

HUMOR Y VIOLENCIA FÍSICA: ANTECEDENTES DEL *SLAPSTICK* EN LA LITERATURA GRIEGA ANTIGUA

HUMOR AND PHYSICAL VIOLENCE: ANTECEDENTS OF SLAPSTICK IN ANCIENT GREEK LITERATURE

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202112.23.06>

JIMENA SCHERE*

Universidad de Buenos Aires-Conicet, Argentina

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2020

Fecha de aceptación: 23 de julio de 2020

Fecha de modificación: 10 de septiembre de 2020

RESUMEN

La violencia física de carácter cómico registra antecedentes en distintos géneros de la literatura griega antigua. La crítica ha asociado los orígenes del *slapstick* con la farsa popular, pero el recurso puede remontarse a la épica y rastrearse en la fábula, el yambo, la comedia. Este trabajo registra antecedentes de la golpiza cómica en diferentes géneros e indaga sus rasgos particulares y comunes, desde una perspectiva analítica y teórica. El recurso, de especial eficacia por canalizar pulsiones hostiles y suprimir la empatía, adquiere en la tradición literaria griega un valor tópico y punitivo y, en particular, en la comedia aristofánica, una marcada potencia argumentativa.

PALABRAS CLAVE: literatura griega antigua, comedia, humor, violencia, persuasión

ABSTRACT

Physical violence, of comic sort, has antecedents in different genres of ancient Greek literature. Criticism has associated the origins of ancient slapstick with popular farce, but the resource is found in epic, fable, yambo and comedy. This work records antecedents of comic beating in different genres and studies its particular and common features, from an analytical and theoretical perspective. The resource, especially effective in channeling hostile impulses and suppressing empathy, acquires a topical and punitive value in Greek literary tradition and, in particular, in aristophanic comedy, a remarkable argumentative potential.

KEYWORDS: ancient Greek literature, comedy, humor, violence, persuasion

*jimenaschere@hotmail.com. Doctora en Letras Clásicas, Universidad de Buenos Aires.

1. INTRODUCCIÓN

La violencia física empleada como recurso cómico es un elemento recurrente en la literatura griega antigua. La crítica especializada ha asociado los orígenes del vapuleo cómico con la farsa popular; sin embargo, el tópico puede remontarse a la épica homérica y rastrearse en distintos géneros como la fábula, el yambo y la comedia. La obra de Aristófanes, en particular, constituye un testimonio invaluable para analizar los antecedentes del tópico, de notable vigencia en la tradición literaria occidental.

La crítica anglosajona utiliza el término *slapstick* para referirse a las formas artísticas en las que domina el humor físico. Stott sostiene que este tipo de comicidad ha existido desde Aristófanes, pero que la forma conocida como *slapstick* se convirtió en condición esencial de la comedia en el cine norteamericano temprano (87). Peacock lo define como un modo de *performance* centrado en la comedia física, que involucra violencia, dolor cómico y a menudo tropezones, caídas, golpes, lanzamiento de objetos (27). Ubica su primera manifestación plena en la *Commedia dell' arte* (15) y menciona la presencia de antecedentes en la comedia antigua, en particular, en *Ranas* en la escena de golpes entre Dioniso y Jantias (45-46). Además, observa que se manifiesta en géneros diversos como el teatro de títeres de cachiporra, los payasos de circo y el cine cómico estadounidense (18-31).

En el campo de los estudios clásicos, no se cuenta con un rastreo ni un análisis sistemático del tópico de la golpiza cómica en Aristófanes, ni de su significación literaria, política y argumentativa; tampoco sobre su evolución en la tradición previa y posterior a la comedia antigua ni de sus características distintivas y comunes en diferentes periodos, autores y géneros. En este trabajo me propongo consignar sus principales manifestaciones en diferentes géneros de la literatura griega y realizar un estudio comparativo de sus elementos convencionales y sus variaciones. Mi abordaje, de carácter analítico y teórico, tiene el objetivo de analizar su eficacia cómica, su valor tópico y su función ideológica y argumentativa.

2. PRIMEROS ANTECEDENTES DEL *SLAPSTICK* EN LA LITERATURA GRIEGA

Los estudios aristofánicos han señalado que las escenas de amenazas de golpes o de maltrato efectivo son un motivo farsesco (Mazon 16-17; Cavallero 62). Se ha observado, además, que en la farsa popular serían típicas las escenas cómicas de insultos y de agresión corporal entre esclavos (Murphy 188; Cavallero 62). A partir del análisis de algunos pasajes de Aristófanes y de fragmentos de otros comediógrafos que critican la comedia vulgar y

el arte cómico de Megara¹, Cornford afirma que ciertos recursos trillados y personajes tipificados de la comedia habrían surgido de la farsa popular ubicable en Megara, Peloponeso y Magna Grecia. Entre esos elementos tipificados, se contaría el del esclavo cómico que resulta objeto de golpizas por parte de su amo (154-157). Sin embargo, Mazon destaca que se sabe poco de la farsa megarensis porque no se han conservado obras ni nombres de autores (16). En este sentido, las posibilidades de indagar la influencia de este género se encuentran limitadas por la ausencia de testimonios. Se ha hipotetizado, asimismo, que las escenas de violencia física de la comedia antigua darían testimonio de su origen ritual (Cornford 38-39). Dobrov, por ejemplo, sostiene que los elementos farsescos de la comedia aristofánica son el elemento más persistente de esta herencia cultural (28).

Si bien se han señalado los presuntos antecedentes rituales y farsescos de la violencia cómica, no se ha consignado la persistencia del tópico de la golpiza en la tradición literaria griega, en la épica homérica, en la fábula y en la lírica arcaica. El registro y el análisis de estos géneros, de influencia comprobable sobre la comedia aristofánica, permite acceder a testimonios conservados y comprender mejor la pervivencia y evolución del motivo. Se puede ubicar el registro más antiguo de la agresión corporal asociada a la risa en el poema homérico la *Iliada* (II. 211-277). El blanco de la golpiza es el personaje de Tersites, figura antiheroica del ejército aqueo, retratada de una manera caricaturesca que resalta su fealdad física y su comportamiento exaltado y arrogante. Caracterizado como “el hombre más feo que llegó a Ilión” (v. 215)², se describe con detalle su semblante corporal, opuesto al ideal heroico y aristocrático: “... patizambo y cojo de una pierna” (v. 216), de hombros encorvados hacia el pecho (vv. 216-217), “cabeza puntiguda” y “cabello ralo” (v. 218). Tersites, “de inmoderadas palabras” (v. 211), se enfrenta a los gritos contra el poderoso rey Agamenón. Interviene entonces el héroe Odiseo y lo reprende por disputar con los reyes e incitar al ejército aqueo a abandonar Troya; luego, lo golpea con el cetro en la espalda y los hombros y lo deja llorando con un “moretón sanguinolento” (v. 267). El golpe desencadena la risa del ejército aqueo, que celebra la actuación de Odiseo (vv. 265-270).

El primer aspecto remarcable del episodio es que el retrato cómico del personaje, el golpe, la lesión y la risa expresa del ejército aparecen en forma conjunta. Resulta significativo que la violencia corporal acompañe al humor homérico en una de las pocas escenas cómicas del poema, asociación que evidencia la relación entre comicidad y maltrato

1. En el prólogo de *Avispas*, Aristófanes desacredita los “chistes robados de Megara” (γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον, v. 57). Véanse también los fragmentos de los comediógrafos Ecfantides (2 K) y Éupolis (244 K) (Cornford 154).

2. Utilizo la edición de Monro y Allen. Todas las traducciones del griego son mías.

físico en el imaginario griego desde sus primeras manifestaciones literarias. Por otra parte, el golpe cómico no opera como mera farsa o entretenimiento, sino como un escarnio merecido. En este sentido, la escena tiene un aspecto aleccionador en tanto el blanco cómico condensa los valores cuestionados en la escena: arrogancia e insubordinación.

Otro episodio homérico que involucra la violencia corporal y la risa contra el blanco cómico es el del mendigo Iro en *Odisea* (XVIII. 1-116). Cuando Odiseo regresa a Ítaca disfrazado de mendigo para no ser descubierto por los pretendientes que aspiran a su trono, se encuentra con Iro en las puertas de su palacio, quien le exige que abandone el lugar y lo amenaza con golpearlo. El mendigo lo incita a la lucha, pero luego intenta retroceder, acobardado, cuando queda a la vista el cuerpo robusto del héroe. Los servidores lo arrastran a la fuerza y se traba la lucha entre ellos, mientras los pretendientes se divierten con la pelea. Como resultado, Iro termina lesionado en el suelo:

... αὐτίκα δ' ἤλθε κατὰ στόμα φοῖνιον αἶμα,
 κὰδ δ' ἔπεσ' ἐν κονίησι μακῶν, σὺν δ' ἤλας' ὀδόντας
 λακτίζων ποσὶ γαῖαν· ἀτὰρ μνηστῆρες ἀγαυοὶ
 χεῖρας ἀνασχόμενοι γέλω ἔκθανον³ (vv. 97-100)
 ... y enseguida saliό roja sangre por la boca,
 cayó al polvo chillando e hizo rechinar sus dientes,
 dando patadas en la tierra. Los ilustres pretendientes
 con las manos en alto morían de risa.

En este episodio, la golpiza y el cuerpo herido del mendigo se proponen suprimir todo tipo de compasión empática en el receptor y generan la risa de los pretendientes, semejante al caso de Tersites. El efecto de distanciamiento afectivo se acentúa por el recurso cómico de la animalización, que deshumaniza al blanco mediante el participio *μακῶν* (v. 98), empleado generalmente para referirse al chillido de animales (Liddell-Scott-Jones 1125).

Desde el punto de vista ideológico, el blanco de ataque constituye también el polo negativo del episodio y los valores contrarios a los aristocráticos sustentados por los poemas homéricos. Las manifestaciones físicas de Iro, al caer vencido, escapan de igual modo al ideal de conducta en combate, así como la reacción de Tersites, que responde al golpe de Odiseo con temor y llanto (*Iliada* II. 268-269). Finalmente, el antiheroico mendigo, carente de linaje y de valor, encuadra asimismo en el tópico del arrogante que desafía a la lucha a su rival y luego intenta retroceder por temor (el pretendiente Antínoo lo llama *βουγάιος* ["fanfarrón", "jactancioso", v. 79]).

Algunos de los elementos observados en las escenas homéricas se reiteran en la fábula. En "El burro que llevaba una estatua" (Chambry 266), el maltrato físico también

3. Utilizo la edición de Murray.

acompaña el escarnio cómico contra el personaje que resulta aleccionado. La fábula relata el episodio de un burro que transporta la estatua de un dios. Al ver que la gente se prosterna ante la estatua, el burro se pone a rebuznar orgulloso, creyendo que se prosternan ante él, y ya no quiere avanzar. En ese momento el arriero, mientras lo golpea con un garrote (ρόπαλῳ αὐτὸν παίων), remata diciendo: “Mala cabeza, no faltaba más que un burro adorado por los hombres” (“ὦ κακῆ κεφαλῆ, ἔτι καὶ τοῦτο λοιπὸν ἦν ὄνον ὑπ’ ἀνθρώπων προσκυνεῖσθαι”)⁴. En esta fábula, el maltrato corporal se asocia y se refuerza con la burla de carácter verbal, enunciada por el arriero, y colabora con la humillación de un blanco presuntuoso.

Otro caso de violencia cómica, quizás no tan significativo como el anterior, se observa en la fábula “El citaredo”:

Κιθαρωδὸς ἀφυῆς ἐν κεκονιαμένῳ οἴκῳ συνεχῶς ἄδων, ἀντηχούσης αὐτῷ τῆς φωνῆς, ἐνόμισεν αὐτὸν εὐφωνον σφόδρα εἶναι. Καὶ δὴ ἐπαρθεὶς ἐπὶ τοῦτω ἔγνω δεῖν καὶ εἰς θέατρον εἰσελθεῖν. Ἀφικόμενος δὲ ἐπὶ σκηνὴν καὶ πάνυ κακῶς ἄδων λίθοις βαλλόμενος ἐξηλάθη. (Chambry 156)

Un citaredo sin talento cantaba continuamente en una casa bien enlucida; como las paredes le devolvían el eco de su voz, creyó que era muy buena. Exaltado por esto, pensó que tenía que ir al teatro. Pero cuando llegó a la escena, como cantaba muy mal, lo expulsaron arrojándole piedras.

El citaredo sin talento (ἀφυῆς) queda expuesto al ridículo por sus falsas pretensiones y recibe como escarnio las piedras del público. Al igual que en la fábula del burro, el orgullo injustificado se conjuga con la falta de inteligencia. Tanto en la épica de raigambre aristocrática, como en el género popular de la fábula, el motivo tiene una finalidad punitiva y refuerza la degradación del personaje que representa el vicio de la arrogancia.

Los ejemplos de violencia cómica se registran también en el género de la poesía yámbica, que suele centrar su ataque cómico en la figura del enemigo personal del poeta, de pretendida existencia extratextual. Kaimio menciona la presencia de violencia física en la poesía de Hiponacte como un antecedente de la violencia aristofánica (588). La obra del poeta focaliza su burla en su rival Búpalo, con quien compite por Areté. En los testimonios de Hiponacte se observan numerosos antecedentes de *slapstick*, aunque el estado fragmentario de los poemas permite solo una aproximación limitada. El fragmento 22 (23 D) presenta una escena en la que una mujer, probablemente Areté, agrede presuntamente a su rival Búpalo: “dejándole <ella> sin nariz y sin mocos” (τὴν ῥίνα καὶ τὴν μύξαν ἐξαράξασα)⁵. La

4. Utilizo la edición de Chambry.

5. Utilizo la edición de Rodríguez Adrados.

lesión física reviste un tratamiento cómico por el recurso de la exageración. Búpalo resulta frecuentemente objeto de amenaza de maltrato, como por ejemplo en el fragmento 120 (70 D): “Tomad mis vestidos, golpearé el ojo de Búpalo, / pues soy ambidextro y no yerro mis golpes” (λάβετε μεν ταιμάτια, κόψω Βουπάλου τὸν ὀφθαλμόν, / ἀμφιδέξιός γάρ εἰμι κοῦκ ἀμαρτάνω κόπτων). También son habituales las escenas de agresión física contra el fármaco, el “chivo expiatorio”, que era golpeado con ramas de higuera y piedras durante una ceremonia ritual y luego expulsado de la ciudad para purificarla. En el fragmento 10 (11 D.), por ejemplo, el poeta desea que su enemigo Búpalo sea maltratado como un fármaco: “Ojalá se quede seco de hambre y, / llevado como un fármaco, sea golpeado siete veces en su sexo” (λιμῶ γένηται ξηρός, ἐν δὲ τῷ θυμῶ / φαρμακὸς ἀχθεῖς ἑπτὰκις ῥαπισθῆιη).

En otros fragmentos, el propio poeta se ve envuelto en escenas cómicas de violencia física. El fragmento 92 combina la agresión física con la escatología y, en este caso, como fármaco, el poeta es golpeado en su sexo. También el fragmento 121 (71 D) incluye una escena en la que el poeta resulta cómicamente lesionado: “Mis dientes todos / se me han quedado moviendo en las mandíbulas (οἱ δὲ μευ ὀδόντες / <ἐντὸς> ἐν τῆσι γνάθοισι πάντες ἐκκεκινέονται). El tratamiento hiperbólico de la lesión corporal vuelve a darle a la escena un efecto cómico.

En los fragmentos, el golpe efectivo, o bien el deseo o la amenaza, forman parte de la invectiva cómica y, en algunos casos, tienen una finalidad punitiva contra el enemigo personal. Asimismo, las lesiones, como en la épica, no generan empatía, sino hilaridad por el marco cómico en el que se presentan o por recursos como la exageración. En conclusión, el humor y la violencia física se emparentan de modo significativo en diversos géneros y periodos históricos. El registro del motivo permite observar que constituye un elemento tópico del repertorio cómico, con algunos rasgos convencionales de aparición reiterada, que se van retomando en la tradición literaria previa a la comedia.

3. ANTECEDENTES DEL *SLAPSTICK* EN LA COMEDIA

La golpiza cómica es un recurso humorístico recurrente en la obra de Aristófanes. Algunos estudios centrados en el tema de la farsa aristofánica (MacDowell: “Clowning”; Dobrov), hacen una aproximación relevante, pero no presentan un rastreo amplio y ni un análisis minucioso del tópico de los golpes. El estudio de Kaimio resulta también una aportación destacable y consigna formas de violencia más amplia que la golpiza cómica, que abarcan hasta el travestismo. Muchos trabajos se han focalizado, en cambio, en la presencia del tópico centrado en la figura del esclavo (por ej. Cavallero; Silva). Al respecto, un conocido pasaje de la parábasis de *Paz* presenta una crítica del motivo trillado del esclavo vapuleado,

que resulta un testimonio de la importancia que tendría en la comedia contemporánea. De acuerdo con el coro de *Paz*, Aristófanes se apartó de este recurso, entre otros elementos típicos, para concentrar su ataque en personajes poderosos:

... τοὺς δούλους παρέλυσεν
οὓς ἐξήγον κλάοντας αἰεὶ, καὶ τούτους οὖνεκα τουδί,
ἴν' ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εἶτ' ἀνέροιτο
“ὦ κακόδαιμον, τί τὸ δέριμ' ἔπαθες; μῶν ὑστριχίς εἰσέβαλέν σοι
εἰς τὰς πλευρὰς πολλῆ στρατιᾶ κάδενδροτόμησε τὸ νῶτον;”⁶ (vv. 743-747)
... dejó de lado a los esclavos
a los que siempre sacaban a escena llorando
con el único fin de que un compañero de esclavitud, burlándose de sus
[golpes, le preguntara:
“Infeliz, ¿qué le pasó a tu pellejo? ¿Acaso se lanzó el látigo
contra tus flancos con numeroso ejército y te descortezó
[la espalda?”

Sin duda, la comedia incorpora la práctica cotidiana del castigo físico al esclavo para convertirla en un elemento convencional del género. Frínico, por ejemplo, en el fragmento 36 de su comedia perdida *Iniciados*, hace referencia al castigo del látigo, aplicado seguramente a un servidor: “Insistió con el látigo en las manos” (μάστιγα δ' ἐν χεροῖν ἔχων ἐτεύτασεν)⁷.

Si bien el propio Aristófanes emplea el mismo motivo que critica, su obra conservada no se limita a este blanco, sino que ofrece un variado espectro de figuras vapuleadas. Los personajes que constituyen el objeto privilegiado del maltrato físico cómico son sus blancos satíricos centrales y aquellos que representan alguno de los ejes de poder en Atenas: el poder militar, político, judicial o el campo intelectual. Se pueden repasar algunos ejemplos significativos en su obra conservada (Schere). *Caballeros* (424 a. C.) centra su ataque en Paflagonio, trasfiguración de Cleón, el líder contemporáneo de la democracia radical. Paflagonio es un esclavo tramposo y adúlador de su amo Demos, personificación del pueblo ateniense. A través del personaje de Paflagonio, la obra satiriza algunas prácticas políticas, como la manipulación del pueblo, la adulación, la búsqueda de beneficios personales por parte de los oradores. Si bien hay múltiples amenazas de golpes en la obra, el único personaje que recibe efectivamente golpizas en escena es Paflagonio-Cleón. La primera agresión llega de mano del coro de caballeros:

6. Utilizo la edición de Olson.

7. Utilizo la edición de Kock.

“Golpea, golpea al canalla y alborotador de la caballería” (παῖε παῖε τὸν πανοῦργον καὶ ταραξιππόστρατον, v. 247)⁸. Kaimio observa que la violencia física o verbal, ejercida en la párodos por el coro contra algún personaje en su ingreso a escena, es un rasgo formal de la comedia que refleja tradiciones enraizadas en su origen ritual. Incluye en esta serie las párodos de *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas* y *Aves* (53-56). Es importante notar, sin embargo, que cuando el ataque físico se concentra sobre el héroe cómico, representante del discurso positivo, el héroe se protege y siempre resulta ileso (Schere 448). Ese es el caso, por ejemplo, de Diceópolis, el héroe de *Acarnienses*, que se defiende del ataque del coro y sale airoso. En el caso del ataque contra los antagonistas, por el contrario, el personaje poderoso, portador del contradiscurso atacado en la pieza, es alcanzado por el vapuleo físico, como en el ejemplo de Paflagonio-Cleón. También su rival, el Morcillero, héroe cómico de la pieza, lo ataca físicamente: “¡Ay! ¡Ay! / Me pegan los conjurados” (Ἰοὺ ἰοῦ, / τύπτουσί μ> οἱ ξυνωμόται, vv. 451-452). Las quejas de Paflagonio retoman cómicamente su imagen de denunciador constante de falsas conjuraciones. Como en los testimonios de géneros anteriores, el dolor físico no genera compasión, sino hilaridad, y se presenta como un escarnio merecido. En *Caballeros* el maltrato cómico colabora con el ataque satírico permanente emprendido en toda la pieza contra el blanco central. Por otra parte, el motivo del esclavo vapuleado se renueva bajo la imagen del orador-esclavo.

La parábasis de *Nubes* también presenta un registro de la asociación aristofánica entre sátira y golpe físico: “Yo que, cuando Cleón era muy poderoso, lo golpeé en el estómago, / y no tuve la osadía de pisotearlo de nuevo cuando yacía derribado” (ὅς μέγιστον ὄντα Κλέων’ ἔπαισ’ ἐς τὴν γαστέρα, / κούκ ἐτόλμησ’ αὐθις ἐπεμπεδηῆσ’ αὐτῷ κειμένῳ, vv. 549-50)⁹. El coro de *Nubes* elogia aquí la capacidad del poeta de presentar siempre ideas nuevas y se refiere con una metáfora deportiva del ámbito de la palestra (Taillardat 353) al ataque contra Cleón en *Caballeros*, cuando estaba en la cumbre de su poder. Nuevamente, se refuerza la idea de que la burla satírica y el golpe físico apuntan en su obra, conjuntamente, contra los más poderosos.

La comedia *Nubes* (422 a. C.) focaliza el uso del recurso en los personajes que avalan el modo de educación sofística, eje de la sátira. El campesino Estrepsíades lleva a su hijo Fidípides a la escuela de Sócrates, representante en la pieza de la enseñanza sofística, para que aprenda el arte de ganar cualquier causa y así evitar pagar las deudas que lo agobian. Una vez instruido, el joven Fidípides descarga una golpiza contra su

8. Utilizo la edición de Sommerstein. Más adelante, Paflagonio se queja de los golpes recibidos de parte del coro: “¡Oh ciudad, oh pueblo, qué fieras me golpean en el estómago!” (ὦ πόλις καὶ δήμ’, ὕφ’ οἴων θηρίων γαστριζομαι, v. 273).

9. Utilizo la edición de Wilson.

padre (vv. 1321 ss.) y se propone demostrar con argumentos que es justo pegarle al padre (vv. 1331-1332.). En este caso, el vapuleo físico también acompaña al escarnio cómico. La golpiza y la argumentación de Fidípides tiene en la pieza un efecto paidéutico sobre el padre, que luego de la paliza cambia de posición respecto de la educación sofística y se dispone a incendiar la escuela de Sócrates. Estrepsiádes se dirige entonces al pensadero, acompañado de su esclavo, y le ordena golpear a Sócrates y a sus discípulos: “Persigue, golpea, arroja, por muchas cosas, pero sobre todo porque sabes cómo injuriaban a los dioses” (δίωκε, παῖε, βάλλε, πολλῶν οὖνεκα, / μάλιστα δ' εἰδῶς τοὺς θεοὺς ὡς ἤδικουν, vv. 1508-1509). En esta escena final, la burla desplegada en toda la obra contra la sofística llega a la cumbre de la degradación mediante el maltrato físico. También se invierte el motivo del esclavo maltratado, porque es el servidor quien golpea un hombre libre y prestigioso. En definitiva, el vapuleo castiga a los personajes que adoptan la postura cuestionada y ridiculizada en la obra, como en *Caballeros*.

Avispas (422 a. C.) satiriza a los jueces atenienses corruptos y sus abusos de poder, representados por el anciano juez Filocleón. El héroe cómico, su hijo Bdelicleón, intenta retenerlo en su casa para que no huya a los tribunales, donde condena a todos los acusados. Luego de varios intentos de fuga, Bdelicleón le pide a su servidor que castigue físicamente al anciano (v. 398). Se vuelve a trastocar cómicamente el tópico del esclavo vapuleado. La inversión del tópico, que se observa como una constante en la comedia aristofánica, no tiene solo la finalidad política de intercambiar el eje de la burla desde blancos socialmente marginales, como el esclavo, hacia blancos que representan esferas de poder; la inversión le aporta también eficacia cómica al recurso porque rompe la expectativa de adoptar blancos trillados. Se puede decir que el vapuleo físico al ser aplicado por el esclavo contra el hombre libre queda descontextualizado, y esa transgresión de la norma social y del código literario genera hilaridad, efecto observado por la teoría de la risa como incongruencia. La concepción del humor concebido como resultado de la ruptura de expectativas se encuentra delineada en el pensamiento moderno por Kant, quien entiende la risa como producto de una esperanza defraudada (185). Asimismo, encontramos antecedentes de la teoría de la incongruencia en *Retórica* de Aristóteles (p. ej. 1408a 10-14).

En la misma línea, la comedia *Paz* (412 a. C.) presenta también una variación del motivo. La divinidad Pólemos golpea a su esclavo Tumulto por no poder satisfacer sus requerimientos para continuar la guerra en un contexto histórico desfavorable a las hostilidades, situado poco antes de la paz de Nicias (255 ss.). Una vez más, la golpiza se emplea para satirizar el blanco central de la obra, la política belicista, en su momento de declive. En *Paz* también se embiste contra el recitador de oráculos Hieracles, impostor que pretende comer las vísceras de las libaciones en honor de la diosa Paz y poner en

riesgo con sus oráculos la tregua recién alcanzada por el héroe Trigeo. Trigeo ordena entonces a su servidor expulsarlo a palos (1118 ss.), una nueva transgresión del motivo del esclavo vapuleado. Cornford, en su análisis de la figura de los *alazones* (“impostores”, “fanfarrones”), detecta el motivo de la golpiza y lo vincula con el antecedente de la farsa. Lo relaciona especialmente con personajes episódicos, los intrusos que aparecen en la segunda parte de la obra interfiriendo las escenas de sacrificio, cocina o festejo (129). Si bien observa que el antagonista del héroe es en cierto modo un doble de estos impostores (129), no trabaja ni registra el motivo de los golpes en el caso de los impostores mayores, los rivales centrales del héroe, que en la comedia temprana son los principales objetos del maltrato físico y los representantes del contradiscurso central atacado en las obras tempranas (los oradores corruptos, los sofistas, los malos jueces).

El motivo del maltrato corporal contra los impostores circunstanciales se evidencia especialmente en *Aves*. La obra carece de un antagonista unificado que represente el contradiscurso central de la obra, característica de las comedias tempranas. En este caso, el blanco se dispersa en múltiples personajes negativos que solicitan un lugar en la ciudad de los pájaros. El héroe Pistetero los va expulsando uno por uno, con violencia física y amenazas de golpes: el inspector Metón, el vendedor, el sicofanta (vv. 1017 ss.). En suma, el motivo se aplica contra personajes episódicos, pero que representan en su conjunto los vicios de la ciudad de Atenas, satirizados en la pieza.

En las comedias de temática femenina, por su parte, son habituales las escenas farsescas de agresión física y verbal entre colectivos de hombres y mujeres. En *Lisístrata*, en particular, estas escenas también adquieren un valor punitivo. En el contexto de la disputa entre la heroína Lisístrata y el Consejero, defensor de la guerra, se produce un choque entre las mujeres y los arqueros, en el que las mujeres resultan vencedoras (430 ss.). El Consejero y sus aliados, en definitiva, los hombres, ciudadanos de la *pólis* y responsables del poder político y militar, también quedan rebajados por el resultado adverso del enfrentamiento.

En suma, los ejemplos de *slapstick* aplicado de manera punitiva contra personajes de relevancia para la *pólis*, representantes del poder militar, político, judicial, se reiteran en la comedia aristofánica, sobre todo, en la temprana. El blanco dominante no es el esclavo, sino las figuras revestidas de prestigio social y poder. Sin embargo, también aparecen ejemplos del motivo tradicional del esclavo maltratado, aunque no es el uso privilegiado. En la comedia *Pluto*, última obra conservada y pieza de transición hacia la comedia nueva, prevalece este empleo convencional: por ejemplo, el campesino Crémilo amenaza con golpear a su esclavo Carión (vv. 18-23) o bien el servidor refiere situaciones de castigo físico (vv. 1144-1145). En algunos casos, el maltrato se presenta también como un castigo justificado; por ejemplo, en *Pluto* el esclavo Carión menciona los golpes recibidos por robar comida a su amo (vv. 1144-1145).

En la tradición literaria griega, incluida la comedia, es posible observar que el maltrato cómico está asociado en forma recurrente con el personaje tipificado del *alazón* (el impostor, el fanfarrón): Tersites, Iro, el burro de la fábula y también los antagonistas aristofánicos —concebidos por McLeish como *alazones* (54)—, además de los *alazones* menores y circunstanciales que vienen a solicitar favores al héroe cómico en la segunda parte de la obra. Algunas convenciones del motivo se reiteran en los distintos géneros y la golpiza, en este sentido, funciona como escarnio merecido para los personajes que conjugan rasgos negativos: especialmente, pretenciosidad y, a veces, también maldad y estupidez.

Finalmente, en Aristófanes se registra un uso marginal del motivo, que requiere un análisis diferenciado del empleo dominante. Se trata del anciano malhumorado y afecto a los golpes (Conford 148; Gil Fernández 79). En este caso, el maltrato cómico se vuelve contra el personaje que lo ejecuta y se convierte sobre todo en una burla contra la agresividad gratuita. El golpe no se percibe como un castigo justificado, sino como un producto caprichoso de un carácter irascible. En la comedia aristofánica este motivo tiene una presencia limitada: por ejemplo, en *Avispas* (v. 1305) Filocleón en estado de ebriedad golpea caprichosamente a un esclavo. Por cierto, el coro critica el recurso en la parábasis de *Nubes*, en la que se afirma que en esa comedia “no hay un anciano que, mientras dice versos, golpea con el bastón a otro presente, para ocultar las malas bromas” (οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τᾶπη τῇ βακτηρία / τύπτει τὸν παρόντ>, ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα, 541-2). Conford conjetura, a partir de esta parábasis, que se trataría de un elemento convencional propio de la comedia vulgar y la farsa popular y lo registra en el personaje de Demos de *Caballeros*, caracterizado como un viejo campesino propenso a la cólera (ἄγροικος ὀργῆν, v. 41), malhumorado (δύσκολον γερόντιον, v. 43) y proclive a golpear a su esclavos (vv. 64-72) (156).

Este personaje tipificado aparece bien representado en la comedia nueva de Menandro. El *Misántropo* constituye el mejor ejemplo. El joven Sóstrato se ha enamorado de la hija del viejo campesino Cnemón; envía a su esclavo Pirrias para hablar con el viejo sobre sus pretensiones matrimoniales, pero el anciano lo expulsa a pedradas sin escucharlo (vv. 81 ss.). Sóstrato conjetura primero que el anciano lo ha maltratado por haber cometido alguna infracción en su campo, pero luego comprueba que el anciano es de un carácter intratable (vv. 141 ss.). Es interesante notar que, en la comedia de Menandro, pervive el recurso del *slapstick*, pero pierde su significación política acorde con el nuevo género, centrado en la vida privada de personajes tipificados. Además del tópico del anciano irascible, se registra el uso convencional del azote o la amenaza de castigo físico a los esclavos (p. ej. *La samia*, v. 307, vv. 320-324), muchas veces vinculado con el anterior, como en el ejemplo de Pirrias. En el *Misántropo*, en definitiva, el tópico del anciano malhumorado tiene cierto

matiz condenatorio, pero para dejar en evidencia y censurar sobre todo el vicio de carácter del propio ejecutor. También la víctima, Pirrias, el esclavo de Sóstrato, queda envuelto en la comicidad de la escena de agresión injustificada, pero el blanco central de la risa punitiva es, sin duda, el anciano intratable y su temperamento agresivo.

4. APROXIMACIONES TEÓRICAS

Platón y Aristóteles han consignado el carácter peyorativo y degradante de lo cómico, razón por la cual se los ha incluido en el marco de las teorías del humor entendido como hostilidad (Attardo 19). En el diálogo *Filebo* (48 a - 50 a), Platón define lo ridículo ($\tau\omicron$ γέλῳον) como el vicio de la ignorancia de sí. La risa se produce por la presunción de ciertos individuos de ser más ricos de lo que son en realidad, de ser más bellos o de tener más virtud de la que realmente tienen (48c 4 - 49a 5). La perspectiva platónica permite, en primer lugar, testimoniar y a la vez comprender mejor la importancia que la figura del presuntuoso tiene en el imaginario griego como eje privilegiado de la burla.

Platón y Aristóteles diferencian además los matices del humor, el hostil y el amistoso. Ambos filósofos rescatan las formas atemperadas de lo cómico y rechazan el humor más agresivo. Platón en *Leyes* (935c - 936a) distingue, por un lado, la risa sin saña, cercana al juego de niños, y la risa hostil, indignada, que se burla seriamente de su blanco. Por su parte, Aristóteles discrimina los matices de lo cómico en distintos géneros literarios: el humor hostil, propio del yambo y la comedia antigua, ataca blancos particulares e identificables; el humor moderado, presente en la comedia media o nueva, se limita a blancos genéricos. En efecto, hemos observado que la comedia aristofánica le asigna al recurso un sesgo más agresivo, político y argumentativo, al utilizarlo contra sus blancos satíricos centrales, mientras que en Menandro el tópico pierde su contundencia y su impronta política.

Dentro del pensamiento moderno, el enfoque de Bergson se ha encuadrado en las teorías de la superioridad u hostilidad (Attardo 50; Torres Sánchez 11), así como el pensamiento platónico. El filósofo sostiene que la función social de la risa es producir un castigo contra la automatización mecánica del individuo, contra la rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter (Bergson 24). Desde la perspectiva psicoanalítica, Freud también observa la relación entre lo cómico y la agresión (MacDowell "Clowning" 8). El chiste suele vehiculizar tendencias (impulsos sexuales y agresivos), que bajo la fachada del chiste pueden burlar la censura. En tanto la hostilidad no puede ser expresada de manera directa, el chiste constituye una forma de denostar socialmente aceptada (97).

Tomando en cuenta las aportaciones de las teorías antiguas y modernas sobre el humor, el *slapstick* constituye un recurso especialmente eficaz porque permite manifestar

la agresión de manera concreta y directa sobre el cuerpo del blanco y esa descarga potencia la hilaridad. Además, el *slapstick* tiene un claro efecto degradante y punitivo sobre el blanco cómico. Su particular eficacia lo ha convertido, sin duda, en un recurso recurrente y renovado en la tradición cómica de Occidente desde la Antigüedad grecolatina.

Otro aspecto destacable del tópico es que genera la supresión o mitigación de la empatía del receptor. A diferencia de la agresión, dolor o lesión física que se produce en el contexto de la heroicidad épica o trágica, el maltrato corporal cómico suprime el sentimiento de empatía o identificación con el blanco. Bergson ha señalado que la insensibilidad acompaña a la risa: "... su medio natural es la indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción" (13). En la comedia, en el caso de los blancos centrales de ataque, se busca suspender las emociones vinculadas con la piedad.

De acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, la tragedia moviliza sentimientos de éleos y *fóbos* (piedad y temor) y produce la purificación de esos afectos (1449b). En particular, la conmiseración se experimenta "ante el hombre que padece la desdicha sin merecerla" (1453a). Esta definición está en consonancia con la noción de éleos presentada en *Retórica*: "La piedad es una forma de pesar causada por el espectáculo de un mal destructivo o doloroso padecido por el que no lo merece, y que podría esperar padecerlo uno mismo o uno de los suyos, y ello cuando el mal parece próximo, pues es manifiesto que para sentir piedad uno debe creerse expuesto a padecer un mal uno mismo o uno de los suyos" (1385b 13-19).

En el caso de la comedia aristofánica, por el contrario, se propicia el elemento de antagonismo hacia los blancos satíricos y la ausencia de empatía, en lugar de la identificación. Fernández ha observado que el héroe cómico experimenta la emoción de la indignación y la ausencia de piedad contra sus antagonistas. Destaca, además, que la indignación es lo contrario de la piedad ("La puesta" 107); se trata de un sentimiento de dolor por la fortuna ajena inmerecida, según la definición aristotélica (104). En definitiva, el *slapstick* produciría placer y risa, en lugar de la piedad que provoca la tragedia, si se tienen en cuenta las afirmaciones del *Tractatus Coislinianus* sobre las emociones cómicas (151).

La lesión o golpe cómico se caracteriza asimismo por no llegar a producir consecuencias fatales sobre el blanco, a diferencia de la agresión física presente en otros géneros (MacDowell "Clowning" 8; Andò 55); ese modo de lesión superficial es otro rasgo fundamental que permite la insensibilidad y la risa. Andò llega incluso a afirmar que la violencia en la comedia se anula al transformarse en comicidad (66). En realidad, creemos que se trata de una violencia efectiva, de carácter punitivo, que suele operar como un castigo cómico, que conjuga hilaridad y humillación contra sus blancos de burla. Por su parte, la víctima del vapuleo constituye un personaje negativo, hecho que

facilita también la distancia con el espectador. En este sentido, como se observa, el golpe aparece siempre desde la enunciación como un escarnio merecido, a diferencia del dolor y el padecimiento emocional y físico de la tragedia.

Finalmente, la supresión de la empatía hacia el dolor del personaje cómico favorece la estrategia argumentativa de ataque contra el blanco. La dimensión persuasiva es el otro punto destacable del recurso. El uso recurrente de la golpiza cómica en distintos géneros de la literatura griega le aporta un carácter tópico. En la épica, por ejemplo, el ataque se emplea contra figuras antiheroicas para reforzar valores aristocráticos compartidos. Aristófanes, por su parte, retoma el recurso para aplicarlo especialmente contra figuras de naturaleza extratextual y que representan las distintas esferas de poder en la *pólis*. En ese sentido, el *slapstick* adquiere una potencia argumentativa notable que no tiene en otros géneros. Si en la tradición los personajes que son objeto de maltrato cómico suelen representar figuras social, intelectual o moralmente devaluadas de base, como el Tersites homérico o el esclavo, el comediógrafo aprovecha el valor negativo del tópico para rebajar a figuras contemporáneas encumbradas y prestigiosas, y favorecer su estrategia argumentativa. La carga tradicional del tópico, que actúa como conector intertextual, imprime sobre el nuevo blanco de ataque valores negativos consensuados.

En suma, el *slapstick* es eficaz, desde el punto de vista cómico y argumentativo, por una serie de efectos concadenados: por canalizar pulsiones hostiles; por llevar al blanco al máximo de la degradación en función del maltrato corporal; por generar una suspensión de la empatía, y por actualizar una carga tradicional de valores negativos asociados en el imaginario cultural griego con las víctimas de maltrato cómico.

5. CONCLUSIONES

El *slapstick* encuentra múltiples antecedentes en la literatura griega antigua, en distintos géneros cómicos y serios (épica, fábula, yambo, comedia), y se constituye así en un tópico de carácter convencional. En este sentido, la literatura griega ofrece un valioso testimonio para analizar las manifestaciones antiguas y la evolución del motivo, que no se limitan a la farsa ni a algunas escenas puntuales de la comedia.

Con el apoyo de las teorías antiguas y contemporáneas que contemplan el plano hostil del humor, la persistencia y eficacia del recurso radica en parte en su capacidad para vehiculizar pulsiones agresivas. La supresión de la empatía y la canalización de la hostilidad tiene la particularidad de transformar el castigo y el dolor físico del blanco en un motivo de risa placentera, en lugar de generar un sufrimiento empático en el receptor. Se puede decir que el motivo tiene condiciones intrínsecas que lo tornan un recurso típico del repertorio

cómico. Pero además, el tópico se va construyendo y transmitiendo en la tradición literaria, donde adquiere sus marcas convencionales: el golpe nunca reviste consecuencias fatales; se instala además en un marco cómico dado por recursos como la exageración, la animalización, la descontextualización o ruptura de expectativas en cuanto al blanco típico del vapuleo, la caricaturización del blanco, marco que contribuye, entre otros factores, a anular el sentimiento de compasión frente al dolor, y se suele dirigir como un escarnio merecido contra personajes negativos que conjugan rasgos devaluados, en especial, la fanfarronería.

Desde el punto de vista ideológico, en la épica el motivo tiende a reforzar valores aristocráticos. En la comedia aristofánica, colabora con la vena crítica de la democracia ateniense y aplica su finalidad correctiva contra los estamentos del poder. En tanto los individuos susceptibles de recibir golpes en la sociedad griega son figuras de jerarquía inferior, como esclavos y niños, la golpiza cómica identifica al blanco con sujetos socialmente subordinados. La base tradicional del tópico literario, sumado a su significación social negativa, le aporta fuerza argumentativa al recurso. En particular, la comedia aristofánica aprovecha esta carga negativa para dar eficacia a su estrategia de ataque. En general, en la comedia aristofánica y en otros géneros como la épica, la fábula y algunos ejemplos del yambo, el golpe no opera como mero entretenimiento, sino que tiene además una dimensión punitiva y correctiva. En Aristófanes, la dimensión argumentativa se potencia porque el ataque no se limita a reforzar estereotipos negativos y blancos devaluados de base, como en otros géneros, sino que embiste contra blancos poderosos y prestigiosos de la sociedad ateniense.

En la comedia de Menandro perviven usos convencionales, como el tópico de esclavo vapuleado o el del anciano malhumorado. El anciano irascible, que muchas veces descarga su furia contra el esclavo, constituye el blanco central de la burla que ridiculiza sobre todo al propio victimario y su conducta antisocial y caprichosa. A través de la comedia nueva de Menandro, sobre todo, el tópico pasa a la comedia latina y pervive en manifestaciones literarias posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- Andò, Valeria. "Violenza ed emozione comica nel teatro di Aristofane". *Hornos*, núm. 3, 2011, pp. 55-67.
- Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Mouton de Gruyter, 1994.
- Arnott, William Geoffrey, editor y traductor. *Menander*, 3 vol, Loeb Classical Library, 1997.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Traducido por Amalia Haydée. Losada, 1991.
- Burnet, John, editor. *Plato. Platonis Opera. Leges*, vol. 5, Oxford University Press, 1903.
- . *Plato. Platonis Opera. Philebus*, vol. 2, Oxford University Press, 1903.
- Bywater, Ingram, editor. *Aristotelis. De Arte Poetica liber*. Oxford University Press, 1938.
- Cavallero, Pablo Adrián. *Parádoxis. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- Chambry, Émile, editor y traductor. Ésope. *Fables*. Les Belles Lettres, 1927.
- Cornford, Francis Macdonald. *The Origin of Attic Comedy*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993.
- Dobrov, Gregory. "The Dawn of Farce: Aristophanes". *Themes in Drama 10. Farce*, editado por James Redmond, Cambridge University Press, 1988, pp. 5-31.
- Dover, Kenneth, editor y compilador. *Aristophanes. Frogs*. Clarendon Press, 1993.
- Fernández, Claudia Nélica. "Emociones cómicas: El *Tractatus Coislinianus* a la luz de la poética aristofánica". *Circe de clásicos y modernos*, núm. 10, 2005-2006, pp. 137-156.
- . "La puesta en escena de las pasiones: (re)presentación de las emociones en las comedias de Aristófanes". *VI Jornadas filológicas. Aproximaciones interdisciplinarias a la Antigüedad griega y latina*. Editado por Laura Almandós Mora y Ronald Forero Álvarez, R., Universidad Nacional de Colombia, 2016, pp. 85-111.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Traducido por José Luis Etcheverry, Amorrortu Editores, 2006.
- Gil Fernández, Luis. "Comedia ática y sociedad ateniense I. Consideraciones generales en torno a la Comedia Media y Nueva". *Estudios Clásicos*, núm.71, 1974, pp. 61-82.
- Kaimio, Maarit. "Comic Violence in Aristophanes". *Arctos*, núm. 24, 1990, pp. 47-72.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducido por José Rovira Armengol, Losada, 2005.
- Kock, Theodor. *Comicorum atticorum fragmenta*, vol. 1, Teubner, 1880-1888.
- MacDowell, Douglas M., editor y compilador. *Aristophanes. Wasps*. Oxford, 1971.

- MacDowell, Douglas M. "Clowning and Slapstick in Aristophanes". *Themes in Drama 10. Farce*, editado por James Redmond, Cambridge University Press, 1988, pp. 1-13.
- Mazon, Paul. "La farce dans Aristophane et les origines de la comédie en Grèce". *Revue d'histoire du théâtre*, vol. III, núm 1, 1951, pp. 7-18.
- McLeish, Kenneth. *The Theatre of Aristophanes*. Thames and Hudson, 1980.
- Monro, David B. y Thomas W. Allen, editores. *Homero. Opera*, 2 vols., Oxford Clarendon Press, 1939.
- Murphy, Charles T. "Popular Comedy in Aristophanes". *The American Journal of Philology*, vol. 93, núm. 1, 1972, pp. 169-189.
- Murray, Augustus Taber, editor. *Homer. The Odyssey*, William Heinemann, 1919.
- Olson, S. Douglas, editor y compilador. *Aristophanes. Peace*. Clarendon Press, 1998.
- Peacock, Louise. *Slapstick and Comic Performance. Comedy and Pain*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Rodríguez Adrados, Francisco, editor y compilador. *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- Silva, Maria de Fátima. "L'esclave dans la comédie d'Aristophane: potentialités d'un type populaire". *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, editado por Pascal Thiery y Michel Menu, Levante Editori, 1997, pp. 229-241.
- Schere, María Jimena, "El maltrato físico y las lesiones corporales en la comedia de Aristófanes". *Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo*, editado por Alicia Atienza, Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano Jerónimo Buis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2020, pp. 446-468
- Sommerstein, Alan Herbert, editor, traductor y compilador. *The comedies of Aristophanes. Knights*. Aris & Phillips, 1981.
- . *The comedies of Aristophanes. Birds*. Aris & Phillips, 1987.
- . *The comedies of Aristophanes. Lysistrata*. Aris & Phillips, 1990.
- . *The comedies of Aristophanes. Wealth*. Warminster, 2001.
- Stott, Andrew. *Comedy. The New Critical Idiom*. Routledge, 2005.
- Taillardat, Jean. *Les Images d'Aristophane: études de langue et de style*. Les Belles Lettres, 1965.
- Torres Sánchez, María Ángeles. *Estudio pragmático del humor verbal*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.
- Tovar, Antonio, editor y traductor. *Aristóteles. Retórica*. Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- Wilson, Nigel Guy, editor. *Aristophanis Fabulae*, 2 vols., Oxford University Press, 2007.