



Aitia

Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle

11.1 | 2021

Recherches sur Hérodas/Héronidas

El esclavo como ‘texto corporal’ y ‘cuerpo textual’ en los mimos de Herondas

Slaves as Bod(il)y Texts in Herondas’ Mime

L’esclave comme « texte corporel » et « corps textuel » dans les mimes d’Héronidas

Lo schiavo come “testo del corpo” e “corpo testuale” nei mimi di Eroda

Claudia N. Fernández



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/aitia/6326>

DOI: 10.4000/aitia.6326

ISSN: 1775-4275

Editor

ENS Éditions

Este documento es traído a usted por Bibliothèque Diderot de Lyon - ENS



Referencia electrónica

Claudia N. Fernández, « El esclavo como ‘texto corporal’ y ‘cuerpo textual’ en los mimos de Herondas », *Aitia* [En ligne], 11.1 | 2021, mis en ligne le 01 août 2021, consulté le 30 novembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/aitia/6326> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aitia.6326>

Este documento fue generado automáticamente el 30 noviembre 2021.

© ENS Éditions

El esclavo como 'texto corporal' y 'cuerpo textual' en los mimos de Herondas

Slaves as Bod(il)y Texts in Herondas' Mime

L'esclave comme « texte corporel » et « corps textuel » dans les mimes d'Héronidas

Lo schiavo come "testo del corpo" e "corpo testuale" nei mimi di Eroda

Claudia N. Fernández

ἔχων οὐ πρόσωπον, ἀλλὰ συγγραφὴν ἐπὶ τοῦ
 προσώπου,
 τῆς τοῦ δεσπότου πικρίας σύμβολον
 Diogenes Laertius 4.46–47 If the skin were
 parchment, and the blows you gave were ink,
 Your own handwriting would tell you what I
 think
 Shakespeare, *The Comedy of Errors*, III.1

- 1 Con el nombre de una esclava, «Tracia», comienzan los mimos del alejandrino Herondas¹. La posición inaugural del apelativo en el primero de sus mimiambos resulta emblemática del lugar relevante que ocupan los esclavos domésticos en estos breves poemas dramáticos². Del mismo modo, con órdenes dirigidas a los servidores, comienzan los mimos 6 y 8; y no hay mimo en que no sean mencionados³. La mayoría son mujeres esclavas, en consonancia con el rol protagónico de las figuras femeninas para quienes trabajan, cuyo retrato, capturado en momentos íntimos de la vida cotidiana, constituye una de las notas más características del género⁴. Estas mujeres pertenecen a un estrato bajo de la sociedad –Cunningham ha hablado de «proletariado urbano»– y, por ello, más próximas a sus servidoras que al público o lector erudito para quienes los mimos están dirigidos⁵. Bajo la aparente rusticidad de estos personajes y la sordidez de sus temas, se esconde la experimentación literaria típica de un escritor

docto del Helenismo. El de Herondas es un realismo simulado, basado en una imitación de la vida que se nutre al mismo tiempo de modelos literarios. Por esto no sorprende la intervención de esclavos en escenas que recrean la vida diaria. Por un lado, se refleja una realidad histórica: los esclavos poblaban los espacios públicos y privados de la vida de los antiguos griegos, encargados como estaban de realizar tareas a favor del amo (sirvientes domésticos, nodrizas, pedagogos, pastores, arqueros, trabajadores de minas, etc.)⁶. Al valor efectivo de su trabajo se suma su trascendente valor simbólico: la identidad hegemónica de los varones ciudadanos libres se definía sobre la base de su oposición. La creencia mayormente aceptada de que la esclavitud era una condición natural y necesaria encuentra en Aristóteles su más célebre exponente: natural, por la disposición corporal propia del esclavo (*Pol.*, 1252a33-4; 1254b28-31) y sus limitaciones mentales (1254b22-23) –lo que vuelve justa, y de beneficio mutuo, la disparidad jerárquica entre gobernantes y gobernados (1255a1-2)–; y necesaria porque satisfacía las necesidades básicas del amo en el hogar, pilar del estado (1253b15-16; 1253b30-39). Por otro lado, el esclavo transita todos los géneros literarios, desde la épica homérica hasta la tragedia; pero es la comedia la que lo acoge entre sus personajes favoritos. En Aristófanes, concretamente, el servidor doméstico, siempre activo y vital, es un fértil dispositivo cómico y, en tal sentido, según veremos, un modelo a seguir por Herondas en sus trazos más característicos⁷.

- 2 Los esclavos de los mimos herondeos, en su mayoría figuras silenciosas⁸, ven reducida su existencia a la mera *performance* de una actividad corporal, con cuyo esfuerzo físico contribuyen al cumplimiento de la voluntad y deseos del amo. Precisamente, una serie de imperativos en boca de este último ponen en marcha el proceso corporal mecánico que implica el ejercicio de las labores del hogar, como abrir o cerrar una puerta (1.1-2; 6.98), limpiar una copa, verter agua y vino (1.79-81), ir en busca de alguno (4.41; 4.45)⁹, atenderlo (6.1-2), colaborar con unas clientas (7.4-5; 7.14-19; 7.54-55), cumplir los protocolos de algún ritual (4.87-92), alimentar a los animales de la casa, sean gallinas (6.99-101) o una cerda (8.7), o castigar a otro esclavo, atizándolo o atándolo (5.10; 5.18; 5.20; 5.25; 5.31-34; 5.41-46; 5.58-59; 5.63-64; 7.6-9). En otros casos, la presencia física del esclavo molesta y se ordena su alejamiento (1.8¹⁰; 6.15-16). En todas las ocasiones se trata de ejercer un control sobre sus movimientos, aun cuando la orden es permanecer quietos (4.55). El esclavo es solo un cuerpo, dirá duBois¹¹, y ni siquiera le pertenece: «Úsame como quieras» (χρῶ ὅτι βούληι <μοι, 5.6) le pide el esclavo Gastrón a su ama Bitina, sabiendo que no es otra cosa que un bien adquirido, comprado (χρημα). En esa misma dirección, ella le recuerda las tres minas que ha pagado por él (5.21), equiparándolo sin más a una mercancía (*commodity*), a una «posesión animada» (κτῆμα τι ἔμψυχον, *Pol.*, 1253b32), como lo denomina Aristóteles. No sorprende, entonces, que para el período Helenístico la palabra «cuerpo» (σῶμα) haya pasado a ser metonimia de «esclavo»¹².
- 3 En su gran mayoría, estos criados de los mimos reproducen la misma imagen negativa que se desprende de los servidores de la comedia antigua. Aristófanes, en particular, suele poner el foco en la relación conflictiva del amo con su esclavo, ya sea en escenas de explícitos enfrentamientos, ya sea a través de la más sutil manipulación del patrón por parte del subordinado. Las escenas violentas que signan su relación disminuyen notablemente en la comedia nueva, para dar lugar a vínculos de familiaridad y afecto. Al mismo tiempo, el personaje del esclavo cobra protagonismo en la trama cómica –algo no del todo novedoso, ya que cuenta con antecedentes en la *archaia*¹³–, lo que explicaría

que su figura apareciera en un considerable número de estatuillas de actores cómicos así como en pinturas de vasos.

- 4 Retoma la mimografía de Herondas este retrato estereotipado del esclavo de la comedia antigua –holgazán, incompetente y mentiroso, aunque no tanto lascivo–. En el mejor de los casos responde a destiempo a lo que se le ordena, como queda expuesto en los siguientes ejemplos en los que los amos dan voz a su descontento, manifiesto en la posición enfática del adverbio νῦν («ahora»), que subraya el desfase temporal entre aquello requerido y su efectivo cumplimiento: «¿Ahora lo secas y le sacas brillo (...)?»», 6.9; «¿Ahora te pones a lustrarlo (...)?»», 7.12. Las más de las veces los servidores directamente no responden a los pedidos y permanecen inmóviles («(...) te la pasas en la casa (ἐν τῇ οἰκίῃ <κ>εῖσ') como si fueras una piedra, no una esclava», 6.4–5), de pie («¿todavía sigues parado?»», ἔτ' ἔστηκας;», 5.10), indiferentes a las necesidades de su amo; o bien sentados («¡levántate!» ἀνασταθεῖσα, 6.2), o peor todavía, acostados, dormidos, como muestran los ejemplos de los mimos 4 («tirada (κεῖσα) en la casa», 4.4), 7 («¿estás durmiendo (καθεύδεις) de nuevo?»», 7.6) y 8 («Levántate» (ἄστηθι), esclava Psila. ¿Hasta cuándo vas a quedarte echada roncando (κεῖσθι ρέγχουσα) (...) ¿Cómo no se te cansan los flancos de dormir (...)? ¡levántate! (ἄστηθι)», 8.1–5; «Megálide, desgraciada, ¿también tú duermes (κνώσσεις) un sueño eterno (latmio)?», 8.10; «Levántate» (ἄστηθι), 8.14). «No existe el ocio para los esclavos» (οὐ σχολῆ δούλοις), advierte un refrán citado por Aristóteles (*Pol.*, 1334a30–31). Por ello, presentarlos imperturbables, desinteresados e indolentes, como lo hace Herondas, es una manera de justificar su punición y maltrato. La haraganería está enquistada en su naturaleza, al menos en ese sentido se expresa Cócale, cuando le señala a su amiga, a modo de aforismo, que «la pereza (νωθρίη) comprime los oídos de las esclavas», 4.53. Ahora bien, la negativa a obedecer las órdenes y cumplir con lo mandado podría ser reflejo también de la dificultad que tiene el esclavo para comprender al amo: «¿No te estoy hablando a ti, esa de ahí (αὐτή), la que está con la boca abierta (χασκεύσθι), para un lado y para el otro? ¡Mi madre!, no presta atención a lo que digo, aunque está plantada (ἔστηκε) ahí mirándome (...)», 4. 42–44; «Por segunda vez (τὸ δεύτερόν) te lo repito», 5.47; «¡(...) sordo! ¡Te está llamando!»», 5.55–56; «Tengo que ordenarle todas las cosas», 6.2–3. Los apelativos con que se los designa terminan por componer este retrato de unos criados muy poco dotados –recordemos que la *ethopoía* era una nota característica del género–, desde el vocativo en apariencia más aséptico de «esclavo/a» (δούλη, 1.8; 5.44; 5.54; ἐπτάδουλον, 7.5), hasta los más connotados como «desgraciado/a» (τάλας, 5.55; τάλαινα, 6.3; δειλή, 8.10, 13), «piedra» (λίθος, 4.4)¹⁴, «maldito» (τῶι κατηρήτωι, 5.44), «sordo» (κωφέ, 5.55), «ladrona» (ληιστρί, 6.10), «obtusas» (νώβυστρα, 6.16)¹⁵, «vaga» (ἄτρυτε, 8.4), «pura jauja» (ἐορτή, 6.17). La caracterización que de los esclavos nos brindan los mimiambos constituyen estampas que ilustran a la perfección aquellas limitaciones cognitivas y debilidades que el Estagirita señala a los efectos de argumentar a favor del carácter natural de la esclavitud (*Pol.*, 1254b22–23).
- 5 Privados de la facultad deliberativa que les hubiera permitido expresarse racionalmente, los esclavos hablan con sus cuerpos: los signos visibles de sus gestos componen un lenguaje cuyo mensaje va siempre en el mismo sentido. Los ejemplos citados dejan ver cómo la postura corporal de los servidores tiende a privilegiar el eje horizontal –ya sean esos cuerpos una presencia física encarnada en un actor, ya sean imágenes generadas por el diálogo en la mente del lector–, contrapuesto a la verticalidad que caracteriza la ortodoxia del cuerpo normativo del hombre libre (cf.

Aristóteles, *Pol.*, 1254b29–31: «(...) erguidos (τὰ ὀρθὰ), (...) útiles para la vida política»). Ya Teognis (535–36) llamaba la atención sobre las cabezas siempre inclinadas de los esclavos, que no podían mantener una posición recta, y la iconografía de la época clásica reproduce la misma imagen, representando al esclavo como un tipo somático de baja estatura, cabello rudamente cortado, cubierto de vestimentas rústicas, y en posiciones poco enaltecidas, como agachados o reclinados¹⁶.

- 6 Vistos así, los servidores de los mimiambos no contribuyen al hogar procurando algún tipo de beneficio, como se hubiera esperado, sino que, por el contrario, conspiran contra la tranquilidad de sus dueños, sin otras armas que su pasividad e indolencia, provocando una amenaza que es consustancial a su existencia corporal y está siempre latente. Por lo demás, carentes de autocontrol, comen en exceso –como puro cuerpo que son– y devoran sin pausa los recursos del *oikos*: son «insaciables» (τοῦ παντοῖρκτηω, 5.42), «unas criaturas tragonas» (λαίμαστρον, 4.46) (cf. también 6.5–8: «Pero si peso tu ración de harina, sí que cuentas los granos (...)»). Como es fácil de ver, los esclavos del mimo deben mucho a sus pares cómicos. Lento (βραδύς, 1328) y haragán (ὡς βλακικῶς διακορεῖς, 1323) también es Manes, para citar solo un ejemplo, el servidor de Pisetero en *Aves*, encargado de llevarle la canasta con las alas (1311, 1317, 1323–26). Lo nuevo en Herondas no debe buscarse, entonces, en la caracterización del esclavo, ni en el tipo de escena en la que interviene, sino en la frecuencia inusual con que el autor se vale de estos servidores holgazanes, inclusive más de una vez en un mismo poema, para generar microescenas de enfrentamiento con los protagonistas. En la comedia, en cambio, los esclavos se encuentran desperdigados a lo largo de su desarrollo formando parte de una serie de *sketches* muy variados. Ganan terreno con Herondas, y se perfilan como un ingrediente imprescindible del género; y, dada la brevedad de estas composiciones –apenas si superan la centena de versos– nunca escapan al foco de su atención.
- 7 La resolución del conflicto siempre la tiene el amo en sus manos: se concluye habitualmente con el apaleo disciplinador del cuerpo 'rebelde' del criado (*Aves*, 1327)¹⁷. Aristófanes acusa a sus malos competidores de valerse recurrentemente de este tipo de situaciones en que esclavos tramposos tratan de escapar y son golpeados (*Paz*, 743–47). Sin embargo, él tampoco ha podido prescindir de estas debido a su efectiva popularidad¹⁸. En la comedia, los esclavos son golpeados no solo por el amo, sino por otros esclavos, y hasta comentan entre ellos los golpes que alguna vez han recibido (*Caballeros*, 4–5; 64–70; *Ranas*, 747–48,) o los que van a recibir (*Avispas*, 3; *Ranas*, 812–13)¹⁹. El apaleo era una experiencia normal en la vida del esclavo, y por ello resulta curioso que el público se divirtiera con su humillación a expensas de la violencia física sobre su cuerpo. Entre las razones esgrimidas para explicar este tipo de divertimento, se ha señalado el sentimiento de inseguridad del amo, la conciencia y el temor de la hostilidad del servidor, y la frustración ante una institución no del todo eficiente por la posibilidad de resistencia de este último²⁰.
- 8 En Herondas, también el cuerpo del esclavo disfuncional a la mecánica del *oikos* es sometido a los golpes, vale decir, corrigiendo a la fuerza su provocativa parálisis o torpeza. En la mayoría de las ocasiones, el castigo no sobrepasa el plano de la intimidación –igual sucede en la comedia– y es suficiente con las amenazas que advierten sobre las consecuencias físicas de la punición, gramaticalmente expresadas con verbos en futuro que anticipan la reacción corporal del castigado ante el dolor del castigo: «Llegará el día en que te rasques (κνήση) esa cabeza inmunda que tienes», 4.

50-51²¹; «¡Pirrias, te vas a lamentar (κλαύσει)!», 5.23; «¡(...) tú mismo vas a pagar (τείσεις), tanto el capital como los intereses», 5.51. Pero ningún mimo como el 5, señalado como el ejemplo más brutal y perturbador de posesión y manipulación de un esclavo en toda la literatura griega²², para dar cuenta de cómo el servidor termina vehiculizando valores y saberes en su carne: se inscribe la ley en su cuerpo para el aprendizaje de un conocimiento²³. Gracias a la ferocidad de Bitina, el ama a la que el título “La celosa» del citado mimo alude²⁴, nos enfrentamos a un completo catálogo de tipos, técnicas e instrumentación de punitivas. La mujer ha entablado una relación, si no amorosa al menos sexual, con un esclavo de nombre Gastrón («Panzón»), que termina engañándola con una tal Anfítea²⁵. Aunque podrían señalarse algunos testimonios de relaciones amorosas entre amas y esclavos –como el caso de los esclavos que tomaron el lugar de los escitas y engendraron hijos con sus mujeres (Heródoto 4.1-4)–²⁶, lo normal, sin embargo, era que el patrón varón dispusiera del cuerpo de la esclava a su antojo²⁷, como efectivamente sucede en el mimo 2, en que la esclava Mirtale, explotada sexualmente por el meteco dueño de un burdel, es expuesta desnuda en unas cortes de la isla de Cos como prueba de haber sido raptada y apelar así a la piedad de los jueces. Con Bitina, la relación de género se invierte, y ella, conciente de que su conducta es, en ese sentido, transgresora, se muestra arrepentida: «Yo soy la culpable (αίτιή) de estas cosas», 5.14; «Si entonces me equivoqué (ἔξήμαρτον), encontrarás que ahora Bitina no sigue siendo una tonta», 5.16-17²⁸. Para algunos, Bitina expone la falta de control del género femenino, un tópico que la comedia ha sabido explotar. Si lo que se busca es retratar a una mujer esclava de sus pasiones, la ferocidad del castigo que impone al esclavo infiel informa más acerca de sus sentimientos que de la criminalidad de la conducta de este último. En efecto, ella impone un castigo ejemplar: exige que Gastrón sea fuertemente atado por los codos hasta ser aserrado (5.10; 5.18; 5.25; 5.64), golpeado con no menos de 2000 latigazos (5.33-34; 5.48-49), amordazado (κατάμυος, 5.68) y colgado (κατηρήσθω, 5.67), de ser necesario. Un cambio repentino de opinión la lleva a convocar a un tatuador para escribir en el cuerpo del esclavo, suponemos, la falta que lo condena, según era la práctica durante el Helenismo –el propio esclavo ha sugerido este tipo de punición si volvía a ser encontrado culpable (5.27-28)–. Los esclavos fugitivos, por ejemplo, llevaban tatuada en su frente la leyenda «Atrápame, me estoy escapando» (κάτεχέ με, φεύγω, Escolio a Esquines, 2.38)²⁹, una inscripción dedicada a los eventuales lectores del texto, más que al propio servidor que, obviamente, no podía leerla. Si esa era la leyenda que Bitina pretendía escribir sobre la frente de Gastrón, no haría sino manifestar el deseo de retener a la fuerza un cuerpo que se le había escapado. Sin embargo, el diálogo sugiere que el tatuaje reproducía más bien la máxima délfica «conócete a ti mismo»; eso parece querer decir Bitina con estas palabras: «ya que no se conoce a sí mismo (οὐκ οἶδεν, (...) ἑωυτόν), aunque es un hombre, enseguida se conocerá por esta inscripción en su frente», 5.77-79³⁰. La máxima haría más evidente la intención moralizadora que tiene toda tortura, y el tatuaje en particular, como signo de vergüenza y sometimiento: «Si torturándote no consigo ponerte como ejemplo (παράδειγμα) en toda la región, mamita, no me tengas por mujer», 5. 12-13, deja en claro Bitina³¹. Por medio de la punición busca reestablecer la dominación que la intimista relación amorosa había dejado en suspenso³². Mientras el sometimiento sexual de una esclava por parte del amo es manifestación de su autoridad, en Bitina, en cambio, es signo de flaqueza, y el castigo es el medio del que dispone para recuperar el lugar de poder que ha perdido: «¿Que lo perdone (...)? ¿Y qué mujer que me encuentre no me va a escupir la cara con toda razón?», 5.74-76. Bitina es

la única mujer libre del poema y está acompañada por cuatro esclavos, incluido el amante. Su situación expone las dificultades que encuentra, como las otras mujeres de los mimiambos, para ser obedecida por sus servidores.

- 9 En el repertorio que el mimo 5 nos provee de los instrumentos de tortura –no otra cosa que los dispositivos para escribir sobre los cuerpos esclavos– están el látigo, los grilletes –los que ha llevado el esclavo Pirrias, encargado de transportar a Gastrón para ser castigado (5.61–62; también sugeridos en 7.11)–, las tintas y las agujas (ραφίδας καὶ μέλαν, 5.62) para el tatuaje³³ –otro mimos expanden la lista con la mención de la púa (ἄκανθα, 7.8), colocada en el cuello probablemente para que el esclavo no se durmiera³⁴, o el bastón (τῶι σκίπωνι, 8.9). Sabemos que algunas veces los golpes eran con el puño («si fuera por mí, te habría hecho probar mis manos», 6.11). La mención de la existencia de una sala especializada en castigos (τὸ ζήτρειον, 5.32) se vuelve un testimonio de la institucionalización de la tortura³⁵. Entre todos estos instrumentos, V. Hunter ha destacado el valor simbólico del látigo (μάστιξ), en tanto aún en sí las esferas pública y privada, la sociedad civil y el estado, con el propósito de diferenciar y controlar a los esclavos, que son marcados por otros y señalados como «otros»³⁶. El látigo compendia el deseo de dominación y de la representación de los otros que opera en un nivel material pero que a la vez visualiza un componente ideológico, como apunta Holmes³⁷. Los hijos de los esclavos escitas, en el episodio ya comentado de Heródoto (4.1–4), son vencidos por el temor que les suscita su mera mostración. Las cicatrices que provoca son la contracara de las cicatrices de los héroes guerreros, provenientes de su participación en la batalla, dignas de su mención y visibles preferentemente en la parte anterior del cuerpo y no sobre la espalda³⁸. El emplazamiento de las cicatrices también es un elemento esencial de su desciframiento: el cuerpo del esclavo era fácilmente reconocido por estas marcas, antes que por sus rasgos individuales, que normalmente no están detallados. Son estigmas que visibilizan la infamia en toda su dimensión moral y valen tanto para el que las percibe como para el que las porta³⁹. La tortura corporal, disciplinadora de los servidores, reafirma la identidad –y satisface la necesidad de tener claras fronteras⁴⁰– entre hombres libres y esclavos, hasta tal punto que el estatus normativo de la élite masculina se caracteriza por ser inmune a la tortura debido a la inviolabilidad de sus cuerpos. La integridad corporal define al sujeto normativo –libre, varón, saludable y nativo–. En el caso de ser declarado culpable, un ciudadano libre se veía obligado a pagar una multa, pero no a ser corporalmente castigado⁴¹. El cuerpo del esclavo, por el contrario, abusado a través del castigo y la explotación sexual, es marcado como una desviación por medio de estas prácticas de modificación corporal⁴².
- 10 Sin embargo, el primer gesto de Bitina para castigar a Gastrón no es torturarlo a los golpes, sino despojarlo de la vestimenta que lo cubría (τὴν ἀπληγίδ' ἐκδύσας, 5.18; ἔκδυθι, 5.20), es decir, exponer su cuerpo para degradarlo y humillarlo⁴³. Ocurre que el cuerpo desnudo del esclavo está en las antípodas del cuerpo masculino ideal que encarna sobre todo el atleta, también presentado desnudo en público, pero para incitar la admiración por su superior masculinidad y poder físico; siempre es bello. El mimo herondeo también ha colocado al cuerpo del atleta en ese sitio. En el mimo 1, por ejemplo, el joven Grilo es presentado como un preciado candidato para Gílice habida cuenta de haber vencido en cinco competiciones deportivas (1.50ss.)⁴⁴. El del atleta es un cuerpo moldeado, balanceado y armónico, que responde a la cultura somática de la forma, tan propia del mundo antiguo, que equipara la excelencia moral con la fuerza y

la belleza física. Bitina busca volver ridículo a Gastrón, exhibiendo a los ojos de los demás toda su vulnerabilidad, haciendo manifiesta la indecencia que significa su cuerpo, no solo porque es un cuerpo no entrenado, sino porque, además, es un cuerpo extranjero, vale decir, la barbarie hecha carne en todos sus rasgos⁴⁵. No se trata, en ningún caso, de trazos individualizadores; por el contrario, sus rasgos lo instalan en su grupo social⁴⁶. Son cuerpos no ideales, en algún punto no muy alejados de las figuras típicas de la estatuaria helenística que muestra una propensión al grotesco y un gusto por explorar mundos no idealizados en todas las artes plásticas, lo que revela un interés por las diferencias de las normas físicas culturalmente aceptadas⁴⁷. En esa dirección, tal vez no sea ocioso recordar que en la comedia nueva el cuerpo del esclavo es el único que retiene en el disfraz los rellenos en abdomen y trasero, cuando la vestimenta del resto de los personajes deja paso a una apariencia más natural. El cuerpo del esclavo no puede desprenderse de su aspecto grotesco, que sigue remitiendo en su deformidad física a la falta de control, a los excesos, a la satisfacción de las necesidades corporales, sean alimenticias, de bebida o de sexo. La concepción fisiognomista, de vigencia en la época, postula una alianza entre la apariencia física y el carácter de la persona, esto es, se piensa que las virtudes éticas se expresan a través del cuerpo. La degeneración del cuerpo hegemónico concebida en la deformidad del esclavo hace manifiesta su falta de dignidad social, pero sobre todo su inferioridad moral. El tratado pseudo-aristotélico *Physiognomika* asocia signos como la inmovilidad o los hombros encorvados con el alma propia del esclavo: cuerpo y alma «simpatizan uno con el otro» (συμπαθεῖν ἀλλήλοις, 808b11-12).

- 11 Por otro lado, observamos que la mención de las partes afectadas por la punición fragmenta la anatomía corporal del criado en pedazos. Se genera de ese modo la imagen de un cuerpo estallado allí donde resulta vulnerable, una imagen contraria a la integridad, tanto física como moral, que supone el cuerpo del hombre libre⁴⁸. Los límites de esta cartografía corporal se fijan a partir del tipo de castigo, pero también del tipo de transgresión, que torna simbólicos cada uno de estos territorios. Esto se hace bien evidente en el caso de Gastrón, cuando es el vientre (τῆι γαστρί, 5.34) el que debe recibir 1000 latigazos. El vientre, ya aludido en el propio nombre del esclavo, remite a los instintos más primitivos. Asociado en primera instancia con la alimentación, también está vinculado con el sexo; como bien advierte Gerber⁴⁹, la comida excesiva y la libido van de la mano. El vientre está íntimamente ligado a la porción del cuerpo que ha sido objeto de los deseos del ama. De Gastrón se mencionan además la espalda (τὸ νῶτον, 5.33), los tobillos (τοῖς σφυροῖσι, 5.62) y la frente, donde sería tatuado (τῶι μετώπῳ, 5.79). En el mimo 7 el cuello (τραχήλου, 7.9) probará la púa, y en el 8 la coronilla (τὸ βρέγμα, 7.9) de la esclava se pondrá blanda con el bastón. La imagen de un cuerpo falto de articulación también es propia de los hombres bárbaros.
- 12 La degradación corporal del esclavo puede ir todavía un paso más allá de lo marginalmente humano. En efecto, más de una vez queda su cuerpo asimilado al de un animal: con hocico (τὸ ρύγχος, 5.41; 7.6) en vez de nariz, ojos más grandes que los de un cangrejo (καρκ[ί]νου, 4.44), rabo en lugar de sexo (κέρκον, 5.45)⁵⁰. Bitina lo expone con claridad, cuando se acusa de haber considerado erróneamente a Gastrón como un ser humano (ἐν ἀνθρώποι, 5.5). En otros casos, las conductas serviles se traducen en imágenes metafóricas de seres monstruosos, desfigurados, ni siquiera animales: «todo oídos y lenguas» (ὄτ[α] μούνον καὶ γλάσσαι, 6.16), son las servidoras del mimo 6, una «gran lengua» (ὄσσην δὲ καὶ τὴν γλάσσαν, 5.8) tiene Gastrón. Se trata de poner en

imágenes la deshumanización que el lenguaje ya reflejaba con la acuñación del término ἄνδράποδον («hombre con patas») para llamar al esclavo, que evoca a τετράποδον («animal de cuatro patas»), usado para designar al ganado. Para rematarla, estos seres no logran tampoco articular palabras (τονθορούζουσιν, 6.7; τ]όνθρουζε, 8.8).

- 13 Leído a través de su morfología, el cuerpo del esclavo –mutilado, deformado, marcado y extranjero– responde al tipo de lo desagradable (αἰσχρός) que Aristóteles asocia a la comicidad, cuando hace de lo gracioso una parte de lo feo (τοῦ αἰσχροῦ ἔστι τὸ γελοῖον μῦθον, *Poética*, 1449a33–34). Tal vez se haya prestado poca atención a esta vena cómica de los mimiambos, y en esa dirección, hay que recordar que los géneros menos serios suelen prestar más atención al cuerpo, por lo que no debería extrañar que el esclavo, cuya existencia se reduce a ser meramente materia corporal, alcance aquí una relevancia que no tiene en otros espacios.
- 14 A juzgar por el escenario que instalan los mimos de Herondas, el ejercicio de la autoridad sobre el esclavo no se consigue sin esfuerzo y supervisión, porque los esclavos no obedecen dócilmente a lo que se les pide. Responden con la inactividad y pereza de sus cuerpos, su *modus operandi* de resistir y rebelarse. Sus cuerpos no se rinden a ser regulados y provocan en sus amos efectos psíquicos no deseados, como la ansiedad, y afectos nocivos, como la cólera, que terminan por hacerles perder la compostura de sus cuerpos hegemónicos: se hinchan (με κα<ί>εις οὐ θέλουσαν οἰδῆσα, 4.48–49), gritan en vez de hablar (φωνέω, 5.47), chillan (ἐπιβρύχουσα, 6.12–14), o ladran como si fueran perros (κύων ὑλακτέω, 6.13–14); se perciben a sí mismos como esclavos de sus esclavos, a quienes consideran un yugo (ζυγὸν, 6.12; 6–14) del que no pueden liberarse.
- 15 El comportamiento de estos servidores preserva y alimenta la ideología dominante que justifica que sean sometidos: porque son incompetentes y hacen todo mal demandan siempre un castigo disciplinador severo. La de la esclavitud es una relación de poder, y no puede entenderse el esclavo sin el amo: con el castigo, los amos hacen del cuerpo del esclavo el pergamino donde escribir su propio texto. No debe pasarnos inadvertido, en ese sentido, que en su mayoría son mujeres, y de bajo estatus, lo que las vuelve más proclives a ser manipuladas por la conducta indolente de sus servidores. El espectador/lector puede tomar distancia y reírse también de ellas, que se ven sobrepasadas en el intento de ejercer una autoridad que les demanda mucho trabajo. Los esclavos, con sus cuerpos, en más de una ocasión logran humillarlas. Bitina, el ama que tiene por amante a un esclavo, nos expone el caso más detallado y extenso –la totalidad de un mimo– sobre la dificultad de regular la corporeidad del subordinado. Los roles se invierten en todo sentido: ella carece del autocontrol y la racionalidad que se le pide al hombre libre y está más cerca de la incontinencia y la emoción propia de la naturaleza servil.
- 16 Los cuerpos de los esclavos eran explotados a diario a fin de beneficiar con su servicio físico las necesidades de sus dueños; sus cuerpos refractan la organización simbólica del mundo antiguo. El ejercicio de esa violencia social es explotado por la literatura, la comedia antigua en particular, que lo convierte en un ingrediente esencial en escenas de humor y divertimento. El mimo las recoge para sí, las recrea y las repica, volviéndolas un *topos* de su género⁵¹. Es significativo que la leyenda que Bitina pretende tatuar sobre el esclavo se designe con el término griego ἐπίγραμμα (5.79), cuyo uso más frecuente es el de referir el nombre de un autor inscripto en su obra de arte o el nombre de quien dedica una ofrenda⁵². Son los esclavos textos corporales donde los amos escriben su historia sobre la pugna por el poder, la sexualidad, la posesión, la

identificación y la otredad⁵³. En el curioso producto artístico que son los mimiambos, las rutinas protagonizadas por amos y esclavos cobran una relevancia inusual, ocupando por momentos el primer plano y concediendo a estos últimos su minuto de fama. Las marcas del amo en la carne del esclavo no son solo texto escrito en el cuerpo (*bodily text*), sino cuerpo de texto (*body text*), texto principal, que reclama toda la atención de sus eventuales receptores.

NOTAS

1. Herondas habría formado parte de los poetas de la corte de los Ptolomeos. Datos internos a su obra permiten suponer su *floruit* alrededor del 270 a.C. Para su nombre hemos adoptado la forma beocia Ἡρώνδας registrada en Ateneo (86B), aunque la mayor parte de la crítica, sobre todo anglosajona, ha adoptado, y asentado, la forma dórica 'Herodas' que aparece en Estobeo; al respecto cf. O. Masson, «Excursus sur le nom du poète : Hérondas, plutôt qu'Hérodas et les noms en -ώνδας, -ώνδης», *RPh* 48, 1974, p. 89–91. Salvo indicación contraria, seguimos la edición de I. C. Cunningham, *Herodas. Mimiambi cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, München, Teubner, 2004. Desconocemos si el ordenamiento de los poemas se remonta al autor, aunque la alabanza al rey (1.30) y la alusión a su propia forma poética (1.71) presentes en el primer mimo instan a pensar que fuera un poema introductorio; cf. R. Hunter, «The Presentation of Herodas' Mimiamboi», *Antichthon* 27, 1993, p. 31–44.
2. Según Estrabón (7.3.12), los atenienses acostumbraban a aludir al lugar de procedencia de los esclavos en sus nombres y la comedia reflejaría esta tendencia. Sin embargo, R. Tordoff, «Introduction: Slaves and Slavery in Ancient Greek Comedy», in B. Akrigg & R. Tordoff (eds.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge, CUP, 2013, p. 1–62, observa que, desde el punto de vista histórico, la mitad de los nombres de los esclavos también está atestiguada en hombres libres.
3. El mimo 3 podría no tener esclavos entre sus personajes, pero de todos modos son mencionados, ya que el niño, a quien su madre pretende que su maestro desuelle a golpes, frecuenta garitos adonde estos acuden (3.11–13). Por otro lado, los tres que ayudan al maestro con el castigo (3.59–60) podrían ser esclavos, como supone W. Arnott, «The Women in Herodas, Mimiamb 4», *Corolla Londiniensis* 4, 1984, p. 11, en vez de compañeros de clase, como se ha especulado a partir de las ilustraciones de vasos que reproducen situaciones semejantes. De los quince servidores nombrados en la totalidad de los mimiambos, nueve son mujeres; cf. A. Rist (ed.), *The Mimiambi of Herodas*, London, Bloomsbury Academic, 2016, p. 12. Ese número, de todos modos, puede no ser definitivo, ya que no es evidente el número de esclavas presentes en el mimo 6: el plural del demostrativo del v. 14, o el vocativo del 16, podrían referirse a más de una esclava, pero A. Leone, «Altre note ad Eroda», *Paideia* 10, 1955, p. 312–15, por ejemplo, los considera *pluralis sociativus* y sostiene que Metró llega sola a la casa de Corito, quien sí tiene varias servidoras.

4. La ausencia de la autoridad masculina es una constante de la mimografía herondea y puede justificar el rol de autoridad que cubre la mujer. D. Konstan, «The Tyrant Goddess: Herondas' Fifth *Mime*», *ClAnt* 8, 2, 1989, p. 268, explica esta preponderancia por el hecho de que se trata de personajes excluidos y marginales.

5. Sigue siendo una cuestión debatida si los mimos estaban destinados a una representación de tipo teatral o a un público lector. G. Matromarco, *Il pubblico di Eronda*, Padova, Antenore, 1979, es el más férreo defensor del carácter dramático de los mimiambos, seguido, entre otros, por R. Hunter, art. cit. ; A. Melero, «Consideraciones en torno a los mimiambos de Herondas», *CFC* 7, 1974, p. 303-17; e I. C. Cunningham (ed.), *Herodas. Mimiambi*, Oxford, The Clarendon Press, 1971, se adhieren a la propuesta de una recitación individual, posición que ha sostenido últimamente también G. Zanker, *Herodas. Mimiambos*, Oxford, Oxbow Books, 2009. Entre los que consideran que fueron pensados para su lectura, es decir, como *Buchpoesie*, está F.-J. Simon, *Τὰ κύλλ' ἀείδειν: Interpretationem zu den Mimiamben des Herodas*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1991.

6. La bibliografía sobre la esclavitud en la antigüedad es ingente, y la mirada que sobre ella se ofrece muy heterogénea. P. Hunt, «Ancient Greek and Roman Slavery», in K. Bradley & P. Cartledge (eds.), *The Cambridge World History of Slavery*, IV, Cambridge, CUP, 2011, p. 22-47, distingue al menos tres formas de representarla: «the militaristic view, the ethnocentric view and the view of slavery as a misfortune», p. 37. Sobre la esclavitud durante la antigüedad griega, cf. los ya tradicionales tratados de M. I. Finley, *Ancient Slavery and Modern Ideology*, expanded ed. by B. D. Shaw, Princeton, M. Wiener, 1998; M.-M. Mactoux, *Douleia: esclavage et pratique discursive dans l'Athènes classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1980; Y. Garlan, *Slavery in Ancient Greece*, Ithaca, Cornell University Press, 1988; P. duBois, *Torture and Truth*, New York, Routledge, 1991, y los más recientes volúmenes como el editado por R. Alston, E. Hall & L. Proffitt, *Reading Ancient Slavery*, London, Bristol Classical Press, 2011, y el de P. Hunt, *Ancient Greek and Roman Slavery*, Hoboken (NJ), Wiley-Blackwell, 2018; sobre la esclavitud en el Helenismo, cf. D. Thompson, «Slavery in the Hellenistic World», in K. Bradley & P. Cartledge (eds.), óp. cit., p. 194-213.

7. Sobre los esclavos en la comedia de Aristófanes, cf. A. Sommerstein, «Slave and Citizen in Aristophanic Comedy», in *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford, OUP, 2009, p. 136-54; y el volumen colectivo editado por B. Akrigg & R. Tordoff (eds.), óp. cit., el tratado más abarcador sobre el tema.

8. La esclava Tracia del mimo 1 es una excepción a la regla: no solo por el hecho de hablar, sino que, por el modo como se expresa, podemos deducir su carácter temperamental, díscolo e intempestivo; los esclavos del mimo 5 también son parlantes.

9. Para el mimo 4, seguimos la distribución de los parlamentos propuesta por L. Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi (I-IV)*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 26-35. Corito y Cócale estarían, cada una, acompañadas por sus esclavas. Una tiene por nombre Cidila (4.41; 4.48). También podría ser una esclava la Cótale del v. 88. G. Arnott, art. cit., en cambio, considera que Cócale es la esclava y Cótale el ama. Para I. Cunningham, «Herondas 4», *CQ* 16, 1966, p. 113-25, la tal Cótale del v. 88 sería un error del amanuense y considera que el ama se llama File (4.27; 4.39; 4.72).

10. La orden στρέψον τι (1.8) ha sido interpretada de dos maneras: o bien como el pedido de que la esclava se retire (como traduce G. Zanker, óp. cit., p. 15), o bien que gire el cerrojo de la puerta (como traduce V. Barbieri, *Eroda. Mimiambi*, Milano, La Vita Felice, 2016, p. 51).

11. P. duBois, *Slaves and Other Objects*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 129. El estudio del cuerpo en la antigüedad, y del cuerpo del esclavo en particular, ha venido acaparando la atención de la crítica. Para un panorama general de estos estudios, cf. F. Gherchanoc (ed.), *L'histoire du corps dans l'Antiquité. Bilan historiographique. Journée de printemps de la SOPHAU du 25 mai 2013*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015. Nos han resultado especialmente interesantes, entre otros, D. Montserrat (ed.), *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*, London, Routledge, 1998; J. Porter (ed.), *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999; P. duBois, óp. cit.; D. Cairns (ed.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2005; F. Prost & J. Wilgoux (eds.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Rennes, 1-4 septembre 2004*, Rennes, PUR, 2006; L. Bodiou, D. Frère & V. Mehl (eds.) *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, PUR, 2006; T. Fögen & M. M. Lee (eds.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin, W. de Gruyter, 2009; S. Boehringer & V. Sebillotte, «Corps, sexualité et genre dans les mondes grec et romain», in F. Gherchanoc (ed.), óp. cit., p. 83-108; J. Masségli, *Body Language in Hellenistic Art and Society*, Oxford, OUP, 2015.

12. Cf. K. Wrenhaven, «Greek Representations of the Slave Body: A Conflict of Ideas?», in R. Alston, E. Hall & L. Proffitt (eds.), óp. cit., p. 97-119.

13. Nos referimos al *servus callidus*, que comparte rasgos con los esclavos Jantias y Carión, de *Ranas* y *Pluto* respectivamente. Las escenas de enfrentamiento entre amo y esclavo no desaparecen del todo en esta etapa del género; cf. por ejemplo, Menandro, *La samia*, 321-22. El esclavo continúa siendo engañoso e intrigante y perdura, por tanto, el mensaje de que debe ser controlado. Sobre la imagen heterogénea del esclavo en la comedia de Menandro, cf. D. Konstan, «Menander's Slaves: the Banality of Violence», in B. Akrigg & R. Tordoff (eds.), óp. cit., p. 144-58. El autor circunscribe a dos las visiones de la esclavitud en Menandro: una que responde a una mimesis realista y otra gobernada por las convenciones del género.

14. L. Di Gregorio, óp. cit., 1997, p. 151, registra otros ejemplos en que una esclava es equiparada a un objeto inanimado como una piedra; compara además la actitud de los esclavos de Herondas con los de la comedia de Menandro a lo largo de los detallados comentarios a cada uno de los mimos.

15. La palabra griega *νώβυστρα*, que aquí traducimos por «obtusas», genera dudas a la hora de su interpretación. Podría ser un derivado de *νόος* («mente») y *βύω* («tapar», «obstruir»); G. Puccioni (ed.), *Herodae. Mimiambi*, Firenze, La Nuova Italia, 1950, traduce «dalla mente chiusa».

16. «Por naturaleza, nunca está derecha (*ἰθεῖα πέφυκεν*) la cabeza de un esclavo / sino siempre doblada (*σκολιή*) y tiene su cuello torcido (*λοξόν*)», *Teognis*, 535-6. Sobre la imagen de los cuerpos de los esclavos, cf. I. Weiler, «Inverted *kalokagathia*», in T. Wiedemann & J. Gardner (eds.), *Representing the Body of the Slave*, London, F. Cass, 2002, p. 11-28; K. Boshier, «Phlyax' Slaves: from Vase to Stage?», in B. Akrigg & R. Tordoff (eds.), óp. cit., p. 197-208; W. Thalmann, «Some Ancient Greek Images of Slavery», in R. Alston, E. Hall & L. Proffitt (eds.), óp. cit., p. 72-96. Sobre el cuerpo cómico en general, cf. H. Foley, «The Comic Body in Greek Art and Drama», in B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden, Brill, 2000, p. 275-311; A. Piqueux, «Le corps comique sur les vases "phlyaxes" et dans la comédie attique», *Pallas* 71, 2006, p. 27-56.

17. Otros esclavos golpeados por holgazanes en Paz, 256–62; en Jenofonte, *Memorabilia*, 2.1.16, se mencionan tres formas de torturar a los esclavos que no quieren trabajar: extrema hambruna, grilletes o golpes.

18. *Caballeros*, *Avispas* y *Paz* son las comedias que más escenas de este tipo presentan, aunque el caso de *Caballeros* es particular, porque amo y esclavos reproducen alegóricamente la disfuncional relación política del pueblo con el demagogo de turno y otros políticos. Hay también comedias, como *Acarnienses*, donde amos y esclavos son colaborativos y responden a intereses comunes; cf. D. Olson, «Slaves and Politics in Early Aristophanic in Comedy», in B. Akrigg & R. Tordoff (eds.), *óp. cit.*, p. 63–75.

19. Al respecto, Aristófanes ha jugado con una falsa etimología asociando el vocativo παῖς («niño»), con el que se llama al esclavo, independientemente de su edad, con el verbo παῖω («golpear»), cf. *Avispas*, 1292–98, 1307.

20. R. Tordoff, *cap. cit.*, p. 41–42, advierte que estas escenas de enfrentamiento valen como escarnio también para el amo, cuando este fracasa en su intento por someter al esclavo.

21. El gesto de rascarse la cabeza normalmente indica perplejidad, pero no sería este el caso; más bien se sobreentiende que responde al dolor del castigo infligido por el amo, que no tiene por qué ser la marca con el hierro caliente como algunos proponen; cf. L. Di Gregorio, *óp. cit.*, 1997, p. 282.

22. La observación es de P. duBois, «The Coarsest Demand: Utopia and the Fear of Slaves», in A. Serghidou (ed.), *Fear of Slaves, Fear of Enslavement in the Ancient Mediterranean. Discourse, Representations, Practices = Peur de l'esclave, peur de l'esclavage en Méditerranée ancienne. Discours, représentations, pratiques. Actes du XXIX^e colloque du Groupe international de recherche sur l'esclavage dans l'Antiquité (GIREA), Rethymnon, 4-7 novembre 2004*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 435–44. La autora especula acerca de la relación entre el grado de violencia física visiblemente mayor y el carácter multiétnico y cosmopolita de la civilización Helenística. Por otra parte, el mimo 5 guarda relación con el *P. Oxy.* 413, del s. II d.C., que recoge una suerte de documento teatral, titulado «La adúltera» o «La envenenadora», en cuya primera parte una mujer se dirige a una serie de esclavos (Malaco, un esclavo fiel y Esfinter) para exigirles den muerte a su esclavo amante, de nombre Esopo, y a Apolonia, la esclava con la cual este la ha traicionado. En muchos aspectos reproduce la misma situación que «La celosa». La segunda parte del mimo, en cambio, desarrolla otro motivo, el intento fallido de la mujer por envenenar al marido. F.-J. Simon, *óp. cit.*, entiende que los puntos de contacto entre la adúltera y Bitina indicarían la influencia de Herondas en la posteridad; A. Fountoulakis, «Punishing the Lecherous Slave: Desire and Power in Herondas 5», in A. Serghidou (ed.), *óp. cit.*, p. 251–64, en cambio, cree que lo más probable es que tanto el mimo popular como el de Herondas reproduzcan el motivo de la mujer adúltera, que incluía escenas de violencia sexual, latigazos, golpes y hasta la muerte. El adulterio como tema de la mimografía, sobre todo popular, ha sido estudiado, entre otros, por R. Reynolds, «The Adultery Mime», *CQ* 40, 1946, p. 77–78; P. Kehoe, «The Adultery Mime Reconsidered», in D. F. Bright & E. S. Ramage (eds.), *Classical Texts and Their Traditions: Studies in Honor of C. R. Trahman*, Chico (CA), Scholars Press, 1984, p. 89–106.

23. Cf. M. De Certeau, *L'invention du quotidien*. I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 205 y ss., sobre la inscripción de la ley sobre el cuerpo; todo poder, incluido el de la ley, se escribe en primer lugar sobre la espalda de los sujetos.

24. A. Fountoulakis, art. cit., señala dos antecedentes cómicos de castigo físico a mujeres por parte de sus amantes celosos: el caso del joven amante en las escenas finales de *Pluto* de Aristófanes, que golpeaba a su vieja enamorada cada vez que otro la miraba (1014-16), y el comienzo de *La trasquilada* de Menandro.

25. W. Arnott, «Herodas and the Kitchen Sink», *G&R* 18, 1971, p. 126, supone que Bitina es una mujer casada; A. Fountoulakis, art. cit., en cambio, cree que se trata de una viuda o una antigua cortesana, por lo que su conducta no puede sorprender a nadie. La mención a las fiestas Gerenias, relacionadas con el culto a los muertos, podría tener que ver con su condición de viudez. Lo más que podemos decir es que tiene una hija, Batílida, a la que espera ver casada (5.69).

26. Estos hijos se oponen a los maridos escitas, cuando estos regresan luego de veintiocho años de ausencia; son finalmente vencidos, aunque no con la lanza, sino con el látigo de sus caballos. Dirá V. Hunter, «Constructing the Body of the Citizen: Corporal Punishment in Classical Athens», *Échos du monde classique = Classical News and Views* 36, 3, 1992, p. 271-91: «The central message of this tale is a simple one: the slave condition is based on a natural (*physei*) rather than conventional (*nomoi*) difference between slave and free. Neither birth from free mothers nor the lapse of time can alter that fact». En la comedia de Aristófanes, el único ejemplo claro sobre posibles relaciones entre mujeres libres y esclavos lo encontramos en un contexto irónico, en que el pariente de Eurípides, en su defensa, enumera aquello que el trágico ha callado acerca de las mujeres, como el hecho de frecuentar esclavos (*Tesmoforiantes*, 491-92); otros ejemplos, como *Lisístrata*, 404-19, en que el magistrado alude a la relación de las mujeres con artesanos, como joyeros o zapateros, podría tratarse de hombres libres. En la literatura latina las referencias al sexo entre mujeres libres y esclavos son más frecuentes que en las fuentes griegas.

27. Cf. *Acarnienses*, 271-75, donde el héroe cómico Dicéopolis menciona el rapto de una esclava como uno de los placeres de una vida sin guerra; encontramos un comentario similar en *Paz*, 1138. En la ginecocracia impuesta por las mujeres en *Asambleístas*, por ejemplo, se prohíbe a los hombres dormir con prostitutas o esclavas (721-24), lo que permite suponer que era un hecho familiar. Sobre la protección legal de la esclava en las relaciones eróticas con sus amos, cf. E. Cohen, «Abuse and Sexual Rights: Slaves' Erotic Experience at Athens and Rome», in T. Hubbard (ed.), *Companion to Greek and Roman Sexualities*, Malden (MA), Wiley Blackwell, p. 184-98.

28. D. Konstan, art. cit., 1989, sostiene, en cambio, que Bitina es incapaz de ver sus excesos.

29. Cf. también Platón, *Leyes*, 854d1-2, sobre la marca en el rostro y las manos en esclavos y extranjeros. Sobre los usos del tatuaje en la antigüedad, cf. C.P. Jones, «Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity», *JRS* 77, 1987, p. 139-55, que los resume en tres: adorno (entre los bárbaros es, además, signo de nobleza), parte de un ritual, y ultraje o castigo para esclavos y prisioneros de guerra. La mención a esclavos tatuados en Aristófanes no es ajena; cf. *Avispas*, 1296; *Aves*, 760-61; *Lisístrata*, 33; *Ranas*, 1511; y Menandro, *La samia*, 323. Entre los poetas helenísticos, cf. Fanocles, fr. 1 (*Collectanea Alexandrina*, J. U. Powell ed.), sobre el tatuaje de las mujeres tracias como castigo para mantener vivo el recuerdo del despedazamiento de Orfeo; o la llamada *Elegía del tatuaje* (*P.Brux. inv. 8934 + P.Sorbonne inv. 2254*), atribuida a Hermesianacte, donde se amenaza con el tatuaje de imágenes violentas -en espalda,

cabeza o sobre las cejas-, que han sido interpretadas no solo como la descripción de un castigo sino como *vestigia amoris*.

30. Para otras posibles leyendas del tatuaje, cf. J. Stern, «Herodas' *Mimiamb* 5», *CPh* 76, 3, p. 207-11.

31. La intención moralizadora del castigo se deja ver en el proverbio griego Φρῦξ ἄνηρ πληγεῖς ἀμείνων καὶ διακονέστερος («El hombre frigio -es decir, el esclavo-, luego de golpeado es mejor y más servidor»), probablemente aludido en 5.14 («¿No es este más bien el caso del frigio?»), aunque W. Headlam, in W. Headlam & A. D. Knox (eds.), *Herodas. The Mimes and Fragments*, Cambridge, CUP, propone entender «frigio» en el sentido de «eunuco», «afeminado» y no «esclavo»; D. Konstan, art. cit., 1989, concuerda con esta propuesta, pues la comparación coopera para generar la tensión irónica que es característica de este mimo en su conjunto; cf. también las lecturas de L. Di Gregorio, *Eronda. Mimiambi (V-XIII)*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 83; V. Barbieri, óp. cit., p. 234-36. Este mismo refrán es mencionado en el mimo segundo (100-101), en que se incita a los jueces a una justa punición que mejore al reo; cf. L. Di Gregorio, óp. cit., 1997, p. 169. Para otras fuentes, literarias o paremiásicas, del citado proverbio, cf. R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, BUR, 1991.

32. Todos los castigos quedan finalmente aplazados para luego de las fiestas Gerenias, gracias a la intermediación de otra esclava, Cidila, a quien Bitina dice querer tanto como a su hija (82). Contrasta su actitud con el maltrato a Gastrón, y la situación no es distinta de las inconsistencias que también encontramos en la comedia, donde el abuso físico y verbal contra los esclavos convive con la presencia de esclavos fieles y leales a sus amos. A. Smotrytsch, «Die Sprache als Mittel der Charakterisierung von Personen in den Mimiamben des Herondas», *Probl. Litt. Phil. Ant.*, 1966, p. 206-22, ve en Cidila una esclava con solidaridad de clase, en cambio K. Wrenhaven, cap. cit., p. 97-120, no descarta que Cidila se aproveche de su posición de cercanía con el ama, sobre todo en lo que respecta al maltrato del otro esclavo, Pirrias.

33. A propósito del tatuaje de Gastron, B. Holmes «Marked Bodies (Gender, Race, Class, Age, Disability, Disease)», in D. Garrison (ed.), *A Cultural History of the Human Body in Antiquity*, I, Oxford, Berg, 2010, p. 159-83, propone dos posibles lecturas: «The first of the two provisional readings I have just outlined turns on a pair of familiar binary oppositions, namely active-passive and inside-outside: the slave's body is marked by power imposed from outside. The second reading is structured by the tension between norms and deviance. If we bring these two readings together, we might be led to conflate marked bodies in the ancient world with forcibly inscribed bodies, understood either literally or as the stigmatized identities produced by systems of power», p. 160.

34. Cf. las distintas posibilidades de interpretar la tortura implicada en el uso de las púas en el extenso comentario de L. Di Gregorio, óp. cit., 2004, p. 230-34, a los versos aludidos.

35. Cf. también 5.59: ἔς τὰς ἀνάγκας («hacia la tortura»).

36. V. Hunter, art. cit. Por los mismos motivos, el esclavo recibe el epíteto de μαστιγίας («merecedor del látigo»); cf. Aristófanes, *Caballeros*, 1228; *Lisístrata*, 1240; *Ranas*, 501; también Platón, *Gorgias* 524c5.

37. B. Holmes, cap. cit.

38. Cf. C. Barion, «Les cicatrices ou la mémoire du corps», in P. Moreau (ed.), *Corps romains*, Grenoble, J. Millon, 2002, p. 27-46.

39. Cf. C. Détrez, *La construction sociale du corps*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.
40. P. duBois, óp. cit., 1991, p. 41.
41. B. Holmes, cap. cit. Para testimoniar en un juicio, un esclavo estaba compelido a hacerlo bajo tortura, –sea el látigo o la rueda– lo que se conoce con el nombre de *basanos*; el esclavo conocía la verdad y la tortura aseguraba que la dijera.
42. Un decreto bajo el arcontado de Escamandrio prohibía someter a la tortura judicial a los ciudadanos (cf. Andócides 1.43, donde se aboga por abolir este decreto; Lisias 4.14, donde no se somete a tormento a una esclava aduciendo que era libre; otros comentarios en la misma dirección en 13.27 y 59, donde queda claro la inmunidad de los atenienses, al menos en determinadas épocas y regiones).
43. En la pintura de vasos, la desnudez también es un signo de estatus servil, cf. W. Thalmann, cap. cit., p. 81; Platón, *Leyes*, 854d4, propone la expulsión del esclavo, desnudo fuera de los límites de la ciudad, si se lo encontraba robando un templo. Bitina enseguida se arrepiente de haberlo desvestido y ordena cubrirlo con unos trapos (ράκος, 5.45). Esta actitud resulta ambigua: algunos la interpretan como una forma de benevolencia para evitar la deshonra del esclavo, otros, como L. Di Gregorio, óp. cit., 2004, p. 102, entienden que la mujer, atraída sexualmente por Gastrón, no quiere exponerlo a la vista de otras mujeres. Como bien observa A. Fountoulakis, art. cit., la relación de Bitina con Gastrón es compleja: «Yet behind this plot one may find complex culturally produced patterns of thought and action concerning the social position of women, the handling of various forms of oppression of slaves, and the construction of feelings such as desire, jealousy, fear and anger», p. 251. Por ello resulta una simplificación equiparar al esclavo amante meramente con un consolador, como lo hace P. duBois, óp. cit., 2003, p. 104.
44. En el mimo 2, se recuerda el pasado del garante de Tales como vencedor en el pugilato (2.10 y ss.); entre las bondades de Egipto que Gílice enumera, está la palestra (1.28). En la misma dirección, en Aristófanes, *Nubes*, 1009–23, el Argumento más fuerte enfrenta dos tipos somáticos que representan dos tipos morales: por un lado el cuerpo atlético, fuerte, con espaldas anchas y del otro lado el cuerpo de pecho escurrido, la tez pálida, los hombros estrechos. Sobre el origen de la desnudez atlética cf. P. Brulé, «Le corps sportif», in F. Prost & J. Wilgaux (eds.), óp. cit., p. 263–87: «(...) la monstration du corps athlétique en public, sexe compris, a constitué selon lui une avancée des mœurs grecques telle que les Barbares n'en ont pas connue», p. 265; cf. también I. Weiler, cap. cit.
45. Hemos señalado ya cómo la procedencia extranjera de los esclavos se hacía visible en sus nombres y en sus rasgos físicos, como el pelo ensortijado o rojizo –el nombre Pirrias que comparten varios esclavos alude precisamente al pelo colorado–. Cf. Aristóteles, *Pol.*, 1.1255a29–30.
46. Lo mismo puede decirse de los nombres, que suelen repetirse sin otorgar ninguna identidad, como Cidila en Herondas (4 y 5), o Manes o Jantias en la comedia de Aristófanes.
47. Cf. J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, CUP, 1993; M. Robertson, «What is “Hellenistic” about Hellenistic Art», in P. Green (ed.), *Hellenistic Culture and Society*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 67–110. El interés por los cuerpos desfigurados –de jorobados, enanos, viejas ancianas, etc.– podría residir en el poder apotropaico que se les atribuía, es decir, por ser distractores de la envidia y del mal.

48. La mención de cada una de las partes del cuerpo remeda la listas que, en los textos de encantamientos y hechizos por amores no correspondidos, enumeran también las zonas del cuerpo donde se espera que la divinidad inflija el sufrimiento de la humillación y la tortura hasta que ese cuerpo acceda a los requerimientos del enamorado.

49. Cf. D. Gerber, «Herondas 5.1», *HSPH* 82, 1978, p. 161–65.

50. En *Económico* (13.6–12) de Jenofonte, Isómaco equipara a los esclavos con potros y perrillos porque la educación de estos últimos es también adecuada para los primeros.

51. Situaciones similares con las criadas, en Teócrito, *Id.* 2.19–20, y 15.28–33. Inclusive reciben epítetos semejantes a los que encontramos en Herondas: «desgraciada» (δειλαία, 2.19), «abominable» (μυσαρά, 2.20), «tragona» (λαστρί, 15.30), «perversa» (δύστανε, 15.31).

52. En el mimo 4.24, se designa con la misma palabra la firma del artista inscrita en las estatuas que las amigas admiran en el templo de Asclepio.

53. Cf. N. Vlahogiannis, «Disabling Bodies», in D. Montserrat (ed.), *óp. cit.*, p. 13–36.

NOTAS FINALES

i. Agradezco las agudas observaciones y enriquecedoras sugerencias de los evaluadores anónimos que han contribuido a mejorar este artículo.

RESÚMENES

Los esclavos constituyen una parte importante de los personajes de los mimos de Herondas. En su mayoría son mujeres, figuras silenciosas que, salvo algunas excepciones, ven reducida su existencia a la actividad de su cuerpo, con el cual cumplir los requerimientos del amo. Ello no ocurre, empero, sin contratiempos, porque, holgazanes e indolentes como son, entran en permanente conflicto con sus dueños. Las escenas que recrean estos enfrentamientos, un *topos* del género, concluyen con las amenazas de futuros castigos o con su efectivo cumplimiento. Las marcas del amo en la carne del esclavo no son solo texto escrito en sus cuerpos (*bodily text*), sino cuerpo textual (*body text*), sobre el cual los mimos focalizan toda su atención.

Slaves are an important part of Herondas' mimes' characters. They are mostly women, silent figures who, with some exceptions, see their existence reduced to the activity of their body, with which they fulfill the orders of their masters. However, this does not happen smoothly, because, lazy and indolent as they are, the slaves keep in permanent conflict with their owners. The scenes that recreate these confrontations, a *topos* of the genre, conclude with the threats of future punishment or its effective compliance. The marks of the master in the flesh of the slave are not only text written on his body (*bodily text*), but *body text*, upon which the mime focuses its attention.

Les esclaves constituent une partie importante des personnages des mimes d'Hérondas. Ce sont pour la plupart des femmes, des figures silencieuses qui, à quelques exceptions près, voient leur existence réduite à l'activité de leur corps, avec lequel elles accomplissent les ordres de leurs maîtres. Cependant, cela ne se fait pas sans heurts car, aussi paresseux et indolents qu'ils soient, les esclaves restent en conflit permanent avec leurs propriétaires. Les scènes qui recréent ces confrontations, un *topos* du genre, se concluent par la menace d'une punition ou son accomplissement effectif. Les marques du maître dans la chair de l'esclave ne sont pas seulement un texte écrit sur son corps (*bodily text*), mais un corps textuel (*body text*), sur lequel le mime concentre son attention.

Gli schiavi sono una componente importante dei personaggi dei mimi di Eroda. Si tratta per la maggior parte di donne, figure silenziose che, con qualche eccezione, vedono la loro esistenza ridotta all'attività del loro corpo, con il quale realizzano i comandi impartiti dai loro padroni. Tuttavia, ciò non accade senza qualche problema, poiché, pigre e indolenti come sono, le schiave restano in conflitto permanente con i loro padroni. Le scene nelle quali avvengono questi scambi, un *topos* del genere, si concludono con la minaccia di una futura punizione o con l'adeguamento agli ordini impartiti. I segni distintivi del padrone nella carne dello schiavo non sono solo un testo scritto sul suo corpo ma un vero e proprio testo corporeo sul quale il mimo concentra la propria attenzione.

ÍNDICE

Parole chiave: schiavi, corpo, tortura, mimiambi

Mots-clés: esclaves, corps, torture, mimiambe

Palabras claves: esclavos, cuerpo, tortura, mimiambo

Keywords: slaves, body, torture, mimiamb

AUTOR

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de La Plata / CONICET