



Nova tellus

ISSN: 0185-3058

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

Fernández, Claudia N.

Construcción afectiva de la corporalidad: la vieja y su joven amante en *Pluto* de Aristófanes (vv. 959-1096)¹

Nova tellus, vol. 39, núm. 2, 2021, Julio-Diciembre, pp. 11-36

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2021.39.2.79281>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59168241001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UNAM [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Construcción afectiva de la corporalidad: la vieja y su joven amante en *Pluto* de Aristófanes (vv. 959-1096)¹

Body Affective Construction: the Old Woman and her Young lover in Aristophanes' *Plutus* (ll. 959-1096)

Claudia N. FERNÁNDEZ

<https://orcid.org/0000-0001-6693-5202>

Universidad Nacional de La Plata,

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

claudia.fernandez@conicet.gov.ar

RESUMEN: Con la recuperación de la vista de Pluto y la consecuente redistribución de la riqueza, una vieja, probablemente una hetera, es repentinamente abandonada por su joven amante, ahora solvente y sin necesidad de ella (Aristófanes, *Pluto*, vv. 959-1096). La expresión de su queja —de cara a Crémilo, el héroe de la comedia, y también del jovencito, que se acerca para agradecer al dios— da lugar a una escena episódica que gira alrededor de la exposición de la precariedad material de su cuerpo deteriorado. Detrás de esta denigración cómica, habitual contra viejos y feos, quedan también expuestas con honda sutileza formas variadas de la aprehensión corporal, sobre las cuales este trabajo se propone ahondar. Nos referimos a la construcción afectiva y sensitiva de la corporalidad, a la dinámica del lenguaje corporal, a la huella fisiológica de la inmaterialidad (como el placer o el dolor), entre otros varios aspectos que prueban un especial interés por el cuerpo en estos versos.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo, afectos, sentidos, *Pluto*, Aristófanes

ABSTRACT: After Plutus's recovery of his eyesight and the subsequent redistribution of wealth, an old woman, probably a *hetaira*, is suddenly abandoned by her young lover, who is now financially solvent and in no more need of her (Aristophanes' *Plutus*, ll. 959-1096). The expression of her complaints —in front of Chremylus, the comic hero, and also of the young man, who approaches the

¹ El presente artículo fue realizado en el marco del Proyecto “Pensar las emociones en la Atenas democrática: diálogo entre la comedia y la filosofía (*Pathe*)”. Programa Logos de ayudas a la investigación en Estudios Clásicos (Fundación BBVA). También se vincula con las actividades desarrolladas dentro del PIP 530 CONICET: “Palabras, cuerpos, objetos: soportes discursivos y materiales de las emociones en la comedia griega”.

hero's house in order to express his gratitude to the god — results in an episodic scene devoted to the exposition of material precariousness of her decayed body. Behind this comic denigration, usual against old and ugly persons, there are also exposed various forms of body apprehension very subtly, on which this paper intends to explore. We refer to the affective and sensitive construction of corporality, to the dynamics of body language, to the physiological imprint of immateriality (such as pleasure or pain), among several aspects that prove the author's special interest in the body.

KEYWORDS: Body, Affections, Senses, *Plutus*, Aristophanes

RECIBIDO: 28/01/2021 • ACEPTADO: 02/03/2021 • VERSIÓN FINAL: 24/03/2021

La comedia griega antigua destina siempre a los cuerpos un lugar encumbrado, en conformidad con su manifiesto interés por el mundo físico y material.² La concreción de la utopía, planeada y gestada por el héroe cómico y sus aliados, precisamente cuenta entre sus principales logros la satisfacción de sus necesidades: ellos son la exacta medida con la cual juzgar el éxito de lo ocurrido. La cultura somática del género cómico se exterioriza, en primer lugar, en la peculiar figura de los actores cómicos, deformada por medio del disfraz.³ Sus siluetas —anti-realistas y anti-idealizadas a un mismo tiempo— transgreden los contornos impuestos por la convención y la normatividad. Resulta difícil adjudicarle a esta manipulación fisionómica un significado —literal o simbólico— predecible y unívoco, porque cada una de las comedias negocia unos límites propios, evidentemente desregulados de las normas sociales y naturales vigentes, en relación con las propuestas desestabilizadoras que en particular ponen en juego en pos de alcanzar un orden cívico diferente.⁴

² Cf. Revermann 2006, p. 146: "It is tantamount to acknowledging the grotesque comic body not as something peripheral but as a vital part of what defines fifth-century Attic comedy as comedy: what makes it distinct, successful, and, not least, funny". Sobre el carácter materialista de la comedia antigua, cf. Wilkins 2000; sobre el juego variado y sofisticado del cuerpo cómico en comparación con el cuerpo trágico, cf. Andrisano 2006.

³ Su nombre técnico es *somation*, caracterizado por su aspecto grotesco —abdomenes abultados, traseros con relleno, desproporcionado falo de cuero, y máscara de grandes aberturas para ojos y boca, con quijada prominente—. La imagen proviene exclusivamente de la pintura de vasos, estudiadas, sobre todo, por Taplin 1987, 1993 y 2007; Green 1994 y 2012, quienes han llegado a identificar en ellas escenas de obras de Aristófanes. Cf. también Foley 2000; Piqueux 2006 y Compton-Engle 2015, con abundante comentario bibliográfico.

⁴ Las propuestas por otorgar un valor simbólico al cuerpo cómico han sido variadas: desde la lectura política de Winkler 1990, a la metateatral y paródica de Foley 2000, pasando por la grotesca bajtiniana de Carrière 1979, para mencionar los trabajos más relevantes sobre este tema. Nuestra opinión, sin embargo, está más cerca de Ruffell 2015, quien, retomando la cuestión, hace hincapié en el rol contradictorio y paradójico del cuerpo cómico, que abre las posibilidades del mundo ficcional del género, reforzando su autonomía a través de la distorsión del mundo

En *Pluto*, la última comedia conservada de Aristófanes,⁵ el cuerpo alcanza una llamativa superioridad debido a su integración e incidencia directa en el desenvolvimiento de la trama. Como es de esperar, los personajes se perciben a sí mismos —e interactúan entre sí— corporalmente, dando sobradas muestras de sus experiencias sensoriales; sus desplazamientos, distancias, posturas, gestos, resultan significativos; los espacios se ven en especial afectados por los cuerpos que los ocupan, sobre todo por el proceso de personificación alegórica operado sobre dos conceptos abstractos: “Riqueza” y “Pobreza” (Pluto y Penía), una pareja de ancianos que los representan. Ellos poseen un cuerpo con una apariencia física concreta, e impactan somáticamente sobre los hombres: los ricos son “obesos” (πίονές ἀσελγῶς), “panzones” (γαστρώδεις), “robustos de pierna” (παχύκνημοι) y “enfermos” (“gotosos”, ποδαγρῶντες); los pobres, en cambio, son “delgados” (ισχυνοί), “con talle de avispa” (σφηκῶδεις), y “molestos para los enemigos” (τοῖς ἐχθροῖς ἀνιστοί) (560-1). La fortaleza y la energía corpórea son materia de debate, en la misma medida que las discapacidades y minusvalías físicas. El deterioro que provoca la vejez o la enfermedad, por ejemplo, amenaza la integridad de muchos de sus personajes, comprometiendo no solo su autonomía corporal sino también psicológica: Pluto se desplaza de aquí para allá, a los tumbos (121, 494), sin oponer resistencia, y su cobardía —una característica proverbial del dios— se explica aquí como una experiencia subjetiva debida a su dolencia física (123, 203-7).⁶ Su cuerpo anómalo, intruso, más trágico que cómico, habilita el diálogo y el cruce entre los

real, pero aferrándolo a la materialidad y lo físico. Vuelto norma, no es de extrañar que hubiera dejado de ser cómico para los espectadores.

⁵ Desconocemos las fechas exactas de su nacimiento y muerte; se especula que habría nacido alrededor del 447 y muerto entre el 386-380 a. C. *Pluto* fue llevada a la escena en el 388. Veinte años antes, Aristófanes había escrito otra comedia con el mismo nombre (fr. 458-459 KA), pero es imposible determinar hasta qué punto la versión que nos ha llegado es una re-escritura de la primera; cf. MacDowell 1995, pp. 324-327; Sommerstein 2001, pp. 28-33. La reducción de las partes corales, las obscenidades y la invectiva personal, así como el desinterés por lo estrictamente político a favor de lo social han dado pie para considerar a *Pluto* un caso de comedia media —una observación que vale también para *Asambleístas*—. Salvo indicación contraria, seguimos en este trabajo la edición de Sommerstein 2001, aunque hemos consultado también las siguientes ediciones: Cantarella 1949-1964; Paduano 1988; Torchio 2001; Coulon 1923-1930 y 2008; Rogers 1902-1915; Hall 1906-1907; Henderson 1998-2002; Van Leeuwen 1896-1909 y Wilson 2007. Las traducciones al castellano son nuestras.

⁶ La ceguera de Pluto no solo le impide reconocer a los hombres decentes para poder enriquecerlos, sino que lo imposibilita también para proveer la riqueza con su sola presencia. Sobre el proceso de alegorización de Pluto y Penía, cf. Newiger 1957; Komornicka 1964. Para el caso del dios en particular, cf. los trabajos recientes de Totaro 2016 y Barrenechea 2018. Ambos brindan un panorama muy completo, sobre todo en lo que respecta a los antecedentes literarios de esta figura y las innovaciones propuestas por Aristófanes.

géneros.⁷ Pero el énfasis no se restringe a lo visual. Como señalábamos, en *Pluto* los cuerpos escriben el argumento: el mal que aqueja a Atenas se debe a la minusvalía de un cuerpo enfermo (el cuerpo ciego de Pluto que, incapacitado para discernir, sólo enriquece a los deshonestos, 28-31). Y es también el instrumento para acabar con ello —cuando es sanado a manos de Asclepio—. Y son los cuerpos el receptáculo final de los bienes que la utopía acarrea consigo (802-22). Salta a la vista el valor simbólico, moral y social, del cuerpo de Pluto, en la medida en que de él depende la noble misión de poner fin a la injusta distribución de la riqueza en la faz de la tierra. Pero no es menos síntoma del malestar social de la Atenas que refleja, y emblema además del giro geopolítico implicado en el derrocamiento de Zeus, quien acabará obligado a abdicar y abandonar el Olimpo, obedeciendo a las necesidades de su cuerpo.⁸

A partir de este cuadro que acabamos de delinear, nos proponemos ahondar en el estudio de la corporalidad en una de las escenas episódicas de esta comedia, integrante de la serie que ilustran las consecuencias de la restauración de la visión del dios y la consiguiente redistribución de la riqueza.⁹ Ella recrea la relación rota entre una vieja anciana y su joven amante, y pone sobre el tapete la construcción afectiva de la corporalidad y la dinámica del lenguaje corporal en su comunicación con el mundo que lo rodea, especialmente en cuestiones como la sexualidad y el género (*gender*).¹⁰ El tema que trata y su disposición en forma autocontenida invitan a que se la

⁷ Cf. Fernández (en prensa). Pluto y Penía podrían estar ambos vestidos con harapos, sin *somation*, como si fueran personajes de tragedia; Pluto recuperaría el disfraz cómico luego de su curación, mientras Penía ha sido previamente expulsada.

⁸ La metodología de Crémilo es similar a la de Pisetero (Av.), que también ha conseguido derrocar a Zeus por los mismos medios. La hostilidad de Zeus y su rol de opositor también está presente en *Paz y Aves*. Al respecto se expresa Jay-Robert 2002, p. 16: “(...) les héros comiques (...) se construisent en «détruisant» le souverain divin et font tout pour devenir Zeus eux-mêmes”.

⁹ El estudio del cuerpo en la Antigüedad ha tenido un sostenido desarrollo en las últimas décadas. Para un panorama general de estos estudios, cf. Gherchanoc 2015. Especialmente interesantes, entre otros, nos han resultado Montserrat 1998; Porter 1999; Prost & Wilgaux 2006; Bodiou, Frère & Mehl 2006; Dasen & Wilgaux 2008; Fögen & Lee 2009; Squire 2011; Cairns 2015.

¹⁰ Los propios griegos, desde Homero en adelante, estuvieron atentos a las posibilidades de comunicación que brindaba el cuerpo, en sintonía con el lugar central que ocupaba en la educación griega y en las reflexiones médicas o filosóficas, por no mencionar las artes figurativas. Los textos dramáticos, muy especialmente, instruyen discursivamente acerca de la ejecución de gestos y desplazamientos corporales de los actores, y sugieren, a través de los ritmos, las pausas, la entonación, los cambios de tono y registro y hasta los silencios, modos de corporalidad y sistemas de movimiento implicados en la expresión de los afectos. Sobre el lenguaje corporal en la Antigüedad, sobre todo en relación con las emociones, cf. Cairns 2015; sobre los gestos en particular, cf. Boegehold 1999; Bremmer 1991; sobre sexualidad y el género, cf., entre muchos otros, Boehringer & Sebillotte 2015; Hubbard 2014; Masterson, Rabinowitz & Robson 2015.

indague en forma particular, sin desatender por ello su vinculación con el resto de la pieza.

Aunque con características que han llevado a considerarla un caso de comedia media, *Pluto* sin embargo preserva la estructura básica bipartita típica de la comedia antigua.¹¹ Durante la primera parte, la acción progresa liderada por el protagonista Crémilo, quien, acompañado por su esclavo Carión, logra crear unas nuevas condiciones de vida a partir de un drástico cambio de reglas en la asignación de la riqueza. Ha contado con la ayuda de Apolo, cuyo oráculo es el que le aconseja seguir al primero que encuentra —no otro que el ciego dios de la riqueza—, y con la asistencia de Asclepio, quien logrará revertir esa ceguera (95-6).¹² Previamente ha vencido a Penía (“Pobreza”), que termina acallada y expulsada de la escena. Durante la segunda parte, en cambio, poco o nada sucede: más bien se informa de las consecuencias de este nuevo orden de cosas en escenas de corte farsesco, en tres ámbitos diversos: el político-social (823-958), el amoroso-sexual (959-1096) y el cúltilo-religioso (1097-1190).¹³ Crémilo y Carión se alternan para recibir a los coyunturales visitantes que las protagonizan, y el significado que le otorguemos a los resultados prácticos del cambio, según sus experiencias de vida los exponen, determinará en gran medida nuestra lectura de la comedia: si considerar un éxito el intento de corregir la ecuación que equipara a pobres con honestos, si, por el contrario, cuestionar el plan de Crémilo, cuyo fracaso se haría patente en sus incongruentes consecuencias.¹⁴

En la escena que nos ocupa, una anciana se acerca a la casa de Crémilo para expresar en persona sus quejas de cara a Pluto (su enojo se traduce en el verbo “acusar”: κατεγορέω, 1049, 1073), porque, con la recuperación de su vista, ella ha perdido a su amante, quien, ahora solvente, ha olvidado sus

¹¹ Siguen estrictamente esta división *Acarnienses*, *Paz y Aves*; en *Avispas y Nubes* la crisis se resuelve más cerca del final; *Caballeros y Ranas* no presentan una estructuración en dos partes.

¹² El plan de Crémilo oscila entre sólo enriquecer a los hombres honestos, su primer objetivo, y enriquecer a todos los hombres. Como lo demuestran Konstan & Dillon 1981, estas nociones son una respuesta a dos problemas diferentes: la distribución desigual de la riqueza y el concepto de escasez universal. Según Dover 1972, la obra no se adhiere definitivamente a ninguno de estos dos planes. En rigor, el héroe cree que, con tal de ser ricos, todos se volverán honestos (494-7).

¹³ Los visitantes arriban en pares: el primero conformado por un hombre decente y un delator, y el último por Hermes y un sacerdote de Zeus.

¹⁴ Esta última lectura corresponde a quienes han sostenido que la obra tiene un sentido oculto revelado a través de la ironía —una observación que vale tanto para *Pluto* como *Asambleístas*—. Los críticos más representativos de esta corriente son Flashar 1967; Maurach 1968; Heberlein 1981; Barkhuizen 1981, entre otros, cuyos trabajos presentan matices de interpretación. Recientemente Fiorentini 2005 y Ruffell 2006 retoman estas interpretaciones para desmantelarlas por insatisfactorias.

antiguas promesas de amor y la ha abandonado —evidentemente ya no necesitado de ella—. El joven llega más tarde solo, por su lado, para ofrendar al dios las coronas que porta, en señal de agradecimiento (1038, 1088-9). En una escena de corte erótico-sexual como ésta, resulta natural que el cuerpo de la mujer medie en la relación de pareja. El género cómico alude habitualmente al cuerpo femenino, y expone en escena a mujeres desnudas, objetos del deseo erótico masculino, sobre las que proyecta su poca piadosa mirada, insistiendo en su aspecto físico y material, debatiendo acerca de su calidad o consistencia, o inspeccionándolas y palpándolas sin más, como si fuesen mercancías.¹⁵ Ahora bien, estas mujeres exhibidas al público son siempre jóvenes, y sus cuerpos lozanos se corresponden simbólicamente con un trofeo, un premio otorgado al héroe cómico para gratificarlo sexualmente por los beneficios que ha obtenido.¹⁶ En ese desarrollo, fácil de ver, el cuerpo de una vieja, por contraposición, equivale a un castigo o condena.

La comedia suele estar poblada de viejos —la única excepción es *Ranas*—, cuyas limitaciones físicas son blanco de bromas y suscitadoras de risa. Se juega con la contradicción producida entre su belicosidad a flor de piel, típica de sus años mozos —como los viejos guerreros del coro de *Lisístrata*, o *Acarnienses*—, y su debilidad e impotencia actual.¹⁷ Los propios héroes cómicos también suelen ser personajes viejos, como lo es Crémilo en esta pieza, que tampoco escapa al escarnio (1077-9). Por la fealdad de su apariencia, el cuerpo del anciano responde perfectamente a las demandas del humor del género. La fealdad, como ha destacado sobre todo Revermann, es una de las marcas más genuinas de su identidad.¹⁸ La

¹⁵ Muchas de estas jóvenes son personificaciones de conceptos abstractos y, además, mudas. Los ejemplos al respecto son numerosos: las Treguas (*Ach.*); Cosecha y Fiesta (*Pax*); Soberanía (*Av.*), Reconciliación (*Lys.*). Fue von Wilamowitz-Moellendorff, en su edición de *Lisístrata* 1927, el que sugirió que fueran encarnadas por prostitutas desnudas, pero es más que probable que fueran representadas por actores disfrazados de mujeres. Últimamente, la presencia de acróbatas sin ropa en la pintura de vasos ha exigido repensar el asunto. Sobre el tema, cf. Zweig 1992; Marshall 2000; Sommerstein 2009c, con opiniones variadas. Sobre las mujeres en comedia, cf. Taaffe 1993; O'Higgins 2003.

¹⁶ Diceópolis (*Ach.*), Demos (*Eq.*), Filocleón (V), Trigeo (*Pax*), Pisetero (*Av.*) reciben este tipo de recompensa sexual, que en algunos casos no está exenta de actos de violencia, como el raptó. Como observa Halliwell 2002, se trata de personajes que, por su edad, estatus o características psicológicas, no vivirían una experiencia igual en el mundo real. En esas situaciones, opina el autor, se invita a disfrutar de un comportamiento sexual desvergonzado, que subvierte la moralidad pública, gracias a la permisividad habilitada por el marco religioso de la celebración.

¹⁷ Abundan los ejemplos en la literatura griega en que la vejez es considerada un mal; recordemos tan solo que, de acuerdo con Hesíodo (*Op.*, 114), la vejez es enviada como castigo a los hombres, junto con el trabajo y la enfermedad; o el pasaje de *EC* de Sófocles (1211-1249), en que la muerte es concebida como su remedio. Por contraposición, la juventud, tanto femenina como masculina, es una de las cualidades máspreciadas en comedia; está fuertemente vinculada con el sexo, la fertilidad, la fecundidad y el buen comer; cf. Robson 2013a.

¹⁸ Cf. Revermann 2006, p. 147. La idea proviene de Aristóteles, cuando afirma en su *Poética*

presencia de ancianas en la escena aristofanesca es menos frecuente que la de los ancianos; tan solo prevalecen hacia el final de la carrera del autor. En *Pluto*, concretamente, varias de sus figuras son ancianas: la que nos ocupa, la que encarna a la Pobreza (Penía), la mujer de Crémilo también podría ser mayor, aunque nada se dice al respecto, y la viejita presente en el templo de Asclepio, cuya activa participación registra Carión en su discurso de mensajero (627-770).¹⁹

El potencial cómico de la mera exposición de mujeres ancianas se funda en su falta de atractivo, una exclusividad que la comedia, como observábamos, restringe sin excepción a las jóvenes. Sin embargo, esta anciana en particular aporta un aspecto novedoso al estereotipo de la mujer vieja, porque, aunque su atracción sexual excede los límites de la juventud y la belleza, ella se resiste a reconocerlo y se comporta como una jovencita.²⁰ Y es precisamente el cuerpo el que vehiculiza los trazos más significativos de su subjetividad: ella se maquilla con exageración (τὸ ψιμύθιον, 1064), luce una vestimenta extravagante o al menos vistosa (ποικίλαν, 1199), y habla dulcemente, como una niña (ὥρικῶς, 963).²¹ Entre los apelativos que la designan, está el de “muchacha” (μείρακα, 1071, 1079) —y hasta “muchachita” (μειρακίσκη, 963)—, cuyo registro irónico señala una realidad ineludible: la ineficacia por esconder el paso del tiempo. El término μείραξ se usa habitualmente en contextos donde se sugiere algún tipo de relación erótica.²² Si a ello añadimos su provocativa apariencia y la forma afectuosa

(1449a32-3) que “lo risible es una parte de lo feo”. Para los griegos lo αἰσχρόν tenía también un valor apotropaico. En la comedia nueva, la fealdad sólo se mantiene en los personajes de bajo estatus, precisamente como un indicador social —los esclavos, por ejemplo, preservan la corporalidad grotesca en sus disfraces—.

¹⁹ Las imágenes de mujeres cómicas en vasos son menos frecuentes que las de sus pares masculinos, cf. Green 1994, p. 71. Llama la atención que muchas veces carezcan de la artificialidad corporal que imponen el *somation* y la máscara. Según Stone 1981, pp. 299-301, las máscaras de las mujeres debían de distinguirse de las masculinas por su color blanco —Wiles 2007 advierte que no hay evidencias al respecto—. Las de las viejas en particular podrían tener arrugas, nariz chata y pocos dientes. Cf. Compton-Engle 2015, p. 16.

²⁰ El personaje de la anciana enferma de amor podría ser un tipo exclusivo de la comedia antigua. Su presencia no está atestiguada en la comedia media y nueva (Henderson 1991). Cuando la mujer trata de aparentar una juventud que ha perdido, se le endilgan las propiedades negativas características de las más jóvenes: lascivia, adulterio, carácter pendenciero, intriga, embriaguez (Henderson 1987, pp. 109-110).

²¹ La observación es del coro: “Es que preguntas tan dulcemente ... (ὥρικῶς)”; hemos entendido que el adverbio hace alusión al tono o calidad de la voz.

²² Cf. otros ejemplos del uso de μείραξ en *Th.*, 410; *Ec.*, 1138, 696. Webster 1953, p. 23, precisamente, identifica a la anciana con una *hetaira* vieja que, enriquecida por su trabajo, ha comprado ahora un amante. Henderson 1987, p. 119 considera que es una viuda. No vemos en esta *hetaira* la figura de la cortesana poderosa que registra la oratoria del s. IV, que pueda significar una amenaza para el hogar. Como cortesanas también son tratadas Fiesta y Cosecha (*Pax*) por el deseo que encarnan.

de dirigirse a Crémilo (“cariño”, φίλτατε), a quien no conoce, concluiríamos que la vieja es, o al menos ha sido, una hetera.²³

En *Asambléistas* (877-1111), Aristófanes ya había expuesto en escena a esta clase de viejas un tanto desquiciadas y libidinosas, que intentan seducir, inconscientes de su deplorable estado. Sin duda comparten muchos de sus rasgos con la anciana de *Pluto* —sobre todo en lo que respecta a su aspecto—, pero manifiestan un grado de agresividad obscena y voracidad sexual de las cuales esta última está exenta.²⁴ Por el contrario, esta vieja logra generar simpatía por su candor e inocencia —sin dejar de ser un blanco de vituperación sostenido hasta el final—. Inclusive no termina expulsada como Penía u otros impostores, sino que es integrada a la celebración de la instauración de Pluto en la Acrópolis, oficiando de canéfora —por cierto, nada joven y menos aún virginal—.

El acertado desarrollo de la escena se basa en el paulatino descubrimiento del cuerpo deteriorado de la anciana, a través de la mención de algunas de sus partes, como si fuese en verdad despojada de sus vestimentas y expuesta en toda su desnudez. Se ejerce de ese modo una creciente y buscada denigración de la mujer que, a los ojos de los griegos espectadores de comedia, debía de ser una rutina humorística esperada antes que cuestionada o revulsiva —el desprecio por la cortesana se refuerza con los moteos con que se la designa, como “viejita” (τὸ γράδιον, 1095 —γραφὺς, a diferencia del masculino γέρων οὐ πρέσβυς, era de por sí despreciativo—). Con comentarios mordaces y cínicos, el héroe cómico y el joven enumeran partes de la anatomía de la anciana, separándolas conceptualmente del resto y provocando así un desmembramiento tal que insta a convertirlas en verdaderos objetos (*propos*).²⁵ Ellas son: los cabellos encanecidos (πολιὰ, 1043), sus numerosas

²³ Cf. vv. 1025, 1034, también 959, 967. Entre los rasgos del lenguaje femenino, Willi 2003, pp. 186-187 señala la prevalencia de *philos* (en su forma neutra o superlativa) como forma de tratamiento al interlocutor sea éste masculino o femenino. A la misma conclusión llega Sommerstein 2009a, p. 25. Lloyd 2020, p. 231 interpreta sus apelativos como seña de su forma educada de hablar: “It is notable that the Old Woman is one of the most polite characters in Aristophanes, and gives the impression that it is gracious speech which she found most desirable in her lover”.

²⁴ De acuerdo con los cambios propuestos por la ginecocracia impuesta por Praxágora —que los feos tengan prioridad ante los bellos en cuestiones de sexo—, un joven de nombre Epígenes es acosado por tres ancianas —cada una más fea que la anterior—. El joven se acerca en búsqueda de una muchacha, que terminará rivalizando con las viejas. La mayoría de los críticos coincide en identificar a estas tres viejas con cortesanas. Últimamente, también la joven ha sido vista como hetera, aun cuando Praxágora ha decretado el fin de la prostitución; cf. Halliwell 2002; Tsoumpra 2019. Las viejas también aparecen maquilladas en exceso (“embadurnada de afeitte”, 878; “depilada y empolvada”, 904; “mona empolvada”, 1072) y con vestidos azafrañados (879-80). Como la palidez era considerada atractiva en las mujeres, estas ancianas tratan de imitar a las jóvenes con maquillaje de color blanco (albaya).

²⁵ Entendemos por objeto teatral aquel elemento escénico tangible, discreto, móvil, no ani-

arrugas (τῶν ῥυτίδων, 1051), los colgajos de su cara (τὰ ῥάκη, 1065), sus dientes inexistentes (ὀδόντας, 1057), su única muela (γομφίον, 1059), sus pechos (τῶν τιθίων, 1067), su vientre voluminoso (1037)²⁶ y hasta podría haber una referencia a sus nalgas (1093), cuando metafóricamente el joven dice haberla untado con pez, como se hacía con la parte inferior de los barcos. El despojamiento podría ir todavía más lejos, para dejar al descubierto el carácter ficcional de la construcción de la corporalidad escénica. Se ha observado que la palabra ῥάκη (1065), con la cual se designan las arrugas del rostro, podría hacer referencia al lino con el que se fabricaba la máscara de los actores, también mencionada por su nombre (τοῦ προσώπου, 1065). De ser así, la frase tendría entonces un doble sentido —tanto “las arrugas de su rostro” como “el lino de su máscara”—, provocando de este modo un doble desenmascaramiento: el del personaje de la vieja, que quiere aparentar una juventud que no tiene, y el del actor que la encarna, que también aparenta lo que no es.²⁷ La máscara es el rostro manufacturado de los personajes, clave en el espectáculo teatral, pues intersecta conceptos inmateriales como la identidad, las emociones o la vitalidad.²⁸

Entre el blanco de las burlas que contra la anciana se esgrimen, se repiten dos atributos proverbiales del escarnio a las mujeres en general, independientemente de su edad, vinculados con la actitud complaciente hacia el goce corporal, sin autocontrol, que normalmente se les endilga como prueba de su naturaleza deficiente y viciosa. Nos estamos refiriendo a su afición por la bebida (ἔπνεες, 972) y su insaciabilidad sexual. En lo que respecta a este último aspecto, tenemos en este episodio un rico muestrario de la variedad de imágenes metafóricas con las que aludir al sexo y la sexualidad, parte

mado, sobre los que el actor interviene de algún modo, ya sea desplazándolo espacialmente o alterándolo de alguna forma. Sobre el cuerpo de los actores como objeto, cf. Ubersfeld 1981; sobre los objetos en la escena cómica griega, cf. Revermann 2013; Fernández 2017 (ambos con amplia bibliografía).

²⁶ Seguimos a Sommerstein 2001 en un verso de difícil interpretación (1037). La vieja se considera a sí misma delgada como para pasar a través de un anillo, pero Crémilo la corrige, aludiendo al aro de cuero que sujetaba la bandeja de los vendedores ambulantes de pan (τήλια), para hacer evidente su obesidad. Cf. Taillardat 1962, pp. 49-53 sobre estas y otras imágenes insultantes para los viejos.

²⁷ Cf. Compton-Engle 2015, p. 45: “Nowhere else in Aristophanes is the mask more self-consciously referenced than it is here with the phrase τοῦ προσώπου τὰ ῥάκη (1065), which explicitly mentions the material out of which a mask was made”. Calame 1989, pp. 471-472, interpreta que la escena es simbólica de la función de la máscara en toda la comedia antigua.

²⁸ El sustantivo πρόσωπον habría designado en primer término el rostro, más adelante también la máscara, y en el s. iv pasa a significar también “carácter”. Para Duncan 2018, p. 82, la máscara encarna la representación teatral, y por ello juega un rol iconográfico crucial en las pinturas de vasos para identificar a los actores, esté colgada, reposada o en sus manos: “The mask invited others to regard it as a quasi-person and, beyond signifying identity and abstract concepts, *directly and emotionally affected* those within its material presence”.

de un vocabulario altamente connotativo, cuya dimensión emocional está lejos de poder ser siempre reproducida por las traducciones a las lenguas modernas.²⁹ Por ejemplo, la anciana es deshonrada por “lasciva” (γρᾱδς καπρῶσης, literalmente ser una “cerda en celo”, 1024);³⁰ “tirada” por trece mil espectadores (literalmente “gastada a fuerza de sexo”, διαλεχθείην διεσπλεκωμένη, 1082);³¹ “estrujada a fondo” (literalmente “lavada”, εἴ τις ἐκπλύνειέ σε, 1062). Hay también ecos de otro lugar común de comedia: la asimilación metafórica del sexo al comer, y por ende del cuerpo femenino al alimento, otra concepción recurrente que, por otra parte, no es ajena a nuestro propio lenguaje y razonamiento. En efecto, las mujeres son “consumidas” por los hombres —y también bebidas—, lo que acaba homologando la gratificación física que producen engullir y tener sexo. Sumadas de este modo al paradigma de la comida, las mujeres quedan igualadas a un plato de lentejas y, digeridas, devienen objeto: el joven, a causa de su pobreza, “devoraba (ἐπήσθιεν) de todo” (1005),³² pero ahora “no le gusta más la sopa de lentejas” (οὐκέθ’ ἤδεται φακῇ, 1004); “disfrutaba comer (ἐσθίων) solo” (1017); y como aceptó “beber el vino” (τὸν οἶνον ... πίνειν), debe ahora beberse “también las heces” (καὶ τὴν τρύγα, 1084-5).³³

Por las mismas razones descalificadoras por las que se alude a la descomposición fisiológica de la carne vieja a través de la fermentación del mosto —las heces están “viejas y podridas” (παλιὰ καὶ σαπρὰ, 1086)—, encontramos otra serie de comentarios que, o bien se refieren directamente al estado de putrefacción de la anciana (“estás podrida”, κατασέσηπας, 1035),

²⁹ Si bien los hombres aluden a la vida sexual de la anciana con total desparpajo, ella hace referencia a la misma con eufemismos. Por ejemplo: “Si yo necesitaba algo (του)...” (977) fue interpretado por un escoliasta como una alusión a los favores sexuales que ella pedía, lo mismo que “hacía de todo” (ἅπαντ’ ἐποίει, 978) valdría por “tener sexo”; o su interpretación de verbo παίσαι (“jugar”) en un sentido sexual. No encontramos un eufemismo en “εὖ ποιεῖν”, como afirma Sommerstein 2009b, p. 87, que lo interpreta como “copular”, igual que “estar con ella” (εἶναι μετ’ αὐτῆς, 1081).

³⁰ Una mujer promiscua era llamada “cerda salvaje” (Hermipo, fr. 9; Ferécates, fr. 186). La comparación de las mujeres con diversos animales —según disposición, talante y/o apariencia física— puede remontarse al famoso yambo sobre las mujeres de Semónides de Amorgos (fr. 7W).

³¹ El verbo διαλέγω es empleado eufemísticamente en ático por συνουιάζω (“tener sexo”), también usado en *Ec.*, 890.

³² El verbo ἐπήσθιεν significa “comer desde abajo” o “comer secretamente”; Sommerstein 2001 ve aquí una referencia al *cunnilingus*.

³³ Cf. Wilkins 2000, p. 36: “In sympotic or quasi-sympotic contexts, women, women of low status, may be consumed by men as part of their diet of pleasure, as they may consume a bowl of soup or an eel”; cf. *Pax*, 713-7; *Ach.*, 885-94. Las cortesanas eran comparadas con pescados y recibían también nombres alusivos; cf. Davidson 1997. La sopa de lentejas era un plato despreciado, típicamente de pobre. En cuanto a τρύξ (“mosto”), es un término relacionado con la poética de la comedia, en tanto Aristófanes acuña la palabra *trygodia* para designarla; cf. Zimmermann 2017.

o bien se le recuerda la amenaza cercana y acechante de la muerte, lo que implica un grado de descomposición mayor: la pérdida de la vital integridad corporal en la desintegración cadavérica. En ese derrotero, se mencionan los ritos funerales (Ἐπ' ἐκφορῶν, 1008) —no otra cosa que la transportación del cuerpo muerto hasta el lugar de su exposición—, porque, aunque esté viva, tal vez el joven ya la considera muerta (“ahora no cree que estés viva”, νῦν δέ σ' οὐκέτι ζῆν οἶεται, 1033). La equiparación de la decrepitud del físico con la muerte es una forma común de ataque a los viejos.³⁴ De un modo general, es un modo de hacer visible la precariedad del cuerpo en toda su materialidad y la vulnerabilidad de la vida humana ante la muerte. Tampoco debe desestimarse la condena a la esterilidad —que es la incapacidad de dar vida— contenida en la unión de una mujer vieja con un hombre joven.

Ahora bien, la percepción y valoración de los cuerpos, tanto sensorial como intelectual, está muy lejos de ser objetiva. Los cuerpos son soporte y vehículo de las emociones de los otros, en tanto la subjetividad afectiva se proyecta siempre sobre lo que vemos.³⁵ Esta escena no podría exponerlo mejor, porque la vieja, enamorada del joven, lo considera “guapo” (καλόν), “bien parecido” o “carilindo” (εὐπρόσωπον, 976) —el rostro suele recibir un énfasis especial como lugar de afecto en el cuerpo—,³⁶ y, por esta misma conexión afectiva corporal, extiende la belleza a un plano moral: lo encuentra también “decente” u “honrado” (χρηστόν, 977). En cambio, ella, que ahora es aborrecida y desacreditada por repugnante y asquerosa, según venimos señalando, hasta ayer nomás tenía, a los ojos del joven amante de su dinero, “manos muy hermosas” (χείρας παγκάλας, 1018), “dulce aroma en la piel” (τῆς χροιάς ἡδύ, 1020) y “mirada tierna y bella” (Τὸ βλέμμα ... μαλακὸν καὶ καλόν, 1022). El cambio repentino de percepción y opinión del joven hacen de él un doble de Pluto, ya que, como el dios, con claridad

³⁴ También a las viejas de *Asambléistas* se las denigra recordándoles la muerte (905, 996), o son comparadas con resucitadas “de entre los muertos” (1073); inclusive se las considera podridas (σαπρά, 884, 926). Cf. también *Nub.*, 846; *V.*, 1365; *Lys.*, 372, 599-613.

³⁵ El estudio de las emociones en la antigüedad ha producido en los últimos años una profusa bibliografía. Concebidas como una construcción cultural, es decir, dependientes de juicios de valor fundamentados en creencias y percepciones de los individuos en relación con la comunidad a la que pertenecen, las emociones se han vuelto fundamentales para la comprensión de la mentalidad antigua. La integración del lenguaje, la cultura y el cuerpo en estas investigaciones, como propone Kövecses 2000, es, a nuestro modo de ver, una forma adecuada de dar cuenta del fenómeno de manera más integral. Un completo desarrollo sobre los aspectos más relevantes de su problemática, en Cairns & Fulkerson 2015. Cf., entre otros, Konstan 2006; Harbsmeier and Möckel 2009; Sanders 2014; Munteanu 2011; Chaniotis 2012; Chaniotis & Ducrey 2013; Harder & Stöppelkamp 2016; Cairns & Nelis 2017; Sanders & Johncock 2016; Spatharas 2019.

³⁶ Sobre la belleza como un tipo de sentimiento, cf. Konstan 2015. Sin embargo, en nuestro episodio no se trata del sentimiento que produce la contemplación de la belleza, sino de la dinámica de dirección opuesta, esto es, cómo ciertas emociones provocan la belleza en los otros.

ahora ve lo que antes no veía (ὁξύτερον βλέπει, 1048): “¡Vieja amiga, por el cielo, rápidamente has encanecido!” (1042-3).³⁷

Pero la proyección de las emociones sobre los cuerpos de los otros es sólo una cara de la moneda, porque los afectos se hacen sentir, antes que nada, en el propio cuerpo. Con lenguaje específico, el cuerpo exterioriza un amplio registro emocional, cuya fuerza escapa muchas veces a toda voluntad de control u ocultamiento.³⁸ Y así parece sucederle a la vieja, que no bien llegada a la escena, describe el tipo de dolor físico que el abandono del joven le ha ocasionado. La aflicción, mental o espiritual, compromete también a la materia corpórea: la hetera manifiesta sentir un “escozor” o “picor” (κατακέκνισμαι, 973; τὸν κνισμόν, 974), que hace de su vida algo “invivable”, “insoportable” (ἀβίωτον ... τὸν βίον, 969) y “digna de lástima” (δειλάκωρα, 973). Pero allí no acaba la cosa, porque añade que su cuerpo se “diluye”, consumido por el dolor (τοῦ γὰρ ἄλγους κατατέτηκ’, 1034), un retrato contrapuesto al derretimiento corporal producido por la llama del amor.³⁹ Las emociones a menudo se conceptualizan térmicamente en el sistema metafórico que las contempla. La ruptura emocional que implica el desamor del joven deja en la anciana una huella fisiológica, dolorosa e imposible de evitar, recordando que el sentimiento es también algo palpable y material (Kövecses 2000).

Por su fuerza apabullante, entre los griegos el amor (ἔρως) era considerado una divinidad que insuflaba un sentimiento.⁴⁰ Al respecto, a nivel del léxico, el diálogo se vale del vocabulario erótico más frecuentado en su tiempo para expresar este tipo de afectos. Los campos semánticos de la φιλία (“cariño”), el ἔρως (“amor”), y la ζηλοτυπία (“celos”), componen un paisaje transitado de energía pasional, donde emplazar a esta pareja de amantes —no se trata sólo de la perspectiva de la anciana, porque el joven no niega que los sentimientos no fueran recíprocos—. Con *philos*, *phileo* o *philia* se refieren vínculos afectivos variados, que van desde el amor fa-

³⁷ Sobre cómo interpretar esta anagnórisis del joven, las opiniones son variadas. Se tiende a pensar que ha estado engañando a la vieja para conseguir más beneficios (Barkhuizen 1981, p. 20), pero sabemos que no ha pedido en exceso. Sommerstein 2001 no encuentra razones para descreer de su sinceridad, lo que tal vez añadiría comicidad a la escena.

³⁸ La repercusión corporal de las emociones puede resultar un dato relevante para diferenciar las emociones básicas de las cognitivas. Entre las primeras podría figurar el miedo; entre las segundas, dependientes de un juicio de valor de cómo concebimos el mundo y sus valores éticos, la piedad o la indignación; cf. Griffiths 1997.

³⁹ La expresión tiene, además, un color trágico: cf. *Ant.*, 977: ὑπὸ ... ἄλγους κατατέτηκα.

⁴⁰ Precisamente por esta fuerza, el amor podría ser considerado un apetito (en griego *epithumia*) y no una emoción (*pathos*). Konstan 2013 la posiciona en mitad de camino entre un deseo elemental y una emoción cognitiva (Aristóteles incluye *epithumia* dentro de las *pathe* en *Eth. Nic.*, 2.5, 1105b21-3, pero no en la serie de emociones comentadas en *Rh.*, 2.2-11). Sobre *eros* en la comedia, cf. Robson 2013b, centrado especialmente en *Acarnienses*, *Lisístrata* y *Avispas*.

miliar, a la amistad o el enamoramiento: el joven es descrito como “amante” (φίλον, 975), pedía objetos a la vieja, no por avaricia (ἐνεκα μισητίας, 989), sino por “cariño” (φιλίας, 990); afirma quererla apasionadamente (“la requetequiero”, ὑπερφιλῶ, 1072) y la llama “vieja amiga” (Ἀρχαία φίλη, 1042).⁴¹ *Eros*, en cambio, es el término más específico para dar nombre a una relación afectiva de atracción física y sexual: el joven siente por ella “un amor inusual” (ἐρῶντ’ ... ἐκνομώτατα, 992) y la “amaba solo por escuchar su voz” (τῆς φωνῆς μόνον ἐρῶν ἀκούσα, 1008).⁴² Los celos también suelen aparecer solapados con el resto de sentimientos que afectan a los enamorados: “así de celoso era el jovencito” (Οὔτω σφόδρα ζηλότυπος, 1016). Completaría el cuadro πόθος, que designa el “deseo erótico o sexual”, normalmente provocado por la añoranza —por lejanía o pérdida de contacto— del objeto amado, pero no está mencionado. Sin embargo, cabría la posibilidad de que estuviera insinuado en la intencionalidad del joven por evitarlo, pues se dice que llevaba puesto el manto que la vieja le había dado “para poder recordarla” (ἵνα ... μεμνήτό, 991).

La percepción sensorial, que es la forma propia de percepción corporal, también está en el centro de los estudios de los afectos, porque suele precederlos. Los sentidos comunican al cuerpo con la atmósfera exterior circundante y es el primer acceso a lo ajeno, antes de evaluarlo y reaccionar ante él. Como una prueba más del interés especial que esta escena manifiesta por lo somático, según hemos venido demostrando, los cinco sentidos son todos mencionados por su nombre específico —sustantivo y/o verbo—: la vista —tanto el mirar como la mirada— (βλέμμα, 1022; ἐορακέναι, 1045; βλέπει; ὄψει, 1065), el gusto —tanto el comer como el beber— (ἔπνευς, 972; ἐπήσθειν, 1005; ἐσθίωv, 1017), el olfato (“oler”, ὀζειν, 1020), el tacto (“tocar”, ἐφάπτεται, 1068), el oído (“escuchar”, ἀκούσαι, 1008). Y tampoco está ausente el verbo específico de la aprehensión sensorial: αἰσθάνομαι (1010). La manifiesta declaración de la transmisión e intercambio de intensidades sensoriales como las descritas favorece la construcción de unos cuerpos sexualizados, cuya sensibilidad se ponía en juego.

Pero la relación emocional intersubjetiva también puede medirse en términos de distancia corporal. El contacto sexual del cuerpo de los amantes implica una intimidad que no puede ser sino cercanía. La concepción an-

⁴¹ Sobre *philia*, cf. Konstan 1997; Davidson 2007, pp. 32-34. Robson 2013b observa que a lo largo de la comediografía de Aristófanes *phileo* se dirige a un amplio rango de objetos: gente, comida, bebida, conceptos. En este pasaje, empero, su empleo sería similar al de *Lisístrata*, referido a la relación entre los esposos, como en el diálogo entre Mírrina y Cinesias (905-6).

⁴² *Eros* involucra el deseo de gratificación sexual, pero también puede incluir sentimientos de tipo romántico (Sanders & Thumiger 2013). Según Calame 1999, en Aristófanes encontramos el mismo vocabulario erótico que en la poesía arcaica y, por ende, su misma concepción. Por ejemplo, la fisiología erótica expuesta por Safo se ve reflejada en *Ec.*, 954, 958.

tropofágica del consumo del cuerpo femenino que esta escena recoge del imaginario colectivo directamente elimina los distanciamientos. La imagen no está libre de violencia, como violentos también son otros contactos corporales intencionales que este episodio refiere. Por un lado, el apaleo al cual era sometido el cuerpo de la vieja cuando algún posible rival la miraba (ἐτυπόμεν, 1013-5) comporta un contacto manual coercitivo, que reproduce el mismo gesto disciplinador que el amo ejercita sobre el cuerpo rebelde del esclavo, una situación típica de comedia.⁴³ Por otro lado, la indolente aproximación de la antorcha que porta el joven hacia el rostro de la anciana, un gesto peligroso y amenazante por la posibilidad de que ésta arda y se prenda fuego (1052-4); ella teme perder la integridad de su cuerpo: “Ah, ah! ¡No me acerques (πρόσφεῖς) la antorcha!” (1052).

Y es también la dinámica de la proxemia la que inscribe la mudanza de los afectos: el joven rechaza ahora la proximidad de la anciana (1091). Ella lo sigue de cerca en todos sus desplazamientos e intenta ingresar con él a la casa de Crémilo (1094), algo que, a pesar de la oposición del amante, finalmente consigue (inclusive la promesa de que el jovencito vaya hacia ella por la noche, 1200-1). La escena ha estado al servicio de subrayar la decadencia física de la vieja, la detallada descomposición de su carne, la desintegración que impone la muerte, todas cualidades repulsivas que no pueden sino provocar en los otros personajes —y en los espectadores— un alto grado de repugnancia y asco, y su consecuente reacción corporal que se traduce en primer lugar en provocar un distanciamiento. El asco es un sentimiento estigmatizante, que marginaliza a los que lo provocan y los vuelve intocables en su rechazo.⁴⁴ Señala comportamientos transgresores y los erradica, y hasta prepara el terreno para justificar actos violentos (Lateiner & Spatharas 2017). Cuando el joven recupera la percepción sensorial, que la pobreza parecía haberle arrebatado, siente aversión por la anciana y ello lo motiva a restaurar las jerarquías socio-sexuales que en su relación con la hetaera se habían perdido u olvidado.

Antes de finalizar, nos referiremos brevemente a los objetos —tanto presenciales como mentados—, porque son ellos mismos una extensión de los cuerpos: comparten en principio su materialidad, están íntimamente conec-

⁴³ *Caballeros*, *Avispas* y *Paz* son las comedias que más escenas de este tipo presentan. Aristófanes acusa a sus malos competidores de valerse recurrentemente de situaciones en que esclavos tramposos tratan de escapar y son golpeados (*Pax*, 743-7). Sin embargo, él tampoco ha podido prescindir de ellas debido a su efectiva popularidad; cf. Olson 2013.

⁴⁴ Aunque de naturaleza visceral, el asco también puede ser una emoción altamente cognitiva. Sobre el asco (“disgust”), cf. Lateiner & Spatharas 2017. Los autores destacan cómo esta emoción, muy poco estudiada, tiene alta incidencia social, canoniza comportamientos y construye jerarquías. Sobre la relación entre la apariencia de las viejas y la repugnancia, cf. Gilleard 2007.

tados con él, pueden hablar en su nombre y hasta agenciar su comportamiento.⁴⁵ La desvinculación afectiva de la pareja se informa, en esa dirección, a través de un frustrado, y por lo tanto fallido, intercambio de obsequios. La vieja ha enviado al joven unas golosinas y un pastel de enamorados, con la promesa de reunirse con él durante la noche (995-8), pero este último los ha rechazado y devuelto (Προσαπέπεμψεν, 999; ἀποπέμπων, 1001), y ha entregado a cambio una torta de leche (ἄμητα) con la condición de que la vieja no vuelva a importunarlo (999-1002).⁴⁶ El intercambio de regalos era un gesto ritualizado, y, en la medida en que estos contienen en sí una parte del donante, como ha señalado Mauss, son expresión de los deseos eróticos de la anciana y del desprecio del ser amado.⁴⁷ En efecto, este tipo de objetos generan una conexión a través de la obligación de un vínculo recíproco. El joven los rechaza, porque rehúsa el lazo de alianza al que su aceptación lo hubiera condenado, y, retenidos entonces en manos de la vieja o su servidora, como efectivamente debía verlos el espectador, son un claro indicio de la disolución y desavenencias de la pareja por el conflicto de sus deseos.

Junto con estos obsequios hay otra serie de objetos. Nos referimos a los bienes con los que la vieja pagaba los favores de jovencito: unos son los comprados por el muchacho con el dinero que le reclamaba a la anciana (manta de veinte dracmas; sandalias de ocho, 982-3); otros son los comprados por la propia vieja para las hermanas y madre del joven (tuniquita o mantito, 985); otros simplemente especias, como granos perfectamente pesados y ponderados (cuatro médimnos de trigo, 986). A nuestro entender, resulta clave no confundirlos con los presentes, ni igualarlos con ellos, porque representan simbólicamente dos tipos de relaciones. Estos últimos valen como mercancías (*commodities*) que ponen un precio a los servicios del amante. Sin duda el intercambio de obsequios y mercancías tenía límites confusos, poco claros, pero la exposición de la propia *hetaira* ayuda en

⁴⁵ El estudio de los objetos teatrales ha incorporado en los últimos años los aportes de la moderna teoría de las cosas (Miller 2005 y 2008; Brown 2001 y 2004) y más recientemente del nuevo materialismo histórico y la teoría de los afectos, que dejan de concebir los objetos como categorías, para ser vistos como agentes autónomos, que nos afectan. Cf. Telò & Muller 2018, que aplican al estudio de la materialidad del teatro clásico estas concepciones.

⁴⁶ El regalo de un pastel era señal de una cita. El joven, en cambio, le envía una torta como la que el novio solía entregar a la novia cuando la iba a buscar para conducirla al nuevo hogar. Aquí el gesto busca comunicar una idea contraria, porque éste rechaza a la vieja de plano.

⁴⁷ El ensayo de Mauss 1925 sobre el intercambio de obsequios en sociedades tribales es imposible de eludir cuando se trata el tema, aunque ha sido en general muy criticado por su visión romántica e idealizada de este tipo de intercambios. Sobre las relaciones de reciprocidad (*charis*) implicadas en ellos en el contexto del mundo antiguo, cf. von Reden 1995; Gill, Postlethwaite & Seaford 1998; con respecto a las relaciones eróticas, cf. Fisher 2013, especialmente según se ve el tema en *Ec.* (1045-8). Bowie 1993 describe variadas relaciones de *charis* suspendidas en *Pluto*.

este caso a catalogarlos y a excluirlos mutuamente.⁴⁸ Por esta transacción comercial que la vieja puntualiza, el *gigoló* sigue atado a un contrato de mercado; deberá seguir prestando un servicio con su cuerpo porque ella lo ha comprado: “Tengo derecho (δικαίόν ἐστι), por Zeus, a obligar a devolver el favor al que lo recibió de mí”, expone la vieja, y se pregunta: “¿O es legal (δικαίόν) que yo no tenga ningún beneficio?” (1028-30).⁴⁹ Interpretadas de este modo las palabras de la anciana, es decir, haciendo valer la acepción jurídica del término δικαίον, se cargan las tintas sobre el compromiso transaccional establecido entre ellos —ya había sido catalogado su abandono como algo “por fuera de la ley” (παράνομ’, 967)—. Y, en esa dirección, los objetos son sensores donde se puede juzgar el tipo de relación que ellos han entablado, si de equidad o de explotación y disimétrica. A favor del joven, la hetaera admite —como lo hace también Crémilo (981, 987-8)—, que ha sido moderado y honesto (κοσμίως μοι καὶ καλῶς, 978), que ha actuado con mucha compostura y miramiento —el poco valor de lo que ha pedido a cambio es prueba de su accionar discreto—. Si el *gigoló* ha pagado con su cuerpo, ¿por qué, aunque joven y hermoso, ha sido tasado tan bajo (Οὐ πολλὰ τοίνυν, 987)? A nuestro modo de ver, se debe achacar a su pobreza (πενυχρὸν, 976) el porcentual del descuento. Desde esta perspectiva, los beneficios de la utopía, en este episodio, no se centrarían tanto en las ganancias obtenidas como en los males que ha permitido dejar de lado, esto es, la humillación a la que el joven se veía sometido por su falta de solvencia económica. Y aunque desde la perspectiva de la vieja su patrimonio no se ha visto mermado, sin embargo, ve escaparse con el joven su bien más preciado. Nuevamente, el foco no está puesto en lo que el nuevo orden da, sino en lo que quita.⁵⁰

⁴⁸ Sobre las diferencias entre el intercambio de regalos y de mercancías, cf. Appadurai 1986; Miyazaki 2010. Por lo general, las mercancías se distinguen por ser alienables, intercambiables, medidas y comparadas y expresadas en términos de precio. Sobre la implicancia de este tipo de transacciones en relación con las cortesanas, cf. Davidson 1997, pp. 109-36.

⁴⁹ Para este verso hemos preferido la lectura de los manuscritos *dikaion agathón*, entendiendo además que se trata de una interrogación. En cambio, Sommerstein 2001 adopta la enmienda de Brunk: *agathòn dikaiós* (“De lo contrario, no tiene derecho...”). Hay una concreta alusión al contrato de intercambio recíproco en el v. 1009: “recibir algo a cambio” (Τοῦ λαβεῖν μὲν οὖν χάριν).

⁵⁰ El sentido de este episodio ha desconcertado a gran parte de la crítica. Barkhuizen 1981, por ejemplo, sostiene que con él se demuestra que la idea de que los pobres son buenos y justos es una mera ilusión; tampoco se volverían justos cuando se enriquecen. Para Konstan & Dillon 1981, p. 381, el sentido de la escena es cómico, no crítico: “The scene of the old lady and her young lover (...) would seem to be celebrating economic autonomy (...)”.

CONCLUSIONES

La escena protagonizada por la vieja hetera y su joven amante provee un rico material para estudiar la arqueología del cuerpo en la antigüedad, especialmente como soporte de las relaciones intersubjetivas de sumisión y poder, como reflejo y manifestación de la dinámica emocional, y como expresión de la *performance* de la identidad —sea esta biológica, psicológica, física o social—. Típicamente cómica es la inversión que su vínculo contractual representa: es ahora la cortesana la que paga por sexo. La pareja funciona armónicamente —en una interacción de mutua utilidad— conforme no se quiebre el balance provocado por las oposiciones imbricadas en esta reciprocidad —la de la edad (juventud vs. vejez), el género (masculino vs. femenino) y la clase o estatus social (pobre vs. rico)—.

La condición biológica de la edad —grabada a fondo en los moles repetidos que dan identidad a los hablantes (“vieja”, “viejita”, “jovencito”, “muchachito”)—⁵¹ queda manifiesta en la exposición de la precariedad material del cuerpo viejo. Seccionado en partes, cada una de ellas resulta punto focal de adhesión de los afectos. Pero, lo que antes había causado amor, genera ahora en cambio repugnancia y aversión. En esa dirección, adquiere sentido la propuesta de Sommerstein 2001, de entender que el cuerpo de la anciana, primero desvestido y exhibido, termine finalmente recubierto. Cuando Crémilo, comparándolo metafóricamente con las heces, conmina al joven a continuar con la relación valiéndose de un filtro para vino (1087), tal vez esté aludiendo al manto de la vieja, con el cual podría ocultarla y así, sin verla, permanecer a su lado.⁵²

Toda la burla a la que es sometida la vieja queda integrada en los protocolos humorísticos del género: es blanco previsible de escarnio por mujer, por anciana, por hetera y por fea. No habría necesidad de buscar atenuar la crueldad del regodeo y delectación con los que se alude a la situación decadente de su cuerpo, de volver el asunto menos patético, como propone McLeish, suponiendo que la masculinidad del actor nunca dejara de percibirse como tal —aun cuando probablemente fuera ese el desenvolvimiento—.⁵³ El lenguaje corporal de la retórica erótica pone sobre el tapete el

⁵¹ Νεανίσκος (1016, 1071), μειράκιον (1038, 1096).

⁵² Cf. Sommerstein 2001, p. 208: “Possibly as he says this Chremylus holds up his cloak in front of the Old Woman’s face, as if to suggest that the Young Man might be able to endure her if he took steps to ensure that he would not have to look at her!”.

⁵³ McLeish 1980, p. 155: “If she is a ‘real’ old woman, then this is undoubtedly the cruellest scene in Aristophanes”. Sin embargo, como apunta Groton 1990, p. 21: “To modern readers his behavior may seem heartless enough to call into question Plutus’ decision to reward him for his virtue. The ancient Greeks, however, may have been less troubled than we by the youth’s cruelty toward a fearsome hag, from whom he is lucky to have escaped”.

significado prevalente de la atracción o repulsión de los cuerpos. La comedia en general impone a la belleza como disparadora del deseo sexual. Al respecto, este episodio aporta una dimensión novedosa: aunque entre por los ojos,⁵⁴ la belleza deja de ser concebida como una entidad ontológica, para ser entendida como un caso de compromiso sentimental —eso explica por qué la anciana pierde sus encantos de un día para otro—.

El cambio de fortuna del joven deja al descubierto los conflictos de intereses y de afectos. El amor es posesión,⁵⁵ por lo que el abandono del joven produce en la vieja enamorada un sincero dolor. Precisamente, sobre los efectos somáticos de su sufrimiento ahonda la escena, reflejando cómo toda interacción humana es intersubjetiva, pero, sobre todo, intercorpórea. Las emociones desafían la autonomía corporal —la vieja arriba movida por una dolencia física (973)— y psicológica por igual —no lo puede soportar (969)—.

Como prueba de la relevancia de la materia, sobre el cuerpo de la vieja vuelve a posarse la mirada de la comedia en su remate final.⁵⁶ Lleva la anciana sobre su cabeza unas marmitas, según lo dispone el ritual de la *hydrisis* que se recrea con la instauración de Pluto en la ciudad. Jugando lingüísticamente con la palabra γράῦς —que significaba tanto “vieja” como “nata”—, observa Crémilo que, contrariamente a lo acostumbrado, la nata no está en la superficie de las ollas, sino por debajo de ellas. Alude de este modo, y por enésima vez, al cuerpo arrugado de la vieja que las sostiene. Esta nueva imagen de su corporalidad atraviesa los límites de la carne e incorpora las marmitas a su integridad física. La construcción afectiva del cuerpo es en efecto un proceso dinámico que nunca concluye,⁵⁷ y el de la vieja, como se indica, acaba adquiriendo una forma nueva, adaptada a la celebración del final.⁵⁸

⁵⁴ Sobre la relación del amor con la belleza visual, cf. Konstan 2015.

⁵⁵ En el particular uso homérico del *philos* como adjetivo posesivo convergen precisamente la idea de amistad y posesión.

⁵⁶ Restan solo dos versos en boca del coro (1208-9), un colofón que invita a emprender la retirada con danza y canto. Este canto no figura, de igual modo que está ausente, aunque insinuado, en *Ach.* y *Lys.*

⁵⁷ Sobre el proceso colaborativo de la construcción corporal, seguimos a Latour 1999. Sobre el sentido irónico de este comentario de Crémilo, cf. Barkhuizen 1981, p. 21: “The substitution of an old woman and prostitute for a girl of standing as *kanephore*, the distasteful character of the pun involved, and the fact that there is mention here of *pots* instead of a *pot*, create a picture of absurdity”; cf. también Rolley 1966.

⁵⁸ Agradecemos los comentarios y sugerencias de los evaluadores anónimos que han ayudado a mejorar este trabajo. Los errores que puedan subsistir son de nuestra responsabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes antiguas

- ARISTOFANE, *Le Comedie*, edizione critica e traduzione a cura Raffaele Cantarella, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1949-1964.
- ARISTOFANE, *Pluto*, introduzione, traduzione e note Guido Paduano, Milano, Rizzoli libri, 1988.
- ARISTOFANE, *Pluto*, a cura di Maria Cristina Torchio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- ARISTOPHANE, *Oeuvres*, texte établi Victor Coulon et traduit Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1923-1930.
- ARISTOPHANE, *Ploutos*, texte établi Victor Coulon, et traduit Hilaire Van Daele, introduction et notes par Silvia Milanezi, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- ARISTOPHANES, *The Comedies of Aristophanes*, with the English translation Benjamin Bickley Rogers, London, Heinemann, 1902-1915.
- ARISTOPHANES, *Comoediae*, ed. Frederick William Hall, William Martin Geldart, Oxford, Typographeo Clarendoniano, 1906-1907.
- ARISTOPHANES, *Lysistrate*, ed. Von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin, Weidmann, 1927.
- ARISTOPHANES, *Works*, edited and translated Jeffrey Henderson, Cambridge, Harvard University Press, 1998-2002.
- ARISTOPHANES, *Wealth: The Comedies of Aristophanes*, vol. 11, edited with translation and notes Alan Herbert Sommerstein, Warminster, Aris and Phillips, 2001.
- ARISTOPHANIS *Opera*, Cum Prolegomenis et commentariis editit Jan Van Leeuwen, Lugduni Batavarum, 1896-1909.
- ARISTOPHANIS *Fabulae I-II*, Recognovit Brevique Adnotatione Critica Instruxit N. G. Wilson, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- ARISTOTELIS *Ars Rhetorica*, edited William David Ross, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- ARISTOTLE, *Nicomachean Ethics*, translated Harris Rackham, Cambridge, Harvard University Press, 1926.
- ARISTOTLE, *Poetics*, introduction, commentary, and appendixes Donald William Lucas, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- HERMIPPUS, *Fragments of Old Comedy. Volume II: Diopeithes to Pherecrates*, edited Ian Storey, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- HESIODI *Theogonia, Opera et dies, Scutum*, edited Friedrich Solmsen, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- PHEREKRATES, *Fragments of Old Comedy. Volume II: Diopeithes to Pherecrates*, edited Ian Storey, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- SEMONIDES, *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, edited Martin Litchfield West, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- SOPHOCLE, *Philoctète, Œdipe à Colone*, texte établi Alphonse Dain et traduit Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

Fuentes modernas

- ANDRISANO, Angela, "Introduzione", en Angela Andrisano (ed.), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, Carocci, 2006, pp. 15-30.
- APPADURAI, Arjun (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- BARKHUIZEN, Jan, "The *Plutus* of Aristophanes", *Acta Classica*, 24, 1981, pp. 17-22.
- BARRENECHEA, Francisco, *Comedy and Religion in Classical Athens. Narratives of Religious Experiences in Aristophanes' Wealth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- BODIU, Lydie, Dominique FRÈRE & Véronique MEHL (eds.), *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BOEGEHOLD, Alan, *When a Gesture was Expected: a Selection of Examples from Archaic and Classical Greek Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- BOEHRINGER, Sandra & Violaine SEBILLOTTE, "Corps, sexualité et genre dans les mondes grec et romain", en Florence Gherchanoc (ed.), *L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, pp. 83-108.
- BOWIE, Angus, *Aristophanes: Myth, Ritual, and Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- BREMMER, Jan, "Walking, Standing, and Sitting in Ancient Greek Culture", in Jan Bremmer & Herman Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 15-35.
- BROWN, Bill, "Thing Theory", *Critical Enquiry*, 28, 2001, pp. 1-21.
- BROWN, Bill (ed.), *Things*, Chicago, Chicago University Press, 2004.
- CAIRNS, Douglas (ed.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2015.
- CAIRNS, Douglas & Laurel FULKERSON, "Introduction", in Douglas Cairns & Laurel Fulkerson (eds.), *Emotions between Greece and Rome*, London, Institute of Classical Studies, 2015, pp. 1-22.
- CAIRNS, Douglas & Damien NELIS (eds.), *Emotions in the Classical World*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2017.
- CALAME, Claude, "Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne", *Revue de l'histoire des religions*, 206, 1989, pp. 357-76.
- CALAME, Claude, *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*, Paris, Le Belles Lettres, 1979.
- CHANOTIS, Angelos (ed.), *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Stuttgart, Franz Steiner, 2012.
- CHANOTIS, Angelos & Pierre DUCREY (eds.), *Unveiling Emotions II: Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart, Franz Steiner, 2013.

- COMPTON-ENGLE, Gwendolyn, *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- DASEN, Véronique & Jérôme WILGAUX (eds.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- DAVIDSON, James, *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, London, HarperCollins, 1997.
- DAVIDSON, James, *The Greeks and Greek Love: a Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2007.
- DOVER, Kenneth, *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1972.
- DUNCAN, A. C., "The Familiar Mask", in Mario Telò & Melissa Mueller (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, London, Bloomsbury, 2018, pp. 79-95.
- FERNÁNDEZ, Claudia, "Hacia una poética de los objetos teatrales: el caso de la comedia de Aristófanes", *Perífrasis*, 8, 2017, pp. 117-133.
- FERNÁNDEZ, Claudia, "Retórica de la corporalidad: Representación y aprehensión de los cuerpos en *Pluto* de Aristófanes", en prensa.
- FIorentini, Leonardo, "A proposito dell'esegesi 'ironica' per l'ultimo Aristofane", *Eikasmós*, 16, 2005, pp. 111-123.
- FISHER, Nick, "Erotic 'Charis': What Sorts of Reciprocity?", in Ed Sanders (ed.), *Erôs and the Polis: Love in Context, Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, 119, 2013, pp. 39-66.
- FLASHAR, Helmut, "Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks", *Poetica*, 1, 1967, pp. 154-175.
- FÖGEN, Thorsten & Mireille LEE (eds.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin, De Gruyter, 2009.
- FOLEY, Helene, "The Comic Body in Greek Art and Drama", in Beth Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden, Brill, 2000, pp. 275-311.
- GHERCHANOC, Florence (ed.), *L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015.
- GILL, Christopher, Norman POSTLETHWAITE & Richard SEAFORD (eds.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- GILLEARD, Chris, "Old Age in Ancient Greece: Narratives of Desire, Narratives of Disgust", *Journal of Ageing Studies*, 21, 2007, pp. 81-92.
- GREEN, John Richard, *Theatre in Ancient Greek Society*, London, Routledge, 1994.
- GREEN, John Richard, "Comic Vases in South Italy: Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language", in Kathryn Bosher (ed.), *Theater Outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 289-342.
- GRIFFITHS, Paul, *What Emotions Really Are: The Problem of Psychological Categories*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- GROTON, Anne, "Wreaths and Rags in Aristophanes' *Plutus*", *The Classical Journal*, 86, 1990, pp. 16-22.
- HALLIWELL, Stephen, "Aristophanic Sex: The Erotics of Shamelessness", in Martha Nussbaum & Juha Sihvola (eds.), *The Sleep of Reason: Erotic Experience and*

- Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, pp. 126-36.
- HARBSMEIER, Martin & Sebastian MÖCKEL (eds.), *Pathos, Affekt, Emotion: Transformationen der Antike*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.
- HARDER, Annette & Katrin STÖPPELKAMP (eds.), *Emotions in Antiquity. Blessing or Curse?*, Leuven, Peeters, 2016.
- HEBERLEIN, Friedrich, "Zur Ironie im 'Plutos' des Aristophanes", *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, 7, 1981, pp. 27-49.
- HENDERSON, Jeffrey, "Older Women in Attic Old Comedy", *Transactions of the American Philological Association*, 117, 1987, pp. 105-129.
- HENDERSON, Jeffrey, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- HUBBARD, Thomas (ed.), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2014.
- JAY-ROBERT, Ghislaine, "Fonction des dieux chez Aristophane. Exemple de Zeus, d'Hermès et de Dionysos", *Revue des Études Anciennes*, 104.1-2, 2002, pp. 11-24.
- KOMORNICKA, Anna, *Métaphores, personnification et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Varsovie, Archivum Filologiczne, 1964.
- KONSTAN, David, *Friendship in the Classical World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- KONSTAN, David, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- KONSTAN, David, "Between Appetite and Emotion, or Why Can't Animals Have Erôs?", in Ed Sanders, Chiara Thumiger, Chris Carey & Nick Lowe (eds.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 13-26.
- KONSTAN, David, "Beauty and Desire between Greece and Rome", *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, 125, 2015, pp. 45-66.
- KONSTAN, David & Matthew DILLON, "The ideology of Aristophanes' *Wealth*", *American Journal of Philology*, 102, 1981, pp. 371-94.
- KÖVECSES, Zoltán, *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- LATEINER, Donald & Dimos SPATHARAS "Introduction. Ancient and Modern Modes of Understanding and Manipulating Disgust", in Donald Lateiner & Dimos Spatharas (eds.), *The Ancient Emotion of Disgust*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 1-42.
- LATOUR, Bruno, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999.
- LLOYD, Michael, "Politeness and Impoliteness in Aristophanes", in Gunther Martin, Federica Iurescia, Severin Hof & Giada Sorrentino (eds.), *Pragmatic Approaches to Drama. Studies in Communication on the Ancient Stage*, Leiden, Brill, 2020, pp. 213-233.
- MACDOWELL, Donald, *Aristophanes and Athens*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- MARSHALL, C. W., "Female Performers on Stage? (PhV 96 [RVP 2/33])", *Text and Presentation*, 21, 2000, pp. 13-25.

- MASTERSON, Mark, Nancy RABONOWITZ & James ROBSON (eds.), *Sex in Antiquity: Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, New York, Routledge, 2015.
- MAURACH, Gregor, "Interpretationen zur Attischen Komödie", *Acta Classica*, 11, 1968, pp. 1-24.
- MAUSS, Marcel, "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", *L'Année Sociologique*, 1, 1925, pp. 30-186.
- MCLEISH, Kenneth, *The Theatre of Aristophanes*, Bath, Thames and Hudson, 1980.
- MILLER, Daniel (ed.), *Materiality*, Durham, Duke University Press, 2005.
- MILLER, Daniel, *The Comfort of Things*, Cambridge, Polity Press, 2008.
- MIYAZAKI, Hirokazu, "Gifts and Exchange", in Dan Hicks & Mary Beaudry (eds.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 246-264.
- MONTERRAT, Domonic (ed.), *Changing Bodies, Changing Meanings: Studies on the Human Body in Antiquity*, London, Routledge, 1998.
- MUNTEANU, Dana LaCourse (ed.), *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, London, Bristol Classical Press, 2011.
- NEWIGER, Hans Joachim, *Metapher und Allegorie: Studien zur Aristophanes*, München, C. H. Beck, 1957.
- O'HIGGINS, Laurie, *Women and Humor in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- OLSON, Stuart Douglas, "Slaves and Politics in Early Aristophanic Comedy", in Ben Akrigg & Rob Tordoff (ed.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 63-75.
- PIQUEUX, Alexa, "Le corps comique sur les vases "phlyaques" et dans la comédie attique", *Pallas*, 71, 2006, pp. 27-56.
- PORTER, John (ed.), *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- PROST, Francis & Jérôme WILGAUX (eds.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- REVERMANN, Martin, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- REVERMANN, Martin, "Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects", in George Harrison & Vayos Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Brill, 2013, pp. 77-88.
- ROBSON, James, "Beauty and Sex Appeal in Aristophanes", *EuGeStA*, 3, 2013a, pp. 43-66.
- ROBSON, James, "The Language(s) of Love in Aristophanes", in Ed Sanders, Chiara Thumiger, Chris Carey & Nick Lowe (eds.), *Eros in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2013b, pp. 251-266.
- ROLLEY, M. Claude, "Les marmites sur la tête", *Revue des Études Grecques*, 79, 1966, pp. 14-15.
- RUFFELL, Isabelle, "A Little Ironic, Don't You Think? Utopian Criticism and the Problem of Aristophanes' Late Plays", in Lynn Kozak & John Rich (eds.), *Playing around Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 65-104.

- RUFFELL, Isabelle, "The Grotesque Comic Body between the Real and the Unreal", in Malika Bastin-Hammou & Charalampos Orfanos (eds.), *Carnaval et comédie. Actes du colloque International organisé par l'équipe PLH-CRATA, 9-10 décembre 2009, Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, pp. 37-73.
- SANDERS, Ed, *Envy and Jealousy in Classical Athens: A Socio-Psychological Approach*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- SANDERS, Ed & Chiara THUMIGER, "Introduction", in Ed Sanders, Chiara Thumiger, Chris Carey & Nick Lowe (eds.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 1-8.
- SANDERS, Ed & Matthiew JOHNCOCK (eds.), *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2016.
- SOMMERSTEIN, Alan Herbert, "The Language of Athenian Women", in Alan Herbert Sommerstein, *Talking about Laughter: And Other Studies in Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2009a, pp. 15-42. DOI:10.1093/acprof:oso/9780199554195.003.0002
- SOMMERSTEIN, Alan Herbert, "The Anatomy of Euphemism in Aristophanic Comedy", in Alan Herbert Sommerstein, *Talking about Laughter: And Other Studies in Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2009b, pp. 70-103. DOI:10.1093/acprof:oso/9780199554195.003.0004
- SOMMERSTEIN, Alan Herbert, "Nudity, Obscenity, and Power: Modes of Female Assertiveness in Aristophanes", in *Talking about Laughter*, Oxford, Oxford University Press, 2009c, pp. 237-53. DOI:10.1093/acprof:oso/9780199554195.003.0013
- SPATHARAS, Dimos (ed.), *Emotions, Persuasion, and Public Discourse in Classical Athens*, Berlin, De Gruyter, 2019.
- SQUIRE, Michael, *The Art of the Body. Antiquity and Its Legacy*, London, Oxford University Press, 2011.
- STONE, Laura, *Costume in Aristophanic Comedy*, New York, Arno Press, 1981.
- TAAFFE, Lauren, *Aristophanes and Women*, New York, Routledge, 1993.
- TAILLARDAT, Jean, *Les images d'Aristophane. Études de Langue et de Style*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- TAPLIN, Oliver, "Phallogogy, Phlyakes, Iconography and Aristophanes", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 33, 1987, pp. 92-104.
- TAPLIN, Oliver, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- TAPLIN, Oliver, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007.
- TELÒ, Mario & Melissa MUELLER, "Introduction: Greek Tragedy and New Materialisms", in Mario Telò & Melissa Mueller (eds.), *The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*, London, Bloomsbury, 2018, pp. 1-15.
- TOTARO, Pietro, "La Ricchezza in persona nel Pluto di Aristofane", *Lexis*, 34, 2016, pp. 144-158.
- TSOUMPRÁ, Natalia, "Sex can Kill: Gender Inversion and the Politics of Subversion in Aristophanes' *Ecclesiazusae*", *The Classical Quarterly*, 69.2, 2019, pp. 528-544.

- UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981.
- VON REDEN, Sitta, *Exchange in Ancient Greece*, London, Duckworth, 1995.
- WEBSTER, Thomas, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, Manchester University Press, 1953.
- WILES, David, *Mask and Performance in Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- WILKINS, John, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- WILLI, Andreas, *The Languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- WINKLER, John, "Phallos Politikos: Representing the Body Politic in Athens", *Differences*, 2.1, 1990, pp. 35-44.
- ZIMMERMANN, Bernhard, "Trygodia – Remarks on the Poetics of Aristophanic Comedy", in Andreas Fountoulakis, Andreas Markantonatos & Georgios Vasilaros (eds.), *Theatre World. Critical Perspectives on Tragedy and Comedy*, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 65-74.
- ZWEIG, Bella, "The Mute Nude Female Characters in Aristophanes' Plays", in Amy Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 73-89.

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ es doctora en Letras (Universidad Nacional de La Plata), Profesora del Área de Griego (UNLP), e Investigadora CONICET. Es autora de *Plutos: La Riqueza de los Sentidos* (2002) y coeditora de *Tradición y traducción clásicas en América Latina* (2012); *Agón: Competencia y Cooperación, de la Antigua Grecia a la Actualidad* (2015); *Imaginarios de la integración y marginalidad en el drama ático* (2016); *[Una] nueva visión de la cultura griega antigua* (2018); *Democracia, pasión de multitudes. Política, comedia y emociones en la Atenas Clásica* (2019); *Cartografías del yo en el mundo antiguo. Estrategias de su textualización* (2021). Ha traducido al español las comedias *Lisístrata*, *Las asambleístas*, *Paz* y *Pluto* de Aristófanes (editorial Losada) y ha publicado en colaboración ediciones bilingües de *Nubes* y *Ranas* del mismo autor (Universidad de Buenos Aires). Dirige proyectos de investigación sobre la cultura material y las emociones en el teatro griego clásico.