primera edición árabe data de 1880. Posteriormente se hicieron otras en 1890, 1928, 1980...
- b. Ediciones de la versión turca.
- c. Traducciones a lenguas occidentales de las versiones árabes. En castellano por Vernet (1968), García Figueras, Fanjul (1977), Gil Grimau (1987), Lirola (1991), Martínez Montávez (1985) o en francés por Moulieras, Delais (1986)...
- d. Traducciones occidentales de las versiones turcas.
- e. Estudios sobre Yuha: Basset (1892), Brunot (1931)...

7. Historias²⁶

El burro perdido

El burro de Yuha se perdió y éste empezó a gritar preguntando a la gente por él con estas palabras: «¡Se ha perdido mi burro, gracias a Dios!».

Le dijeron: «¿Y das las gracias a Dios por haberse perdido tu burro?».

Respondió: «Sí. Si estuviese montado en él me hubiese perdido con él y no me hubiesen encontrado».

²⁶ Las anécdotas que aquí se reproducen han sido extraídas de los manuales citados a lo largo de este artículo.

El sol y la luna

Le preguntaron: «¿Cuál de los dos es más útil: el sol o la luna?».

Y contestó todo convencido: «La luna, sin discusión».

Le preguntaron: «¿Y por qué?».

Contestó: «Porque el sol sale de día, cuando la gente no lo precisa; en cambio la luna sólo sale en la oscuridad, cuando se la necesita».

La nube

‘Isa Ibn Musa pasó junto a Yuha mientras cavaba en un lugar a las afueras de Kufa y le dijo: «¿Qué te pasa Yuha?».

Contestó: «Enterré unos dirhemes en este desierto y no puedo encontrarlos».

Le dijo ‘Isa: «Tenías que haber puesto una señal sobre ellos».

Respondió él: «Lo hice».

Dijo: «¿Cuál?».

Y le contestó: «Una nube, que estaba en el cielo, le daba sombra, pero tampoco veo esa señal».

Bibliografía

- BEN JELLOUN, T. (1978): *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, ed. Du Seuil.
- CASTERÁN, C. (2006): *El humor levanta el velo del Islam*.
- DÉJEUX, J. (1978): *Littérature maghrébine de langue française*, Québec, ed. Noaman.
- DELAIS, J. (1986): *Les mille et une rires de Dj’ha*, Paris, L’Harmattan.
- GARCÍA FIGUERAS, T. (1989): *Cuentos de Yehá*, Sevilla, Padilla.
- GIL GRIMAU, R. (1987): *Cuentos al Sur del Mediterráneo*, Madrid, De la Torre.
- MAUNOURY, J. L. (1990): *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja*, Paris.
- PIGEM, J. y TORRADEFLOT, F. (eds.) (2009): *La sonrisa divina*, ed. Icaria.

- SALEH ALKHALIFA, W. y GALLEGA ORTEGA, T. (2010): *Historias jocosas de Yuba*, Madrid, Ibersaf editores.
- SCHMIDT, J.J. (2005): *Le livre de l'humour arabe*, Actes Sud-Sindibad.
- SCELLES-MILLIE, I. (1970): *Contes arabes du Magreb*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- TAMER, G. (ed.) (2009): *Humor in Arabic Culture*, Berlín/New York, Walter De Gruyter.
- THOMAS DE ANTONIO, C.M. (1993): «Yuha, un personaje popular en el Magreb y en todo el mundo árabe», *Al-Andalus-Magreb* 1, 187-223.
- VERNET, J. (1972): *Literatura árabe*, Barcelona, Labor.



PARTE III
HUMOR Y TIEMPOS MODERNOS



11. Gramática socio-semiótica del humor

Juan Alonso Aldama
(École de la Communication del Institut
d'Études Politiques de Paris-SciencesPo)

Resumen: Este artículo es una reflexión sobre el lugar y el funcionamiento del humor en las interacciones sociales. A partir de una perspectiva socio-semiótica y fenomenológica, se trata de explorar los diferentes regímenes de lo cómico a través del análisis del tipo de ruptura o de modulación que el humor introduce en el devenir social. También se exploran las formas particulares que son el embarazo y el ridículo en las situaciones sociales y el modo en el que éstas ponen de manifiesto la importancia de la dimensión sensible del humor.

Abstract: This article is a study on humor and on its place and its role in the social interactions. In a socio-semiotic and phenomenological framework, this work will show (i) the different types of humour in the social organizations, (ii) the embarrassment in social situations and (iii) the meaning of the sensitive dimension and of the passions in the humor.

1. Introducción: el humor y las formas sociales

El humor es sin ninguna duda un fenómeno típicamente social. La interacción social y la comunicación entre los individuos en el marco social siempre han estado mediatizadas por diferentes formas de humor y por situaciones más o menos cómicas, risibles o incluso ridículas que modalizan esas interacciones dotándolas de una significación precisa y particular. Sin embargo, y a pesar de la evidente importancia que juega

en nuestros intercambios sociales, el humor no ha sido hasta muy tarde en la historia de la sociología, así como en la de la socio-semiótica, objeto de reflexión profunda por parte de estas dos disciplinas cuyo objeto es el estudio de las formas sociales y de su significación. La investigación social, a diferencia de los estudios literarios, no se ha preocupado demasiado por la estructura, el funcionamiento y el papel del humor en la construcción y en la circulación del sentido de las interacciones sociales. En una rápida ojeada a las primeras y grandes obras clásicas de la disciplina sociológica salta a la vista que el humor no ha sido un objeto de estudio que haya retenido la atención de los grandes padres de las ciencias sociales. Ya sea en los escritos de Emile Durkheim, de Gabriel de Tarde, de Max Weber o incluso de un autor tan sensible a las cuestiones de la vida cotidiana como Georg Simmel, no encontraremos ningún trabajo dedicado al humor, a la risa, o a lo cómico. El conflicto, el trabajo, la autoridad, la religión, el dinero, el crimen, el poder, el matrimonio, la familia, constituyen los primeros temas –muy serios todos ellos– sobre los que va a trabajar la ciencia social en sus albores.

Por su parte, la semiótica ha adoptado una perspectiva cercana a la de los estudios literarios, y por esa razón ha abordado el humor como un fenómeno principalmente retórico y lingüístico, y por lo que se refiere a la socio-semiótica, sus incursiones han sido más bien escasas y en general han tenido como objeto el discurso cómico –viñetas y caricaturas de periódicos, fragmentos literarios, etc.– más que el humor en las interacciones sociales, lo que lógicamente ha determinado que su perspectiva sea muy cercana a la de la semiótica literaria. Una excepción a esta regla la constituyen los trabajos que en el ámbito de una semiótica de inspiración fenomenológica –perspectiva que ya estaba presente como uno de los elementos basales de la disciplina en los primeros trabajos de Algirdas Julien Greimas¹– tratan de dar cuenta de «las interacciones sensibles» como la «comunicación contagiosa o epidémica» sociales. Este tipo de investigaciones de una socio-semiótica fenomenológica pone el acento

¹ Cf. el capítulo «La significación y la percepción», Greimas 1991.

en los modos de socialidad en los que los sujetos sociales no son solo actores racionales dotados de una competencia puramente pragmática y cognitiva, sino que también manifiestan una «presencia» somática y pasional en sus relaciones con los otros sujetos sociales².

Junto a esta perspectiva fenomenológica, el punto de vista que nos parece más adecuado para comprender el humor en las interacciones sociales es el de una visión constructivista de lo social, opuesta a la del funcionalismo. Para éste, el humor se explica por su rol en tanto que regulador social, por ejemplo en el mantenimiento y en la supervivencia de un cierto orden social, gracias a la connivencia creada por el humor, el cual no hace, según esta perspectiva, sino facilitar y reforzar la cohesión de un determinado grupo social, al mismo tiempo que define las fronteras de ese mismo grupo al dejar fuera de él a aquellos sujetos que no lo comparten o comprenden. Ahora bien, este tipo de explicación tiende a «fossilizar» los sujetos y las estructuras sociales, ya que en el fondo dan por sabido lo que precisamente hay que explicar: el cómo y el porqué de esas formas de socialización que el humor refuerza. Esto es, no se trata de confirmar los grupos y los colectivos a través del análisis del humor, sino de ver cómo se construyen esos colectivos y de observar de qué manera el humor contribuye a hacer y deshacer los lazos inciertos, frágiles y constantemente fluctuantes que vertebran los diferentes organismos sociales. En realidad, a esas explicaciones del humor habría que hacerles la misma objeción que Tarde hacía a Durkheim y a su concepto de representación colectiva: que ésta presupone la existencia precisamente de lo que hay que dar cuenta, a saber, el hecho sorprendente de que una pluralidad de individuos compartan en un momento dado una misma idea, creencia o, en el caso de lo cómico, un mismo sentido del humor.

² Cf. Alonso Aldama 2000; y Landowski 2004.

2. Regímenes del humor

Así pues, la perspectiva socio-semiótica que nos parece más adecuada para comprender el humor en lo social pasa por poner el acento en la propia construcción del humor y por lo que representa de una supuesta estructura social pre-existente a la situación cómica en cuestión: la significación, y la significación del humor por ende, no es algo dado a priori, sino una producción que hay que analizar «en acción», que hay que «pillar al vuelo» en el momento mismo en el que surge. Esto es, por un lado una visión «constructivista» del lenguaje y de la sociedad y por otro lado, una atención precisa a la «dimensión sensible» del sentido, al «accidente» y a la fractura que lo cómico introduce en el continuum de la programación previsible del mundo, precisamente, de esas estructuras sociales supuestamente inamovibles y fundamentales.

En realidad, dos regímenes parecen regir lo humorístico dentro de la interacción social, regímenes cuyas características dependen en gran medida del tipo de «ruptura» y de «discontinuidad» que introducen en las formas sociales establecidas y convenidas. Según el tipo de *tempo* que module esa discontinuidad –ruptura brusca de la regla o simple desviación de la misma– se producirán dos tipos de humor diferentes: en un caso, el efecto cómico es producido por un acontecimiento o elemento inesperados, imprevisibles e imposibles de programar, y en el otro, lo humorístico es más bien el producto de una «competencia sensible» de los sujetos sociales capaces de «ajustarse»³, de crear connivencias, con los otros sujetos sociales o incluso con los propios objetos del mundo. El primero de esos regímenes de lo humorístico es la ruptura inesperada del fluir sin trabas de las convenciones sociales y en el que inopinadamente hace su aparición un elemento literal y figuradamente «fuera de lugar» (la peladura de plátano que está donde no debería encontrarse; la escena típica del teatro de vodevil en la que un hombre aparece desnudo dentro de un armario o los encuentros y *quidproquo* inesperados de las

³ Para la noción de «ajuste» véase Landowski 2005.

comedias; un pollo asado que aterriza sobre la peineta de una señora en un banquete en sociedad sin que aquélla se dé cuenta de lo ocurrido y siga como si tal, como ocurre en una escena de la película *El guateque* de Blake Edwards). La particularidad de este tipo de humor es su carácter súbito, marcado por el *tempo* vivo de lo repentino, por un lado, y, por otro, su aspecto absurdo, literalmente «insensato», esto es, sin sentido; es la risa de lo «catastrófico», como la que está al uso en esos programas de televisión de vídeos caseros que explotan la supuesta vis cómica de los accidentes cotidianos.

El otro tipo de humor, el que llamamos de «connivencia», es un humor construido por «ajuste», por complicidad y co-adaptación entre dos sujetos capaces no solo de entenderse y de interactuar sino capaces sobre todo, en una suerte de cooperación sensible e intelectual que les hace estar en consonancia o, mejor aún, en «resonancia», de construir el acontecimiento cómico, no de sufrirlo como en el caso del primer tipo humor. Así pues, otra de las diferencias entre estas dos formas del humor radica en el hecho de que en el primero de ellos el sujeto es en realidad objeto del humor, es decir, un sujeto pasivo al que le acaece algo que no controla; en el otro humor, la estructura es la opuesta, el humor es el verdadero objeto, efecto buscado y construido por los propios sujetos. Evidentemente, este humor, sin tener el carácter completamente azaroso del primero, corre también el riesgo del «accidente», es decir, de que no funcione y de que aparezca también como insensato, absurdo y que termine produciendo un «derrape» no controlado, cuando lo que precisamente se quería provocar era lo contrario, esto es, el «derrape» controlado⁴.

⁴ Un buen ejemplo de este tipo de construcción y de cooperación en lo cómico que navega entre los límites del humor bajo control y el del desatino puro —¿pero al fin y al cabo, no es el riesgo del sinsentido la esencia misma de la creación, ya sea humorística o de otro tipo?—, es el del siguiente célebre diálogo extraído de una película no menos conocida, *Una noche en la ópera*, de los Hermanos Marx:

—Haga el favor de poner atención en la primera cláusula porque es muy importante. Dice que... la parte contratante de la primera parte será considerada como la parte contratante de la primera parte. ¿Qué tal, está muy bien, eh?

—No, eso no está bien.

—¿Por qué no está bien?

—No lo sé, quisiera volver a oírlo.

Del mismo modo que la interacción humorística de connivencia o de complicidad puede transformarse en una situación humorística de tipo «catastrófico», existe el caso contrario, es decir, aquel en el que el accidente, el acontecimiento imprevisto, que en principio debería «imponerse» al sujeto sin que éste pueda hacer nada, se convierte, gracias al talento y la destreza de aquél, en una interacción –con otro sujeto o simplemente con un objeto– con éxito y en la que el efecto cómico no proviene de lo catastrófico sino de la manera en la que el sujeto sabe resolver la situación de modo airoso y con gracia. Es el hombre desnudo descubierto en el armario que con una salida inteligente o con una frase ocurrente solventa el aprieto en el que se encuentra saliendo de él con gracia, en el doble sentido de la palabra. Se trata sin duda de la manifestación de uno de los rasgos del ingenio, incluso de la genialidad, que tiene mucho que ver con el don de la improvisación, que es precisamente lo contrario de la programación, de las reglas y de lo previsible. Así, vemos que aparece un pequeño sistema de las formas del humor según que estén marcadas por un régimen de la discontinuidad o de la continuidad o por la negación de una de ellas y que podemos representar por medio del dispositivo lógico del «cuadrado semiótico»⁵:

—Dice que... la parte contratante de la primera parte será considerada como la parte contratante de la primera parte.

—Esta vez parece que suena mejor.

—A todo se acostumbra uno. Si usted quiere lo leo otra vez.

—Tan sólo la primera parte.

—¿Sobre la parte contratante de la primera parte?

—No, sólo la parte de la parte contratante de la primera parte.

—Dice que... la parte contratante de la primera parte será considerada como la parte contratante de la primera parte, y la parte contratante de la primera parte será considerada en este contrato... Oiga, ¿por qué hemos de pelearnos por una tontería como ésta? La cortamos.

—Sí, es demasiado largo. ¿Qué es lo que nos queda ahora?

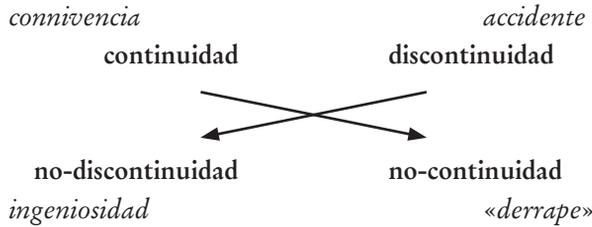
—Más de medio metro todavía. Dice ahora... la parte contratante de la segunda parte será considerada como la parte contratante de la segunda parte.

—Eso sí que no me gusta nada.

—¿Qué le encuentra?

—Nunca segundas partes nunca fueron buenas.

⁵ El cuadrado semiótico es la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica. Cf. Greimas-Courtés 1992.



De este modo, de los dos regímenes del humor iniciales –el del «accidente» (caracterizado por la ruptura, por la discontinuidad) y el de la «connivencia» (cuya forma es la del «ajuste» y por lo tanto el de la continuidad)– nacen por negación otros dos regímenes contradictorios de los dos primeros. Por un lado, el tipo de humor que surge por negación de uno de los primeros tipos básicos –el del régimen de la continuidad– es el que hemos llamado régimen de «derrape»⁶, el cual responde a una situación cómica que nace «bajo control» –esto es, en la continuidad, sin demasiadas turbulencias– y que acaba en un despropósito absoluto; este tipo define perfectamente muchos de los gags del cine cómico, en particular en el de los Hermanos Marx, que suelen empezar por presentar escenas cómicas más o menos controladas y que terminan por abocar en un caos descomedido y estrepitoso. Por otro lado, existe el régimen de la «ingeniosidad», en el que un sujeto, ante una situación de discontinuidad, de accidente, niega tal discontinuidad y consigue cambiar su signo, gracias a su agudeza, y salir de ella deslizándose y salvando los obstáculos, evitando trabas y encontronazos, es decir, sin discontinuidades. Un representante ejemplar que el cine nos ha dado de este arquetipo del sujeto ingenioso que sabe salir del paso de aprietos por medio de una piroeta graciosa, lo constituye sin duda alguna el del personaje que a menudo ha encarnado el actor Cary Grant, que siempre conseguía escabullirse de

⁶ Las denominaciones de los diferentes tipos de humor pueden ser más o menos justas o acertadas. Lo que nos interesa principalmente no son tanto los términos y lo que cada uno de ellos representa lexicalmente, sino el sistema de posiciones y de oposiciones semánticas construido entre ellos y las operaciones que tienen lugar entre unas posiciones y otras. Lo que pretendemos es dar cuenta de los tipos de situación cómica que cada posición comprende y ello independientemente del nombre que hayamos dado a esa posición.

las circunstancias más difíciles –por lo tanto llenas de rugosidades y de discontinuidades– con un insuperable arte de la adaptación al medio y de la improvisación cómicas. (Basta recordar las numerosas veces en las que el personaje de *Con la muerte en los talones* logra salvarse con donaire gracias a sus ocurrencias y a su simpática desenvoltura.).

3. De las situaciones embarazosas: la dimensión sensible del humor

Lo que Cary Grant hace con gran maestría es salir con soltura de las situaciones embarazosas, y esa soltura para solventar dichas situaciones pasa precisamente por una solución graciosa, cómica. Las situaciones embarazosas son auténticos *impasses*, barreras infranqueables, discontinuidades radicales que tienen en general dos salidas posibles: la que acabamos de citar y que consiste en transformar la discontinuidad y hacer de ella algo sobre lo que uno pueda deslizarse o la que termina por acentuar esa misma discontinuidad dando lugar a otras dos soluciones posibles, una que provoca la explosión de la risa ante lo absurdo de la situación, y otra que toma, digamos, el camino contrario, es decir, el del llanto que el sentido del ridículo a menudo ligado a las situaciones embarazosas puede provocar. En resumen, esta acentuación del *impasse* del embarazo, si no es resuelta, acaba por llegar a un punto crítico en el que, sin solución posible, el individuo o bien sufre una crisis de llanto, un ataque de nervios o bien estalla en una carcajada histérica.

Las situaciones embarazosas parecen llevar al individuo que las sufre a una suerte de punto de equilibrio inestable, en el que oscila, en una frágil tensión, entre lo cómico y lo trágico. La frontera entre ambas resoluciones del embarazo es extremadamente sutil y el paso de una solución a otra muy fácil. Las situaciones embarazosas no son ni cómicas ni trágicas, son un momento de suspensión y de agitación emocional cuyo sentido está por definir y que puede cambiar de signo rápida y radicalmente. Se podría incluso afirmar que el embarazo es de naturaleza compleja, es decir,

contiene en su seno de modo contemporáneo los dos términos opuestos, lo cómico y lo trágico. Tal vez por esa razón, el ridículo, que es la manifestación emocional del embarazo, se defina de ese modo, como algo que se presta a la risa y a la compasión al mismo tiempo.

En un cuento de Italo Calvino titulado «La aventura de una bañista» y que forma parte del libro *Los amores difíciles*, se cuenta la infortunada historia de la pobre señora Isotta Barbarino:

Mientras se bañaba en la playa de ***, la señora Isotta Barbarino sufrió un penoso contratiempo. Nadaba en mar abierto y cuando le pareció que era hora de regresar y se volvía hacia la orilla, se dio cuenta de que había ocurrido algo irremediable. Había perdido el bañador.

Del mismo modo que el personaje de Gregorio Samsa, que se encuentra al despertarse en una situación más que embarazosa –no todos los días se despierta uno convertido en un bicho, en una cucaracha–, a la vez ridículo, cómico –numerosos estudios han puesto de relieve la dimensión cómica de *La metamorfosis*– y trágico, el personaje del relato de Calvino en cada momento oscila igualmente entre lo irrisorio y lo patético, entre lo burlesco y lo dramático.

Más allá de la naturaleza compleja del embarazo, el fragmento citado también pone en evidencia el rasgo fundamental de las situaciones embarazosas, su carácter «irremediable», fatal, sin escapatoria posible. La propia definición que de tal momento da el texto de Calvino, «contratiempo», pone también el acento en la naturaleza inopinada, de accidente, de incidente, de imprevisible e imposible de programar. El efecto cómico del texto de Calvino y tal vez de todas las situaciones sociales embarazosas depende en parte de esa ruptura en el *tempo* del devenir que se ve completamente trastocado tras su encuentro brutal con otro *tempo*, el del «sobrevénir», que llega sin anunciarse y que se impone dejando al sujeto completamente anonadado y sin ningún poder sobre los acontecimientos a merced de los cuales quedará a partir de ese momento. El embarazo es un callejón sin salida, aunque sea momentáneamente.

El *tempo* brutal, lo repentino y lo inesperado, con su carácter intenso y su ritmo acelerado y su actualización perfectiva y terminativa⁷, provocan en el sujeto el sentimiento de haber tocado fondo, de haber llegado a un límite infranqueable, y generan en él un comportamiento somático peculiar mezcla de parálisis, temblores, agitación y torpeza que contribuye de modo primordial al efecto cómico que la escena tiene para un observador exterior. La manifestación somática de lo sensible en el ridículo y en el embarazo es probablemente la característica principal de éstos; el cuerpo de los sujetos afectados se convierte en el verdadero protagonista de la escena –¿podemos imaginar una situación embarazosa o cómica en la que únicamente existiera una dimensión cognitiva y donde el cuerpo no fuera un componente esencial?– y a menudo el propio causante del embarazo, como en el caso de la señora Barbarino. En esos casos, el cuerpo se autonomiza y actúa «por su propia cuenta». El cuerpo se hipertrofia y ocupa un espacio preponderante, excesivo y acaba por substituir al propio sujeto. Por esa razón, el ridículo va siempre acompañado de una impresión de que el cuerpo está envarado. En resumen, el cuerpo parece estar de más, sobra, ocupa demasiado espacio y no se sabe qué hacer con él. El sujeto se siente reducido a un cuerpo de cuya presencia excesiva no consigue desembarazarse, como si se hubiera convertido en algo ajeno, como si se hubiera alienado de su propio cuerpo, que es lo que le ocurre al personaje del cuento de Calvino:

... y siempre la seguía el desnudo cuerpo ofensivo. Era una fuga de su cuerpo lo que estaba intentando, como de otra persona a quien ella, la señora Isotta, no conseguía salvar en una coyuntura difícil y no le quedaba sino abandonarla a su suerte⁸.

⁷ Históricamente, el concepto de «aspecto» en lingüística concierne generalmente al verbo e indica «el punto de vista sobre la acción». Extrapolando dicha noción más allá de la frase para utilizarla como rasgo que caracteriza también el conjunto entero del discurso, las categorías aspectuales permiten dar cuenta bajo qué forma el proceso discursivo –ya sea éste verbal, visual, espacial, narrativo, pragmático, pasional, cognitivo, etc.– se manifiesta: como repetición en su forma iterativa, bajo un punto de vista inaugural en su forma incoativa, etc.

⁸ La reacción somática que provocan el sentimiento del ridículo y el embarazo social recuerda a la experiencia fenomenológica de la «vergüenza» según la descripción que Sartre

Pero la dimensión sensible no se reduce a su manifestación somática, sino que también tiene efectos a nivel emocional y pasional. De hecho, el ridículo y el embarazo, del mismo modo que lo cómico y la risa en general, son estados pasionales o la manifestación –la emoción– de esos estados y de esos procesos pasionales que pasan por diferentes fases (sorpresa, estupor, vergüenza, llanto, risa...). Tanto por lo que se refiere a su manifestación somática como pasional es constatable la desaparición del sujeto que se convierte en el objeto de su propio sentimiento; el sujeto es «pasivo», se convierte en el objeto de su risa, de su pasión, razón por la que podemos decir «se ha dejado llevar por la emoción». Este fenómeno, de pérdida de dominio de la situación, también se hace patente en el «modo de transmisión» del embarazo, del ridículo y de la risa. Las pasiones, y el embarazo, pueden ser compartidos, pero no por medio de una estrategia persuasiva o gracias a algún tipo de argumentación, sino de modo contagioso, sin que el sujeto del que emana dicho embarazo tenga la más mínima intención de ello. La comunicación del ridículo –en forma de «vergüenza ajena» por ejemplo– no depende de una voluntad de comunicar, su funcionamiento es involuntario y depende de un régimen de tipo «contagioso», como en el caso de la risa contagiosa. En este caso, el sujeto –en tanto que patrón y señor de sí mismo– tampoco juega ningún papel en lo que le está ocurriendo y en lo que provoca en el resto de los sujetos que asisten a lo que sucede. El tipo de organización social subyacente a este tipo de fenómenos –la risa contagiosa, el embarazo que se propaga más allá de la persona directamente afectada por él, etc.– es de orden sensible, pero no por ello deja de influir en el resto de las formas sociales y de contribuir de modo esencial, tanto como las estructuras más estables, a la construcción del «cemento» de la sociedad.

da de ella en *El ser y la nada*: «La vergüenza no es más que el sentimiento original de tener mi ser exterior, insumido en otro ser y como tal sin defensa alguna [...] La vergüenza pura no es sentimiento de ser tal o cual objeto reprobable; sino de ser, en general, un objeto», Sartre 1948: 105.

4. Breve sintaxis de lo cómico

En el último capítulo del último libro de su obra *Mitológicas, El hombre desnudo*, Claude Levi-Strauss, volviendo sobre algunas de las cuestiones primordiales de su reflexión sobre los mitos y la cultura, retoma una de las ideas constantes a lo largo de la obra, la de la relación entre música y mitología. En dicha reflexión, tratando de explicar el sentido de la música, Levi-Strauss afirma que ésta logra en un tiempo breve lo que a veces una existencia entera no consigue: «la unión entre un proyecto y su logro, que en el caso de la música, permite que el orden de lo sensible y el de lo inteligible confluyan, simulando en compendio esta exaltación del logro total»⁹ y ello de un modo rápido, sin mediación, sin tener que pasar por el largo camino –y por el largo relato– que en general exige toda empresa. A partir de esta idea de la «unión de lo sensible y de lo inteligible» en un tiempo brevísimo, Levi-Strauss retoma la reflexión de Koestler para quien el mecanismo de la risa resulta de «una toma de conciencia súbita y simultánea de lo que dicho autor llama “campos operatorios”, entre los cuales la experiencia no sugería conexión ninguna»¹⁰. Lo cómico vendría de lo que Koestler llama la operación de «biasociación», que consiste en la combinación de dos matrices cognitivas sin relación entre ellas; es pues la interacción de esos dos contextos de asociación exclusivos uno con respecto al otro lo que provocaría el efecto cómico.¹¹ «Un personaje rigurosamente ataviado, prosigue Levi-Strauss, que avanza compungido, de pronto da con sus huesos en el arroyo y surgen las risas [...] Lo que pasa en realidad es que los dos estados en que nos aparece *sin transición* el personaje no podrían sucederse en condiciones normales sin que entre el primero y el último se intercalase una serie complicada de estados intermedios. Con una presencia traidora, una cáscara de plátano ahorra todo esto; en cierto modo provoca un *cortocircuito*»¹². El

⁹ Levi-Strauss 1991: 593.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Koestler 1964.

¹² Levi-Strauss 1991: 594. (La cursiva es nuestra).

embarazo y lo cómico son desencadenados gracias al carácter fortuito, inesperado, intenso y veloz del encuentro entre dos elementos de los que no se esperaba que coincidieran en un mismo espacio, y ello sin mediación alguna¹³. La intensidad y la velocidad del encuentro así como la ausencia de espacio y de tiempo intermediarios generan la situación embarazosa. La falta de una mediación, en su sentido literal, no permite que ese encuentro absurdo pueda explicarse en una «extensión», en un relato por ejemplo. La extensión, el «despliegue» de esa intensidad del encuentro inopinado, permitiría la «traducción» de lo sensible pasional en lo inteligible narrativo. En ausencia de aquélla, al elemento pasional solo le queda expresarse por medio de una manifestación emocional: embarazo, risa, ridículo, llanto, etc.

El embarazo social se presenta por lo tanto como un acontecimiento y por ello al mismo tiempo imprevisible y fatal, inesperado e irresoluble. La conciencia de la discontinuidad, de la diferencia y de la oposición insalvable, a veces salvaje, entre dos elementos hace que una interacción pueda aparecer como embarazosa. Del simple encuentro en un ascensor con un superior de la propia empresa con el que en general se mantiene una cierta distancia hasta el caso en el que alguien que pasea con su amante se da de bruces con su consorte, el déficit de mediación, de espacio narrativo –bajo la forma de una historia que pueda explicar la situación–, genera la incomodidad y el embarazo. Así pues podemos pensar que la comicidad es producida –o por lo menos está directamente ligada– por la velocidad y por la inmediatez –súbita y sin mediación. Por esa razón, cualquier intento de explicar lo cómico –de franquear la distancia entre los elementos que lo provocan– está irremediablemente condenado al fracaso. Los chistes no se explican y cualquier solución

¹³ Esta idea de «biasociación» recuerda a las técnicas del surrealismo para crear efectos estéticos por «extrañamiento» gracias por ejemplo al «collage» (piénsese en la serie de collages de Max Ernst); recordemos también la frase célebre de Isidore Ducasse, conde de Lautremont, que sirvió de lema al surrealismo: «Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser en un mesa de disección». Tampoco hay que olvidar la influencia del surrealismo, y en particular la técnica del collage, en la elaboración del pensamiento de Levi-Strauss, especialmente en su idea de *bricolaje* como modelo del «pensamiento salvaje» y del mito.

explicativa de una situación embarazosa solo tendrá el efecto opuesto de lo que se buscaba, a saber un embarazo aún mayor.

Bibliografía

- ALONSO ALDAMA, J. (2000): «Le social instable», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, vol. 71-72, Limoges, PULIM.
- GREIMAS, A. J. (1991): «La significación y la percepción» en *Semántica Estructural*, Madrid, Gredos.
- y COURTÉS, J. (1992): *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- KOESTLER, A. (1964): *The act of creation*, New York, Penguin Books.
- LANDOWSKI, E. (2004): *Passions sans nom*, Paris, PUF.
- (2005): «Les interactions risquées», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, vol. 101-103, Limoges, PULIM.
- LEVI-STRAUSS, C. (1991): *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, México, Siglo XXI Ediciones.
- SARTRE, J.-P. (1948): *El ser y la nada*, tomo II, Buenos Aires, Ibero-Americana.

12. Humor and Crisis

Michael Marder
(IKERBASQUE - Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea)

Abstract: This chapter explores the relation between situations of crisis and humor, which besides helping us cope with adversity has a revelatory function when it comes to the ontology of human beings and their temporality. I argue that the fissure that a crisis represents brings into sharper relief our distance vis-à-vis ourselves and that it is from this distance that we are finally able to laugh at ourselves. The function of humor at its best is thus to contribute to the development of self-consciousness, to our knowledge of ourselves, which becomes problematized at times of crisis.

Resumen: Este capítulo explora la relación entre situaciones de crisis y humor, humor que, además de ayudarnos a sobrellevar la adversidad, tiene una función reveladora cuando atañe a la ontología de los seres humanos y su temporalidad. Yo sostengo que la fisura que una crisis representa hace más nítida nuestra distancia con respecto a nosotros mismos y que es desde esta distancia desde la que somos capaces finalmente de reírnos de nosotros mismos. La función del humor en su mejor aspecto es contribuir al desarrollo de la auto-consciencia, al conocimiento de nosotros mismos, lo que llega a problematizarse en momentos de crisis.

Under the title «Humor and Crisis», I wish to discuss more than a series of contingent humorous responses to the global economic crisis, still far from over today. My hypothesis, which I can only hint at here, is that humor invariably germinates in response to a crisis, as a reaction to the excessive splits –indeed, the ontological fissures– between the subject and its social, political, or economic reality; within the subject; or within this reality itself. An abyss of negativity and discontent gaping behind the cover of joviality –this is what the conjunction «and», articulating the two nouns in the title, means. Instead of mending the multiple fissures of

the crisis, humor only further accentuates them, makes them finally and fully what they already are. It is not, as some believe, a coping strategy or an outlet for the frustrations that cannot be expressed in any other way... or at least it is not just that. Humor at its best is the self-consciousness of crisis, if we may still resort to this old Hegelian concept, and, ultimately, a sign for the paradoxical acceptance without acquiescence of the finitude that the crisis in its multiple shades, including mid-life crisis, the crisis of values, or economic crisis, has come to represent for us.

Without changing anything in «objective» reality, humor permits this reality to laugh at itself from a minimum distance to itself required for a joke, and, in doing so, to stand outside of itself, ec-statically, to become other to itself. At the core of «crisis», which shares with «critique» the Greek root *krei-*, connoting separation and division, is this hyperbolic distancing from itself of the entity that undergoes it. And humor might well be the third term that triggers the transition from one sense of separation to the other: from crisis to critique. After all, in his «joke book», Sigmund Freud argues that the playfulness of humor, starting at its lowest levels with mere punning, is insufficient for making it either interesting or appealing, that is to say, for provoking a more lasting investment or release of libidinal energy. Jokes should instead be interpreted as ways of negotiating between pleasure and criticism, between play and jest.¹ In other –dialectical– words, humor vacillates between the playfulness of mere consciousness (and let us also not forget the unconscious, where the play of difference is more subtle) and the criticism or self-criticism of self-consciousness; it is, I reiterate, a transitional element, the element in-between.

Consider, for example, the following joke: «In America, banks rob people because that is where the money is!» Y escuchen también una *versión española*: «¿Por qué los bancos prohíben que sus empleados mantengan relaciones sexuales con los clientes? —Porque les tendrían que cobrar dos veces por hacer el mismo servicio.» In the reversal of

¹ Freud 1953-66: 129.

commonsense, which is another name for ideology, the joke echoes the rhetorical question of Bertolt Brecht, «What is robbing a bank compared to founding a bank?» In revealing that the financial system as a whole is an institutionalized robbery, if not rape, of unimaginable dimensions, the joke instantaneously pierces through the veil of ideology thanks to its typical strategy of inversion. The problem, however, is that the humorous revelation stops at that; it accepts the newly formulated root cause of the crisis as a fact of life, as a piece of fate, and, thus, already enunciates it as something not amenable to being changed. The supplement of humor in these situations usually carries with it a strong sense of fatalism, of the dark absurdity of the present situation coupled with the unspoken agreement that things cannot be otherwise than they are. It is not that the person telling the joke and the listeners condone the robbery done by the banks. Indeed, a great deal of disapproval and bitter irony are attached to the evaluation of this state of affairs. But even if no one acquiesces with the conduct of banks stealing from the people, laughter signals that the audience understandingly accepts this political-economic reality. *C'est la vie!* is the secret motto of humor.

At present, the strongest sense of fatalism, to which governments around the world appeal in the drive to implement draconian austerity measures, is tied to the financial crisis, which, in keeping with the classical Marxist perspective, is the outcome of the financialization of capital as such. In the jargon of *Das Kapital*, the current crisis is the result of the excessive separation of value from use-value aggravated by the speculative bubbles, «derivatives», and hedge funds that further contribute to the unhinging of the economy from its productive base. In the last instance, the rupture is between the symbolic and the real, between money and tangible goods, as much as within the symbolic domain itself. The crisis erupts when the inner contradictions of capitalism explode, that is to say, when these fissures and separations reach a limit, beyond which economic activity is no longer sustainable, when value asserts its full independence from use-value and the symbolic loses touch with the real. One might say that crisis acts as a sort of ontological critique,

putting the capitalist economy within its proper limits, which it consistently aims to surpass, just as Kantian critique endeavored to place human reason within self-imposed boundaries, except that the meaning of capitalism is precisely in pressing against and displacing these limits, in light of the insatiable desire for profits at any cost.

While formally correct, the Marxist explanation ignores a crucial dimension of the crisis, namely time. The divides between the subject and its social, political, or economic reality, within the subject, or within this reality itself are not primarily spatial but temporal, which is why what is at stake in the various crises is nothing less than human finitude (the limits of our capacity to manipulate the future, our impending death, the end of financial speculation, etc.). And «crisis humor» channels our attention to this neglected but all-too- decisive theme.

Suffice it to look at a few jokes to realize that the issue of time shadows everything that has to do with the crisis:

1. What's the definition of optimism? 'An Investment Banker ironing five shirts on a Sunday evening.'
2. A man went to his bank manager and said: 'I'd like to start a small business. How do I go about it?' 'Simple,' said the bank manager. 'Buy a big one and wait.'

and, lastly,

3. I went to an ATM today, and it asked to borrow a twenty-dollar bill till next week.

In each case, finite time –time that is about to reach its term; the future, more threatening than ever before– is the object of concern animating the joke. If crisis, like the thought of death in the philosophy of Martin Heidegger, puts us face to face with the unknown, with the future as the «possibility of impossibility», or as the closure of finite time, then it –again, like the thought of death– cannot help but provoke extreme anxiety. How does humor relate to this future and how does it cope with this sentiment? Far from assuaging the anxiety stimulated by the unknown, it is a symbolic device that enables a finite subject to tackle time, to deal with its own finitude, with ageing, with the limits of its

social, political, and economic realities. In the split between our present and futural «selves», as well as between today's and tomorrow's modes of collective organization or disorganization: in this irreducible temporal gap, laughter resounds as a response to the threat, with which parties to a joke contend and which forms the shared horizon of their temporality. In the insecure employment (even) of the investment banker, the melting away of savings, the potential collapse of the entire financial system, they recognize themselves in the present and, more importantly, in the future, forming, perhaps, a basic bond of solidarity.

To sum up: 1) the temporal gap between the present and the future is the site of the crisis and 2) humor puts this divide under a symbolic spotlight. But who, exactly, laughs at whom when the temporal structure of the crisis is made visible? Is it the present that laughs at itself? Does it chuckle at its grim future? Or is it the futural self, laughing at us in the present? And, in any event, who or what laughs in us when we laugh at ourselves?

On the one hand, laughing at ourselves, at the various crises in which we find ourselves, means laughing at our finitude, our irremediable weakness, the feeling of being overwhelmed and crushed by the future. This would suggest a straightforward interpretation, whereby the present laughs at the future, or, at least, at its own fear of the future that looms in the shape of an undifferentiated threat. While it is dangerous to impute the same inexorability and fatalism to the economic and political systems as to death, more often than not humor does exactly that. The hidden presupposition of the jokes inspired by the crisis is that, since we cannot change the rules of the global capitalist game, the next best thing is to laugh about their ridiculousness and the absurdity to which they reduce our lives. Consequently, the future, too, folds into the present, from which it is not at all different. Humor affords us a chance to face the terrifying future without really facing it, to imagine it only as another present, albeit one that might be a little worse. The same, of course, goes for political humor with its projected continuation of an oppressive system of governance –whether totalitarian or formally

democratic— well into the future qualitatively identical to the present. (Think of an old Soviet joke born in the crisis of the early eighties when the leaders of the Politburo died one after another: «What is the main difference between succession under the tsarist regime and under socialism? Under the tsarist regime, power was transferred from father to a son, and under socialism—from grandfather to grandfather.» The principle of continuity within and between the regimes is startling and the projected future is much like the past and the present, just more bleak, given the hopelessness of the «grandfatherly» succession.) Laughing at the tragic future —a deepening crisis, political dead-ends, death, etc.— does not make it less tragic; on the contrary, the tragedy is exacerbated by the tense acceptance without acquiescence and, therefore, the undeniable discontent boiling beneath the thin layer of humor.

The humorous reduction of the future to yet another present attempts to master —if only temporarily, for the brief instant of a shared explosive laughter— the fear and the very future that provokes it. *On the other hand*, the weakness humor brings to the fore is not opposed to the ideal of strength —for instance, that of direct political action or, more generally, of a heroic confrontation with finitude. Rather, humor exposes the strength of weakness *qua* weakness, one that is strong enough to face itself without dissimulations, false reassurances, or unrealistic expectations. This weakness belongs to the order of time, to the future that is not assimilated to the present and does not have the force of actuality but that nonetheless addresses us and maybe even laughs at us whenever we laugh at ourselves. A genuine critical sense can develop only when we take the weakness of time seriously (even in the midst of telling or hearing a joke) and let it disturb us, facilitating the critique of the present from the standpoint of the dreaded future. Heidegger had his «call of conscience», through which the futural self addressed itself to the present pronouncing it guilty; we have humor that, similarly, appeals to the present from the future, making it laugh at itself. Instead of wishing to master the future, we plunge into the chasm between what is to come and the present, deepening the crisis in ironic consciousness and self-consciousness. It is

not a new kind of joke that accomplishes this task, but a shift in temporal orientation, an altogether different relation to time.

Contemporary humor is the inheritor of satire, which, according to Hegel's *Aesthetics*, thrives on the opposition between a finite subjectivity and a degenerate external reality. And satire discloses, more than anything else, the «dissolution of the Ideal», which is why it finds its proper home in the Roman world, where ancient Greek ideals are finally destroyed.² We could say that the function of humor, and particularly of crisis humor, is precisely this de-idealization, the collapse of the ideologies and ideological justifications surrounding free markets and deregulated economy. The loss of faith in our political and economic futures is intimately linked to the loss of faith in the watchwords of neoliberalism that have, thanks to increasing deregulation and privatization, culminated in the current policies of austerity, funding the excesses of financial capital at the expense of those most socially and economically vulnerable. But the event itself (here: the crisis) is not sufficient for completing the work of de-idealization, because the ideals are not identical to social and economic developments that are given a «spiritual» shape in the collective imaginary. What is required is a symbolic supplement, such as humor, to translate the real collapse into the twilight of the neoliberal idols.

One of the most entrenched neoliberal ideals the crisis belies is the «trickle-down economics» and the eventual flattening of the class structure in a wholly deregulated free market. If anything, the crisis has evidenced an aggravation of class distinctions and the reverse distribution of wealth from the «have-nots» to the «haves». And humor is completing the job of destroying neoliberal ideology. Take, for example, the following bitter joke: «A child asks her father, 'Is it a crisis when there is no money?' The father responds, 'A crisis is when you used to have money. But when there is no money –this is life as usual'». The joke seems to be a distant echo of Walter Benjamin's famous observation, in Thesis VIII of the «Theses on the Philosophy of History», about the

² Hegel 1975: 514.

permanent state of emergency, in which the oppressed live: for them, the crisis is not an exceptional eruption but the rule, the permanent background of their lives and indeed of survival. There is no radical cut –no singular crisis– in the fabric of existence of the oppressed because their lives are nothing but a cut, an ongoing, relentless crisis. Instead of mitigating class divides, then, the crisis and its humor further deepen them, not the least with regard to the temporal orientation of those who find themselves on different sides of the economic abyss. It is noteworthy, also, that the temporality of the last joke is overtly past-oriented: there is nothing to fear for those who had nothing to lose in the first place and for whom the future does not appear as a vague and undifferentiated menace but means a prolongation of past misery into every conceivable present. Besides the inequalities in wealth and privilege, the gap between the rich and the poor consists, above all, of time.

This explains why in June 2011 Republican presidential candidate Mitt Romney found himself under attack for a joke he tried to make at the meeting with a group of unemployed people in Tampa, Florida. «I am also unemployed», Romney stated, insinuating that the job he was after was the presidency. His main mistake was to have ignored the very meaning of the crisis, including the complex class-based divisions and anxieties it aggravated and that humor further intensified. The statement of identity and identification («I am *also* X») achieved the exact opposite effect, underscoring the unbridgeable gap between the «unemployed» multimillionaire and the out-of-work Floridians. The joke ultimately worked, though not in the way the one who told it intended: it showed, above all, that, unbeknownst to him, Romney inhabited a different symbolic space and time than his audience. The joke was on him.

Even if they are meant to be shared against a background of common cultural and linguistic presuppositions, jokes are the sites of friction: herein lies their affinity to the situations of crisis. Internally contradictory, they spell out the fatalistic acceptance of reality *and* discontent with what has been thus accepted; intuitive pleasure *and* criticism; powerlessness *and* a new empowerment; confrontation with the terrifying future *and*

avoidance of directly facing it. Humor, therefore, is one of the best outlets for expressing the crisis, itself a result of internal contradictions and divisions that have become unsustainable in their current state.

Psychologically, the chief contradiction humor conveys is the satisfaction without satisfaction of a forbidden desire, a contradiction which is not unrelated to the strategy of facing the threatening future without really facing it. It is well known that jokes often touch upon the otherwise taboo topics (such as sexuality and death); in doing so, they are believed to act as relief valves, the comic equivalents of the tragic catharsis, for the psychic and social tensions that have accrued due to the blocks and inhibitions surrounding the forbidden themes. On the positive side of things, jokes circumvent these blocks as they, in Freud's words, «evade restrictions and open sources of pleasure that have been inaccessible»³. Negatively, however, the sources of pleasure that have been thus opened do not lead to its immediate –or even delayed– satisfaction, because the joke, which is an exception to the norm of silence, in fact validates and upholds this norm. Take, for instance, the following joke about death: «Rabinovich used to be in a hospital room in front of the cemetery; now he is in front of the hospital». Once we realize that the cause behind the change in locale and orientation is the unstated alteration in the verb «to be» brought about by the demise of Rabinovich, a classical Jewish character in many Russian jokes, and after the laughter has ceased, the curtain is drawn again on the taboo topic of death, as the restrictions surrounding the discourse and the thinking about mortality are reinstated at once.

How is this relevant to the crisis and the humor that makes fun of it? The proscribed theme here is radical political and economic change, along with the impossibility of any longer ideologically justifying the neoliberal capitalist model of the economy and the corresponding parliamentary democratic system that represents nothing but business interests. Under taboo is the very thinking of the alternatives, dismissed

³ Freud 1953-66: 103.

at best as naïvely utopian and at worst as totalitarian (or, most often, as both at the same time). Crisis humor satisfies without satisfying the desire of stating that the current political and economic arrangements are nonviable; it opens up the forlorn sources of pleasure associated with the yearning for radical change without removing the resistances to and blockages of this desire and, therefore, without evading ideological restrictions it leaves intact. The joke remains a half-measure, itself divided between the desire and its prohibition, which is why humor corresponds so well to a situation of crisis with its ambiguous hints regarding the simultaneous possibility and the impossibility of maintaining the status quo. (Of course, in the case of Marxists, the exact opposite happens: the forbidden desire is over-satisfied, albeit in the absence of any grounding in the reality principle. As the old joke goes, «Marxists have predicted correctly the last ten of the last three crises». The Marxists have their subversive pleasure all the time –though maybe not when it comes to other dimensions of desire– but they draw it, for the most part, from critique itself. This self-absorbed and purely reactive pleasure of criticism may be as damaging as the uncritical attitude, since, having synthesized the opposite terms, it leaves no space in-between, wherein humor, the self-consciousness of the crisis, and critique itself could thrive.)

Heidegger once remarked that the essence of technology is nothing technological. *Mutatis mutandis*, we might say that the essence of humor is nothing humorous; it is rather the separation of the subject from itself and from the reality it inhabits, the separation which may be variously called «time», «self-consciousness», «critique», or «crisis.» It is certainly true that jokes may be not at all critical or self-critical and, worse yet, that they may espouse the most terrible social prejudices be they racist, sexist, or of countless other varieties. But even these offensive jokes are indicative of the social crisis, marginalization, or segregation they cover up, let alone the psychological insecurity of those who tell them (for a joke says much more about its narrator than about the explicit object it laughs at). When humor responds to a crisis, it reverts back to its own essence, launching a tacit critique that retraces, or perhaps makes visi-

ble for the first time, the gaps and contradictions from which the crisis has erupted. The essence of humor, then, is nothing humorous, but this should not prevent us from having a good, hearty laugh.

Bibliografía

- FREUD, S. (1953-66): *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, trans. J. Strachey, vol. 8 of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, London, Hogarth.
- HEGEL, G. W. F. (1975): *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. 1, trans. T. M. Knox, Clarendon Press, Oxford.



13. Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga

Kepa Sojo Gil
(Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea)

Resumen: Luis García Berlanga es seguramente el director de cine más importante del cine español. Desarrolla su carrera principalmente en la época franquista y es autor de tres comedias corrosivas: *Bienvenido Mister Marshall* (1952), *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), que desde un sentido del humor esperpéntico pueden ser utilizadas para estudiar la historia de España de la segunda mitad del siglo xx. En este artículo, analizaremos, a modo de ensayo, los tres filmes y lo que han significado a este respecto.

Abstract: Luis Garcia Berlanga is probably the most important filmmaker of Spanish cinema. He developed his career mainly in the Franco era and is the author of three corrosive comedies: *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), *Placido* (1961) and *El verdugo* (1963), which, with its grotesque sense of humor, can be used to study the history of Spain during the second half of the twentieth century. In this article, we, as a trial, will analyze the three films and what they have meant in this regard.

1. El franquismo y Berlanga

El franquismo, ese vasto período de la Historia de España que acaeció entre 1939 y 1975 en el pasado siglo xx, fue sin duda alguna una época oscura, un retroceso, un paso atrás en la lucha por la democracia, tras la frustrada experiencia republicana, cercenada de golpe por las armas franquistas. Tras la abrupta caída de los totalitarismos de Italia y

Alemania, España se quedó como una isla en el desierto europeo de la reconstrucción de la II Guerra Mundial, y estuvo prácticamente una década al margen de la situación internacional. Este aislamiento autárquico originó que los años cuarenta fueran tiempos de penuria, de necesidad, de cartillas de racionamiento, de autoabastecimiento y de fortalecimiento ideológico de la causa nacional española tras la victoria en la contienda fratricida. Con la espantada y huida de muchos de los talentos culturales del país, al estar en desacuerdo con los vencedores de la guerra y al esperar una posible represalia, la cultura española quedó en manos del gobierno franquista. En los años cincuenta España entró en algunas organizaciones internacionales y tras la rúbrica de los Acuerdos Bilaterales con Estados Unidos de 1953, volvió al panorama diplomático internacional alineándose en el bloque capitalista. En los sesenta, los Planes de Desarrollo, las migraciones interiores y exteriores y el despegue del turismo originaron el llamado «milagro español». La primera mitad de los setenta dieron paso al deterioro del Régimen y a la muerte del dictador en noviembre de 1975 y con ello el comienzo de la transición hacia la democracia.

En estos tristes años, a nivel cinematográfico, un director muy vinculado con el humor en el cine, destacó con luz propia. Nos referimos a Luis García Berlanga, quizás el cineasta más importante de la Historia del cine español con permiso de Buñuel. Berlanga se encontró un panorama cultural y cinematográfico desolador. El cine que se hacía en el país era rancio, grandilocuente, politizado y falso. La censura coartaba la libertad de los nuevos realizadores. No obstante, recién salido del I. I. E. C. (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), en 1951, Berlanga, junto a otros entusiastas jóvenes de ideología progresista, comenzó su carrera cinematográfica con *Esa pareja feliz*, codirigida con Juan Antonio Bardem. En el cine que llevó a cabo el realizador valenciano destacaron varias cosas. En primer lugar, Berlanga fue un cronista de la época y por sus filmes se puede estudiar el franquismo sin ningún problema. Por otro lado, el humor está presente en toda su filmografía. En las películas de Berlanga nos reímos, pero luego nos

queda un resquemor que se hace más esperpéntico y negro a partir de los años sesenta.

A continuación vamos a repasar las tres mejores películas de Berlanga, tres de sus obras maestras que aparecen en todas las antologías de la Historia del cine español como películas fundamentales para estudiar el cine del franquismo, y las características de este período histórico. Nos referimos a *Bienvenido Mister Marshall* (1952), *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963).

2. *Bienvenido Mister Marshall* (1952)

2.1. ¿La película más importante del cine español?

Bienvenido, Mister Marshall, es una de las películas más importantes del cine español de todos los tiempos. El filme se lleva a cabo en un momento histórico fundamental para el cine español, los inicios de los años cincuenta. Una nueva generación de cineastas salidos del ya citado I.I.E.C., junto a otros resortes como revistas, cine-clubs o productoras, llevarán al cine español a sentarse en 1955 en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, donde se intentarán analizar los males del cine español y se pretenderá llevar a cabo una regeneración de la cinematografía hispana, proceso que ya había comenzado con los atisbos y ecos neorrealistas de las primeras películas de este grupo de jóvenes rebeldes capitaneado por Berlanga y Bardem, entre otros. En este contexto, en 1952, se había rodado *Bienvenido, Mister Marshall*, punta de lanza de una nueva tendencia cinematográfica disidente con el convencional, fatuo y políticamente correcto cine del régimen franquista. La repercusión internacional y el éxito nacional de la película da paso a un nuevo tipo de cine que, aunque mantiene aspectos innegables de la cultura española de todos los tiempos, abre nuevas puertas y da una bocanada de aire fresco en el desolador panorama cinematográfico español de los primeros cincuenta.

Bienvenido Mister Marshall representa muchas cosas en la memoria histórica de la España de los años cincuenta. Berlanga sabe sacar de lo local una problemática universal que bien pudiera localizarse en cualquier recóndito pueblecito del mundo como veremos en un punto posterior. Y es que las estrambóticas situaciones de *Bienvenido Mister Marshall* inauguran en la cultura hispana el término berlanguiano que se da a todas aquellas situaciones que parecen sacadas de las películas del director valenciano.

Y es que la genial película de Berlanga es muchísimas cosas. Por un lado es una comedia rural con personajes pintorescos asequible para el gran público, aunque soterradamente es una voraz crítica a la penosa situación del campo español y a la angustiosa situación de autarquía económica y subdesarrollo agrario en que estaba sumida la España de Franco. Por otro lado *Bienvenido Mister Marshall* también puede ser un musical que arremete contra el cine folklórico pero también es un filme que critica el género cinematográfico historicista que tantas glorias dio a su principal valedora, la productora Cifesa, sobre todo a finales de los años cuarenta. De 1952 es el gran éxito grandilocuente, falso, historicista, antiguo y decimonónico *Alba de América*. La gesta del descubrimiento del nuevo mundo es parodiada en la secuencia de la pesadilla del hidalgo venido a menos (Alberto Romea), como un año antes Berlanga y Bardem habían parodiado otro éxito de Orduña y Cifesa; *Locura de amor*, por medio de la brillante secuencia inicial de la fantástica *Esa pareja feliz*, donde se ponía de manifiesto el desacuerdo de los jóvenes realizadores contra el lamentable cine de cartón piedra oficializado por el Régimen de Franco.

Pero *Bienvenido Mister Marshall* es muchas más cosas aún. No es un western pero imita muy bien algunos de los planos del final de *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939), de John Ford, en la secuencia de la pesadilla del alcalde ambientada en el far west. También tiene homenajes al cine policiaco americano y al expresionismo caligariano en la secuencia del sueño del cura, referencias a Pudovkin y Eisenstein en planos concretos que recuerdan a *Konietsk Sankt Petersburga* (*El fin de San Petersburgo*, 1927) y *Staroye i novoye* (*Lo viejo y lo nuevo*, 1929).

2.2. Génesis, rodaje y repercusión del film

La idea de *Bienvenido, Mister Marshall* apareció de una manera un tanto curiosa, ya que la productora cinematográfica Uninci, encargó a Berlanga y Bardem una película folklórica, al servicio de la starlette Lolita Sevilla, en la que ésta debía interpretar varias canciones dentro de la estructura del filme. La positiva impresión que *Esa pareja feliz*, había causado en los dirigentes de Uninci, provocó que éstos se fijaran en los dos jóvenes realizadores. Una de las líneas argumentales que prepararon Bardem y Berlanga era dramática. La otra, la que al fin y a la postre llevaron a cabo, era cómica. En un principio, los directores plantearon un guión que giraba en torno a las luchas entre los representantes del vino y de la Coca-Cola y los problemas que ello acarrearía en la España de la época, merced a la instalación de una fábrica de Coca-Cola en un lugar concreto. No obstante, tras visionar varias veces *La kermesse heroique* (*La kermesse heroica*, 1935), de Jacques Feyder, se pusieron manos a la obra en un guión que se asemeja bastante al definitivo. La productora Uninci contrató a Bardem y Berlanga por el guión de *Bienvenido, Mister Marshall*, una vez aceptada la historia, y pagó por ello cincuenta mil pesetas, veinticinco mil a cada uno de los dos guionistas. El filme finalmente costó alrededor de tres millones de pesetas. La verdad es que la idea general de la película, plasmada en el guión, estaba realizada al cincuenta por ciento por Bardem y Berlanga. En un principio, se pensó que las aportaciones del dramaturgo Miguel Mihura en el guión fueron puntuales, pero recientemente se ha comprobado la mayor intervención de Mihura en el guión definitivo, sobre todo en la mayoría de los chispeantes diálogos entre los que se encuentra el célebre discurso del Ayuntamiento.

Entre el 21 y el 23 de septiembre de 1952, comenzó el rodaje de la película en el pueblecito madrileño de Guadalix de la Sierra. Fue un rodaje problemático, que debió durar unas nueve o diez semanas, aunque las previsiones del plan de rodaje solo fuesen siete. En líneas generales casi nadie del equipo de rodaje creía en la película excepto Ricardo Muñoz Suay, ayudante de dirección, y algunos actores como Elvira Quintillá y Félix Fernández, con los que ya había trabajado Berlanga en *Esa pareja*

feliz. El equipo técnico no era el mismo de su ópera prima –gentes allegadas del I.I.E.C.–, y Berlanga era entonces muy joven y dudaba en cada plano.

Hubo también problemas con el director de fotografía, Manuel Berenguer, por la secuencia del tractor con el paracaídas –sueño de Juan–, y por la de la pelea del «saloon» –sueño del alcalde–. La filmación, que se desarrolló durante veintiséis días, en Guadalix de la Sierra y los estudios CEA de Madrid, finalizó el 18 de octubre de 1952, aunque quedaron algunas secuencias, las referentes a algunos de los sueños, pendientes de filmar.

Bienvenido, Mister Marshall fue estrenada en el Cine Callao de Madrid, el 4 de abril de 1953, y permaneció en cartel cincuenta y un días, concretamente hasta el 24 de mayo, lo que la convierte en el primer éxito comercial y artístico de la filmografía de Berlanga. El estreno en Barcelona se produjo el 29 de abril de 1953 en el cine Coliseum de la Ciudad Condal. En la capital catalana la película estuvo cuarenta días en los cines. Más importante fue el paso del filme por el Festival de Cannes, donde obtuvo dos galardones: premio a la mejor película de humor y Mención especial al mejor guión. El éxito del filme en la Costa Azul no estuvo exento de polémica y el actor estadounidense Edward G. Robinson, miembro del jurado, acusó al filme de antiamericano merced a un plano en el que por una alcantarilla discurre una bandera norteamericana. Además el equipo del filme fue acusado de falsificación de moneda al lanzar unas octavillas que se asemejaban a dólares con las efigies del elenco de la película. Todo ello sirvió para dar más publicidad a la obra y propició una interesante distribución internacional de la película, aspecto que no propició que a Berlanga se le conozca internacionalmente como a Buñuel o Almodóvar.

2.3. Antecedentes y consecuentes de la película

A pesar de ser una indudable obra maestra, la idea de *Bienvenido Mister Marshall* no procede de la nada. Desde el punto de vista cinematográfico

Berlanga se nutre para confeccionar el filme de cuatro películas que tienen bastante que ver con el filme del valenciano. Nos referimos a *Wild and woolly* (1917), de John Emerson, la ya citada *La kermesse heroica*, de Jacques Feyder, *Passport to Pimlico* (*Pasaporte para Pimlico*, 1949), de Henry Cornelius y *Miracolo a Milano* (*Milagro en Milán*, 1951) de Vittorio de Sica. Con el filme mudo del norteamericano Emerson coincide Berlanga en el asunto de travestir y falsear un pueblo ya que la idea de transformar Villar del Río de pueblo castellano a aldea andaluza proviene del pueblecito de *Wild and woolly* que es convertido en una aldea del far west cuando los vaqueros e indios habían pasado a mejor vida ya en 1917. En lo que concierne a *La kermesse*, Berlanga siempre ha reconocido que en el origen de *Bienvenido* está el recibimiento que hacen los flamencos del siglo de Oro a los invasores españoles. Con respecto a *Pasaporte para Pimlico*, el barrio de Londres donde se ambienta la película tiene un anhelo parecido al de Villar del Río y a pesar de la penosa situación de postguerra, por medio de la solidaridad de los habitantes del pueblo se intenta sacar adelante la situación, como sucede en *Bienvenido...* Por último, respecto a *Milagro en Milán* hay coincidencias y divergencias en el filme de Berlanga. Mientras en la película española la realidad prevalece frente a la fantasía (los Reyes Magos no existen y pasan de largo), en el filme italiano la fantasía predomina sobre la dura realidad (la paloma de Totó concede deseos, pero el dinero no da la felicidad).

En lo que concierne a los consecuentes, *Bienvenido Mister Marshall*, como cualquier otro gran éxito de la historia del cine generó una serie de películas españolas en la misma década de los cincuenta que, partiendo de una premisa similar relacionada con la política internacional del momento y ambientadas principalmente en el medio rural castellano, intentaron con mayor o menor fortuna lograr el éxito de la película de Berlanga. Entre los títulos más destacados que siguieron la estela del filme del valenciano se encuentran: *Todo es posible en Granada* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia, *Aquí hay petróleo* (1955), de Rafael J. Salvia, sin duda la mejor del lote, *El puente de la paz* (1957), también del prolífico Salvia, y *El hombre del paraguas blanco* (1959), de Joaquín Luis

Romero-Marchent. También en los sesenta se ven ecos del filme que nos ocupa en subproductos como *El turismo es un gran invento* (1968), del prolífico Pedro Lazaga con el inefable Paco Martínez Soria a la cabeza o *Cuando el cuerno suena* de Luis M. Delgado. Sin embargo el caso más llamativo de película inspirada en *Bienvenido Mister Marshall*, aspecto que muestra la vigencia y perdurabilidad del filme original, es la película egipcia *Ziyara as said ar rais* (*La visita del señor presidente*, 1994), de Munir Radi, obra descaradamente inspirada en *Bienvenido Mister Marshall* ambientada en una pequeña aldea egipcia en la década de los setenta, cuando los países árabes abandonaban la influencia soviética para acercarse a los Estados Unidos. La premisa argumental es similar y los habitantes del pequeño pueblo egipcio esperan la llegada del presidente de los Estados Unidos a su aldea y para ello hacen una serie de preparativos que caen en saco roto como sucede en la película de Berlanga ya que en esta ocasión los americanos también pasan de largo y dejan a los pobres egipcios sumidos en la misma desesperanza que los habitantes de Villar del Río.

2.4. Relación cine-historia. El reflejo de los años cincuenta en la película

Por medio del cine de Berlanga es posible estudiar perfectamente la historia de la segunda mitad del siglo xx en España. En *Bienvenido Mister Marshall* aparece marcada de manera certera la penosa situación subdesarrollada del campo español que pide a gritos una mecanización, que llegará por los tractores que tiran desde el cielo los americanos del Plan Marshall. La situación de pobreza es atroz. Así y todo los habitantes de Villar del Río son presentados con dignidad. Hay ridiculización y caricatura cuando se habla de las fuerzas vivas del pueblo, sin embargo la dignidad del campesino anónimo se torna en denuncia en momentos como el del discurso del alcalde y el promotor desde el balcón del ayuntamiento en que Manolo se refiere a los habitantes de Villar del Río como «inteligentes y despejaos» y acto seguido aparecen en pantalla dos

rostros subdesarrollados propios del Zuloaga segoviano. Respecto a la estructura social del pequeño pueblo, como hemos dicho, las fuerzas vivas o poderes fácticos son una pequeña oligarquía caciquil que controla el pueblo. Este grupo está compuesto por el alcalde, el párroco, el hidalgo venido a menos cercano a Falange, el médico, el boticario. A ellos podría unirse la maestra pero al ser mujer y ser tratada de forma misógina por Berlanga, ocupa un segundo plano en la escala social de Villar del Río.

Otro aspecto remarcable de la película es su alusión explícita a los Planes Marshall de los que España se estaba quedando fuera ya que Europa occidental entraba en la órbita capitalista tras el fin de la II Guerra Mundial y a España le costaba salir de su propia postguerra. Además en nuestro país había una dictadura a la que estaba costando entrar de nuevo en el panorama diplomático mundial. La cruzada anticomunista y la supeditación a Estados Unidos eran una prioridad para Franco que veía a los americanos pasando de largo, como en la película, si bien la rúbrica de los Acuerdos bilaterales entre España y Estados Unidos del 26 de septiembre de 1953, alinearon a España en el bloque capitalista y dinamizaron la presencia paulatina del estado en el concierto internacional como precedente del desarrollismo de los años sesenta.

Para finalizar, es preciso comentar que en *Bienvenido Mister Marshall* y otros filmes del período se observa una ideología regeneracionista que recupera esta corriente de pensamiento de fines del XIX y que comparte una orientación noventayochista muy típica de periféricos enamorados de Castilla como es el caso del valenciano Berlanga.

3. *Plácido* (1961)

3.1. Obra cumbre de Berlanga

Plácido es para muchos historiadores y críticos de cine, la obra cumbre de la filmografía de Berlanga. Si bien es difícil decantarse por *Plácido*,

El verdugo o la analizada *Bienvenido, Mister Marshall*, el propio director ha dicho en más de una ocasión que *Plácido* es su mejor filme.

La película fue filmada en la localidad catalana de Manresa y contó con una gran implicación de las gentes de este lugar. Manresa, según Berlanga, reunía las condiciones idóneas para retratar la mediocridad de una pequeña ciudad española de provincias a principios de los años sesenta. Tan sólo se filmaron fuera de la ciudad barcelonesa algunos interiores de las casas pudientes que aparecen en la obra, ya que la alta sociedad manresana no vio con buenos ojos el empleo de sus viviendas para esta mordaz crítica. El equipo de rodaje se desplazó a Barcelona y allí se filmaron estos interiores que faltaban.

Plácido supone un punto de inflexión en la obra de Berlanga y es uno de los momentos álgidos de la que podemos denominar etapa dorada de su filmografía (1959-1963). En este período se dan varias circunstancias que originan un cambio en la orientación del cine que venía haciendo el realizador valenciano desde los años cincuenta. Por un lado, comienza una etapa de su obra en que sus películas se desarrollan en ámbito urbano. Desde su ópera prima: *Esa pareja feliz*, que se ambientaba en la capital de España y nos mostraba un Madrid humilde y distinto al de muchas películas del momento, el resto de sus obras de los años cincuenta se desarrollaron en medio rural: pueblos interiores en *Bienvenido Mister Marshall* y *Los jueves milagro* (1957) y aldeas costeras en *Novio a la vista* (1953) y *Calabuch* (1956). El regreso a la ciudad se vuelve a producir en el medimetraje televisivo codirigido con Juan Estelrich *Se vende un tranvía* (1959), continúa con el filme que nos ocupa y finaliza con el sketch de la película colectiva *Las cuatro verdades* (1962), dirigida al alimón con René Clair, Hervé Bromberger y Alessandro Blasetti, titulado *La muerte y el leñador* (1962) y con su otra obra cumbre, la mítica *El verdugo* (1963).

Estos cuatro filmes están rodados y ambientados en Madrid excepto *Plácido*. En los cuatro casos se tratan de ciudades deprimidas donde se observa la cara más grotesca, canalla, mediocre y esperpéntica de la España que está a punto de entrar en el desarrollismo. Pero sin duda

alguna, la película donde más hipocresía, falsedad, incomunicación, insolidaridad y mediocridad se muestra de las cuatro es *Plácido*. Ambientada en Navidad y articulada en torno a una surrealista campaña solidaria *Plácido* supone un retablo de mezquindades, una velada crítica a la ineficaz burocracia de la oscura España franquista, un reflejo de las desigualdades sociales dentro de la estructura estatal y un fresco de personajes, dentro de la coralidad, con los que podemos estudiar a la perfección la España provinciana de la época, siguiendo la línea triste marcada por Bardem en la afortunada *Calle Mayor* (1956).

Con *Plácido*, Berlanga llegó a la madurez cinematográfica. Llevaba ya el valenciano diez años realizando cine y componiendo historias con carga crítica, aunque no de forma tan corrosiva como en esta película. En ese sentido, dos son los factores fundamentales a la hora de abordar el análisis de *Plácido*: la colaboración con el guionista Rafael Azcona, que dota al guión de un humor negro, corrosivo y esperpéntico, que iba más allá de la amabilidad de las películas de la fase anterior del valenciano, y la ya citada vuelta al medio urbano que ya se patentizaba en *Se vende un tranvía*, para presentar un grotesco fresco de la pequeña burguesía hipócrita de una pequeña ciudad de provincias española.

La película fue nominada a los Oscars de Hollywood y seleccionada en el Festival de Cannes de 1962. Aunque no logró galardón alguno en estas dos citas (el Oscar se lo llevó Bergman y el certamen de la Costa Azul fue ganado por el brasileño Anselmo Duarte), Berlanga consiguió la mayor repercusión internacional de su cine, injustamente poco conocido en general fuera de nuestras fronteras, y tuvo la ocasión de coincidir con grandes genios del séptimo arte como Josef Von Sternberg, Billy Wilder o Frank Capra con los que pudo departir sobre las vicisitudes de *Plácido*.

3.2. Incomunicación, coralidad y campañas publicitarias

Aparte de la pobreza, el otro gran tema de la película es, sin duda alguna, la incomunicación. El protagonismo coral provocaba que en el filme aparecieran muchos personajes, que hablan, en algunos casos,

todos a la vez. En esta película nadie escucha a nadie. A partir de aquí, ese rasgo va a ser frecuente dentro del mundo berlanguiano.

Tanto en su idea argumental, construcción, manera de resolver la planificación, como en el desarrollo simultáneo de las acciones, *Plácido* logra no exralimitarse fuera de la categoría denominada «películas corales», pero sus acciones están más personalizadas que en otras ocasiones. Aunque exista un gran número de personajes que se cruzan y se interfieren en el laberinto de sus vivencias, todos son tratados individualmente, desarrollados y definidos con destreza, hasta conseguir el retrato de una colectividad patética, no carente del tono ácido que, desde este momento, comienza a caracterizar la filmografía de Luis García Berlanga.

Bajo el pretexto de introducirnos al personaje de Plácido (Cassen) como falso hilo conductor, Berlanga configura una maraña de personajes mezquinos, mediocres, previsibles, maleducados, envidiosos y pedantes que se mueven por el universo de la película. Con el trasfondo de la campaña publicitaria y el pretexto del pago de la letra del motocarro de Plácido, las situaciones esperpénticas se suceden en el filme. El campeonato de egos de los actores de cuarta que vienen a la cabalgata, el cruce del cortejo fúnebre con el desfile festivo, la peculiar subasta, los acontecimientos en casa de los Helguera y el terrible final, jalonan la precisa estructura del guión urdida por Azcona y Berlanga.

Por otro lado, no dejamos de lado una de las constantes más frecuentes en el cine de Berlanga que es la aparición de campañas organizadas con algún fin en sus películas. En este caso, bajo el lema «Cene con un pobre» la campaña solidaria urdida por el inefable Gabino Quintanilla supone una continuidad de otras campañas pergeñadas en películas anteriores del valenciano, como la del Jabón Florit en *Esa pareja feliz*, o el recibimiento a los americanos en *Bienvenido Mister Marshall*. En el primer caso, la campaña del filme codirigido por Berlanga y Bardem pretende dar la felicidad a una pareja en un día plagado de acontecimientos dichosos y al día siguiente la vuelta a la normalidad será reencontrarse con la dura realidad, como sucede en *Plácido*, donde a los pobres se les acoge en Nochebuena y tras la cena se les devuelve a la miseria.

En *Bienvenido Mister Marshall* los habitantes de Villar del Río también esperaban un cambio que no se produce. No obstante, el caso más parecido a *Plácido*, es el de *Todos a la cárcel* (1993), filme en que, tras su separación de Azcona, el valenciano recurre al auto-homenaje y articula un guión basado en la película que nos atañe y en *La escopeta nacional* (1977). En *Todos a la cárcel* se desarrolla una campaña titulada *Día internacional del preso de conciencia*. Está organizada también por un tal Quintanilla (José Sacristán), que comparte nombre con el personaje de *Plácido* encarnado por López Vázquez. Berlanga coloca a un vendedor de sanitarios en medio del sarao, como hacía en *La escopeta nacional* con un representante de porteros automáticos (ambos personajes interpretados por José Sazatornil «Saza») y ya tenemos película. Sin embargo, *Todos a la cárcel* se queda muy lejos de *Plácido* por la diferencia de épocas y por la ausencia de Azcona.

3.3. Encuentro con Azcona: muerte, esperpento y acidez

La aparición de la muerte, por primera vez en la obra berlanguiana, en esta película, mostrada en el fallecimiento de uno de los pobres, así como la mayor amargura dentro de las pesimistas situaciones que se desarrollan en el filme, unido a un empleo mayor del plano-secuencia, y una ausencia de música, rasgos que, en el cine de Berlanga, poco a poco se van imponiendo sobre la frescura de la primera fase de su obra, condicionan este feroz relato sobre las mediocridades de la España predesarrollista.

La negritud esperpéntica solanesca y valle-inclanesca de *Plácido* y de otras obras posteriores de Berlanga firmadas en colaboración de Azcona como *La muerte y el leñador*, con el desasosiego que produce la secuencia del coche fúnebre, *El verdugo*, auténtico monográfico sobre la muerte y todas sus variantes desde el principio hasta el final, *Vivan los novios*, con el esperpéntico deceso de la madre del protagonista o *Tamaño natural*, con el suicidio como única salida suscitada al conflicto generado, son rasgos característicos del cine de Berlanga de los años sesenta y parte de los setenta.

Este pesimismo y acritud en el cine del valenciano se deberá a la fecunda colaboración entre el director de *Plácido* y el mejor guionista español de la historia: Rafael Azcona. De esta unión que durará desde 1959 hasta 1988, saldrán algunas de las mejores películas españolas de todos los tiempos entre las que se encuentran dos indudables obras maestras como son *Plácido* y *El verdugo*. Estas dos películas tienen más relación con *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960), dirigidas por Marco Ferreri e ideadas también por Azcona en la misma época, que con la obra anterior de Berlanga.

3.4. El plano-secuencia en estado puro. La casa de los Helguera

Hablar del cine de Berlanga es hacerlo del plano-secuencia. A nivel técnico este es uno de los rasgos inherentes del cine del realizador levantino. En *Plácido* hay muestras innegables de la maestría con que Berlanga articula a los personajes en cuadro por medio de largos planos-secuencias de dos o tres minutos. El complejo secuencial unido por plano-secuencia más destacado de la película es el que se desarrolla en la casa de los Helguera, cuando el pobre que les ha tocado en suerte: Pascual (el marido de Concheta) se pone enfermo y comienzan a venir grupos de gente a la casa: Quintanilla y las damas organizadoras, el dentista vecino con el pobre que acogía en su domicilio para reconocer al enfermo, Plácido y su familia... De ese modo, se juntan en casa de los Helguera más de veinte personas. El planteamiento de Berlanga es certero. La premisa de atender al enfermo y casarlo con su hasta entonces concubina es el leit-motiv del complejo secuencial, pero a la vez y en distintos planos se van desarrollando dos o tres acciones a la vez, en razón de los personajes que aparezcan en cuadro. Cada personaje o grupo de personajes tiene subtramas propias que están supeditadas al asunto del enfermo, pero que nos sacan de la acción principal en diversos momentos: Martita, la novia de Quintanilla, quiere llamar por teléfono, la señora Helguera no quiere que los visitantes vean al enfermo mal atendido, la criada no está

contenta con la cofia, Plácido quiere resolver su problema de la letra, el pobre interpretado por Luis Ciges solo quiere comer y está en cuadro casi siempre pillando lo que puede. El anuncio de que Pascual está a punto de morir provoca una cascada de reacciones en los personajes que desembocarán en la llegada de Concheta y el consabido esperpento de la improvisada boda que se lleva a cabo para sacar al muerto de la casa y evitar un escarnio grande a la familia burguesa que acogía esa noche al pobre incauto.

3.5. En esta tierra no hay caridad

La instrumentalización de la pobreza, para mostrar falsos buenos sentimientos, y el retrato cruel de la mediocre vida de la ciudad provinciana, por la que pululan el pobre Plácido, con su motocarro, y su esposa, que trabaja en unos retretes y que no pueden llegar a fin de mes porque tienen que pagar letras, supone una feroz crítica a las desigualdades sociales dentro del entramado franquista. Ya se atisbaban apuntes respecto a la pobreza en la secuencia final de *Esa pareja feliz*, donde los protagonistas repartían regalos entre los indigentes, y en *Novio a la vista*, donde las damas burguesas aludían a los diferentes tipos de pobres en un mordaz diálogo en que teorizaban sobre la indigencia. Y es que en *Plácido* las adineradas damas que participan en la campaña caritativa también hacen distinciones entre los pobres de asilo y los pobres de calle. Es curioso constatar las diferencias que se pueden dar a los indigentes dependiendo de su procedencia.

Y es que lo grave del asunto es que los pobres son utilizados para la campaña y cuando la cena navideña finaliza son devueltos a sus lugares de origen. Los caritativos burgueses de la pequeña ciudad de provincias comparten con ellos el turrón y las viandas navideñas y luego les devuelven a su dura realidad. Los indigentes son tratados por los organizadores como ganado y son utilizados a su antojo en la surreal cabalgata, posterior subasta y ulterior cena navideña. Las reacciones de algunos personajes como el antipático notario, la novia tonta de Quintanilla, el

amante furtivo del personaje de Amparo Soler Leal o las familias Helguera y Galán en pleno respecto a los pobres dan lugar a una tristeza y un amargor no visto hasta el momento en el cine de Berlanga.

Dentro de las escalas de pobreza que se vislumbran en la película, la familia de Plácido tampoco sale muy bien parada. Como ya hemos comentado con anterioridad, su mujer trabaja en los retretes públicos, Julián, el hermano cojo, reparte eventualmente cestas de Navidad y hace todo tipo de chapuzas, y el propio Plácido, con su motocarro, no puede llegar a fin de mes porque tiene que pagar las letras del vehículo religiosamente, aunque se encuentre con la oposición del agobiante entramado burocrático del franquismo. La desesperanza en la familia de Plácido es total al final del filme con la impactante secuencia del extrarradio donde arrebatan a Julián la cesta de Navidad, que era el único motivo de satisfacción de la familia para cenar en Nochebuena tras todas las vicisitudes que les han pasado. El enfrentamiento del cojo Julián y de todos los demás con el dueño de las cestas aluden a un mundo solanesco, esperpéntico y terrible, relacionable con el amargor de la impotencia de personajes propios de películas de De Sica o Visconti como el pegador de carteles de *Ladri di biciclette* (*Ladrón de bicicletas*, 1948) o los pescadores de *La terra trema* (*La tierra tiembla*, 1948). Todo es desesperanza y no hay atisbo de solución. La caridad brilla por su ausencia y la tristeza lo invade todo. El sentimiento de humillación recibido por la familia de Plácido supone uno de los momentos más terribles y desesperanzadores del cine español, comparable al ya citado final de *Ladrón de bicicletas*, una de las obras cumbre de De Sica.

El final de *Plácido* es un auténtico canto a la desesperanza y supuso fuertes críticas a Berlanga. Se oye un villancico cuya letra dice algo así como «[...] *Porque en esta tierra ya no hay caridad, ni nunca la ha habido, ni nunca la habrá* [...]». Este villancico levantó una gran polvareda y, según dice Berlanga, acentuó la confusión sobre el final de la película. No obstante, supone un desenmascaramiento de la falacia de la caridad organizada.

4. *El verdugo* (1963)

4.1. Una gran película

Si *Bienvenido Mister Marshall* es probablemente la película más importante del cine español por muchas razones, *El verdugo* es probablemente la mejor película de Berlanga en mi modesta opinión, con el permiso de *Plácido*, la otra obra maestra absoluta del valenciano y la película que él siempre prefirió en su interesante filmografía.

Podemos situar *El verdugo* dentro de la etapa dorada de la filmografía berlanguiana que es aquella que se desarrolla entre 1959 y 1963, corto espacio de cuatro años que supera los baches iniciales de las primeras películas de Berlanga, que se *desplaza* a la ciudad, frente al emplazamiento básicamente rural de sus primeras obras, y que muestra una mayor corrosión y tendencia hacia el esperpento merced a la aparición de Rafael Azcona en el mundo de Berlanga, como ya hemos comentado anteriormente.

En *El verdugo*, se desarrollan ya aspectos propios de obras posteriores de Berlanga, como son el tratamiento del desarrollismo y del turismo, sobre todo en las secuencias de los pisos de reciente construcción y en la parte rodada en Mallorca, así como una primera aproximación a la dependencia del hombre respecto a la mujer, o lo que es parecido, referida a la fagocitación del hombre por la mujer, que se producirá en su siguiente etapa. De todos modos, el tema principal en *El verdugo* es el tratamiento de la pena de muerte y su feroz crítica, sin olvidar nunca el sentido del humor, negro en este caso, refrendado por la relación con Azcona, que en esos años había escrito para Ferreri las míticas y ya citadas *El pisito* y *El cochecito*.

En lo que concierne al desarrollismo, la película se ubica dentro del llamado milagro español y a pesar del despegue económico de varias zonas industriales españolas, gran cantidad de españoles deciden irse a países más desarrollados a buscarse la vida, ganar dinero y volverse a sus casas. En el caso de la película que nos ocupa José Luis (Nino Manfredi),

está deseando irse a Alemania como muchos otros, pero la trampa que le depara su relación con Carmen (Emma Penella) impide que se vaya al país teutón a trabajar de mecánico. Los otros dos ejes que nos muestran a la perfección la España de la primera mitad de los sesenta es el tema del boom de la vivienda. El desarrollo económico provoca un aumento en la construcción que se dio en todo España, sobre todo en los núcleos industriales más desarrollados como Madrid. La dificultad estriba en cómo hacerse con una vivienda. Este problema ya aparecía en la magistral comedia de José Antonio Nieves Conde, *El inquilino* (1958) y también será uno de los ejes de otra obra maestra del momento, *El pisito*, fenomenal película de Marco Ferreri con guión, una vez más del corrosivo Azcona. El problema de la vivienda es evidente en *El verdugo*. Carmen y su padre Amadeo (José Isbert) viven en un sótano y aspiran a una vivienda de protección oficial que finalmente consiguen gracias a la continuidad de José Luis en el trabajo de ejecutor de la ley. Finalmente consiguen el piso pero éste es más pequeño de lo que parecía en plano. El otro eje desarrollista digno de análisis en la película es la presencia del turismo. Una de las claves en el desarrollismo franquista es el turismo. Los extranjeros vienen a la barata España cargados de divisas. El sol, el mediterráneo, el calor y la paella son reclamos que atraen a gran número de visitantes de diversas partes del mundo. En la posterior *Vivan los novios* el turismo a un pueblecito mediterráneo es el trasfondo de uno de los filmes más esperpénticos de Berlanga. En el caso de *El verdugo*, el turismo aparece en la parte final de la película, en la que se desarrolla en Palma de Mallorca y supone un contraste absolutamente surrealista con el gris Madrid y con la lúgubre situación de las cárceles españolas. Parece mentira que haya jóvenes haciendo guateques en barquitos de paseo, como sucede al final del filme, mientras se siga aplicando la pena de muerte en la desarrollista España.

4.2. Humor negro, muerte y misoginia

Con este filme, Berlanga tocó techo. Si en *Plácido*, se abordaba el tema de la pobreza, la falsa caridad y la incomunicación, en *El verdugo*,

el eje de la película se construyó en torno a la pena de muerte. La crítica a esta despreciable práctica, desde una óptica esperpéntica y donde el humor negro campa a sus anchas, insertaba al protagonista atrapado por un sistema burocrático, en el cual, si quería acceder a un piso de protección oficial debía casarse con la hija de un verdugo, al provocar su embarazo, con todo lo que ello conllevaba.

La visión de la muerte en la película es sarcástica. Empleados de pompas fúnebres, ejecutores de la ley, el garrote vil, esperpentización de los cortejos funerarios etc., son algunos de los rasgos con los que juega Berlanga para denunciar la atrocidad de la pena capital. El personaje del verdugo joven, paradójicamente, es verdugo y víctima a la vez. Es víctima de la sociedad y de la burocracia franquista que lo va fagocitando hasta convertirlo, al tener que ejecutar finalmente, en otro resorte coercitivo del sistema. La resolución de la película, con los dos cortejos, el del reo y el del verdugo, que se van desmayando, ambos recorriendo una gran nave blanca para dirigirse al patíbulo, es una de las secuencias más brillantes y recordadas de la filmografía berlanguiana, así como del cine español de todos los tiempos. Además, según ha contado el valenciano en repetidas ocasiones, la inspiración del filme le vino de una noticia que leyó en la prensa, en la cual, más o menos, sucedía lo que acaece al final de su película.

La muerte es observada como algo banal y la cotidianidad con que aparece representada llama la atención sobremanera ya que hay momentos en que en la película convergen lo macabro, lo sainetesco y lo satírico para cubrir con humor el omnipresente tema de este filme que no es otro que el final de la vida. La muerte va impregnando la cotidianidad en los personajes hasta instalarse cómodamente en ella. En la casa de Amadeo se mezclan las fotos familiares con las de algunos ejecutados por el viejo verdugo. El anciano personaje interpretado por Isbert intenta convencer a su yerno acerca de la humanidad que supone ejecutar por medio del garrote vil, frente a otros métodos supuestamente más expeditivos como la silla eléctrica.

Otro de los temas susceptibles de análisis que se desarrollan en la filmografía berlanguiana y que se atisban en *El verdugo* tienen que ver con la misoginia que caracterizó la obra de Berlanga, sobre todo en la etapa posterior a la que nos ocupa y que nos presenta al hombre como víctima de la mujer. En el filme que nos atañe José Luis es víctima de Carmen que lo atrapa por medio del sexo y eso provoca que deban casarse y que deba heredar el puesto de Amadeo para conseguir la ansiada vivienda. El sistema asfixia a José Luis, pero la mujer contribuye a ello. Todo esto se verá corregido y aumentado en las tres siguientes obras de Berlanga, *La boutique* (1967), rodada en Argentina, la citada *Vivan los novios* y la interesante *Tamaño natural* (1974). En todas ellas las mujeres urden complots contra los hombres ya sean madres, esposas o incluso muñecas hinchables.

4.3. El tándem: Azcona-Berlanga

La colaboración entre el mejor director y el mejor guionista del cine español de todos los tiempos se desarrolla desde 1959 a 1988, desde *Se vende un tranvía* a *Moros y cristianos*. Son veintinueve años de «matrimonio» unas veces bien avenido y otras no tanto, pero gracias a ellos aparte de las indudables obras maestras *Plácido* y *El verdugo*, hemos disfrutado de filmes tan interesantes como *La vaquilla* (1985), *La escopeta nacional* (1978), *Vivan los novios* o *Tamaño natural*, que son algunas de las joyas de nuestro cine. Sin duda alguna la presencia de Azcona en Berlanga dota de humor negro al cine del valenciano. Hasta *Plácido* no aparecen muertos en las películas del levantino. En *El verdugo* la muerte será una constante, pero también el esperpento y también otros elementos como el plano-secuencia que tanto gustaban al maestro Berlanga. Mala leche, represión sexual, miedos, absurdo o gran capacidad para mostrar la España de su época son algunos de los rasgos distintivos de la relación entre los dos genios que llegan al punto culminante con una de sus primeras películas que no es otra que la que nos ocupa.

La ruptura entre los dos genios se produce tras *Moros y cristianos* y *Todos a la cárcel* (1993) es el primer filme del valenciano sin la

colaboración del riojano y aunque éste no es uno de sus peores filmes se nota claramente la ausencia de la corrosión y socarronería de Azcona ya que a partir de esta película, la filmografía del valenciano entra en una caída y en una reinención de viejos guiones que no aportan nada nuevo a la obra del levantino.

4.4. Berlanga. Un mal español

Llama mucho la atención que con la mala suerte que ha tenido Berlanga con la censura, ya que muchos guiones suyos se quedaron en el cajón, algunos filmes como *La vaquilla* tuvieron que esperar a los años 80 para realizarse y otras películas realizadas por él como *Los jueves milagro* fueron lamentablemente censuradas y alteradas, haya sacado adelante un filme tan políticamente incorrecto, corrosivo y crítico contra un asunto tan espinoso como la pena de muerte, como es *El verdugo*.

El caso es que la película, coproducida con Italia, fue seleccionada en el Festival de Venecia, logrando el prestigioso premio de la crítica en el citado certamen. No obstante el revuelo que originó la selección del filme en la ciudad de los canales fue grande y provocó las iras del Vaticano y la destitución de algunos responsables de la cinematografía patria. La película fue blanco de muchas iras. A Berlanga se le acusó de ser un títere de los comunistas, un anarquista desubicado, un compañero de viaje de los rojos, un tonto inútil, pero lo mejor que se oyó al respecto del éxito del filme fue lo que dijo el mismísimo Generalísimo Franco: Berlanga no es comunista, Berlanga es un mal español.

La repercusión del filme con los galardones obtenidos en Venecia, Moscú o en la Academia de Humor francesa, así como con una interesante distribución internacional, no hizo sino avivar una polémica latente en España y que cuestionaba la lamentable práctica de la pena de muerte. Todo este revuelo afectó profesionalmente a Berlanga que no pudo llevar a cabo la dirección de otra película hasta cuatro años más tarde, 1967, cuando llevó a cabo en la lejana Argentina y de la mano de Cesáreo González una de sus obras más fallidas: *La boutique*.

4.5. La barca de Caronte y el impactante plano final

Una de las secuencias culminantes de *El verdugo* y quizás una de las más recordadas del cine español es la que transcurre en el interior de las mallorquinas Cuevas del Drach, lugar al que acuden José Luis y Carmen a ver un extraño espectáculo musical sobre el agua del lago del interior de las cavernas. Recordemos que en la mitología griega el barquero Caronte cruzaba la Laguna Estigia que se dirigía al Reino de Hades, auténtico infierno de dolor y muerte al que muchos viajaban en su último trayecto. Pues bien, en este caso el barquero Caronte no tiene aspecto esquelético aunque sí siniestro por ir ataviado con un uniforme de Guardia Civil. En medio del extravagante y surrealista espectáculo como si de una pintura de Arnold Böcklin se tratara la barca que llama al ejecutor de la muerte llega al lugar donde los turistas extranjeros, ajenos a lo que pasa en España, presencian el hecho de que José Luis debe abandonar la fiesta para dirigirse en la barca de los «heraldos de la muerte» a cumplir con su cometido. El escenario es francamente onírico y la despedida de Carmen a José Luis significativa. La sociedad que le ha dado el piso de protección oficial por seguir con la dinastía de verdugos de don Amadeo, como dice un personaje del filme, el señor Corcuera, le atrapa y el viaje que hace por la laguna Estigia mallorquina le llevará a su simbólica muerte o a su inexorable destino de supervivencia en un mundo cruel. Deberá matar para seguir viviendo.

La parte final de la película es más terrible aún si cabe. José Luis llega a la prisión y allí deberá llevar a cabo su primera ejecución. Tras ver la luminosa Palma de Mallorca, la cárcel se torna lóbrega y oscura. Por medio de extensos planos secuencia se nos muestra la desesperación de José Luis que es verdugo y víctima a la vez. Está esperando el indulto con más ganas incluso que el reo. La frustración que la modernización española ha provocado en la sociedad y en el funcionariado sin conciencia transformado en clase media cuyo ejemplo es José Luis no deja títere con cabeza y obliga a conformarse con llevar a cabo una labor tan macabra y terrible como la de verdugo para salir adelante. En ese sentido,

la desesperación de José Luis es cada vez mayor y el impactante plano de las comitivas dirigiéndose al patíbulo muestra definitivamente a José Luis como ejecutor pero también como víctima de la sociedad. Observar tras los opresivos planos carcelarios, cerrados y sin concesiones a la huida, esa nave enorme, blanca y las dos pequeñas comitivas dirigiéndose al patíbulo es una de las imágenes más impactantes de la obra del director valenciano. Por un lado el reo va poco a poco a su destino, por otro el verdugo se desmaya no aceptando el suyo. Esa imagen tan impactante se le ocurrió a Berlanga tras leer una noticia sobre una ejecución en la época en que el verdugo era novato y tuvieron que reanimarle para que pudiera llevar a cabo su trabajo. La lectura de esta singular noticia y el visionado de esa secuencia fueron los puntos de partida de la genial película que nos ocupa en esta publicación.

5. Algunos fotogramas



Bienvenido Mister Marshall (1952)



Plácido (1961)



El verdugo (1963)



