

PARÁSITOS: SÍNTESES CINEMATOGRÁFICA DE UNA FIGURA MILENARIA

PARASITES: A FILM SYNTHESIS OF A MILLENNARY FIGURE

Carlos Gutiérrez Bracho

Universidad Veracruzana (México)

ABSTRACT

In ancient Greece, the word «parasite» referred to high officials in charge of checking the wheat crops. Being a parasite was a big honor, because these beings were considered sacred. Nevertheless, somewhere in time, this figure became disreputed and was adopted by ancient Greek and Latin playwrights to describe comic characters living at the expense of others. This article analyzes the character of the parasite as a metaphor of human nature in the plays of Plautus and Terencius, as in the famous Bong Joon-ho's movie *Parasites*. This proposal draws in the postulates of Thomas Hobbes, Jacques Derrida and Michel Serres as they think man having a condition that finds echoes in the experience of the parasites: that of wolves.

Key words: human nature, wolf, comedy, Plautus, host.

RESUMEN

En la antigua Grecia, la palabra *parasito* se refería, originalmente, a los altos funcionarios encargados de verificar la cosecha del trigo. Ser parásito era un gran honor, porque a estos seres se les consideraba sagrados. Sin embargo, en algún momento, esta figura comenzó a tener mala fama y fue adoptada por los antiguos dramaturgos grecolatinos para describir personajes cómicos que viven a expensas de otros. Este trabajo analiza la figura del parásito como metáfora de la naturaleza humana en las obras de Plauto y Terencio, así como en la famosa película *Parásitos* de Bong Joon-ho. Se trata de una propuesta que también se apoya en los postulados de Thomas Hobbes, Jaques Derrida y Michel Serres, para quienes el hombre tiene una condición que encuentra ecos con los parásitos: la de los lobos.

Palabras clave: naturaleza humana, lobo, comedia, Plauto, anfitrión.

Fecha de recepción: 8 de diciembre de 2020.

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2020.

Cómo citar: Gutiérrez Bracho, Carlos (2020): «Parásitos: síntesis cinematográfica de una figura milenaria», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4: 294-311.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.013>

Una familia se ve obligada a vivir en un semisótano; tiene una situación muy precaria, hasta que, por medio de la recomendación de un amigo, el hijo obtiene un trabajo como tutor de inglés en una casa rica. Ese será el inicio de un plan meticulosamente calculado por el grupo familiar para acceder a una condición de vida superior, a costa de una familia que, involuntariamente, se va viendo invadida. Esta es la sinopsis de *Parásitos*, película de Bong Joon-ho que, el 21 de mayo de 2019, se convirtió en la primera cinta de Corea del Sur en obtener la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Además, fue la primera cinta de habla no inglesa en ganar el premio Oscar a la mejor película, lo que indica el nivel de impacto que tuvo en la comunidad internacional. Aunque *Parásitos* es histórica por los logros antes descritos y por la manera inteligente en que Bong Joon-ho la dirigió, la presencia de personajes «parásitos» como los que presenta no es nueva ni en la cinematografía ni en la literatura ni en el teatro. Por esta razón, este trabajo indaga en las raíces del mismo vocablo *parásito* para ubicarlo en la antigüedad griega y en el teatro grecolatino, el cual ha trascendido los milenios y ha venido adquiriendo características que pueden ser reconocibles en el trabajo de Bong Joon-ho. Asimismo, se abordan algunos postulados del pensamiento de Thomas Hobbes, Michel Serres y Jacques Derrida que también coinciden en la construcción dramática de Bong Joon-ho.

En el antiguo vocabulario griego, la palabra *parasito* se utilizaba para definir una acción humana: vivir o alimentarse a expensas de otro (Cruz-Reyes: 174). Era una descripción que se refería, en sus orígenes, a los altos funcionarios encargados de verificar la cosecha del trigo quienes, además, supervisaban la preparación del pan y los banquetes que se hacían para honrar a los dioses, ya que el prefijo del vocablo griego *para-*, significaba «al lado de», y *sitos*, «trigo, pan, comida» (Socca, 2006: 185). En algún momento, el uso de este vocablo se extendió a cualquier tipo de huésped, así como a los invitados a banquetes o fiestas «por su sentido etimológico de “comensal”» (Socca, 2006: 185).

Hoy, principalmente, este término se emplea, en términos biológicos, para describir a organismos que habitan y se alimentan de otro, al que se considera hospedador, durante toda su vida o una parte de ella. Se trata de una teoría científica que surgió en la modernidad, ya que hasta antes del siglo XVII el vocablo *parasito* no se utilizaba en Biología para referirse a los microorganismos, porque estos fueron descubiertos el 24 de abril de 1676 por el holandés Antony van Leeuwenhoek, quien observó en una gota de agua «muchos animálculos» –como él mismo los definió– de diferentes clases. Así explicó su hallazgo:

Su espesor total era, a mi juicio, no mucho mayor que uno de los pequeños pelos que cubren el cuerpo de un piojo. Estas criaturas tenían unas patas muy finas y cortas delante de la cabeza (aunque no puedo reconocer ninguna cabeza, hablo de ella por la razón de que esta parte era la que siempre iba hacia adelante durante el movimiento)... Cerca de la parte posterior hay un claro glóbulo y supuse que esa parte estaba hendida. Estos animálculos son muy listos mientras se mueven; frecuentemente se trastornan todos (citado en Sagan, 2003: 224).

Como puede verse, el vocablo *parasito* fue herencia de los antiguos griegos y adoptado por los científicos muchos siglos después. Originalmente, en Grecia, ser parásito era un gran honor, porque se les consideraba «una cosa sagrada, y algo semejante a “comensal”» (Ateneo, 2016). En *Banquete de los eruditos*, Ateneo de Náucratis describe una estela en el templo de Heracles en Cinosarges donde se lee este decreto de Alcibíades:

Que celebre los sacrificios mensuales el sacerdote junto con los parásitos. Que los parásitos sean hijos de ciudadano y extranjera e hijos de éstos, de acuerdo con las costumbres ancestrales. Aquel que no quiera desempeñar el cargo de parásito, que sea llevado ante los tribunales también por esos cargos (Ateneo, 2016).

En su mismo texto, Ateneo reconoce no saber en qué momento los parásitos adquirieron una mala fama. El teatro, sin embargo, los adoptó y fueron personajes muy comunes en las antiguas comedias griegas y latinas. Carmen Bernal Lavesa apunta que el parásito es polifuncional como elemento dramaturgico, debido a que se le puede encontrar en dos planos distintos: en el de la narración y en el de la comicidad. Es un personaje peculiar cuyos principales recursos son «la oralidad y el discurso ingenioso, brillante, audaz, esmerado» (2014: 47), porque los autores les han dotado de «una especial forma discursiva rebotante de juegos de palabras, hipérboles, enumeraciones hipertrofiadas, ingeniosas comparaciones, imágenes, símiles, metáforas, ironías, ambigüedades etc.» (2014: 48). Para esta investigadora, en términos generales, este personaje tiene rasgos tomados de distintos tipos sociales que se identifican entre sí por ser pobres. Encuentra que en el parásito están fundidas tanto la tragedia como la comedia. Son personajes que pasan fácilmente de la abundancia a la miseria, y también de una alta estima a un gran desprecio. Por ese motivo, con intermediación de la comicidad, se ven obligados de manera patética a no mostrar sus penas y su resentimiento, «como le ocurre a Gelásimo [parásito del Sticus plautino], quien, además, llevando al extremo la paradoja, siendo un parásito rechazado, abandonado, solo y desesperado, es en cambio el elemento más importante de la comicidad de la obra de la que forma parte» (2014: 49).

Así, una característica de las antiguas comedias grecolatinas es que los parásitos suelen tener un origen humilde o ser personajes que han caído en desgracia económica, además de que son objeto de un sinnúmero de sentimientos tan contradictorios como la alegría, la compasión y la amistad, o el desprecio, la altanería, resentimiento, venganza, soledad y desesperación (Bernal, 2014: 49). Esto último los convierte en personajes con una enorme riqueza dramática que, en muchos de los casos, no es percibida a simple vista y, aunque se requiere un análisis minucioso de cada parásito para poder identificar su naturaleza particular, es posible encontrar elementos que permiten reconocer con claridad esta figura a lo largo de los milenios.

Plauto y Terencio son los autores teatrales a quienes más se le reconoce el haber introducido personajes parásitos en sus obras. *Los cautivos* o *Captivi* es la última producción de Plauto y está considerada un texto de excepción entre la dramaturgia de este escritor latino, porque se trata de un trabajo pensado más para hacer llorar que para hacer reír (Plauto, 2008), con excepción del personaje Ergásilo, el parásito. Carmen González Vázquez señala que la hipótesis más reciente y arriesgada es que Plauto tomó como modelo una tragedia griega a la que luego sumó el personaje del parásito, el cual pudo haber sido tomado de alguna antigua comedia griega perdida o «como apuntaran ya E. Segal y otros, creándolo *ex nihilo*, como invención netamente plautina. Incluso esa tragedia podría haber sido una *praetexta*, lo que explicaría las sorprendentes peculiaridades de nuestra comedia» (Plauto, 2003: 51).

De Plauto, no obstante, se sabe muy poco. Incluso, Rosario López Gregoris, en el texto introductorio al libro de *Comedias* de este autor latino, editado por Akal, señala que hablar de él es referirse a un fantasma, un casi desconocido, del que únicamente tenemos referencia por sus obras. Se sabe que nació al nordeste de Roma, en Umbría. Se piensa que pudo haber formado parte de los 20,000 umbros que auxiliaron al ejército romano y que por eso tenía un alto conocimiento de las artes militares y que también llegó a Roma como parte de este contingente militar. Ahí, en Roma, se cree que se dedicó al teatro, quizá como actor o como operario, lo que le pudo haber proporcionado conocimientos de la técnica teatral, así como de los modelos dramáticos griegos, que él imitaría con bastante inteligencia. Son tan poco fiables los datos que se conocen de Plauto, que, incluso, López Gregoris pone en duda la veracidad de las fechas de su nacimiento y muerte, así como su nombre *Titus Maccius Plautus*: «es más probable que el triple nombre de Plauto sea falso, pues los *tria nomina* eran prerrogativas del ciudadano romano y él era un latino, que fue incluso esclavo» (Plauto, 2004: 13). Así lo apunta:

La explicación más en consonancia con el carácter de Plauto hace que *nomen* y *cognomen* sean interpretados, como tantos nombres inventados por él, como nombres parlantes. Así, *Maccius* recordaría a la máscara del *maccus* de la farsa atelana que posiblemente representaría él en sus tiempos de actor y que, a la postre, se convirtió en su primer apodo. Con respecto a *Plautus*, hay, al menos, dos interpretaciones; una lo relaciona con un tipo de perro al que hace referencia Festo [...], lo que explicaría el juego de palabras de Cas. 34: *Plautus cum latranti nomine* («Plauto con nombre que ladra»); la otra quiere ver una conexión con un género teatral estrechamente ligado a la comedia, al mimo, llamado *fabula planipedaria*, porque los actores actuaban descalzos; la conexión estriba en que *plantus* o *plotus* con pronunciación dialectal significa «el que tiene los pies planos» y como apodo de nuestro autor querría recordar, tal vez, su época de actor de mimos. Hecho que, en mi opinión, se ve reforzado por algunos procedimientos cómicos usados por Plauto en sus comedias que, creo, procederían del género mímico o, en todo caso, del teatro latino de improvisación (Plauto, 2004: 13-14).

Es importante decir que también hay, como señala López Gregoris, datos en los que coinciden los investigadores, como el origen humilde y latino del autor, así como su relación con géneros teatrales latinos, como la atelana y el mimo.

Uno de los parásitos plautinos más paradigmáticos de la obra plautina, por ser un personaje cómico en un texto que no tiene tono de comedia, es precisamente Ergásilo de *Captivi*, que se encuentra lejos de ser considerado sagrado, según la concepción que siglos antes tenían los griegos sobre los parásitos. La primera escena del Acto I comienza con un monólogo, en el cual Ergásilo se describe a sí mismo de la siguiente manera: «La gente joven me llama “Fulana”, porque suelo asistir a los convites invocado, quiero decir sin que me llamen» y se compara con los ratones, porque siempre comen de la comida ajena, aunque cuando la gente se va al campo en vacaciones suelen estar muy delgados, como «perros de caza» (Plauto, 2008). Es el momento de las calamidades, porque para Ergásilo, quien se considera el más desgraciado de todos los hombres, ese es el tiempo en que tiene hambre y nada qué comer. Así, en el Acto III se ubica precisamente en esta situación: «no he visto nada ni más ayunado ni más hambriento ni de más poco éxito en todas sus empresas; así mi estómago y mi gástrico están en huelga de hambre; a este paso puede irse el oficio de gorrón a hacer puñetas» (Plauto, 2008). Movido por su necesidad de alimento, Ergásilo será un elemento fundamental en la trama y añade un elemento al análisis de esta figura en la que se ahondará más adelante: el de considerar su labor como un oficio.

En sus notas introductorias a *Captivi*, González Vázquez señala que Ergásilo, aunque tiene los rasgos de humor, picaresca y egoísmo que se pueden encontrar en otros parásitos plautinos, tiene características que lo hacen único y, por ello, se ha propuesto la hipótesis de que sea un personaje no tipo, es decir, que no corresponda a la tradición, sino

que sea una creación original del propio Plauto. En este personaje, como hace notar González Vázquez, la comicidad va a estar atravesada por un cierto dolor profundo del personaje en clara conciencia de su situación presente y de su propia naturaleza humana.

[...] lo más interesante en Ergásilo es un cierto tono melancólico, de tragedia personal porque su *modus vivendi* se está desvaneciendo, porque el oficio de parásito transmitido por generaciones está en plena decadencia. Por decirlo de algún modo, Ergásilo es un superviviente vital que trata de sostenerse en una sociedad que ya no lo valora (Plauto, 2003: 50).

Como se verá más adelante, varios autores han vinculado al parásito con los actuales clown o payasos y González Vázquez también subraya esta relación en el caso de Ergásilo: «Salvando las distancias cronológicas, si se nos permite, este personaje nos recuerda mucho a la figura del cómico Charlot, otro exponente tragicómico de la vivencia personal» (Plauto, 2003: 50).

Los parásitos, en el caso de Terencio y en comparación con el teatro plautino, tienen algunos rasgos particulares. José Riquelme Otálora encuentra que, en el teatro terenciano, los esclavos han perdido *vis comica*, pero la han ganado los parásitos. En Plauto, el «mayor soporte de la fantasía cómica de la pieza» (1998: 203) está en los esclavos, mientras que le parece que los parásitos asumen un papel irrelevante en este sentido. Ello, por supuesto, no ocurre en el caso de *Captivi*, porque es en Ergásilo en quien recae la comicidad de la obra. Pero, como se ha dicho antes, este es un caso excepcional en el teatro plautino. La explicación que da Riquelme está en la finalidad que tienen uno u otro dramaturgo al presentar sus personajes cómicos.

Por un lado, Plauto encuentra en la «calidad socarrona de *seruus currens*» el personaje adecuado para la comicidad, mientras que en el parásito ve a un personaje «comodín», que está siempre dispuesto a servir a otros con tal de tener acceso a rica comida –como ocurre, precisamente, con Ergásilo–. Riquelme no deja de reconocer en este parásito plautino un cierto efecto cómico, pero le parece que éste es «muy inferior, sin embargo, a aquella otra comicidad con que Plauto caracteriza al esclavo» (1998: 203). En la obra de Terencio, por otro lado, le parece que ocurre lo contrario:

[...] el esclavo en ella [la obra de Terencio] adquiere una finura de sentimientos ajena al personaje análogo plautino pero este logro conlleva a su vez la pérdida de buena parte de la inventiva tradicional de la caracterización del papel y, en definitiva, de la fuerza cómica de que Plauto lo dotaba [...] el parásito también se refina en Terencio. Sin embargo, este refinamiento de su tipificación, puesto al servicio de la finalidad de subsistir a costa de los demás, le hace manifestarse, de manera inversa al tratamiento que del mismo personaje hace Plauto, como un pícaro taimado que con sus tretas y artimañas absorbe en su actuación la mayor

parte de la poca fuerza cómica del comediógrafo africano; absorción que llega al extremo de hacernos afirmar que es el parásito el personaje más cómico de Terencio (Riquelme, 1998: 203).

Se ha subrayado antes el carácter de «oficio» con el que Ergásilo describe a su quehacer (por no decir a su existencia). Años más tarde, Luciano de Samosata trata de dar una de las explicaciones más detalladas sobre la figura del parásito y la hace en este mismo sentido, aunque no deja de considerar al parásito como aquel que obtiene su comida de otro. En el diálogo «Sobre el parásito o que el parasitismo es un arte» presenta a Simón, quien es un «experto» parásito hábil para «vivir de gorra», aunque esta actividad también requiere esfuerzo y trabajo. En el texto de Luciano, según José Luis Navarro González, se demuestra que este estilo de vida, como indica el título, es un arte desde una perspectiva estoica; es decir, que el parásito sería «capaz de argumentar con solidez y de defender con tenacidad sus puntos de vista, que desde luego son muy particulares» (Luciano, 2008). Navarro González también encuentra que los parásitos que aparecen en las comedias antiguas griegas y latinas son cercanos a nuestro actual clown o payaso, aunque Simón, el parásito que describe Luciano, es distinto a ellos.

En este texto, Simón se presenta como un hombre vicioso y peor de lo que se cree, pero que practica, como experto, el «oficio» del parasitismo. Para él, un oficio es «un conjunto de *katalépsis* que funcionan de forma combinada con vistas a una finalidad práctica en la vida» (Luciano, 2008); es muy importante porque revela la naturaleza humana: distingue a los hombres buenos de los malos y quien lo ejerce «llega a conocer mejor que la propia mántica lo que es tan oscuro y tan recóndito» (Luciano, 2008).

Simón también considera que si la *katalépsis* (sic) del parásito no se ejercita cada día, se echa a perder el oficio y quien lo ejerce. Este punto es relevante porque vincula a los diferentes parásitos de las antiguas comedias grecolatinas con el Simón de Luciano, ya que involucra al «otro». En este sentido, Luciano defiende que no es que el parásito llegue a la casa del «otro» a robar comida, sino que debe ser invitado por este; por eso, apunta, «el tan cacareado nombre de “amistad” no es otra cosa que el comienzo del parasitismo» (Luciano 2008), porque, para él, «nadie invita a su mesa a ningún enemigo, o desconocido, ni siquiera a alguien con quien no tenga un cierto trato. Me parece a mí que antes debe hacerse amigo para poder compartir con él las libaciones, la mesa y los demás secretos de este oficio» (Luciano, 2008). Así, lo que revela el parásito es la verdadera amistad, porque «sólo es un

amigo auténtico el que comparte la bebida y la comida». Y esa es su «base fundamental», lo que lo convierte en un verdadero oficio (Luciano, 2008).

A través de Simón, Luciano explica que el oficio de parásito puede aprenderse sin esfuerzo y se ejerce «con ganas locas», mientras que, por el contrario, «el resto de los hombres aprenden unos oficios que odian hasta el punto de que algunos se escapan de casa por culpa de ellos» (Luciano, 2008). Por ello, para Luciano, el parásito «es el único de entre todos que disfruta del propio oficio en el mismo momento en que está aprendiendo y casi en el mismo punto están el principio y el final» (Luciano, 2008).

Más adelante en su diálogo, Luciano vuelve a definir el parasitismo ya no como oficio, sino incluso lo eleva a la categoría de arte que se adquiere, y cita a Sócrates, «por un cierto designio divino» (Luciano, 2008). Además, tiene un «complejo de *katalépsis* que funcionan armoniosamente» (Luciano, 2008). Este arte, subraya, tiene como finalidad el placer y, según Epicuro, es el objetivo final de la felicidad. El placer, para Luciano, «consiste, ante todo, en la relajación total de la carne y, después, en el no tener el espíritu abrumado de barullo y confusión; y sólo el parásito alcanza las dos cosas, mientras Epicuro ni una, ni otra» (Luciano, 2008), porque, según él, en Epicuro hay un «plagio», ya que el placer no es de su competencia, sino del parásito.

Esta figura del parásito desapareció de la escena para volver a surgir en las últimas fases de la Edad Media y en el Renacimiento; así, va a trascender en el teatro y se le encontrará de diversas maneras a lo largo de los siglos. Una de las más importantes está en los bufones de las cortes, que tendrán una caracterización muy cercana a la definición que el filósofo francés Michel Serres hace de los parásitos sociales; para él este tipo de seres son huéspedes que alaban, adulan e intercambian su conversación sólo por obtener comida. También habla del parásito en un sentido político, es decir, que los grupos humanos se organizan a través de relaciones unidireccionales, donde uno se come al otro y donde este otro no puede beneficiarse del primero. «El hombre es un piojo para otros hombres. El hombre es el *host* o anfitrión de otros hombres» (2007) y la relación es, unidireccional, porque nunca va del otro al uno. Sólo hay un hombre que se beneficia de otro hombre.

Serres reconoce que utiliza palabras en un sentido «inusual», porque toma elementos de la parasitología y de la biología para explicar fenómenos sociales. Piensa que un hombre no sería un parásito, sino, como las ratas o las hienas o, incluso, los altos funcionarios –escribe con cierto tono de sarcasmo–, sería un depredador, ya que entre los mamíferos no hay parasitismo. Hay pues, en este pensador, un uso antropomórfico del

vocablo «parásito» que lo devuelve a la antigua Grecia. Asimismo, en la figura del anfitrión reconoce un cierto sentido de entrega, de darse o de invitar al otro, porque «ofrece» la comida, como un hotel o un hostel proporciona un lugar para dormir.

¿Cuál es la naturaleza de este humano-parásito, según Serres? Desde una visión que alude al pensamiento de Thomas Hobbes, mira al hombre como un lobo para los hombres, un águila para las ovejas y una rata para las ratas. En *De Cive*, Hobbes habla de dos naturalezas humanas. Una, que el hombre es una especie de Dios para el hombre, y la otra, que ha trascendido como su gran postulado: que «el hombre es un auténtico lobo para el hombre» (2000: 34). En el primer caso, se refiere a una comparación entre ciudadanos y, en el segundo, entre ciudades. En el primero, apunta Hobbes, hay «una cierta analogía de semejanza con la Deidad» en términos de justicia y caridad, las cuales le parece que son hermanas gemelas de la paz; en el segundo de los casos, los hombres tienen que defenderse del engaño y la violencia, «o, dicho en términos más claros, de una brutal rapacidad» (2000: 34). Muchos de los análisis que se hacen sobre la filosofía hobbesiana se apoyan principalmente en este segundo postulado, sin considerar el primero. No obstante, como puede verse, para Hobbes, en la naturaleza humana caben ambas posibilidades: la rapacidad y la caridad.

De Cive fue escrita por Hobbes en el siglo XVII durante sus primeros meses de autodesierto en París. Aunque la frase «el hombre es un lobo para el hombre» se le ha atribuido a él, hay un antecedente en *Asinaria* de Plauto, quien apunta, en palabras de un Mercader: «cuando no se le conoce, el hombre, es un lobo, no un hombre, para el hombre» (Saravia, 2011: 190). *Asinaria* es, no obstante, una de las comedias plautinas que menos se ha apreciado y que, incluso, se ha dudado de su autenticidad. Se trata de una de las obras menos influyentes de Plauto, de ahí quizá que poco se le reconozca este diálogo como antecedente de la famosa consigna de Hobbes.

Jacques Derrida también retoma la figura del mismo animal para citar una locución proverbial: «a paso de lobo», que, en general «significa una especie de introducción, de intrusión discreta, incluso una especie de fractura inaparente, sin espectáculo, cuasi secreta, clandestina, una entrada que hace lo que sea para pasar desapercibida y, sobre todo, para no dejarse detener, interceptar, interrumpir» (2008: 20). Se trata de una manera de proceder que sorprende a la presa. El lobo para Derrida es alegoría de la caza y la guerra, la presa y la depredación. Para él: «Los lobos reales atraviesan, sin pedir autorización, las fronteras nacionales e institucionales de los hombres y de sus Estados-nación soberanos; los lobos en plena naturaleza, como suele decirse, los lobos reales son los mismos acá o más allá de los

Pirineos o de los Alpes» (2008: 23). Derrida trae al presente la figura del lobo porque se le nombra donde no se le ve ni donde se le oye venir. «Él se anuncia, lo aprehendemos, lo nombramos, nos referimos a él, lo llamamos, incluso por su nombre, lo imaginamos o proyectamos hacia él una imagen, un tropo, una figura, un mito, una fábula, una figuración, pero siempre refiriéndonos a alguien que, avanzando a paso de lobo, no está ahí, todavía no» (2008: 23). El lobo es metáfora del hombre, tanto en Plauto, como en Hobbes y en Derrida. En los tres hay coincidencia de cierta prevención. De querer decirnos que, aunque no lo vemos, el hombre está ahí acechando a su presa, que es otro hombre. Y que tarde o temprano se hará presente, pero que cuando lo descubramos será quizá demasiado tarde, porque él habrá analizado nuestros pasos, habrá observado nuestras acciones, habrá reconocido nuestro olor. Será nuestro depredador.

Para Serres, la relación parasitaria es intersubjetiva y es la forma atómica de nuestras relaciones. O sea, esta relación parasitaria, como él la denomina, es naturaleza humana. Es nuestra condición. Desde esta perspectiva, todos seríamos parásitos, todos abusamos de nuestro «host», de nuestro anfitrión. Todos los humanos jugamos ese doble rol de parásito/anfitrión, intercambiamos lugares. En algunas circunstancias –en la noche, por ejemplo–, es difícil distinguir con claridad entre el huésped y el parásito. De hecho, apunta Serres, ambos son el parásito. Pero hay algo que distingue al parásito de otros organismos: su capacidad para crear novedad. Siempre «inventa algo nuevo», ya que «como no come como todos los demás, construye una nueva lógica» y aunque puede llegar a ser expulsado, o es víctima de burlas o golpes, siempre «inventa de nuevo». Una novedad que Serres encuentra y que invita a analizar: «El parásito inventa algo nuevo. Obtiene energía y la paga con información. Obtiene comida y la paga con historias» (2007), como hacían los bufones con sus reyes. El parásito establece nuevos pactos «injustos» y transforma los viejos equilibrios en otros nuevos. «Habla en una lógica considerada hasta ahora irracional, una nueva epistemología y una nueva teoría del equilibrio» (2007).

El parásito humano, desde la visión de Serres, es un excitador térmico, un cómico, un agitador del ambiente social. Sabe cómo complacer en la mesa de sus anfitriones. Hace reír a otros, dirige los discursos. «Sin él, la fiesta es sólo una comida fría, porque su papel es animar el evento. El suyo es un papel social y, por tanto, teatral» (2007). Tartufo, de Molière, es, para él, el modelo de este tipo de parásitos y cuando éstos abundan y, si la comida es buena, «aseguran el esplendor de los *euergetes* o de los generosos donantes» (2007).

Por su parte, Anna-Sophie Jürgens y Alexander G. Maier encuentran que, en la ficción y en la cultura popular, los personajes considerados parasitarios aparecen como metáfora de amenaza y de propagación de enfermedades catastróficas. Además, algunos de estos personajes suelen infiltrarse en cuerpos humanos para transformarlos en monstruos. Hay una experiencia amenazante con esta figura. Jürgens y Maier ponen como ejemplo *Prometheus* y la serie *Alien*, en donde los personajes parasitarios son presentados como armas biológicas extraterrestres. En este tipo de cintas, los parásitos aparecen como una especie de castigo frente la destrucción ecológica realizada por los seres humanos; por lo tanto, dicen estos autores, la quintaesencia de la narrativa parasitaria parece presentar a sus protagonistas como un peligro somático, psicológico y social.

Sin embargo, Jürgens y Maier también apuestan por mostrar los aspectos positivos de los personajes parásitos y para ello –entre otras exploraciones, como los circos de pulgas– los relacionan con los clowns, los cuales les parecen que están vinculados a través de un carácter travieso que los hace propensos a relacionarse con los demás. Reconocen a Serres como uno de los pioneros en expandir el concepto biológico de parasitismo y aplicarlo en un contexto cultural, aunque lo critican de sólo ubicar como paradigma en la ficción al Tartufo de Molière y mencionar algunas relaciones vagas entre el parásito con el mundo cómico del arte escénico. En este sentido, ponen su atención en los textos cómicos de la antigüedad griega y romana en los que ser parásito era referirse a un hombre que, siendo aficionado a la comida gratis, se unía a cenas en casas ricas sin tener invitación. Estos investigadores confirman la teoría de que dichos personajes eran bien recibidos porque solían «ganarse» la comida a través de hacer varios «entretenimientos divertidos». Y en esto hay una conexión entre la teoría biológica de Serres en cuanto mirar al parásito como un «excitador térmico», aunque en este caso no se trata de una reacción química ni biológica, sino social e, incluso, cultural.

Por otro lado, Jürgens y Maier se preguntan si los antiguos personajes parásitos de las comedias grecolatinas antiguas no serían un «proto-payaso», es decir, un antiguo antecedente de lo que ahora conocemos como clown. La razón es que «existe una relación de parentesco entre payasos, circo, bufones y parásitos» (Jürgens, 2020: 45). Además, citan a Enid Welsford, quien en *The fool: His social and Literary History*, planteaba que el término «parásito» estaba originalmente reservado como un título para aquellos sacerdotes y magistrados que eran invitados a los banquetes oficiales, aunque los escritores de las comedias Media y Nueva lo utilizaran en un sentido más degradado que los llevó a proponer

un nuevo personaje cómico cuyo lugar en la mesa era resultado de su descaro, su talento para el mimetismo (*mimicry*) y su capacidad para hacer reír (Jurgëns, 2020: 45). Además, reconocen que en los últimos dos siglos el parásito-payaso no ha perdido su atractivo y una de sus encarnaciones más recientes es Beetlejuice, interpretado por Michel Keaton, en la película homónima de Tim Burton de 1988. «Beetlejuice es el payaso-parásito perfecto» (Jurgëns, 2020: 46). En la cinta –señalan los autores– el payaso-parásito actúa como catalizador para una nueva forma de convivencia entre los vivos y los muertos, con lo que obliga a sus «anfitriones» a actuar de una manera diferente. En este caso, el parásito irrumpe para conseguir un nuevo orden social (Jurgëns, 2020: 47).

En *Parásitos* de Bong Joon-ho también hay una ruptura del orden social, pero ésta se da más por una casualidad o por producto del destino que por una búsqueda en sí, porque la única posibilidad que tienen los personajes parásitos –la familia pobre que se convierte en servidumbre de la casa rica– para cambiar de estatus social es «adecuarse a la meritocracia bajo acatamientos legales y moralmente aceptados, esto es, aceptar las normas de la *polis*, a pesar de que sean injustas» (Piñeiro, 2020: 21). Piñeiro encuentra similitudes entre *Parásitos* y *El Príncipe* de Maquiavelo, en el sentido de que las acciones que emprenden los personajes pasan por acatar las normas, generar temor al enemigo externo y al propio grupo. «Por tanto, surge la necesidad de llevar a cabo acciones basadas en una lógica de miedo, riesgo y violencia» (Piñeiro, 2020: 21).

Para el director Bong Joon-Ho, la cinta trata sobre «los escasos momentos en que los ricos y los pobres se acercan tanto que, de nuevo, pueden olerse los unos a los otros» (Salvà, 2020). Los parásitos, en su película son, a simple vista, la familia pobre, «porque se infiltran en la familia rica para chupar su sangre» (Salvà, 2020), pero los ricos también juegan un rol de parásitos –o incluso el doble rol de anfitriones/parásitos–, debido a que no pueden vivir su vida sin depender de los demás. Según Bong Joon-Ho, la condición de la familia pobre no es provocada por ella misma, sino por el sistema que no le da oportunidad de prosperar en muchos trabajos para los que podría tener habilidades para desarrollarlos (Salvà, 2020). En este sentido, hay una incapacidad en estos personajes de cambiar de rol social, aunque este sea su deseo. Viven en la escala más baja social; incluso, son fumigados como las cucarachas. Tienen que fingir ser otros para poder cambiar de nivel social, pero eso es un mero espejismo. Su ascenso y descenso, por cierto, está simbolizado por escaleras, ya que tienen que transitar a través de ellas para subir a donde está la familia rica y sus medios de

subsistencia, luego bajan por ellas para caer, casi siempre, en una condición peor a la que ya tenían antes.

Bong Joon-Ho define su cinta como una «comedia triste», porque es la historia de «personas que esperan vivir con otros en una relación simbiótica, pero eso no funciona, así que son empujados a tener una relación parasitaria» (Arcadia, 2020). Es, desde su punto de vista, un retrato de las sociedades capitalistas actuales, donde «hay rangos y castas que son invisibles a los ojos. Las mantenemos escondidas y fuera de la vista, menospreciamos las jerarquías de clases de forma superficial, como algo del pasado, pero la realidad es que son líneas que no se pueden cruzar» (Arcadia, 2020). Las clases sociales, define el director, «son cada vez más parasitarias» (Engel, 2019). En *Parásitos*, el rico acepta al pobre en su espacio porque necesita que le sirva. Pero desconfía, no permite que lo toque porque teme que lo infecte; lo rechaza si considera que «se ha pasado de la raya», porque el rico quiere tenerlo todo bajo control, pero ese es otro espejismo ya que solo escucha y ve lo que quiere escuchar y ver. Jamás se da cuenta de que el pobre lo acecha, que juega con él un papel de lobo. Philipp Engel relaciona a la familia pobre de la cinta, los Kim, con «los pícaros», ya que encuentra en que en esta historia hay «humor bufo y grotesco, tan deslenguado como gestual, que no le hace ascos a la escatología, está muy lejos de parecernos exótica. Esos pícaros desarrapados empeñados en medrar, con las más retorcidas artimañas, nos resultan más bien familiares» (Engel, 2019). Hay, pues, referencias al grotesco y al carnaval.

El gran problema de la historia es que el anfitrión –la familia rica, los Park– tiene su propio *habitus* y recuerda constantemente al parásito su condición de *outsider* del grupo social al que quisiera pertenecer. Ello provoca un cisma en el objetivo y método del parásito, lo cual pone en crisis el equilibrio social. Y eso, desde la visión del director Bong Joon-Ho, es la guerra. Sin embargo, en esa lucha el parásito no desaparece como sí lo hace su anfitrión. El parásito se transforma y adapta a las nuevas circunstancias; en los Kim es posible notar, como señala Serres, la manera en que la figura tiene la capacidad de crear novedad, de construir una nueva lógica. También, como en las antiguas comedias de Plauto, se aprecia la forma en que el parásito cambia de condición de vida y pasa de la abundancia a la miseria, como ocurre en la escena de la inundación, incluso en el abandono del hogar, en el caso de la familia rica; también el parásito pasa de la alta estima al gran desprecio, lo cual se ve reflejado constantemente en la referencia al olor corporal. Otra de las similitudes de la cinta de Bong Joon-Ho con los antiguos parásitos latinos es ese dolor profundo que está en la base

de la comicidad y que, en el caso de la película, se va haciendo cada vez más denso conforme va avanzando la trama.

Bong Joon-Ho expone con claridad en sus personajes –sobre todo en los que han caído en desgracia– la idea del hombre como lobo del hombre que proponen Plauto y Hobbes y que Serres retoma en su trabajo. Es también evidente, en el plan minucioso de la familia Kim para conseguir controlar el ambiente en la casa de los Park, el «a paso de lobo» que expone Derrida, porque ellos, como lobos, actúan de manera sigilosa, estudian a su presa y la rodean hasta que esta ya no tiene escapatoria. Así, los Kim también responden al modelo que propone Serres, en tanto que los mira como excitadores térmicos, es decir, que saben controlar el ambiente social y lo hacen complaciendo a sus anfitriones, adulándolos, diciéndoles lo que ellos quieren escuchar para reafirmar su posición social.

Sin embargo, como analizan Jürgens y Maier, los personajes parasitarios son augurio de amenaza y catástrofes. En la cinta coreana transforman el *statu quo* y revelan el lado más monstruoso de las sociedades, metaforizado en una casa, donde los habitantes –los ricos– creen controlar la superficie, lo bello, pero desconocen lo que pasa en la vida subterránea, lo grotesco, lo abyecto y donde quien se encuentra en la escala social más baja –en este caso, un parásito que vive en los sótanos sin que nadie advierta su presencia– provoca la verdadera tragedia de la historia. El parásito, de esta manera, como conoce a la perfección ambos mundos, tiene la capacidad de intervenir en el sistema, de ponerlo en movimiento, de transformarlo, de provocar la crisis.

Es, así, la cinta de Bong Joon-Ho, un trabajo excepcional en el que pueden encontrarse todos estos ecos de la figura de los parásitos desde la antigüedad, donde lo único que se pretende es revelar una postura filosófica sobre nuestra naturaleza como humanos: todos, al final de cuentas, somos parásitos; todos adulamos, fingimos, transformamos el ambiente con el único fin de alimentar nuestro cuerpo... o nuestro anhelo de grandeza.

BIBLIOGRAFÍA

- Ateneo (2016): *Banquete de los eruditos. Libros VI-VII*. Madrid, Gredos.
- Arcadia (2020): «“En la sociedad capitalista de hoy hay rangos y castas invisibles a los ojos”:
Bong Joon-ho», *Revista arcadia*, en
<https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/en-la-sociedad-capitalista-de-hoy-hay-rangos-y-castas-invisibles-a-los-ojos-bong-joon-ho/79901/> (último acceso:
2/12/2020).
- Belinchón, Gregorio (2015): «Yo traiciono los géneros», *El país*, en:
https://elpais.com/cultura/2015/02/05/babelia/1423170604_217664.html
(último acceso: 2/12/2020).
- Bernal Lavesa, Carmen (2014): «Naturaleza y función de la máscara del parásito en la comedia latina», en: De Martino, Francesco; Carmen Morenilla (2014): *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica*, Valencia, Levante Editori -Bari.
- Cruz-Reyes, Alejandro; Blanca Camargo-Camargo (2001): *Glosario de términos en parasitología y ciencias afines*, México, Plaza y Valdés.
- Damon, Cynthia (1997): *The mask of the parasite: A pathology of Roman Patronage*. Michigan, The University of Michigan Press.
- Derrida, Jacques (2008): *Seminario. La bestia y el soberano. Volumen I (2002-2002)*, edición de Michel Lisse, Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud, Buenos Aires, Manantial.
- Engel, Philipp (2019): «Bong Joon-ho: “Las clases sociales son cada vez más parasitarias”», *El cultural*, en <https://elcultural.com/bong-joon-ho-las-clases-sociales-son-cada-vez-mas-parasitarias> (último acceso: 2/12/2020).
- Hobbes, Thomas (2000): *De Cive*, Madrid, Alianza.
- Jürgens, Anna-Sophie y Alexander G. Maier (2020): «From circus acts to violent clowns: The parasite as performer», *Journal of Science & Popular Culture*, 3, 1: 39-56.
- Luciano (2008): *Obras II*, Madrid, Gredos (Versión electrónica)
- Piñeiro, E. (2020): «Solidaridad, reciprocidad y violencia en el cine. Una lectura antropológica de *Parásitos* y *El hoyo*», *Ñavi: arte diseño comunicación*, 4, 2: 17-32.
- Riquelme Otálora, José (1998): «Humanismo y universalidad en el teatro de Terencio», en Martín Castellanos, Javier *et al* (1998): *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, Cadiz, Universidad de Cádiz.

- Plauto (2003): *Comedias. Los prisioneros. El sorteo de Cásina. El Persa. Pséudolo o el Requetementirosillo*, edición de Carmen González Vázquez, Madrid, Akal.
- Plauto (2004): *Plauto. Gorgojo, El ladino cartaginés. Tres monedas. Truculento*, edición de Rosario López Gregoris, Madrid, Akal.
- Plauto (2008): *Comedias I*, edición de Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos (versión electrónica).
- Sagan, Carl; I. S. Shklovskii (2003): *Vida inteligente en el universo*, Barcelona, Reverté.
- Salvà, Nando (2020): «Bong Joon-ho: “Todo, hasta nuestro olor corporal, es un asunto de clase”», *El periódico*, en <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200212/entrevista-bong-joon-ho-estreno-pelicula-parasitos-7698845> (último acceso: 2/12/2020).
- Saravia, Gregorio (2011): *Thomas Hobbes y la filosofía política contemporánea. Carl Schmitt, Leo Strauss y Norberto Bobbio*, Madrid, Dykinson.
- Serres, Michel (2007): *The parasite*, traducción de Lawrence R. Schehr, Minnesota, University of Minnesota.
- Socca, Ricardo (2006): *Nuevas y fascinantes historias de las palabras*, Montevideo, Asociación Cultural Antonio de Nebrija.

SOBRE EL AUTOR

Carlos Gutiérrez Bracho

Es investigador del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, en la Universidad Veracruzana, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, en México. Es doctor *cum laude* en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias por la Universidad Autónoma de Madrid. Es máster en Pensamiento Español e Iberoamericano por la misma Universidad (estudios que realizó con el apoyo del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México) y maestro en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana. Es autor del libro *El clown existencial. Historia de una poética sobre la condición humana* y coautor de los libros *El monólogo cómico. Retórica y poética de la comedia de stand-up. Transferencias y escena* (Universidad de Valladolid) y *Corporalidades escénicas Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (Universidad Veracruzana). Además, es periodista y divulgador de la ciencia.

Contact information: correo electrónico: cagubra@gmail.com; cargutierrez@uv.mx