

TRAS LAS MARCAS DE LO FEMENINO. ESPACIOS, OBJETOS Y FUNCIONES QUE HACEN AL COLECTIVO

MARÍA CECILIA COLOMBANI¹

Resumo: O projeto do presente trabalho consiste em rastrear pequenos rastros do feminino, opondo-se os distintos modelos de mulher. Por um lado, revisaremos as características e funções das mulheres dentro do *oïkos*, destacando as marcas de um tipo particular de mulher, a esposa, e as figuras que as acompanham no espaço interior. Por outro lado, aproximar-nos-emos das ménades do cortejo dionisíaco para tensionar os dois modelos em questão no cenário exterior em que a experiência ritual marca como geografia emblemática. Não obstante, o primeiro momento de nosso trabalho consistirá em seguir os rastros de Pandora como forma de nos aproximarmos da primeira representação do feminino no mundo grego arcaico. Tentaremos acompanhar nosso trabalho com a análise dos vasos pintados como documentos figurativos.

Palavras-chave: Feminino, *Oïkos*, vasos pintados, mundo grego arcaico.

“Dans les représentations communes, le “féminin” et le “masculin” sont appliqués aux apparences ou aux comportements des individus: les vêtements, le maquillage, les gestes, la voix, le type d’activité professionnelle, sexuelle ou physique peuvent être qualifiés de féminins” et “masculins” – et ce, qu’ il s’ agisse d’ hommes ou de femmes” (BOEHRINGER; SEBILOTTE CUCHET, 2011, p. 15).

INTRODUCCIÓN

El proyecto del presente trabajo consiste en rastrear pequeñas huellas de lo femenino, oponiendo distintos modelos de mujer. Por un lado, revisaremos las características y funciones de las mujeres en el seno del *oïkos*, relevando las marcas de un tipo particular de mujer, la esposa, y las figuras que la acompañan en el espacio interior. Por otro lado, nos acercaremos a las ménades del cortejo dionisíaco para tensionar los dos modelos en cuestión, en el escenario exterior que la experiencia ritual marca como geografía emblemática.

¹ Dra. en Filosofía. Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades. Universidad de Morón. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. UBACyT. Universidad de Buenos Aires. ceciliacolombani@hotmail.com.

No obstante, el primer momento de nuestro trabajo consistirá en seguir las huellas de Pandora como forma de acercarnos a la primera representación de lo femenino en el mundo griego arcaico. Intentaremos acompañar nuestro trabajo con el análisis de los vasos pintados como documentos figurativos, atendiendo a lo que F. Lissarrague (2000, p. 207) sobre los mismos: “Conocemos otros muchos monumentos, esculturas, monedas o terracotas. Pero los vasos griegos, tanto por su cantidad como por su riqueza, constituyen una clase aparte: estas piezas de alfarería están adornadas con imágenes cuya variedad y complejidad permiten constituir series continuas a partir de las cuales es posible comparar múltiples documentos e identificar evoluciones o transformaciones”.

Como sabemos un vaso es un objeto para ser manipulado, utilizado y para cumplir una función particular, asociado a la vida comunitaria de los griegos, por ello para su análisis debe tomarse en cuenta la forma y el uso de los mismos.

PANDORA

La huella nos lleva a Hesíodo y a la creación de la primera mujer como castigo a la insolencia de Prometeo, Pandora, “precisamente ella, que, además de ‘la voz y las fuerzas humanas’, tiene ‘una bella y deseable forma de virgen, a imagen y semejanza de las diosas inmortales’” (LORAUX, 2000, p. 58). El sexo femenino está emparentado con la tierra y con la belleza. Sabemos que Zeus, padre de todos los hombres y dioses, sanciona la insolencia de Prometeo al pretender engañarlo, preparando un mal para los hombres. Así lo expresa Hesíodo al referirse al castigo elegido por el soberano:

“modeló de tierra el ilustre Patizambo una imagen con apariencia de casta doncella, por voluntad del Crónida. La diosa Atenea de ojos glaucos le dio ceñidor y la adornó con vestido de resplandeciente blancura; la cubrió desde la cabeza con un velo, maravilla verlo, bordado con sus propias manos; y con deliciosas coronas de fresca hierba trenzada con flores, rodeó sus sienas Palas Atenea. En su cabeza colocó una diadema de oro que él mismo cinceló con

sus manos, el ilustre Patizambo, por agradar a su padre Zeus” (HESÍODO, *Teogonía*, 570-580).

La versión de *Trabajos y Días* pone a la tierra en un primerísimo plano por ser el elemento a partir del cual la primera mujer es fabricada y reitera las marcas de la belleza. Tal como ocurriera en la versión teogónica, Prometeo ha transgredido su *topos*, desafiando al padre de todos los dioses y todos los hombres y Zeus le anuncia a Prometeo el mal; así

“ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarle de una mente cínica y un carácter voluble” (HESÍODO, *Trabajos y días*, 60-68).

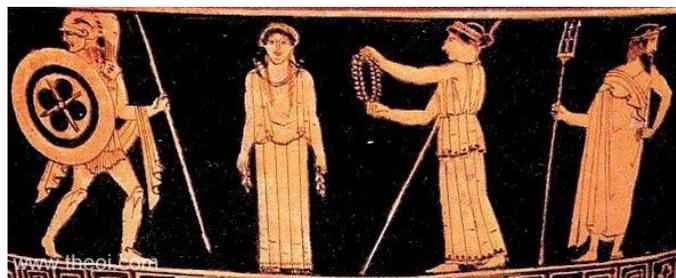


En el vaso² que hemos seleccionado Pandora nace de la tierra, moldeada por el dios artesano, Hefesto. Nace coronada y portando un velo, con las manos levantadas. Por encima de ella aparece Eros, el dios alado del amor. El que asoma a su lado es, posiblemente, Hefesto con su instrumento de escultor, o, quizás, Epimeteo, hermano de Prometeo, quien la recibe como a una novia. Otros dos dioses

² T22.1 The Creation of Pandora. Museum Collection: Ashmolean Museum, Oxford, United Kingdom Catalogue Number: Oxford V 525 Beazley Archive Number: 275165 Ware: Attic Red Figure Shape: Krater, volute Painter: Attributed to Recalls Kensington Class Date: ca 475 - 425 BC Period: Classical.

en la escena son Zeus y Hermes, el primero sosteniendo un cetro real y llevando una corona de olivo, el otro la varita de un heraldo (*kerykeion*), gorra y botas con alas.

Lo que nos interesa remarcar es la figura de Pandora asociada a la belleza, elemento que se puede corroborar en el soporte textual y en el imagético. La corona, el velo y el vestido hablan de una configuración estética que la ubican en un espacio semejante a las diosas inmortales como anuncia el propio Hesíodo. Tal como sostiene Loraux, “Pandora: la que tradicionalmente se designa como la ‘primera mujer’, lo cual bastaría para sugerir que la imitación de las diosas no impide mantener la distancia entre el dios y el mortal. Pero Jean Rudhardt ha mostrado recientemente que, al hablar de ‘primera mujer’ se debe subrayar no sólo que ésta es *mortal*, sino que es el primer ser femenino de la humanidad *civilizada*” (2000, p. 59). En realidad el mito de Prometeo inaugura las distintas marcas del universo antropológico, que se define, fundamentalmente a partir de la distancia que lo separa del mundo de los dioses, tal como lo explicita L. Gernet al hablar de dos razas impermeables (1981).



La imagen³ devuelve la creación de Pandora y la elegimos para reforzar las huellas de la belleza de la primera novia de Occidente, en términos de C. Leduc. Pandora aparece de pie, escoltada por Afrodita que se acerca a ella para adornar su cabeza con una corona de mirto. Junto a ella se encuentra Poseidón con su tridente y, por el otro lado, podemos ver a Ares con lanza y escudo. Tal como leyéramos

³ T22.2 The creation of Pandora. Museum Collection: British Museum, London, United Kingdom Catalogue Number: London E467 Beazley Archive Number: 206955 Ware: Attic Red Figure Shape: Calyx krater Painter: Attributed to the Niobid Painter Date: -- Period: Archaic.

en Hesíodo, Afrodita es la encargada de engalanarla y dotar a la primera mujer con los atributos de belleza de las diosas que la asisten en su nacimiento.

Si pasamos a la dimensión funcional, Pandora recibe las enseñanzas de Atenea: “Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes” (HESÍODO, **Trabajos y días**, 64-65). Pandora inaugura un modelo de funcionalidad femenina asociado al trabajo textil como marca de género, si bien no hay referencia a la implementación de labor alguna por parte de la primera dama⁴.

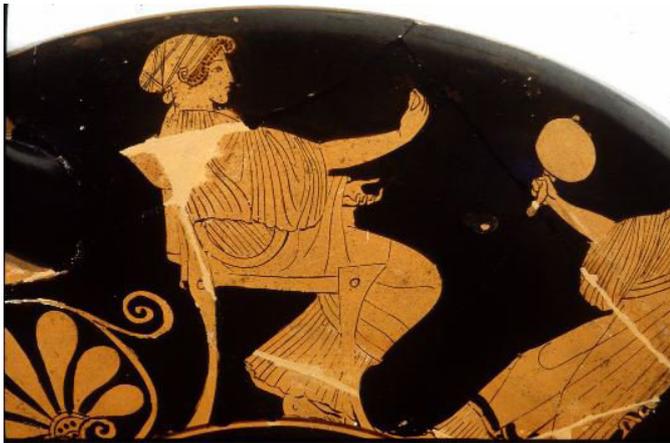
UNA ESPOSA GRIEGA

“¿Qué podía saber, Sócrates, respondió Iscómaco, cuando la recibí? No tenía aún quince años cuando llegó a mi casa. Antes, ella había vivido, estrictamente vigilada, a fin de que no viera ni oyera y cuestionara lo menos posible” (JENOFONTE, **L' Économique**, VII, 5).

Jenofonte parece constituir un hito en la historia de la *paideia* femenina. Sólo basta acudir a su célebre *Oikonomicos* para relevar el papel del esposo en relación a la joven desposada. La educación de una joven parece ser una preocupación familiar y parece haber un horizonte de actitudes que “le conciernen”, con lo cual podemos inferir que la *paideia* femenina obedece a la empresa de desplegar las potencialidades que la joven por naturaleza posee en su propia condición femenina. En este sentido, la *praxis* educativa es teleológica y persigue el fin de hacer de la joven una buena esposa. La edad de la joven es determinante en el dispositivo educativo porque habla de la absoluta maleabilidad de quien no está aún formado y puede serlo de la mano de un recto conductor; la joven es una materia virgen para ser constituida subjetivamente, moldeada tecnológicamente conforme a un *telos*. La recomendación es siempre clara al respecto de la disimetría de edad. Este es sólo el comienzo. El tiempo y el marido harán lo que sigue.

⁴ Para un análisis más exhaustivo de Pandora, cf. Colombani, M. C. *Hesíodo. Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica* (2016).

Elegimos acercarnos a Jenofonte porque consideramos que su obra representa el modelo más acabado de lo que significa la buena esposa, el modelo más completo de lo que constituye la esposa de un *kalokagathos*. En este contexto, queremos rastrear la dimensión de la belleza femenina, los objetos a los que las mujeres están asociadas y las funciones que la imagen de los vasos devuelve en torno al universo femenino.



El *kylix* elegido⁵ muestra en detalle lo que constituye el modelo de una esposa de posición acomodada. La imagen completa devuelve tres mujeres, dos sentadas y una de pie. Las tres llevan los atuendos típicos, el *chitón*, el manto y el *sakkos*, sujetos por lazos elaborados. Una de las mujeres sostiene un espejo que parece acercarle a la que está sentada. Su manto tiene un borde ancho negro. Las otras dos mujeres, de las cuales sólo una aparece, se sientan frente a ella en sus *klismoi*. La de la izquierda sostiene una flor en cada mano. Su cabello rubio se

recoge debajo de su *sakkos*, mientras la mujer de la derecha sostiene una corona de hojas. El *chiton* es una prenda interior de vestir, una especie de túnica, mientras el *sakkos* es un vestido de tela.

He aquí el *kylix* completo. Dos mujeres sentadas en *klismoi* hacen música mientras que una tercera, también sentada las escucha. Algunas marcas parecen ser distintivas de las mujeres, la posición sentada, la reunión en el hogar, las vestimentas que las caracterizan y una función que parece acompañarlas en el imaginario doméstico: la música. En efecto, las tres están vestidas con la túnica, el *himation*, el vestido exterior y *sphendones*. La mujer que se encuentra en el centro está sosteniendo una corona en sus manos levantadas; lleva el pelo recogido en un *sakkos*, mientras la de la izquierda toca el *aulos*, manteniendo los dos tubos en sus manos extendidas. Su cabello largo está tirado hacia atrás y sujetado en un nudo detrás de la espalda. La tercera mujer de la derecha tiene dos pares de *krotala*, especie de castañuelas. Está sentada a la izquierda y tiene el pelo recogido en un *sakkos*. Como elemento de adorno lleva un gran pendiente redondo con colgantes. Las marcas relevadas de la vestimenta y la posición permiten advertir el universo mental y social de una buena esposa, al tiempo que ubica a la belleza como marca identitaria del colectivo femenino perteneciente a este estamento social y una pauta funcional que también describe al colectivo, reuniéndolo en una identidad compartida: la música como enclave femenino.

Una nueva imagen nos permite analizar el tópico de la belleza asociado, en esta oportunidad, a la configuración espacial que territorializa a la mujer en el hogar, como geografía dominante.



⁵ University Museum, University of Pennsylvania. Attic Red Figure. Name base of the Painter of Philadelphia 2449 Attributed to Hieron From Chianciano, Italy, ca. 480 BC – ca. 470 BC Kylix Early Classical.

El detalle muestra una mujer de perfil⁶, envuelta en el típico *himation*, sentada en un taburete, entre una columna y una puerta, elementos que sugieren la intimidad clausurada del *oikos*.



Una nueva imagen adorna el exterior del *pyxis* en una secuencia decorativa completa. Nuevamente la posición de la mujer se da entre dos columnas, reforzando el juego espacial interior; la mujer se está acercando a un altar que se encuentra en el hogar, mientras una corona ornamental cuelga detrás. Parece estar preparando algo para el ritual.



Una tercera mujer completa el cuadro compositivo en un movimiento de desplazamiento más amplio, probablemente danzando junto al *louterion* en un gesto que contrasta, de alguna manera, con los cuerpos más estáticos de las dos primeras mujeres,

⁶ Paris, Musée du Louvre, Attic Red Figure, Date: ca. 450 BC - ca. 400 BC, Shape: Pyxis, Beazley Archive Number 9599, Period: High Classical.

una sentada y otra prudentemente acercándose al altar doméstico. Más allá de la dimensión espacial que se advierte, la escena pone en contacto a las mujeres con el altar como elemento en torno al cual se diagrama una nueva función femenina, al tiempo que define el universo de objetos que rodean a las mujeres.

Tal como sostiene F Lissarrague, “Del espejo a la cítara o a la flauta, el abanico de objetos en manos femeninas no es infinitamente variado, y cada uno de ellos contribuye a definir, al mismo tiempo que una actividad, un estatus de mujer, que es así calificada a través de sus atributos” (2000, p. 252).

Un nuevo *pyxis* nos permite corroborar las tres variables que estamos trabajando, la belleza que trasluce la vestimenta y el peinado, los objetos, el espacio, fuertemente asociado al hogar y las funciones, referidas al universo femenino. En este caso particular, aparece una función emblemática, ya anunciada a propósito de Pandora, el tejido como marca subjetivante. Múltiples son las escenas donde las mujeres aparecen vinculadas al tejido. Así, “Los signos más frecuentes, rueca y cesto, bastan para especificar la actividad de las mujeres, pero sobre todo las califican como mujeres activas, en oposición a una ociosidad que parece ser patrimonio de los hombres” (LISARRAGUE, 2000, p. 254)⁷



⁷ Paris, Musée du Louvre, Attic Red Figure, Date: ca. 460 BC - ca. 440 BC, Primary Citation: ARV2, 1094.104, 1692; Para, 449; Beazley Addenda 2, 328 Shape: Pyxis, Beazley Archive Number 216046, Period: Classical

El recipiente vuelve a presentar un friso decorativo con una secuencia de mujeres en actitudes varias y asociadas a objetos de vigorosa impronta femenina. La primera mujer, vestida según las marcas de género, se halla de perfil sentada en un *klismos*, portando un *himation*, que deja parte de su brazo sin cubrir; tiene en su mano un huso y su mirada es casi frontal. La segunda mujer, con una vestimenta semejante está de pie frente a ella, llevando un telar de mano en la izquierda. La escena diagrama un escenario doméstico, asociado al trabajo manual, de carácter textil. La tercera mujer, con una túnica larga de pliegues notorios, porta en su mano un *alabastron*, vaso de ungüentos, y, en tal sentido, objeto asociado al universo femenino en el marco de la belleza como *sema* dominante. La vestimenta las reúne en una configuración identitaria común y las asocia a un estamento social semejante. La posición de los cuerpos oscila entre estar sentada o estar de pie, en el marco de una posición predominantemente estática, mientras los objetos resultan familiares y funcionales al colectivo: “Lo más común es que la imagen remita al hilado, a veces al tejido: es común ver rucas —que a veces se asemejan tanto a espejos que llegan a confundirse con éstos—, cestos de lana o telares portátiles en manos de mujeres que devanan e hilan” (LISSARRAGUE, 2000, p. 252).



El detalle presenta la espacialidad en un recorte ilustrativo. Una columna dórica precede a la puerta de la casa, mientras la puerta entreabierta deja ver una cama con almohadas. El espacio permite observar la vida íntima del *oikos*, sus dependencias, sus habitantes y sus funciones en lo que parece un cuadro vivo.



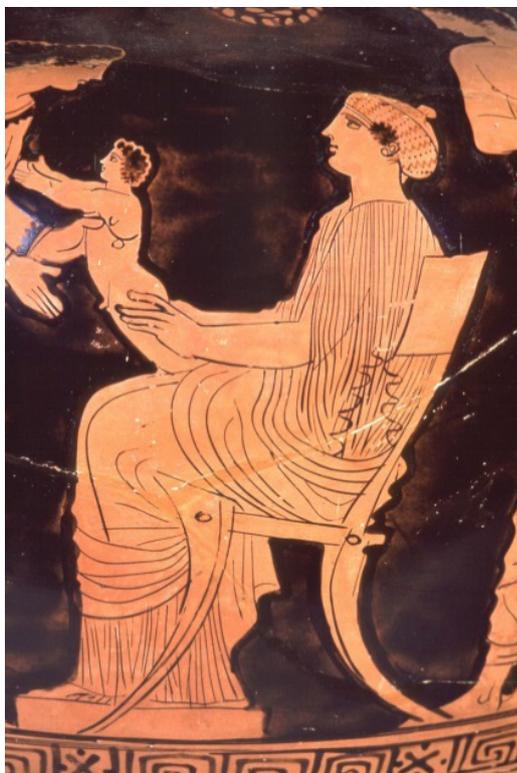
Frente a la mujer que extiende el *alabastron* se halla otra de vestimenta semejante, envuelta en un *himation* y llevando un *sakkos* en su cabeza, que sujeta su cabello; la presencia del pájaro como figura ornamental acompaña la escena que una tercera mujer, sentada en un *klismos*, cierra con vestimentas similares y un *sphendone* en el pelo.



Dos mujeres completan la escena. La primera lleva una túnica sin mangas y un *kekpyphalos*, especie de redcilla con que se recoge el pelo y sostiene en sus manos un lienzo. La segunda se acerca con una caja sostenida con ambas manos. El cuadro se cierra con la habitual columna que territorializa la escena femenina en el interior del *oikos* doméstico.



La presencia de un *lekythos*, especie de recipiente de cuello largo, colgado de la pared, nos acerca a otro de los objetos que pueblan el universo doméstico femenino. La secuencia del *pylix* nos permite inferir un momento de vida comunitaria, una reunión de mujeres en el *oikos*, asociadas en una cierta tarea común que las cohesiona en una actividad compartida. Leída desde la metáfora del tejido, podemos inferir que instituye ciertos lazos de convivialidad y reúne a las mujeres *es to meson*, esto es, el tejido puesto en el medio, constituye el asunto común del colectivo. A su vez, podemos pensar con Lissarrague que “lo que de esta manera se recuerda es ante todo su virtud femenina por excelencia, la calidad de *ergatis*, de laboriosa, con Penélope como modelo” (2000, p. 253); y a Pandora como contra-modelo. Si la esposa de Ulises representa el modelo canónico de la mujer dedicada al hilado, aun cuando este constituya una estrategia política como en el caso de Penélope, recordemos que Pandora fue iniciada en las labores femeninas pero nunca se volcó al trabajo, simbolizando el modelo de la mujer depredadora⁸.

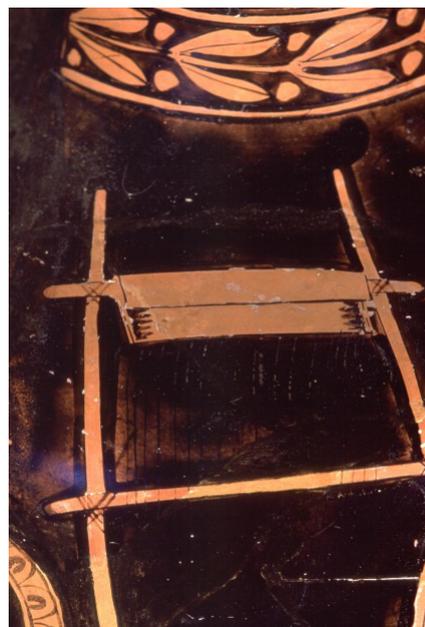


⁸ Sobre este punto, cf. Colombani, M. C. *Hesíodo. Linaje y Discurso. Una aproximación arqueológica* (2016)

Una nueva imagen⁹ devuelve otra función típicamente femenina, la atención de los niños, función emblemática del colectivo.

Una madre sentada en un típico *klismos*, con los pies descansando sobre un taburete. La vestimenta es la que hemos venido relevando a lo largo de todo el trabajo como marca de un determinado estamento social, *chitón*, *himation* y *sakkos*. Entrega un bebé varón a una mujer de pie, tal vez una criada, que toma al niño mirando a la madre de frente; completa la escena un joven, posiblemente el padre, que observa la imagen femenina.

Por detrás de la mujer que recibe al niño con sus dos manos, puede verse un telar de altura, en una simbólica asociación de imágenes, que dan cuenta de las dos funciones emblemáticas que definen al colectivo: el tejido y la crianza. El telar consiste en un marco de postes delgados, amarrados entre sí para darle firmeza y sostén. Se puede distinguir la tela que se produce, enrollada en la parte superior del telar, e, incluso, una decoración oscura en el borde, a lo largo de ambos lados, semejante a la guarda que decora la túnica de la criada y que constituye un motivo común de la ropa tracia, denominada Zeira. Completa la decoración de la imagen una corona de laurel.



⁹ Cambridge, Harvard University Art Museums 1960.342, Attic Red Figure, Said to be from Vari Date: ca. 440 BC - ca. 430 BC, Shape: Hydria-kalpis, Beazley Archive Number 8184, Region: Attica.

La criada es quien completa la escena femenina; viste una túnica superpuesta con un cinturón de tipo tracio, con mangas largas y decoradas en el borde, tanto de las mangas como de la propia túnica; la vestimenta y el peinado, diferentes a los que hemos analizado en los vasos precedentes, indica que la mujer es de origen bárbaro y que, probablemente, sea una esclava.



UNA MÉNADE. EL OIKOS AMENAZADO

La proximidad más cabal a la representación de una ménade está dada, seguramente, por *Bacantes* como texto emblemático de la subversión ontológica que impacta en el colectivo de mujeres, acompañantes habituales del dios y piezas claves de la gesta que Dioniso emprende en aras de su reconocimiento. El menadismo pone en relación una díada estatutaria de lo real: el plano humano y el animal. Se da una especie de animalización en las mujeres tebanas a partir de la locura enviada por el dios en el momento más álgido de la manía en su entrada a Tebas, la querida tierra de su madre:

“Así pues, yo las agujoneé con la locura, haciéndolas salir de sus casas. Ahora habitan la montaña, perdida la razón por mis golpes. Las obligué a ponerse la vestimenta de mis orgías y saqué enloquecidas de sus viviendas a cuantas mujeres había, la descendencia femenina entera de los cadmeos. Junto con las hijas de Cadmo están sentadas sobre piedras, bajo los verdes pinos” (EURÍPIDES, *Bacantes*, 32-38)

Si hemos analizado la figura de la esposa griega a través de la metáfora del tejido y la crianza, es ahora la metáfora del viaje la que nos acerca a la ménade en su transformación identitaria. La ubica en el extremo opuesto de lo que representa la esposa ateniense. En primer lugar, el viaje implica un cambio de escenario, un tránsito de un espacio a otro, de la casa a la montaña, del *oikos* delimitado por las columnas y la puerta a la geografía exterior que traza la naturaleza. Del dentro al afuera, del interior al cielo abierto, representado por los pinos y las piedras, rústicos asientos tras haber abandonado la seguridad del *oikos*.

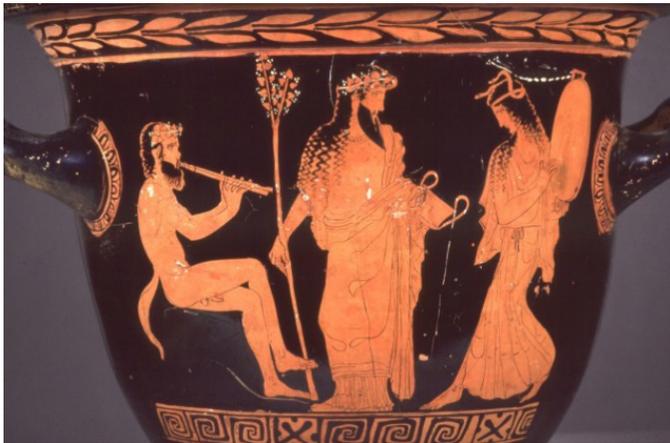
En segundo lugar, el viaje que implica el cambio de atuendo como marca identitaria del nuevo estatuto de ser. La vestimenta ha representado un tópico de fuerte impacto en el relevamiento de la esposa. No obstante, no se trata simplemente de un cambio de hábito, de ropaje, sino más bien, de la entrada en un registro otro, en un inédito dejar de ser lo que se era para ingresar en un orden álgido, subversivo y desafiante, que trastoca espacios, hábitos y funciones (OTTO, 1997).

En tercer lugar, emparentado estructuralmente con los anteriores, el definitivo viaje a la *manía* extática como estado excepcional, sostenido por la pertenencia a la *orgia* como núcleo de la experiencia mística. Se trata de un camino al interior de una ceremonia religiosa, en la cual los fieles deben ser iniciados y obligados a callar lo que allí han aprendido. Basta ubicar el término *mysterion* en el campo lexical del verbo *muo*, “cerrar la boca”, para comprender la excepcionalidad del fenómeno cúlctico. Las mujeres cadmeas han desplazado ontológicamente su *esse* para devenir otras; una extraña foraneidad que las vuelve extranjeras en su propia tierra-*oikos*. Extrañas como el extraño extranjero, extranjero por extraño (DETIENNE, 1986) que las ha agujoneado e invitado a un viaje existencial del cual ya no se retorna sin modificaciones. Tal como sostiene Vernant (2001, p. 71),

“El menadismo es asunto de mujeres. En su paroxismo contiene dos aspectos opuestos. A los fieles, en comunión feliz con el dios, les aporta la alegría sobrenatural de una evasión momentánea hacia el mundo de la edad de oro,

donde todas las criaturas vivientes se encuentran fraternalmente mezcladas. Mas para aquellas mujeres y ciudades que rechazan al dios y a las que él castiga a fin de someterlas, la manía desemboca en el horror y la locura de las más atroces ignominias”.

Mujeres que reactualizan, de algún modo, aquella otredad que Pandora arrojara sobre el mundo de los hombres y que una buena esposa subsana con su actitud recatada, sus objetos cargados de una peculiar domesticidad, su belleza preservada bajo los cánones aceptados, su postura, su vestimenta y sus funciones, afines a su “esencia femenina”.



Una vez más, dejemos que las imágenes como discurso figurativo hablen¹⁰. Dionisos ocupa la parte central de la imagen escoltado por un sátiro sentado y una ménade a cada uno de sus lados, tocando las flautas dobles, *auloi*, el primero, y un *tympanon*, tímpano, especie de pandero o tambor, la mujer. El dios se coloca con su cabeza vuelta hacia la ménade, ubicada a la derecha. Como es habitual en las representaciones lleva una corona de hiedra, un *himation*, y una túnica, moteada en la parte superior. La barba es larga y puntiaguda, mientras el cabello largo cae en rizados sobre sus hombros. En su mano derecha sostiene un tirso, objeto emblemático del dionisismo, que será un elemento clave en la representación de lo femenino, adornado con bayas blancas entre las hojas de hiedra, tal como luce la corona del dios; con su mano izquierda sostiene un

kantharos, y derrama una bebida, representada por un hilo blanco que cae. El sátiro está sentado con su pierna cruzada, desnudo dejando ver sus genitales, mientras ejecuta el *aulos*. Se muestra calvo, a diferencia de la abultada cabellera del dios, pero tiene el pelo rizado en la espalda; la barba es corta y lleva una corona de hiedra como la de Dionisos

La primera consideración es la extrañeza de la escena en relación a las imágenes anteriores. La mujer acompañada por un dios y un sátiro, en una peculiar mezcla de estatutos de ser. Dos *partenaires* extraños, el dios, con su carga de divinidad, el sátiro, con su carga de foraneidad y la mujer que parece haber escapado de la seguridad del *oikos* con sus objetos y funciones acotadas y conocidas.



La ménade está bailando mientras se acompaña con el tímpano, que tiene dos asas rectangulares a cada lado, como si se tratara de una fuente. Atrás ha quedado la posición predominantemente estática de la permanencia en el hogar, con la profusión de objetos que dan cuenta del *oikos* como geografía interior. Mira hacia abajo, evitando, pudorosamente, la mirada del dios, mientras da un paso adelante con su pierna derecha, en un gesto capital que marca el movimiento menádico por excelencia. Es el pie desplazado el que inicia la danza, al tiempo que da comienzo al despliegue extático.

Porta un *peplos* ceñido con cinturón y, alrededor de su cabeza, adornando su cabello suelto, una

¹⁰ Cambridge, Harvard University Art Museums 1960.343, Attic Red Figure, Attributed to the Curti Painter Date: ca. 440 BC - ca. 430 BC, ARV2, 1042, 2. Beazley Addenda 2, 320 Shape: Bell Krater, Beazley Archive Number 213539, Period: Classical.

marca animal, propia del universo salvaje, ya que aparece un “filete”, una especie de tira de dos serpientes moteadas con puntos de esmalte diluido. El filete blanco sobre su cabeza está unido a una de las asas del tímpano, de modo que golpea mientras ella baila.

El escenario se ha transformado sustancialmente, no sólo por el nivel de los acompañantes, sino por la variación de las funciones. Del tejido, la crianza y el culto doméstico a este baile frenético, la distancia se mide en subversión subjetiva.



La imagen¹¹ inicia el cortejo de ménades que se acercan con su danza al altar de Dionisos. La ménade baila, con el pelo suelto al viento, desafiando la sujeción del cabello de la esposa ateniense, completamente capturada en su raptó, lleva un tirso, como signo de la pertenencia mística y extiende su otra mano hacia adelante. Pies, cabeza y brazos se combinan en un movimiento continuo, mientras otra ménade continúa el esquema de movimiento frenético.

¹¹ Berlin F 2290, Antikemuseen 1960.343, Attic Red Figure, Attributed to Makron, Signed by Hieron, From Vulci, Date: ca. 490 BC - ca. 480 BC, ARV2, 462.48. Para, 377; Beazley Addenda 2, 244, Shape: Kylix, Region: Etruria, Period: Late Archaic.



Los pies se entrecruzan, las manos acompañan el movimiento general del cuerpo, a veces subidas a la cabeza, otras, extendidas hacia adelante. El cabello guarda el mismo movimiento que las extremidades, generando un paisaje que dista de cualquier forma de posición estática.

Otra ménade aparece tocando las *krotala*, especie de castañuelas que se golpean provocando un son que acompaña el baile, mientras otra ménade lleva un pequeño cervatillo en una mano y un tirso en la otra, ambos símbolos de la epifanía dionisiaca.



El colectivo no cesa en su movimiento frenético danzando alrededor del altar de su Señor. Lejos han quedado las lanas y los niños. Más cerca de la otredad de Pandora y su carga de peligrosidad y amenaza, otra ménade baila, con un brazo curvado sobre su cabeza, contorsionando su cuerpo en una entrega generosa que conjura toda posición conservada.

Otra sostiene una *kratera*, decorada con un Sá-tiro, compañero de andanzas, palmetas y hojas de hiedra, decoración habitual de los vasos que representan al dionisismo.



Enjambre de pies viboreantes que se entremezclan, se cruzan; parecen pisarse y superponerse en un tipo de danza que se vive como una experiencia compartida, al menos como práctica ritual que las reúne en un momento de trance colectivo. La imagen diagrama un escenario de contacto entre las mujeres en el punto común en que todas ellas se definen identitariamente como adoradoras del dios.

Las ménades se acercan peligrosamente a la amenaza que representa Pandora; aunque no se trata del mismo tipo de amenaza. Si una lo era por su capacidad de engaño y seducción, estas lo son por la inversión radical del modelo canónico de mujer.

Las imágenes han hablado desde su soporte, y no contradicen la pintura de J.-P. Vernant (2001, p. 78) al referirse al dionisismo: “En el trance colectivo del *thiasé* dionisiaco, es el dios quien desciende a este mundo para tomar posesión del grupo de sus fieles, cabalgarlos, hacerlos danzar y saltar a su gusto. Los posesos no se alejan de esta tierra; aquí se vuelven otros por el poder que los habita”. Nuevos objetos, nuevos espacios y nuevas funciones corroboran la extrañeza del colectivo. Extrañeza que acompaña la propia extranjería de Dioniso, pero extrañeza también en relación al modelo canónico que Jenofonte diagramara de la mujer *melissa*, la *ergatis*.

Desde esta tensión aparece otra marca del colectivo de ménades ya que no se las observa en actitud de trabajo como en los casos que hemos analizado. Las posesas representan una forma de lo Otro, ya que, como sostiene Lissarrague, “Las mujeres son laboriosas, y ésa es una de sus virtudes; en este sentido se distinguen de los esclavos, cuyos méritos nadie sueña siquiera celebrar, y menos aún consagrar en una imagen” (2000, p. 253). Las palabras del autor nos remiten a la asociación de la mujer con los esclavos y los niños como las tres figuras que, en distinto registro y grado, representan la imagen de lo Otro frente a una masculinidad hegemónica en la sociedad griega antigua. Por supuesto que en esta serie de lo Otro, las ménades

constituyen un baluarte. A su vez, debemos distinguir distintos tipos de actividad.

La mujer ha aparecido como una *ergatis*, en una posición activa, vinculada a ciertas funciones connaturales. Las ménades también derrochan vitalidad y actividad pero lo hacen en otro sentido; se trata de la actividad del movimiento, propio del ritual, pero no del movimiento productivo asociado al trabajo.

CONCLUSIONES

“En realidad, en la cerámica ática, el trabajo de la imagen consiste, al parecer, en la manipulación de diversos modelos objetivados por la representación. Puestos ante los ojos del espectador, se los hace gráficamente presentes y funcionan de manera reflexiva: imágenes especulares o contramodelos” (LISSARRAGUE, 2000, p. 266)

El proyecto del presente trabajo ha consistido en rastrear mínimas marcas de lo femenino, tratando de oponer distintos modelos de mujer. El primer momento consistió en ir tras las huellas de Pandora como forma de acercarnos a una imagen inicial de lo femenino en el mundo griego arcaico, asociada al castigo y al daño como nota relevante que lo territorializa en el espacio de la Otredad. En este contexto, analizamos funciones y caracteres de la primera novia de Occidente hasta donde el trazo hesiódico y las escasas imágenes lo permitieron.

A continuación, rastreamos las características, las funciones, los objetos a los que se hallan asociadas las mujeres en el corazón del *oikos*, relevando las marcas de un tipo paradigmático de mujer, territorializada en el *topos* de la Mismidad, la esposa. Finalmente, retornamos de algún modo a la geografía de lo Otro y fuimos tras las huellas de las ménades en el marco del cortejo dionisiaco para tensionar los modelos en cuestión (Vernant, 1986).

El elemento fundamental del presente trabajo ha sido el intento de analizar los vasos seleccionados desde una perspectiva fundamentalmente antropológica, indagando algunas coordenadas propias de ese universo, tales como los objetos, los

espacios, las posiciones del cuerpo, las funciones que los vasos permiten inteligir. Tal como sostiene F. Lissarrague, “Vale la pena precisar —se nos disculpará este recuerdo— que la imagen no es una evidencia fotográfica, que no es espontánea, sino el producto de una elaboración que tiene su propia lógica, tanto en sus funciones como en su construcción. Los pintores proceden a elecciones a partir de la realidad que los rodea: unos temas se representan, otros no” (2000, p. 209). Los vasos seleccionados, un mínimo recorte de la presencia de lo femenino en la cerámica ática, dan cuenta de una preocupación por el universo de las mujeres que puede leerse desde vertientes diferentes, tal como de ello ha intentado dar cuenta el presente trabajo.

BEHIND THE MARKS OF THE FEMININE. SPACES, OBJECTS, AND FUNCTIONS THAT MAKE THE COLLECTIVE

Abstract: The aim of this paper is to trace small traces of the feminine, opposing different models of women. On the one hand, we will review the features and functions of the women within the *oikos*, relieving the marks of a particular type of woman, the wife, and the figures that accompany her in the interior space. On the other hand, we will approach the Dionysian maenads courtship, on the outdoor stage that experience marked as emblematic ritual geography, to stress the two models. However, the first moment of our work will be to follow the footsteps of Pandora as a way of approaching to the first representation of the feminine in the archaic Greek world. We will try to accompany our work with the analysis of the painted vases as figurative documents.

Keywords: Feminine, *Oikos*, Painted vases, Archaic Greek World.

BIBLIOGRAFÍA

BOEHRINGER, Sandra et SEBILLOTTE-CUCHET, Violaine (dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité. Le genre : méthodes et documents*. Paris: Armand Colin, 2011.

COLOMBANI, María Cecilia. *Hesíodo. Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Mar del Plata, 2016.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa, 1986.

EURÍPIDES *Bacantes*. Madrid: Gredos, 2003.

GERNET, Louis. *Antropología de la Grecia Antigua*, Madrid: Taurus, 1981

HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos, 2000.

JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología de Sócrates*, Buenos Aires: Planeta Deagostini, 1995.

LISSARRAGUE, François. Una mirada ateniense. In DUBY, G. y PERROT, M. (dirs.) *Historia de las Mujeres. 1. La Antigüedad*. Madrid: Taurus, 2000, pp. 208-266

LORAUX, Nicole. ¿Qué es una diosa? In DUBY, G. y PERROT, M. *Historia de las Mujeres. 1. La Antigüedad*. Madrid: Taurus, 2000, pp. 47-87

OTTO, Walter. *Dioniso. Mito y Culto*. Madrid: Siruela, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa, 1986.

XÉNOPHON, *Anabase Économique Banquet De la Chasse République des Lacédémoniens République des Atheniens*. Traduction nouvelle avec notices et notes par Pierre Chambry. Paris: Librairie Garnier Frères, (sin fecha)