

Capítulo 15

El maltrato físico y las lesiones corporales en la comedia de Aristófanes

Jimena Schere

El maltrato y la lesión física son recursos cómicos frecuentes en la comedia clásica griega y latina (Cavallero, 1996: 234-237). El tópico pervive en la tradición cómica de occidente y se manifiesta en géneros tan diversos como la *Commedia dell'arte*, el teatro de títeres de cachiporra, los payasos de circo, el cine cómico temprano norteamericano, géneros que pueden encuadrarse en lo que se ha denominado *slapstick comedy*.¹

Sin duda, el maltrato físico en la Grecia antigua tiene una relación intrínseca con la esclavitud. El cuerpo del esclavo, propiedad e instrumento del amo, puede ser sometido a golpes como modo de castigo (*cfr.* Cuffel, 1966: 332-333; Lewis, 2018: 40). En consonancia con esa práctica, la comedia antigua retoma este elemento de la realidad, lo transforma en un componente central de la relación entre los personajes del amo y el esclavo de comedia y en un tópico cómico convencional. Aristófanes, en particular, lo emplea de manera

1 Sobre el *Slapstick*, su definición y los géneros en los que se manifiesta, *cfr.* Peacock (2014: 15-39).

reiterada en su obra. Sin embargo, no solo los esclavos aristofánicos son objeto cómico de maltrato o experimentan lesiones físicas; también los personajes poderosos o algunos personajes circunstanciales, que adoptan posiciones cuestionadas y satirizadas, reciben golpizas. El vapuleo cómico permite, en este sentido, indagar las relaciones entre poder político y corporeidad en la producción del comediógrafo.

Según ha observado Le Breton (2002: 83), la problemática del poder, en particular de la acción política orientada al control del cuerpo y, por consiguiente, del comportamiento del actor, ha sido un tema central de la reflexión de las ciencias sociales de los años 70. Desde una perspectiva marxista, se ha intentado demostrar que toda política se impone a partir de la violencia y las restricciones sobre el cuerpo.² El análisis del uso del tópico en la comedia de Aristófanes y su multiplicidad de blancos, que exceden la figura del esclavo, abre el camino a la reflexión sobre la representación transgresora de la corporeidad en el autor.

En este trabajo nos proponemos, en primer lugar, consignar y analizar cuáles son los blancos privilegiados del tópico en el conjunto de la obra conservada. En segundo lugar, cuáles son las funciones que desempeña y cómo su uso particular desafía las convenciones genéricas y, a la vez, el orden corporal y político establecido.

2 Le Breton (2002: 83) expone las reflexiones de Jean-Marie Brohm (1975) sobre el control político de la corporeidad.

El maltrato físico y las lesiones corporales en la comedia temprana

Acarnienses

La producción temprana conservada del autor data de 425 a 421 a. C., y presenta algunas características comunes que permiten analizarla en conjunto. En particular, la polémica central se organiza en torno a la estructura binaria de un par cómico, compuesto por el héroe y su antagonista, que corporiza el principal contradiscurso atacado en la pieza.³ En las obras de este período inicial el uso cómico de los tópicos del maltrato físico y las lesiones corporales suele adoptar características semejantes. En general, la modalidad dominante consiste en aplicar este recurso en el marco del ataque contra el personaje antagonista.

La primera comedia conservada, *Acarnienses* (425 a. C.), pone en escena una sátira contra la política belicista en el contexto de la guerra del Peloponeso entre Atenas y Esparta. La polémica contra la continuidad de la guerra y sus defensores se representa en la obra, fundamentalmente, a través del héroe cómico Diceópolis, defensor de la paz, y el general ateniense Lámaco, partidario de la guerra.⁴ Lámaco constituye el blanco privilegiado de las burlas constantes del campesino Diceópolis, que hostiga a su antagonista en cada encuentro:

3 Sobre la estructura del par cómico en la comedia temprana y su finalidad argumentativa, *cfr.* Schere (2018: 297-304).

4 Desde nuestra perspectiva, la comedia *Acarnienses* aboga en favor de la tregua a través del héroe cómico Diceópolis y ataca la política belicista corporizada por el personaje de Lámaco. Esta postura ha sido motivo de discusión en la crítica del siglo XX y el debate continúa vigente hasta la actualidad. Muchos autores de referencia han defendido esta postura, por ejemplo, Edmunds (1980: 29-30), MacDowell (1983), de Ste. Croix (1996 [1972]: 59) y Newiger (1996 [1980]). Sin embargo, algunos estudiosos sostienen que la obra no involucra una postura seria en favor de la tregua, entre muchos otros, Forrest (1963), Whitman (1964: 78-79), Dover (1972: 82) y Bowie (1993: 39).

se burla de sus armas (p. ej. vv. 582, 585-586 y 592), deforma cómicamente su nombre (por ejemplo, v. 1207), cuestiona su integridad moral y lo acusa de sacar beneficios económicos de la guerra (vv. 593-619). Además de las burlas que recibe por parte del héroe, el personaje se construye bajo la imagen del *alazón* (“fanfarrón”, “impostor”), mediante una vestimenta ostentosa y un lenguaje pretencioso que lo convierten en un personaje caricaturesco (por ejemplo, v. 589). Resulta significativo que en esta comedia el único personaje que sufre lesiones físicas es precisamente el general Lámaco.

También el héroe Diceópolis protagoniza una escena cómica de agresión física, sin embargo, no resulta lastimado: el coro de carboneros de Acarnes lo persigue por haber concertado una paz privada con los peloponenses y le arroja piedras (vv. 280-283), mientras él se protege con una olla de barro para evitar las lesiones (v. 284). Aunque el coro manifiesta su intención de lapidarlo, Diceópolis consigue finalmente convencerlo, desarticula el castigo y resulta ileso. En toda la escena el héroe cómico, víctima de la furia inicial del coro, logra gracias a sus artimañas, su destreza verbal y sus argumentos justos escapar del padecimiento físico.

En el caso del antagonista Lámaco, en cambio, el personaje resulta lesionado. Su desgraciada suerte es narrada por un mensajero:

ΟΙ ὦ δμῶες οἱ κατ' οἶκόν ἐστε Λαμάχου,
ὔδωρ ὔδωρ ἐν χυτριδίῳ θερμαίνετε.
ὀθόνια κηρωτὴν παρασκευάζετε
ἔρι' οἰσυπηρά, λαμπάδιον περὶ τὸ σφυρόν.
ἀνήρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον
καὶ τὸ σφυρόν παλίνορθον ἐξεκόκκισεν
καὶ τῆς κεφαλῆς κατέαγε περὶ λίθῳ πεσῶν
καὶ γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος.
πτίλον δὲ τὸ μέγα κομπολακύθου πεσόν

πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξηύδα μέλος·
ᾧ κλεινὸν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδῶν
λείπω φάος γε τοῦμόν· οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ".⁵ (vv. 1174-
1185)

Servidor: — Sirvientes que estáis en la casa de Lámaco:
agua, calentad agua en una pequeña marmita.

Preparad vendas, cerato, lana grasienta, hilas para el
tobillo.

El hombre se ha herido con una estaca al saltar un foso,
se torció y dislocó el tobillo

y, al caer, se rompió la cabeza contra una piedra
y despertó a la Gorgona del escudo.

Y una gran pluma de pájaro-fanfarrón, cayendo
contra las piedras, entonó este terrible canto:

“Ojo ilustre, viéndote ahora por última vez,
abandono la luz de mi vida; ya no existo”.

El general Lámaco sale lastimado de una manera absurda; no resulta herido en la acción del combate ni agredido por un agente humano, sino que se lesiona por accidente al saltar un foso. La escena ridiculiza sus presuntuosas armas: la atemorizante cabeza de Gorgona que adorna su escudo se despierta por el golpe (v. 1181) y las plumas que enaltecen su casco declaman su desgracia ante el sol en estilo paratrágico (v. 1182).⁶ La ridiculización de la lesión del general se completa cuando el personaje afirma falsamente que ha sido herido por “lanza enemiga” (v. 1192), aunque el público acaba de escuchar la versión verdadera por boca del mensajero (Cortassa, 1988: 238). La herida de Lámaco, sufrida hacia el final de la pieza como momento culminante de su

⁵ Utilizamos la edición de Olson (2002). Todas las traducciones del griego antiguo son propias.

⁶ Sobre las referencias trágicas de este verso, *cfr.* Olson (2002: 335).

degradación, no pretende generar en los espectadores ningún tipo de adhesión o compasión por el personaje, como puede ocurrir en la tragedia, sino que refuerza el escarnio cómico que se ejerce contra él en toda la obra. Por cierto, al verlo herido Diceópolis se burla en forma expresa de él haciendo deformaciones cómicas de su nombre.⁷

Podemos observar que la ridiculización del general, operada a través de la construcción caricaturesca del personaje y de las burlas que recibe de manera constante por parte del héroe, tiene su correlato concreto y material en su daño físico. En definitiva, el motivo de la lesión corporal es solidario con el efecto satírico, acompaña la degradación cómica del blanco central de la obra y colabora con el ataque del contradiscurso, en este caso, la política belicista.

Caballeros

La comedia *Caballeros* (424 a. C.) tiene puntos de contacto con *Acarnienses* en cuanto a la utilización del recurso. La comedia pone en escena la actuación de tres esclavos de Demos, personificación del pueblo ateniense. Los tres servidores son objeto de maltrato físico y, en este sentido, se ajustan al tópico convencional del esclavo vapuleado presente en la tradición cómica según la *parábasis* de la comedia *Paz*.⁸ Sin embargo, la obra tiene la particularidad de

7 Diceópolis lo llama Λαμακίπιτος ("Lamaquipito", v. 1207). El morfema —ιππος, de carácter aristocrático, ridiculiza tal vez el origen humilde del personaje, según observa Kanavou (2011: 29).

8 En la *parábasis* de *Paz*, se afirma que el maltrato cómico del esclavo era un tópico recurrente en la comedia de la época (vv. 743-747). Sousa Silva (1997: 232), por ejemplo, acepta como válidas estas afirmaciones y considera que el motivo del esclavo golpeado era un recurso popular dirigido al público menos sofisticado. Por el contrario, autores como Hubbard (1991: 146) no aceptan este testimonio. Desde nuestro punto de vista, la *parábasis* de *Paz* aporta una clave válida para entender la poética de los blancos cómicos en Aristófanes y puede ser tomada seriamente. Con todo, hay que tener en cuenta que la fragmentariedad de los testimonios conservados sobre la comedia no aristofánica no permite más que una visión insuficiente (Sells, 2013). Desarrollaremos

que esos esclavos no son figuras sociales marginales, sino que representan a políticos y generales destacados de la Atenas contemporánea:⁹ uno de ellos, al orador Nicias, perteneciente al ala democrática moderada; el otro, al general Demóstenes. Los dos servidores se lamentan en la apertura de la obra de que Paflagonio, el nuevo esclavo de Demos, “no deja de hacer dar palizas a los esclavos” (πληγὰς ἀεὶ προστρίβεται τοῖς οἰκέταις, v. 5).¹⁰ Paflagonio, representa al líder Cleón, del ala democrática radical. La misma idea se repite unos versos más adelante cuando Demóstenes detalla los padecimientos de los esclavos a partir de la llegada de Paflagonio: el personaje se queja de recibir azotes del amo por las mentiras de Paflagonio-Cleón y de ser extorsionado por el nuevo esclavo para evitar los castigos del amo por falsas denuncias (vv. 63-70). Sin embargo, estas escenas son tan solo referidas por los esclavos.

El único esclavo que recibe una golpiza en escena es el propio Paflagonio-Cleón: en primer lugar, Paflagonio es atacado por el coro de caballeros: “Golpea, golpea al canalla y alborotador de la caballería” (παῖε παῖε τὸν πανοῦργον καὶ ταρᾶξιππόστρατον, v. 247). Más adelante, Paflagonio vuelve a recibir golpes del Morcillero: “¡Ay! ¡Ay! Me pegan los conjurados” (Ἰοὺ ἰοῦ,/ τύπτουσί μ’ οἱ ξυνωμόται, vv. 451-452).

En *Caballeros* se desarrollan una serie de escenas de tipo farsesco, que incluyen insultos y amenazas de agresión cruzadas. En ellas, Paflagonio amenaza al Morcillero con

el problema de la poética de los blancos cómicos presente en la *parábasis* de *Paz* en el apartado dedicado a esta pieza.

9 Cuffel (1966: 325) observa que el esclavo, por estar vinculado con un destino trágico, tiene un papel marginal en la comedia griega, comparado con su desarrollo posterior en la comedia romana como personaje tipificado. Sin embargo, es preciso notar que la figura del esclavo en Aristófanes, reelaborada para representar a figuras poderosas, tiene una presencia significativa.

10 Utilizamos la edición de Sommerstein (1981).

torturas,¹¹ pero ninguno de esos padecimientos se concreta; por el contrario, el Morcillero se impone como vencedor absoluto de Paflagonio.

En definitiva, Paflagonio-Cleón, blanco central de la obra, es el único de los esclavos que recibe maltrato físico en el escenario. En este sentido el tópico del escarnio corporal es solidario con el asedio verbal de la burla permanente a la que es sometido el personaje en toda la pieza.

Podemos observar que si bien Aristófanes retoma el motivo tradicional del esclavo sujeto a golpizas en escena con fines cómicos, propio de la comedia de su época, en su obra el objeto de maltrato ya no es la figura más baja de la escala social, sino personalidades poderosas de la Atenas de la época. En este sentido, invierte la representación convencional de la corporeidad ultrajada del esclavo.

Como en el caso de Lámaco, el motivo del vapuleo físico colabora con el efecto satírico y se pone al servicio del ataque contra los blancos centrales de la pieza. El comediógrafo transforma así un tópico social y políticamente inocuo en un mecanismo de ataque contra el líder político más influyente de la época.

Nubes

La comedia *Nubes* (422 a. C.) ubica el eje del ataque en el modo de educación sofística, representado por el personaje de Sócrates. El campesino Estrepsíades, con el fin de evitar pagar sus deudas, lleva a su hijo Fidípides a la escuela de Sócrates para que aprenda el arte de ganar cualquier causa luego de fracasar él mismo en el aprendizaje. Fidípides resulta un hábil discípulo de su maestro

11 Por ejemplo, el verso 367: "¡Cómo te ataré en el cepo!" (οἶόν σε δήσω 'ν τῷ ξύλῳ). Las escenas de insultos y golpes serían propias de la farsa popular, según observa Murphy (1972: 188).

y, una vez instruido en la sofística, desata una golpiza contra su padre (vv. 1321 y ss.). La cómica escena llega a su punto máximo cuando Fidípides se propone demostrar con argumentos que es justo pegarle al padre (vv. 1331-1332). En este caso, el maltrato físico también acompaña al escarnio cómico. Los golpes y la argumentación de Fidípides tienen un efecto transformador sobre el personaje del campesino: Estrepsíades cambia de posición y se dispone a incendiar la escuela de Sócrates. Es decir que la paliza resulta involuntariamente aleccionadora y el héroe cómico adopta entonces la perspectiva avalada en la pieza, esto es, el rechazo de la educación sofística por los resultados nocivos que acaba de comprobar en la conducta de su propio hijo.

Si los esclavos y los niños pueden ser objetos de la violencia corporal,¹² *Nubes* produce una inversión cómica de lo que resulta lícito. Pone en escena el maltrato físico de un ciudadano adulto libre por parte de su hijo. El personaje que resulta víctima de maltrato corporal queda así rebajado, degradado, y tiende a convertirse simbólicamente en un esclavo o un menor, es decir, un individuo subordinado ya sea a un amo o a un adulto.

En el desenlace de la obra, el héroe Estrepsíades acompañado de su esclavo le ordena golpear en este caso a Sócrates y a sus discípulos: “Persigue, golpea, arroja, por muchas cosas, pero sobre todo sabiendo cómo injuriaban a los dioses” (δίωκε, παῖε, βάλλε πολλῶν οὐνεκα, / μάλιστα δ' εἰδῶς τοὺς θεοὺς ὡς ἠδίκουν, vv. 1508-1509).¹³ En este cierre, el maltrato físico remata la sátira emprendida en toda la obra contra Sócrates, la escuela sofística que representa y

12 Encontramos una referencia al castigo corporal del padre al hijo en *Avispas* 254. En este pasaje el corifeo le pega al niño. *Cfr.* Pl. *Pr.* 325 D.

13 Utilizamos la edición de Dover (1968).

la figura del intelectual.¹⁴ Además, se invierte el motivo del esclavo apaleado porque es el hombre libre y prestigioso, Sócrates, el que recibe violencia física por parte de un servidor. En definitiva, el uso de los golpes en *Nubes* sigue una lógica semejante a la de *Acarnienses* y *Caballeros*: la golpiza recae sobre los personajes que adoptan la postura atacada y ridiculizada en la obra. En este caso, los golpes sirven además para escarnecer al héroe cómico Estrepsíades, hacerlo cambiar de opinión y adoptar finalmente una actitud de repudio hacia la nueva educación de corte sofístico. Una vez que el héroe cambia de postura y rectifica su visión sobre el maestro, el maltrato físico se vuelca contra su blanco frecuente: el antagonista del héroe, representante central del contradiscurso.

Avispas

Avispas (422 a. C.) embiste contra los jueces atenienses y sus peores vicios a través del ataque cómico contra el anciano juez Filocleón. El héroe cómico, su hijo Bdelicleón, intenta retener encerrado en su casa al anciano para que no huya a los tribunales y satisfaga su maligna manía de condenar a todos los acusados. El motivo no tiene aquí un uso tan significativo como en las otras comedias tempranas. Podemos citar, sin embargo, algunos ejemplos en los cuales se reelabora el tópico tradicional.

Luego de varios intentos de fuga del anciano, el héroe cómico Bdelicleón¹⁵ pide a su esclavo que castigue físicamente a su anciano padre (v. 398). En este caso, el antagonista y los vicios del poder judicial que representa vuelven a ser

¹⁴ Sobre el personaje tipificado del filósofo cómico, *cfr.* O'Regan (1992: 35) e Imperio (1998).

¹⁵ Consideramos que Bdelicleón es el héroe de la pieza, identificación que ha generado controversias en la crítica. Sobre el tema, *cfr.* Schere (2014).

objeto de escarnio como en las otras comedias tempranas. Por otra parte, la violencia física se ejerce contra el juez, no contra el servidor, su blanco habitual y característico; el esclavo es el responsable de ejecutar el castigo, en lugar de ser su víctima. La escena tiene resonancias de la comedia *Nubes* en la que el padre sufre un castigo por parte de su hijo y, en este sentido, invierte también el ejercicio permitido del castigo al niño.

Otro ejemplo semejante se presenta en el v. 456: Bdelicleón le ordena al esclavo Jantias golpear al coro de jueces-avispas para echarlo de su casa. El coro en esta instancia permanece todavía como un aliado del antagonista y recibe su castigo. Tampoco en este pasaje el esclavo es el que resulta apaleado sino los representantes del poder judicial. Recordemos que la argumentación de Bdelicleón apunta a demostrar que el juez, aunque cree tener mucho poder, es en realidad un simple esclavo de los demagogos (δουλεύων λέληθας, v. 517).¹⁶ Nuevamente la obra juega con la idea de rebajar el presunto poder a una condición de servidor y trabaja con la inversión de la relación amo-esclavo. El poder judicial no es en verdad soberano sino subordinado a la manipulación del poder político. El motivo del maltrato físico colabora con la construcción de la habitual alegoría del amo y del esclavo desarrollada ampliamente en *Caballeros*¹⁷ y apunta a degradar a los personajes que asumen la postura satirizada en la obra.

Hacia el final de *Avispas* encontramos también una referencia al tópico. El esclavo refiere el comportamiento vergonzoso de Filocleón en el banquete: en medio de su baile, borracho, el anciano golpea al esclavo (v. 1305). En este

16 Utilizamos la edición de MacDowell (1971).

17 En esta pieza, el amo Demos es en realidad, sin saberlo, un esclavo de Paflagonio-Cleón. Este es el esclavo-amo que resulta golpeado, vencido, desplazado y encarnecido en la obra por su antagonista.

caso, se comporta como un amo caprichoso e injusto que maltrata sin razón alguna al servidor. Se vuelve a utilizar el tópico para dejarlo en ridículo.

Paz

En la misma línea de las otras comedias tempranas, *Paz* (421 a. C.) utiliza una escena de golpes para ridiculizar a su blanco satírico central: la política belicista. La divinidad Pólemos golpea a su esclavo Tumulto, inactivo e incapaz de satisfacer sus requerimientos en un contexto histórico desfavorable a la guerra, situado poco antes de la inminente paz de Nicias (vv. 255 y ss.).

Resulta significativo detenerse en la *parábasis* de *Paz* que hace una referencia expresa al motivo del castigo cómico al esclavo. El coro menciona y descalifica una serie de motivos cómicos convencionales de la comedia contemporánea (vv. 739-747): la burla contra los pobres, el Heracles glotón y el maltrato al esclavo. En este contexto el coro afirma que el poeta Aristófanes ha desplazado el uso de ciertos motivos cómicos estereotipados:

ΧΟ. [...] τοὺς δούλους παρέλυσεν
οὐς ἐξῆγον κλάοντας αἰεὶ, καὶ τούτους οὐνεκα τοῦδί,
ἴν' ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εἶπ'
ἀνέροίτο
"ὦ κακόδαμον, τί τὸ δέρμ' ἔπαθες; μῶν ὑστρίχίς
εἰσέβαλέν σοι
εἰς τὰς πλευρὰς πολλῆ στρατιᾶ κάδενδροτόμησε
τὸ νῶτον;"¹⁸ (vv. 743-747)

18 Utilizamos la edición de Olson (1998).

Coro: [...] 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 descor-
teó la espalda?”

De acuerdo con este pasaje, el motivo del esclavo maltratado constituía un blanco cómico frecuente en la comedia contemporánea, del que el comediógrafo decide distanciarse para ridiculizar a los poderosos, como afirma el coro en la propia *parábasis*: el poeta ha dejado de lado la ridiculización de “hombrecitos comunes” (ιδιώτας ἀνθρωπίσκους, v. 751) para atacar a los “más grandes” (τοῖσι μεγίστοις ἐπέχει, v. 752). Se ha discutido mucho sobre la validez de estos postulados de Paz. Pero si bien es cierto que Aristófanes utiliza ocasionalmente estos blancos cómicos, el tópico del maltrato físico al esclavo empleado en su forma convencional, tiene un lugar marginal en su obra; en cambio, los golpes y lesiones son padecidos por personajes poderosos e influyentes (*mégistoi*) en el plano político, militar, intelectual y judicial, sobre todo en la obra temprana: Lámaco, representante del poder militar; Paflagonio-Cleón, representante del poder político del sector radical; Sócrates, símbolo de la nueva educación; Filocleón, ejemplo máximo de los vicios del poder judicial; Tumulto, esclavo de Pólemos, personificación del belicismo. Podemos observar, entonces, que los postulados de la *parábasis* de Paz se cumplen de manera efectiva en la comedia de Aristófanes.

Encontramos, además, en esta comedia un uso alternativo del tópico: los golpes se desatan contra el recitador de

oráculos Hierocles, impostor que quiere participar de los beneficios conseguidos por el héroe Trigeo.¹⁹ La golpiza contra la figura del impostor es ampliamente explotada en *Aves*. En este sentido, *Paz* opera como una pieza de transición entre la obra temprana y la comedia posterior, en la cual el uso y las funciones del tópico adquieren mayor versatilidad. En *Paz* el recitador de oráculos irrumpe en escena con la intención de comer las vísceras de las libaciones realizadas en honor de la diosa Paz y pretende, a través del mensaje de sus oráculos, hacer fracasar la flamante tregua. El esclavo del héroe Trigeo, por orden de su amo, lo echa entonces a palos (vv. 1446 y ss.). La escena vuelve a resultar una inversión del motivo tradicional del esclavo vapuleado. Pero en este caso el escarnio cómico ya no recae sobre el antagonista central y sus aliados sino en un blanco ocasional, el impostor que, una vez realizado el plan del héroe, pretende gozar impunemente de sus beneficios.

El maltrato físico y las lesiones corporales en la comedia conservada posterior a 421 a. C.

En las comedias tempranas los antagonistas y sus aliados resultan golpeados y vencidos: Lámaco termina herido; Paflagonio es apaleado por sus oponentes; Sócrates es expulsado a golpes en medio del incendio del pensadero; Filocleón también recibe su parte; Pólemos golpea a su colaborador y esclavo Tumulto. En este sentido, la comedia aristofánica, con su habitual potencia trasgresora, no solo se aleja del tópico tradicional sino que desdibuja la construcción de la corporeidad vigente en la sociedad

19 Conford (1993 [1914]: 119-122) ha observado que el héroe cómico desbarata las intenciones de los impostores que quieren participar de su régimen.

ateniense y las diferencias tajantes entre el hombre libre y el esclavo.²⁰

En la comedia posterior los golpes tienen blancos más heterogéneos. En *Aves* recaen sobre personajes circunstanciales. *Aves* ya no presenta un antagonista protagónico, que corporice el principal contradiscurso atacado en la obra, característica de las comedias tempranas; en cambio, aparece una serie de impostores (*alazones*), representantes de diferentes vicios de la sociedad ateniense, que pretenden gozar de los beneficios alcanzados por el héroe Pistetero. El héroe expulsa con violencia física y amenazas de golpes a varios de estos impostores que quieren habitar en la ciudad de los pájaros: a Metón, al inspector, al vendedor, al sicofanta (vv. 1017 y ss.). A pesar de las diferencias observadas con la comedia temprana, podemos comprobar que tampoco en *Aves* el esclavo resulta el blanco privilegiado de la vejación corporal, sino los personajes que ocasionan daños a la *pólis* desde la perspectiva aristofánica.

En las comedias con temática o protagonistas femeninas son habituales, en cambio, las escenas farsescas de agresiones físicas y verbales cruzadas entre personajes femeninos y masculinos. En *Lisístrata* (411 a. C.) se enfrentan el coro de ancianas y de ancianos (vv. 319 y ss.): el grupo de ancianos intenta prender fuego a las mujeres; ante la agresión, las mujeres se defienden con insultos y amenazas y, finalmente, les arrojan agua.

En el contexto de la disputa entre la heroína Lisístrata, impulsora de la paz, y el Consejero, propulsor de la guerra, se produce otra escena de violencia física (vv. 430 y ss.).

20 Sommerstein (2009: 140) ha señalado que en la comedia aristofánica no solo los esclavos son blanco de maltrato físico, sino también algunos hombres libres como los sicofantas. Sostiene que el comediógrafo transgrede algunas distinciones entre ciudadanos y esclavos. El espíritu inclusivo de la comedia incorpora también a los esclavos en los planes del héroe cómico.

El Consejero le ordena a un arquero atar a Lisístrata, pero este no se atreve a hacerlo frente a las amenazas de agresión de la heroína y de otras mujeres que salen también en su ayuda. Ante la insistencia del Consejero, se produce un enfrentamiento físico entre las mujeres y los arqueros y ellas resultan victoriosas. En este caso, la victoria femenina también contribuye a degradar el blanco de la burla: el Consejero, los hombres y la política belicista masculina.²¹ En definitiva, el recurso en esta obra no está exento de intencionalidad política y satírica porque las mujeres, defensoras de la paz, salen airoso y vencen a sus oponentes en todas las escenas. En cambio, el coro de ancianos y los arqueros no pueden cumplir sus propósitos, resultan agredidos físicamente y derrotados por las mujeres.²²

En la comedia *Ranas* (405 a. C.) el motivo vuelve a tener una función de relevancia. Al comienzo de la obra, el dios Dioniso ironiza acerca del tópico del esclavo vapuleado. El dios afirma que el público está cansado de escuchar frases trilladas sobre el padecimiento de los esclavos, como “estoy oprimido” (Πιέζομαι, v. 3),²³ que hace referencia al hecho de que el servidor lleve una carga demasiado pesada. El tópico se menciona para desacreditar su uso recurrente entre los cómicos. En este sentido, este pasaje puede asociarse con las críticas del coro de *Paz* al recurso convencional de utilizar el padecimiento de los esclavos con fines cómicos.

Ranas vuelve a emplear más adelante el tema del maltrato físico al esclavo (vv. 460 y ss.): Dioniso y su esclavo Jantias llegan a la puerta de Eaco en el Hades con el fin de traer de nuevo a Eurípides al mundo de los vivos. Eaco, al ver al

21 Sobre el eje de la burla en *Lisístrata*, *cfr.* Schere (2017).

22 También en *Tesmoforiantes* (411 a. C.) se producen escenas de maltrato entre hombres y mujeres. El pariente de Eurípides pelea con una mujer y se desata un enfrentamiento físico entre ellos (v. 568). Pero en esta comedia el recurso tiene más bien un carácter de divertimento farsesco.

23 Utilizamos la edición de Dover (1993).

dios disfrazado de Heracles, lo insulta por el robo del can Cerbero; para escapar de su furia, Dioniso le pide a Jantias que se ponga el disfraz de Heracles. Entonces Eaco ordena atar a Jantias-Heracles, pero Jantias jura que nunca ha estado en el Hades y para confirmar la verdad de sus afirmaciones permite que se azote al esclavo-Dioniso. A la vista de esto, este declara su verdadera identidad. Eaco los somete a una golpiza a ambos, para poder descubrir quién de los dos es el verdadero dios, con la idea de que los dioses no sufren el dolor físico. En la escena, Dioniso disimula quejas de dolor después de cada azote. Este pasaje emplea el tópico del maltrato al esclavo, pero introduce la variante de someter a vejación al dios, disfrazado de esclavo, que además se muestra vulnerable ante los golpes. Una vez más el tópico recae sobre una figura poderosa, y no en forma exclusiva sobre el blanco típico del esclavo. Además, se transgrede la representación de la corporeidad divina idealizada,²⁴ susceptible en este caso de padecer el dolor. Podemos observar que en la representación corporal la comedia aristofánica no solo desdibuja los límites entre ciudadanos y esclavos, sino también entre hombres y dioses.

Finalmente *Pluto*, la última comedia conservada del autor, retoma el motivo del esclavo vapuleado en su forma más tradicional. En la primera escena de la obra, el campesino Crémilo y su esclavo Carión vienen siguiendo a un ciego sin motivo aparente. El servidor, pensando que su amo está desquiciado (v. 2), se queja del sometimiento corporal del esclavo: “la divinidad no permite que él sea dueño de su cuerpo/ sino el que lo ha comprado” (τοῦ σώματος γὰρ οὐκ ἔᾶ τὸν κύριον/ κρατεῖν ὁ δαίμων, ἀλλὰ τὸν ἔωνημένον, vv.

24 A pesar del antropomorfismo de los dioses griegos, estos presentan imágenes idealizadas y sobrenaturales. Cfr. Tiverios (2015: 117).

6-7).²⁵ Este pasaje expresa la condición del esclavo: el amo puede hacer con su corporalidad lo que desea, incluido el sometimiento a tormentos físicos.

En esta escena, Crémilo y Carión llevan coronas de laurel porque vienen de consultar al oráculo de Delfos. El esclavo se queja de que su amo lo hace seguir a un hombre ciego (en realidad el dios Plutón) y quiere saber los motivos de esa conducta aparentemente irracional. Crémilo lo amenaza entonces con golpearlo y el esclavo se defiende diciendo que no puede hacerlo mientras lleve puesta la corona de laureles, pero Crémilo lo amenaza otra vez con sacarle la corona y golpearlo de todas formas (vv. 18-23). La disputa entre el amo y el esclavo se vale del motivo cómico del esclavo sometido a maltrato o a amenazas de castigo físico como sucede en el comienzo de *Ranas*.

Más adelante, también el esclavo Carión hace referencia en su diálogo con Hermes a los “golpes” (πληγγή) recibidos cuando le robaba comida a su amo (vv. 1144-1145). En definitiva, *Pluto* se vale del tópico cómico en su forma más tradicional para construir la imagen del esclavo Carión o para componer escenas que involucran la relación del amo y el esclavo. Esta comedia, en su uso más convencional del tópico, se diferencia del resto y resulta por sus características globales una obra de transición hacia la comedia nueva.

Conclusiones

Los blancos privilegiados del maltrato y la lesión física son, sobre todo en la comedia temprana, los personajes representantes del poder militar, político, intelectual

²⁵ Utilizamos la edición de Sommerstein (2001).

y judicial de la Atenas contemporánea. En esos casos, el tópico tiene una clara función satírica y el escarnio físico colabora como un recurso más con la degradación operada contra el antagonista mediante multiplicidad de estrategias cómicas. Además, esta modalidad propone una ruptura respecto del tópico convencional del esclavo vapuleado en la medida en que ubica como eje del ataque a figuras que gozan de poder en alguna de las esferas públicas de la *pólis*.

También se registra en las obras tempranas el castigo contra personajes aliados del antagonista (*i.e.* Tumulto) o que adoptan una posición cuestionada en la obra y que luego cambian de postura (*i.e.* coro de jueces, Estrepsíades). En todos los casos, los golpes hostigan a personajes que, en el momento en que reciben las agresiones, actúan como defensores del contradiscurso.

Otro uso del motivo, que tiene especial relevancia en *Aves*, es la expulsión a los golpes de los impostores que intentan gozar de los privilegios obtenidos por el héroe gracias al éxito de su plan. También este empleo presenta una función evidentemente satírica, aunque se aplica sobre personajes no siempre individualizados y de aparición circunstancial en la pieza. En este sentido, el recurso pierde contundencia en comparación con las primeras obras donde se instrumenta sobre todo contra personajes centrales y muchas veces de existencia extratextual (Lámaco, Paflagonio, Sócrates). Esta modalidad se aleja también del motivo convencional del esclavo como objeto privilegiado del maltrato físico.

Un tercer uso, de carácter marginal en la comedia de Aristófanes, es el propio tópico tradicional, centrado en el blanco típico del esclavo. Se observa sobre todo en *Pluto*, obra de transición hacia la comedia nueva. Sin embargo, por lo general el tópico presenta reelaboraciones. Un ejemplo es el caso de *Ranas*, que durante la golpiza deja en ridículo especialmente al dios Dioniso antes que al esclavo

Jantias. La inversión del objeto de burla se verifica también en *Caballeros*, bajo otra modalidad que consiste en representar —a través del esclavo Paflagonio— al influyente político Cleón. Podemos observar que el uso crítico o reelaborado del motivo convencional se encuentra en consonancia con los postulados de la *parábasis* de *Paz*, en el sentido de que el maltrato cómico se ejerce sobre todo contra los poderosos y ya no contra los débiles.

Finalmente, se registran algunos usos marginales como las agresiones farsescas entre los sexos en las comedias de temática femenina. De todas formas, también en *Lisístrata* las escenas de enfrentamiento físico dejan en posición de desventaja a los representantes del poder político que constituyen el blanco central de la pieza: los hombres y su política belicista.

En suma, en la comedia conviven el uso convencional del tópico del maltrato al esclavo con reelaboraciones e inversiones. Sin embargo, podemos verificar que domina la inversión y la recreación del motivo, de manera más evidente en las primeras obras, donde el blanco privilegiado resulta aquel que tiene alguna posición destacada en la *pólis*. La representación del cuerpo vapuleado modifica así su objeto tradicional y se vuelve contra los representantes del poder. El tópico no se utiliza, por lo general, como un mero entretenimiento a costa de un personaje subordinado, carente de ciudadanía y autonomía como el esclavo, sino como un recurso para generar un escarnio cómico efectivo y reforzar la sátira contra políticos, generales, intelectuales, jueces y contra aquellos personajes que resultan nocivos para la ciudad como los recitadores de oráculos y los sicofantas.

La reelaboración del tópico del esclavo resulta significativa, finalmente, para explorar el potencial trasgresor de la comedia en el plano político y social. Hay que tener en cuenta que en la Grecia antigua la esclavitud constituía “un

sistema de trabajo”; el esclavo realizaba, bajo constricción, las cosas que el hombre libre no quería hacer (Cuffel, 1966: 337). En este sentido, el castigo físico resulta un elemento relevante en la organización del trabajo, de la ciudadanía y de la vida política ateniense, que requiere el control de la corporeidad de los sujetos privados de su libertad. Todo sistema político se impone, por cierto, a partir de la violencia ejercida sobre el cuerpo; en la sociedad ateniense esa violencia tenía sin duda como uno de sus objetos privilegiados el cuerpo esclavo. Al desplazar el eje del maltrato físico y reelaborar el tópico, la comedia desafía, al menos en la ficción, el orden corporal y político establecido.

Las sociedades, además, utilizan el cuerpo “como sistema clasificatorio para la adjudicación de roles” (Antón y Damiano, 2010: 25). En este sentido, podemos apreciar cómo la comedia, al sustituir el cuerpo del esclavo por el de los poderosos como eje central del maltrato, juega con el esquema clasificatorio vigente en la sociedad ateniense.²⁶ Si la construcción de la identidad ciudadana del hombre libre se contraponen a la del hombre esclavo, la recreación del motivo desdibuja, en el marco particular del espacio cómico, el límite tajante entre ciudadano y no-ciudadano, entre amo y esclavo, entre poder y sumisión.

26 El género es uno de los criterios centrales para diferenciar roles (Antón y Damiano, 2010: 25). En este plano, la comedia también presenta alternativas transgresoras en el contexto de la ficción cómica como la participación de las mujeres en política. En la obra conviven visiones tradicionales sobre las mujeres y representaciones alejadas de su rol característico en la Atenas de la época. En cuanto a las manifestaciones de la violencia, la mujer también puede aparecer como objeto de violencia, por ejemplo con la amenaza de violación.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Dover, K. J. (ed., com.) (1968). *Aristophanes. Clouds*. Oxford, Clarendon Press.
- (1972). *Aristophanic Comedy*. Berkeley/Los Ángeles, University of California Press.
- (ed. y com.) (1993). *Aristophanes. Frogs*. Oxford, Clarendon Press.
- MacDowell, D. M. (ed., com.) (1971). *Aristophanes. Wasps*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Olson, S. D. (ed. y com.) (1998). *Aristophanes. Peace*. Oxford, Clarendon Press.
- (ed. y com.) (2002). *Aristophanes. Acharnians*. Oxford, Oxford University Press.
- Sommerstein, A. H. (ed., trad. y com.) (2001). *The comedies of Aristophanes*. Wealth. Warminster, Aris & Phillips.

Bibliografía secundaria

- Antón, G. y Damiano, F. (2010). El malestar de los cuerpos. En Forte, G. y Pérez, V. (comps.). *El cuerpo, territorio del poder*, Colección Avances N° 1, pp. 19-37. Buenos Aires, Colectivo ediciones.
- Bowie, A. M. (1993). *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Brohm, J. M. (1975). *Corps et politique*. París, Delarge.
- Cavallero, P. A. (1996). *Parádoxis. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*. Col. Textos y Estudios 2. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Cortassa, G. 1988. L'eroe Lamaco. En Corsini, E. (ed.). *La polis e il suo teatro*, vol. II, pp. 233-263. Padua, Programma.
- Cornford, F. M. (1993 [1914]). *The Origin of Attic Comedy*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Cuffel, V. (1966). The Classical Greek Concept of Slavery. En *Journal of the History of Ideas* 27, pp. 323-342.

- de Ste. Croix, G. E. M. (1996 [1972]). The Political Outlook of Aristophanes. En Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*, pp. 42-64. Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- Edmunds, L. (1980). Aristophanes' *Acharnians*. En Henderson, J. (ed.). *Aristophanes. Essays in interpretation*, Yale Classical Studies 26, pp. 1-41.
- Forrest, W. G. (1963). Aristophanes' *Acharnians*. En *Phoenix* 17, pp. 1-12.
- Hubbard, T. K. (1991). *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Imperio, O. (1998). La figura del intellettuale nella commedia greca. En Belardinelli, A. M.; Imperio, O.; Mastromarco, G.; Pellegrino, M. y Totaro, M. (eds.). *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, pp. 43-130. Bari, Adriatica Editrice.
- Kanavou, N. (2011). *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lewis, D. M. (2018). *Greek Slave Systems in their Eastern Mediterranean Context, c. 800-146 BC*. Oxford, Oxford University Press.
- MacDowell, D. M. (1983). The Nature of Aristophanes' *Akharnians*. En *Greece & Rome*, 30.2, pp. 143-162.
- Murphy, T. Ch. (1972). Popular Comedy in Aristophanes. En *The American Journal of Philology* 93.1, pp. 169-189.
- Newiger, H.-J. (ed.) (1975). *Aristophanes und die alte Komödie*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- . (1996 [1980]). War and Peace in the Comedy of *Aristophanes*. En Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*, pp. 143-161. Oxford, New York.
- O'Regan, D. E. (1992). *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes' Clouds*. Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- Peacock, L. (2014). *Slapstick and comic performance. Comedy and pain*. Hampshire/ Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Schere, M. J. (2014). El problema del héroe cómico en *Avispas*. En *Synthesis* 21, pp. 97-109.

- . (2017). El par cómico en la comedia temprana de Aristófanes y su pervivencia en *Lisístrata*. En *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 19, pp. 99-115.
- . (2018). *El par cómico. Un estudio sobre la persuasión cómica en la comedia temprana de Aristófanes*. Buenos Aires, Santiago Arcos/UBA.
- Sells, D. (2013). Slaves in the fragments of Old Comedy. En Akrigg, B. y Tordoff, R. (eds.). *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, pp. 91-110. Cambridge/ Nueva York, Cambridge University Press.
- Sommerstein, A. H. (ed., trad. y com.) (1981). *The comedies of Aristophanes*. Knights. Warminster, Aris & Phillips
- . (2009). *Talking about laughter in Aristophanes. And other studies in Greek comedy*. Oxford, Oxford University Press.
- Sousa Silva, M. de F. (1997). L'esclave dans la comédie d'Aristophane: potentialités d'un type populaire. En Thiery, P. y Menu, M. (eds.). *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, pp. 229-241. Bari, Levante Editori.
- Tiverios, M. (2015). "Cuerpos de dioses, héroes y atletas hasta el período helenístico. En Sánchez Fernández, C. y Escobar, I. (coords.). *Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*, pp. 103-120. Alcalá de Henares, Museo Arqueológico Regional.
- Whitman, C. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.