

EL CIUDADANO AL DESNUDO Y LOS SERES ENCUBIERTOS EN LA ANTIGUA GRECIA*

Resumen: Considerando el celeberrimo desnudo masculino heleno, el presente trabajo investiga las coordenadas del imaginario griego que dieron lugar a esta rompedora «puesta en escena» del cuerpo humano e investiga la yuxtaposición vestido/desnudo como un principio diferenciador de primera magnitud en el proceso formativo de las categorías de Ciudadano, Mujer y Bárbaro.

Palabras-clave: Arte griego, desnudo, vestido.

Abstract: Considering the renowned male nude in Hellenic art, this essay examines the juncture in the Greek imaginary which favoured this ground-breaking *mise en scène* of the human body and inquires into the juxtaposition clothed/naked as a first rate distinguishing principle in the formative process of categories such as Citizen, Woman and Barbarian.

Key words: Greek art, nude, dress.

Si una antigua griega tuviera acceso a nuestro sistema publicitario apareciendo, por ejemplo, frente a una pantalla de televisión, el impacto visual le resultaría difícil de asimilar en múltiples aspectos. Pero, sin duda, uno de ellos sería constatar la holgura con la que el, llamémoslo, «des-tape femenino» aventaja al masculino en nuestra imaginaria¹. Esta insistente percepción obligaría a nuestra rediviva griega a realizar un importante cambio de registro mental. Un reajuste comparable, por ejemplo, al que los «capitalistas» emprendemos al pasear por la Habana, cada vez —y son muchas— que nuestras miradas, programadas para el consumo, detectan un panel publicitario con consignas tan edificantes como «Hasta la victoria siempre». Aunque sería menos rebuscado comparar el supuesto desconcierto de nuestra helena al que experimentamos en un viaje turístico-cultural a Grecia, cuando constatamos que la desnudez masculina se impone como un lugar común del arte desde el Periodo Geométrico, mientras que la femenina desaparece tras pertinaces velos.

La perplejidad se sitúa, por lo tanto, en el origen de la tarea que ahora iniciamos: detectar las coordenadas del imaginario heleno que generan una «puesta en escena» del cuerpo humano divergente

* El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio financiado por la UPV/EHU (106.130-H-13889/2001).

¹ Para un análisis comparativo entre los anuncios publicitarios de los años 1957-1999 y los proyectados a partir de 1999, en el que se percibe un lento pero cons-

tante debilitamiento de la imagen femenina como puro objeto sexual, ver R. Berganza, «Evolución de los estereotipos femeninos en la publicidad televisiva española», in *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres. Actas del X Coloquio Internacional de la AEIHM*, Madrid 2003, 423-437.

de la nuestra y de la de sus propios contemporáneos. Una tarea que implica sumergirse en varias esferas de la cultura griega rivales en cuanto a amplitud e importancia, pues dicha cultura codificó las representaciones del vestido y del desnudo con arreglo a los, más amplios, sistemas de yuxtaposición entre hombre y mujer, bárbaro y civilizado.

A partir de este enfoque múltiple, privilegiaremos los ideales atenienses de doncella y efebo, de dama y ciudadano, escindiéndolos de los ámbitos, propiamente hedonistas, presididos por los desinhibidos Afrodita y Dioniso. Escisión ésta sin duda artificial desde la perspectiva de un pueblo que siempre consideró la experiencia placentera como un aspecto más de la vida cívica, pero que aquí justificamos por dos razones de peso.

La primera de ellas, porque en los ámbitos propiamente hedonistas el desnudo se generaliza para ambos sexos y para todo tipo de personajes². En la iconografía ateniense referida a los simposios, por ejemplo, la desnudez del ciudadano en diferentes actitudes lúdicas, se entrelaza con la de bailarinas y cortesanas, sátiros y tiernos efebos, reflejando sin rodeos el jubiloso erotismo de la ebriedad³. Lo que no quiere decir que las dos divinidades que presiden estos ámbitos renuncien con facilidad al vestuario, pues tanto el atuendo femenino que acostumbra a lucir Dioniso, como la *draperie mouillée* que exalta las espectaculares formas de la diosa del deseo, plasman con singular precisión los rasgos esenciales de sus respectivos caracteres.

La segunda, porque desatender ocasionalmente la esfera erótica nos preserva, en la medida de lo posible, de la herencia judeo-cristiana; tradición obsesiva a la hora de percibir la representación del desnudo o semidesnudo pagano como pura provocación sexual y, por lo tanto, desatenta a otros posibles valores impresos por los griegos en dicha representación. Como el religioso, sin ir más lejos. Muestra puntual de tan rebuscada actitud es la célebre Sala Reservada en la que ciertos monarcas españoles recluyeron «indecentes» imágenes de heroínas y héroes griegos —magistralmente pintadas por artistas de la talla de Durero, Rubens, Tintorero, Tiziano o Veronés— con la intención de disfrutar de ellas en la más estricta intimidad. Un placer al que —se dice— Felipe IV acostumbraba a entregarse «después de comer»⁴.

EL GÉNERO DEL VESTUARIO

Desde nuestra perspectiva moderna, las túnicas y mantos utilizados por los antiguos griegos y griegas son muy similares⁵. Existe, sin embargo, una clara diferenciación sexual en el vestir que, a primera vista, se percibe en los coloridos y bordados del tejido, más recamados en el caso de las

² En la cerámica ática, la desnudez femenina puede aparecer también como signo del acto erótico pervertido que es la violación, como bien demuestra el artículo de B. Cohen, «The Anatomy of Cassandra's Rape: Female Nudity Comes of Age in Greek Art», *Source*, 12:2, 1993, pp. 37-46.

³ Para una perspectiva antropológica de la iconografía del simposio, ver F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris 1987.

⁴ Para la historia de esta curiosa colección, ver el atento estudio de J. Portús, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la*

corte española, 1554-1838, Madrid 1998; así como el catálogo de la exposición *La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid 2002.

⁵ En el estudio de M. Beaulieu (*El vestido antiguo y medieval*, Versión esp.: Barcelona 1971, pp. 50 ss.) se encontrarán descripciones más detalladas sobre estos usos en diferentes regiones del mundo griego. Para una perspectiva más actual de la temática ver los dos volúmenes que G. Losfeld ha dedicado al tema: *Essai sur le costume grec*, Paris 1991 y *L'art grec et le vêtement*, Paris 1994.

mujeres, y en la largura de la túnica, que —con la célebre excepción de las doncellas espartanas⁶— las mujeres llevaban hasta los tobillos y los hombres recogían con un cinturón hasta mostrar las rodillas, reservando los «tiros largos» para las ceremonias. Una exhibición parcial de las piernas —permitida tanto por las túnicas con las que los hombres frecuentaban los espacios públicos, como por los diversos tipos de panoplias con las que luchaban—, que no proporciona sino una pequeña prueba de la mayor «ligereza» con la que se desenvolvían los varones.

Es bien sabido que, en aquella civilización, existían ámbitos públicos como el estadio y, sobre todo, el *gumnásion*, que muchachos y adultos frecuentaban completamente desnudos (*gumnoî*). De hecho —como comprobaremos más adelante— ni siquiera el pesado armamento hoplítico, que procura una de las imágenes prototípicas del varón ateniense de época clásica, impedía que el guerrero mostrara gran parte de su cuerpo como un arma más⁷; mientras que las hermanas y esposas de los ciudadanos cuidaban con esmero el atavío que, inevitablemente, las distinguía en sociedad.

A la túnica larga (*péplos* o *chitón*) que las atenienses ajustaban a su talle con un ceñidor (*zónē*), se sobreponía el chal o velo —más o menos gruesos según la época del año— que las damas disponían sobre sus hombros y cabeza como signo por excelencia de su *aidós*, o sea, del pudor o modestia que las distinguía⁸. Aunque conocemos mal la compleja utilización que de esta última prenda hacían las griegas, se sabe, por ejemplo, del empleo del *kálumma*, el velo que recubría toda la figura femenina salvo los ojos, si bien los usos más comunes del velo dejaban al descubierto el rostro femenino. Fuera de casa, el velo o el *himátion* —manto utilizado también por los hombres contra el frío— podían sujetarse con la ayuda de un sombrero de alas, accesorio al que hay que añadir la sombrilla y el abanico. Muchos eran, en definitiva, las prendas y accesorios con los que las damas y damiselas griegas ocultaban su cuerpo en público, indicando al mismo tiempo el estatus socio-económico al que pertenecían y la púdica dignidad que debía caracterizarlas.

Pues bien, estos matices diferenciales en la utilización de la indumentaria femenina y masculina, se proyectan, de forma extrema hasta la exageración, en el arte y en la literatura atenienses⁹. Dos tradiciones de las que, en adelante, extraeré algunos ejemplos especialmente aptos para ilustrar la yuxtaposición entre la indumentaria concebida como segunda piel del cuerpo femenino y el desnudo exaltado como atributo de plena hombría.

Constataremos, para empezar, la tajante oposición sexual marcada por los cánones del arte ateniense deteniéndonos en los magníficos ejemplos de la misma que ofrecen las esculturas arcaicas de jóvenes atletas o *koûroi*, cuya completa desnudez destaca al lado de las *kórai*: las elegantes doncellas ataviadas con largas túnicas plisadas, dispuestas bajo velos ricamente bordados y cuyos cabellos trenzados conforman, en parte, moños coronados por diademas o cintas. Tal es el paradigma de la representación de los sexos que queda establecido en el arte a partir del siglo VII a.C.

⁶ Más adelante insistiremos sobre el caso espartano, extravagante desde el punto de vista ateniense y desde el del sacerdote Plutarco.

⁷ Para el importante grupo de términos desarrollados en torno a *gumnós*, como *gumnasia*, cuyo sentido es el de «ejercicio del cuerpo o del espíritu», pero también el de «entrenamiento militar», ver P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, s.v. *gumnós*.

⁸ La rica semántica del vestuario femenino ha sido recientemente analizada en varios de sus aspectos esen-

ciales por los diversos autores del libro editado por L. Llewellyn-Jones (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London 2002.

⁹ Sobre las construcciones imaginarias que presiden las supuestas recreaciones de los usos sociales plasmados, en especial, por la cerámica ática, ver P. Schmitt-Pantel, «Image et histoire: illustration ou document», in F. Lissarrague et F. Thelamon (eds.), *Image et céramique grecque*, Rouen 1983, pp. 9-20.

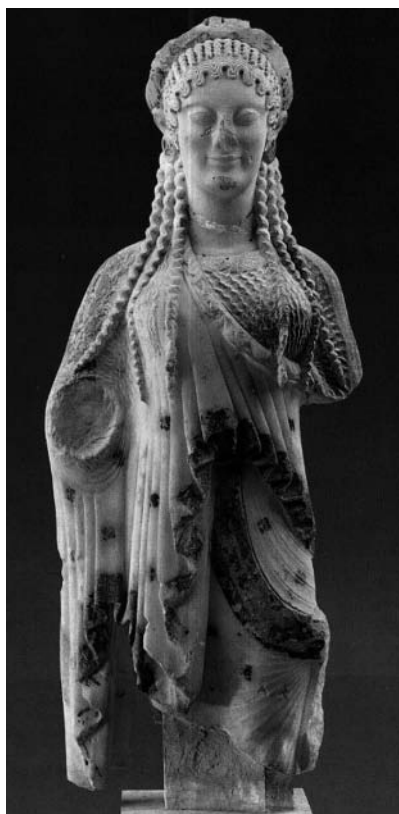


FIGURA I1. Kóre de mármol.
Museo de la Acrópolis de Atenas
(510 a.C.)

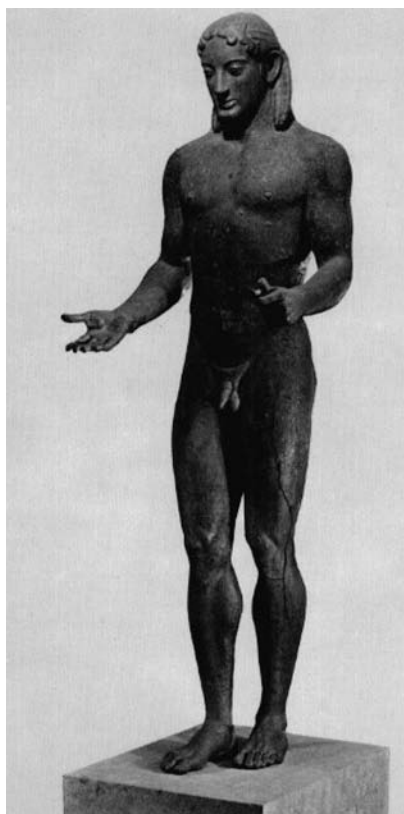


FIGURA I,2. Koûros de bronce.
Museo Arqueológico Nacional de Atenas
(hacia 500 a.C.)

Como podemos observar en la comparación que propongo entre las figuras I1 y I2, el prototipo escultural de doncella, cuyo voluptuoso cuerpo sólo se adivina bajo complicados ornamentos, contrasta con la evidente virilidad del efebo. Un carácter marcadamente erótico —muy resaltado por los comentaristas modernos— cuyo reconocimiento no debiera eclipsar otros valores implícitos en la función más inmediata de estas obras de arte: los serenos *koûroi* y *kórai* arcaicos, son representaciones idealizadas —que no retratos— de los hijos de la aristocracia ateniense, ofrendas que las familias nobles depositaban en la Acrópolis como prueba de su posición privilegiada. Al tiempo signos de la suntuosa generosidad aristocrática y objetos sagrados (*agálmata*) dotados de virtudes sobrenaturales¹⁰, estas estatuas no representaban a los jóvenes más admirados de Atenas como objetos de deseo puramente sexual, sino como símbolos de una capacitación plena para perpetuar el sistema de la polis; capacitación que, a priori, parece ser muy diferente en el caso de las doncellas casaderas y en el de los maduros efebos, pero cuyos componentes sólo se revelan comparando de forma alternativa las representaciones de ambos sexos.

¹⁰ Tal y como acertó a percibir, en 1948, L. Gernet, «La notion mythique de la valeur en Grèce», in *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1976, pp. 93 ss.

LA KÓRE PANDORA Y EL TELAR

La doncella de enigmática sonrisa que hemos elegido, entre las múltiples que fueron ofrendadas en el templo de Atenea, puede servir como referencia gráfica de la descripción literaria de Pandora que Hesíodo proporciona también en los inicios del siglo VII a.C. Una referencia gráfica tanto más válida cuanto que dicha *kóre* sostiene bajo su brazo derecho una pequeña tinaja, es decir, el mismo objeto aportado por Pandora a los humanos¹¹.

Dos son los textos hesiódicos referidos al nacimiento de la primera mujer, de la mujer griega por excelencia¹². Dichos textos se inscriben en un amplio conjunto mítico referido a la separación y las mediaciones que se establecen entre el universo divino y el humano en los tiempos primigenios en que dichos universos se escindieron para siempre¹³. Y elemento al tiempo de separación y de unión entre dioses y hombres va a ser la propia Pandora, «regalo» semejante a las diosas¹⁴ que los Olímpicos ofrecen a los «comedores de pan»¹⁵, para que éstos se immortalicen procurándose descendencia¹⁶; pero también portadora de «las penosas enfermedades que acarrean a los hombres la muerte»¹⁷. Pandora, «el bello mal»¹⁸, es el castigo y la delicia que determina para siempre la inferioridad del universo humano —hambriento de sexo y alimento cárnico— con respecto al etéreo universo de los inmortales, quienes, sin estar exentos de la tiranía de Eros, no dependen de la reproducción para subsistir como estirpe y se alimentan de suave néctar¹⁹.

La descripción del nacimiento de Pandora que proporcionan los textos hesiódicos se inicia con una muy breve alusión al cuerpo propiamente dicho —modelado de tierra y agua según los *Trabajos y los días* y tan sólo de tierra según la *Teogonía*²⁰— y finaliza precisando los rasgos de carácter impresos en la primera mujer por el astuto Hermes, quien introdujo en su seno una péfida manera de ser y un lenguaje seductor, aliado de sus sistemáticas mentiras. En definitiva, la divinidad otorga a la Mujer el tipo de lenguaje que más se opone al ideal griego de expresión cívica —tal y como tendremos ocasión de precisar con más detalle. De momento, lo que nos atrae de la creación de la Pandora es el detalle con el que Hesíodo describe los aderezos que los dioses «inscriben» en esta autómatas²¹ con apariencia de «pudorosa doncella»²². En la *Teogonía*²³, Atenea, tras haber adornado a Pandora con una túnica de resplandeciente blancura, le ajusta el ceñidor, la cubre desde la cabeza con un maravilloso velo bordado con sus propias manos y rodea sus sienes con deliciosas coronas de fresca

¹¹ Que no era una caja, contrariamente a lo que propone la tradición artística a partir del Renacimiento, como precisaron D. y E. Panofski en *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol* (1956). Versión esp.: Barcelona 1975. No obstante, las cajas, cofres y baúles ocupan un lugar importante en el universo de las griegas; así lo muestra el estudio sobre los valores simbólicos de estos polisémicos recipientes que dan cuenta visual del ámbito femenino en la iconografía griega: F. Lissarrague, «Women, Boxes, Containers: Some Signs and Metaphors», in E. D. Reeder, *Pandora. Women in Classical Greece*, Princeton 1995, pp. 91-100.

¹² Para una revisión de las numerosas interpretaciones inspiradas por estos textos, consultar los capítulos que les dedica el libro colectivo *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Paris 1996.

¹³ *Teogonía*, 535-536.

¹⁴ *Trabajos*, 62.

¹⁵ *Trabajos*, 81-82.

¹⁶ *Teogonía*, 603 ss., para el papel imprescindible de Pandora como procreadora.

¹⁷ *Trabajos*, 90-92.

¹⁸ *Kalós kakós. Teogonía*, 585.

¹⁹ Ver, al respecto, J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974.

²⁰ Las diferentes estrategias utilizadas en estos textos para presentar la introducción en el mundo de la primera mujer, fueron analizadas por N. Loraux (*Les enfants d'Athéna*, Paris 1981, especialmente, pp. 78-79 y 81-86), quien identifica a Pandora como un producto artesanal cuyo velo no oculta nada porque, en realidad, no tiene un fuero interno que enmascarar.

²¹ F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975, pp. 73, 102, etc.

²² *Parthéno aidóie. Teogonía*, 571 y *Trabajos*, 71.

²³ *Teogonía*, 573-584.

hierba trenzadas con flores; por último, le coloca una diadema de oro cincelada por el propio Hefesto. En los *Trabajos y los días*²⁴, Atenea, tras haber enseñado a Pandora «sus labores» —es decir, el arte de tejer—, le entrega el ceñidor y la engalana, las Gracias y la augusta Persuasión colocan en su cuello dorados collares, las Horas la coronan con flores de primavera y Afrodita le otorga el carisma²⁵.

En definitiva, el hilo conductor del relato sobre el nacimiento de Pandora es el del tejido. Y ello tanto por el uso, al tiempo púdico y seductor que la primera dama hace del vestuario, cuanto por su responsabilidad en la elaboración del mismo. Entre el carácter de la Pandora hesiódica y la industrial textil existe una continuidad que merece ser retenida en la memoria, pues esta madre de «la raza de las mujeres»²⁶ perduró como paradigma femenino durante toda la historia de Grecia.

En este contexto histórico, los textiles representaban la aportación por excelencia de la mujer a la vida «civilizada» que procuraba el sistema de la polis. Una aportación nada despreciable, por cierto, en una sociedad en la que, a falta de talleres especializados al menos hasta bien entrado el siglo IV a.C.²⁷, el ama de casa realizaba tanto la indumentaria de los miembros que componían su hogar, como la ropa de cama y los propios almohadones, sin contar los tejidos de mimbre con los que creaban todo tipo de recipientes necesarios en la vida cotidiana²⁸. Para ilustrar el aspecto determinante de la feminidad griega relacionado con el tejido, recurriremos a un sólo ejemplo iconográfico²⁹, elegido entre las diversas series de las llamadas «imágenes de gineceo» que proliferan en la cerámica ateniense a finales de época arcaica y en época clásica. En dichas series, la señora, reina de la casa, suele aparecer sentada en un sillón, presidiendo o protagonizando la actividad del gineceo, es decir, del espacio femenino dentro del hogar cuya existencia da cuenta de una estricta división sexual de espacios y funciones, aunque en modo alguno permite hablar de reclusión de las mujeres³⁰.

Como precisa Lissarrague³¹ en su comentario de esta caja de cosméticos, el conjunto de escenas que la decoran constituye un pequeño inventario de los elementos que identifican gráficamente el espacio del gineceo. La estructura arquitectónica se define por una columna que parece indicar el principio de la escena inicial. A continuación se sitúa el *thálamos* el dormitorio principal de la casa, cuya puerta de doble hoja, entreabierta, permite ver el lecho matrimonial. Inmediatamente después de este espacio mixto desde el punto de vista de los géneros, se perfila la primera figura humana: una mujer sentada, cuyo rostro, sostenido por la mano izquierda, parece encarar al espectador de la imagen con gesto un tanto coqueto. Pero el objeto ovalado que sostiene con su mano izquierda puede ser tanto un espejo como una rueda³², lo que impide determinar a qué actividad

²⁴ *Trabajos*, 72-76.

²⁵ *Trabajos*, 60-78.

²⁶ *Génos kai phúla gunaikôn: Teogonia*, 591.

²⁷ Ver A. Iriarte, «Los trabajos y las noches de las antiguas griegas», in M.^a J. García Soler (ed.), TIMHS CARIN. *Homenaje al Profesor P.A. Gainzarain*, Vitoria, Anejos de *Veleia*, 2002, pp. 171-180.

²⁸ Esta responsabilidad femenina en la elaboración de los productos textiles fue estudiada, desde una perspectiva cronológica más amplia, por E.J.W. Barber, *Women's Work: The First 20.000 Years*, New York-London 1994.

²⁹ Diseño de F. Lissarrague, «Images du gynécée», in P. Veyne y otros, *Les mystères du gynécée*, Paris 1998, p. 162.

³⁰ La inexactitud de la información, tanto literaria como arqueológica, que poseemos sobre estos «apartamen-

tos femeninos», es observada por M. Jameson, «L'espace privé dans la cité grecque», in *La cité grecque d'Homère à Alexandre*. Versión fr.: Paris 1992, pp. 201-232.

³¹ «Images du gynécée», in P. Veyne et al., *Les mystères du gynécée*, Paris 1998, pp. 161-163. Cf., del mismo autor, «Femmes au figuré», in G. Duby y M. Perrot, *Histoire des femmes. I. L'antiquité*, Paris 1990, pp. 159-253: para una consideración más global del universo femenino, en sus dimensiones espacial, ritual y mítica, que refleja la iconografía ateniense.

³² Para la semejanza de los valores atribuidos a estos dos útiles femeninos que reciben un tratamiento homólogo en la iconografía, ver F. Frontisi-Ducroux, «Entre miroir et quenouille», in F. Frontisi-Ducroux y J.-P. Verriant, *Dans l'œil du miroir*, Paris 1997, pp. 92 ss.

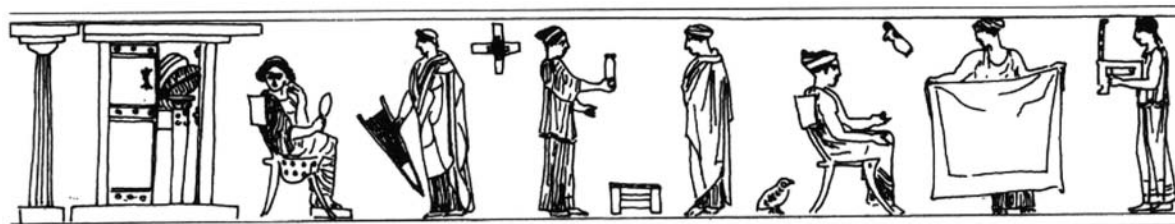


FIGURA II. Puxis ática (hacia 450 a.C.). Dibujo realizado por F. Lissarrague

—en cualquier caso, femenina— se está entregando la dama. A su lado, otra mujer, erguida, sostiene un pequeño telar. En la siguiente escena, un alabastro, o vaso de perfume, centra la atención de dos mujeres más. En cuanto a las tres que protagonizan la última escena, se concentran en la contemplación de un amplio tejido que bien podría ser un velo, por la cenefa que lo decora, y que parece destinado a guardarse en el pequeño baúl que sostiene una de ellas. En definitiva, los diferentes elementos de esta serie de escenas ilustran la imbricación existente entre las actividades fundamentales de la mujer en el gineceo: los momentos dedicados al telar, al cuidado de los tejidos y al de su propio aspecto. Un conjunto de labores que la griega realiza en compañía de otras mujeres con las que intercambia constantemente impresiones, reproduciendo, a escala del espacio privado del hogar, la camaradería masculina en los espacios públicos.

Reina del telar, que siempre maneja en el espacio interior, la griega integra como parte de su ser el producto de su trabajo, es decir, ese vestuario que, junto con las paredes del hogar, la protege al tiempo que la aísla³³ del mundo exterior, gestionado sólo por el hombre, en el que no tiene ni voto, ni voz oficial. Tal es la imagen de la feminidad con arreglo a la cual se forjan —y viceversa— los valores implícitos en la representación del desnudo masculino que señalaremos a continuación.

LA CONFECCIÓN DEL DESNUDO VIRIL Y LA SEGUNDA PIEL FEMENINA

Dado que el diseño griego del cuerpo desnudo supuso una innovación radical en la historia del arte³⁴, se entiende que los «ideales de humanos», proyectados desde la cumbre de la Acrópolis, hayan merecido estudios independientemente de sus arropados equivalentes femeninos. Pero, atendiendo a las coordenadas del pensamiento griego, la desnudez masculina se revela tanto más significativa cuanto que la identificación entre feminidad y atuendo es omnipresente. En otros términos, no es del todo legítimo aislar las imágenes de la bella corpulencia que lucen los guerreros en las metopas del Partenón, de la digna imagen de la guerra que, en este mismo monumento, procura Atenea, ataviada al tiempo como hoplita y como reina del telar.

³³ Entre los elementos de dicho vestuario, el velo ha sido estudiado por D.L. Cairns («The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture», in L. Llewellyn-Jones (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London 2002, pp. 95-110) como indicio de la «separación» propia de quien lo porta.

³⁴ Como bien expone el estudio clásico de K. Clark (*El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, 1956. Versión esp.: Madrid 1981, sobre todo, pp. 41-91), dando cuenta de la impronta que marca esta invención en el arte occidental a lo largo de los siglos.

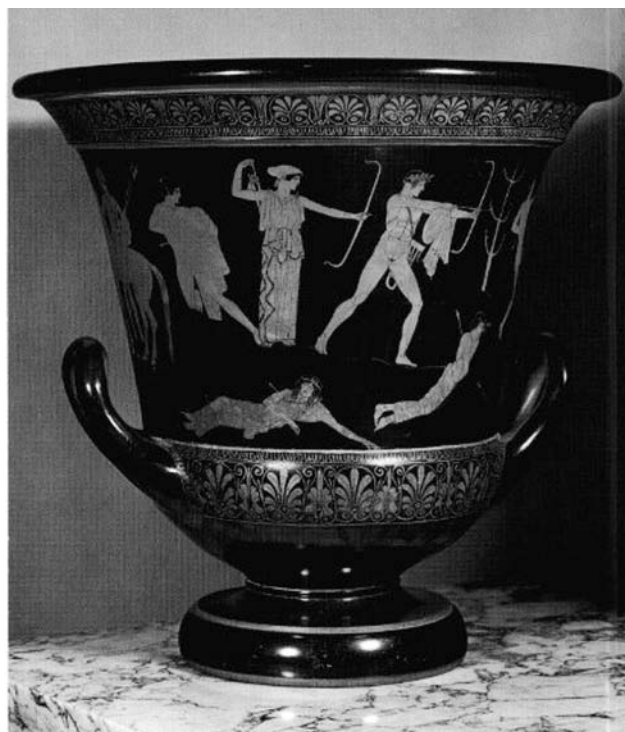


FIGURA III. *Crátera ática. Museo del Louvre (hacia 460 a.C.)*

Un ejemplo puntual de que esta yuxtaposición de géneros atraviesa las diversas épocas de la historia de la polis, al tiempo que trasciende la tradición escultórica a la que hasta ahora me he referido, es la bella vasija (Figura III) que muestra a los gemelos Ártemis y Apolo —hijos perfectos de Zeus y Leto— en uno de los episodios más crueles de sus respectivas leyendas: atravesando con sus flechas a los hijos e hijas de Níobe para vengar la arrogancia de esta heroína al declararse mejor madre que Leto por haber dado a luz, no sólo a dos, sino a catorce hijos.

En el centro de esta imagen, la larga túnica de la diosa y su pelo recogido por un tocado de tela contrasta con la desnudez de su doble masculino, quien prescinde de ropa, portando en el brazo la clámide, es decir, la capa con la que los hombres recubren ocasionalmente sus cuerpos desnudos en gimnasios y estadios. Y la misma yuxtaposición se hace extensiva al ámbito humano de los hijos de Níobe, pues la ligera clámide es la única prenda que pende, sin sujeción alguna, de los hombros de los chicos, a los que asesina Apolo, mientras que el artista cuida de reproducir el de las muchachas, víctimas de Ártemis, prácticamente vendados hasta los tobillos.

Desde una perspectiva moderna, el *topos* de la desnudez masculina en el arte heleno se interpreta regularmente como síntoma de la debilidad sexual que el hombre griego experimentaba por sus congéneres. Tal fue, por ejemplo, el influyente punto de vista de Clark, quien explica la afluencia de desnudos masculinos de época arcaica y su falta de equivalentes femeninos argumentando que «la belleza ideal nace del examen entusiasta de la pasión», sentimiento —o instinto— que, en el país de los griegos, sólo el hombre sería capaz de despertar en el hombre³⁵.

³⁵ K. Clark, *op. cit.* en n. 33, pp. 80 ss.

Poner en duda el evidente atractivo físico de los maduros efebos arcaicos sería descabellado, pero ¿tiene sentido imaginar que para los griegos eran sólo emisores de pasión homoerótica? ¿Podemos interpretar estas figuras como pura exhibición del cuerpo en su sexualmente provocativo «estado natural»? Más bien nos inclinamos a pensar que los griegos imprimieron valores más complejos en el tipo de representaciones que ahora nos ocupa.

El siguiente escrito de Vernant, por ejemplo, da cuenta, con la agudeza que caracteriza su pensamiento, de los «poderes» de origen divino que, desde la consciencia religiosa griega, pueden revestir lo que nosotros denominamos cualidades físicas: «A través de la belleza del cuerpo humano, como un reflejo en un espejo, se transparenta la gracia, *cháris*, valor divino que se opone a lo sagrado monstruoso. Torneada en el mármol, el bronce o el oro, la imagen del cuerpo humano debe, a su vez, mostrar la *cháris*: el brillo, resplandor luminoso, irradiación de una juventud inalterable»³⁶.

El ser intrínsecamente «político» —en el sentido religioso y urbanita— que es el hombre griego, se resiste a presentar el cuerpo humano «al natural». En una cultura que definió el ideal de hombre como combinación de sabio ingenio y de belleza física³⁷, el tipo de desnudo que venimos contemplando no se limita a reflejar las aptitudes «naturales» del varón³⁸. El cuerpo modelado en los gimnasios se hace bello también en la medida en que refleja la autodisciplina que habilitará al joven ciudadano para la defensa de su patria y el buen gobierno del sistema político que su propio físico encarna. De hecho, los componentes digamos «biológicos» de dichas representaciones no están exentos de significativas proyecciones ideológicas, como la que ahora observaremos en lo referido al marcado entramado muscular constitutivo del cuerpo viril.

Las dos estatuas arcaicas que hemos elegido (Figuras I1 y I2) representan un punto más o menos intermedio en el proceso evolutivo de este tipo de esculturas, cuya rigidez inicial se va suavizando a medida que se acerca el siglo V³⁹. Sin embargo, en ninguna etapa de dicho proceso los escultores griegos dejan de mimar el lujo ornamental distintivo de las doncellas frente a los trazos que subrayan la evidente virilidad de los maduros efebos, quienes no parecen mostrar con mayor confianza su órgano sexual⁴⁰ que la trabajada musculatura de torso y extremidades —sobre todo de las rodillas, en las que la tradición homérica sitúa la fuerza vital del guerrero. Y la misma constante estructural sigue percibiéndose en la vasija de época clásica que subraya con similar intensidad los delicados pliegues del peplo de Ártemis que el armónico sistema muscular que conforma el cuerpo, bello por excelencia, de Apolo.

Cierto que el pensamiento griego prevé una base biológica en la que sustentar la diferenciación sexual plasmada en las obras de arte elegidas. Así, para describir «científicamente» el cuerpo de la

³⁶ J.-P. Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris 1996, p. 372. Cf., del mismo autor, «Dim Body, Dazzling Body», in M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi (eds.), *Fragments for a History of the Human Body*, New York 1989, pp. 28 ss.

³⁷ Me refiero al célebre *kalòs kagathòs*: por ejemplo, Platón, *Protágoras*, 311a.

³⁸ Para el desnudo masculino como signo de la desenfadada soltura con la que el varón se desenvolvía en un espacio cívico estructurado a su medida, ver el capítulo dedicado a la Atenas de Pericles por R. Sennet (*Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, 1994. Versión esp.: Madrid, 1997, pp. 36 ss.), cuyo enfoque global resulta muy sugerente, a pesar del pésimo asesoramiento del autor sobre algunas dimensiones esenciales —como la femenina— de la civilización griega.

³⁹ Para una valoración estética de este proceso evolutivo en el caso de los efebos, ver K. Clark, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, 1956. Versión esp.: Madrid 1981, pp. 41-46.

⁴⁰ Para el significado político del falo en la antigua Atenas, como símbolo no sólo de género, sino también de clase y estatus social, ver J.J. Winkler, «*Phallos Politikos*: Representing the Body Politic in Athens», *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2:1, 1990, pp. 29-45. O. J. Brendel atenúa la idea convencional de que el arte erótico greco-romano es preponderantemente fálico, aportando acertadas observaciones sobre las razones y las circunstancias que convierten los temas eróticos en objeto de representación: «L'arte erotica nel mondo greco-romano», in Cl. Calame (coord.), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari 1984, pp. 211-245.

hembra, Aristóteles recurre a compararlo con el del varón, concluyendo, por ende, no que sea de constitución diferente, sino que es de menor calidad que el de éste. Refiriéndose al elemento clave de la diferencia biológica entre los sexos que son los senos, Aristóteles advierte, ya en el libro I de la *Investigación sobre los animales*⁴¹, que en los machos «la carne de las mamas es compacta, mientras que en las mujeres es esponjosa y llena de poros». Pero, en el contexto de esta reflexión —pervirtida, como decimos, a partir del momento en que se conforma sobre la base del paradigma masculino—, el filósofo llega a ser más explícito cuando, señalando las características que el humano comparte con todos los demás animales terrestres vivíparos, sentencia⁴² que «la hembra tiene la carne más floja (*bugrosarkótera*) que la de los machos» y que es «menos musculosa»: *aneuróteron*, expresión, esta última, en la que vale la pena detenerse.

El término *neûron*, cuyo primer significado sería «nervio», pero también «fibra», es sistemáticamente vertido por los traductores como «músculo». Una decisión que se justifica plenamente⁴³ considerando que el sentido de «nervio» como órgano de sensación aparece tarde en la historia de la medicina. Al igual que el latino *nervus* («tendón, nervio, músculo»), *neûron* remite a la textura fibrosa asociada a la idea de «fuerza» y de «vigor», hasta el punto de ser uno de los nombres del órgano viril. Pero nuestro recorrido por el ámbito común que comparten los femeninos entramados del textil y los desnudos varoniles, nos conduce a subrayar particularmente el parentesco entre *neûron* y el verbo *néo*, el cual significa «hilar»⁴⁴. Este sutil nexos etimológico entre la terminología que define la red muscular del varón y el trabajo femenino del hilado, revela la noción de una identidad entre las actividades —puestas, en principio, de forma irreversible—, que mejor diferencian la condición femenina de la masculina según el baremo griego.

Así, precisamente en el enjuiciamiento aristotélico de la, en principio incontestable, diferencia biológica entre los géneros se percibe con mayor fuerza que en ningún otro tipo de discurso que el pensamiento griego concibe la musculatura constitutiva del físico masculino, no como simple fruto de la naturaleza, sino como un artificio del mismo tipo que el que la hembra crea con sus manos. O sea, en el arte heleno, el desnudo masculino, concebido como resultado de un ejercicio regular, tiene una dimensión eminentemente cultural. Potenciando su tejido muscular, el hombre «confecciona» su cuerpo, al igual que la mujer confecciona los textiles que la distinguen. En este sentido, la imagen artística del primero equivaldría a la del cuerpo femenino inevitablemente adherido a las artificiosas prendas que determinan su relación con la mirada masculina⁴⁵.

⁴¹ Aristóteles, 493a. Para la inferioridad de la mujer en los tratados biológicos de Aristóteles como un «fait de nature» regularmente definido mediante la referencia al mundo animal, ver S. Saïd, «Féminin, femme et femelle dans les grands traités biologiques d'Aristote», in E. Lévy (éd.), *La femme dans les sociétés antiques*, Strasbourg, 1983, pp. 93-123. De la amplitud de este tratado tema dan cuenta los trabajos de la especialista M.^a Luisa Femenías, entre los que destacaré «Mujer y jerarquía sexual en Aristóteles», in E. Pérez Sedeño (coord.), *Conceptualización de lo femenino en la filosofía antigua*, Madrid 1994, pp. 65-77.

⁴² Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, IV, 538b. El discurso sobre la naturaleza defectuosa y débil de la hembra que la filosofía griega elabora en función del modelo masculino, ha sido estudiado por G. Sissa en varios trabajos entre los que destacaremos, «Philosophies

du genre. Platon, Aristote et la différence des sexes», in G. Duby y M. Perrot, *Histoire des femmes. I. L'antiquité*, Paris 1990, pp. 65-100. Esta consideración del cuerpo femenino desde la perspectiva de la deficiencia y la carencia, es analizada por P. du Bois como un modelo que sobrevive en la filosofía occidental y perdura en la teoría lacaniana: «Sewing the Bodies: Metaphors of the Female Body in Ancient Greece», in C.N. Seremetakis, *Ritual, Power and the Body*, New York 1993, pp. 81-93.

⁴³ Si bien el término *muôn*, compite con el primero a la hora de nombrar la «carne muscular»: por ejemplo, Homero, *Iliada*, XVI, 315 y 316.

⁴⁴ Para este conjunto de las apreciaciones, ver P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, s.v. *neûron*.

⁴⁵ Como observé sucintamente en *Las redes del enigma*, Madrid 1990, pp. 30-32.

Significativo, en el sentido de esta equivalencia, puede resultar también el texto en el que el Platón de *Las Leyes* —más conciliador que Aristóteles en lo que a la diferencia sexual se refiere— se distancia del determinismo biológico reconociendo implícitamente que el potencial muscular de las mujeres es similar al de los varones. Así, el viejo filósofo denuncia la «molición» (*truphē*) estructural de las atenienses como el resultado de la falta de ejercicio que implica su especialización en «dirigir los telares y el lanificio en general», para acabar proponiendo que las mujeres entrenen adecuadamente sus cuerpos, con el fin de que la ciudad no siga desperdiciando la mitad de su potencial bélico⁴⁶.

Si las atenienses se prepararan para la guerra, desarrollarían su bloqueado potencial muscular, pero mientras este hecho no se dé sino en la utopía platónica, disponen del vestuario que materializa sus virtudes adhiriéndose a su cuerpo como una segunda piel. Así, para Heródoto, la dignidad femenina reside, no tanto en el cuerpo, cuanto en la indumentaria constitutiva de esa feminidad que Pandora encarna de una vez por todas, pues el historiador afirma literalmente: «Cuando una mujer (*gunē*) se despoja de su túnica, con ella se despoja también del pudor (*aidós*)⁴⁷».

Los aderezos textiles inherentes a la representación de la feminidad cifran los valores propios de una existencia que transcurre en el aislado hogar y al abrigo de la intemperie, compensando en forma de segunda piel la coraza subcutánea de los músculos que conforman la virtuosidad masculina. Ahora bien, esta «coincidencia» entre los sexos que se percibe atendiendo, precisamente, a la radical diferencia que caracteriza sus respectivos cánones artísticos, exige ciertas matizaciones, porque no está exenta de ambigüedad. En efecto, la equivalencia detectada entre «hombre musculoso» y «mujer artísticamente arropada» como imágenes que remiten igualmente a la civilizada creatividad, no nos permite detectar la expresión de un equilibrio pleno entre las funciones de la mujer y el hombre griegos. Ciertamente que, por una parte, el ropaje femenino traduce, en su aspecto positivo, el honor que, en forma de púdica dignidad, debe caracterizar a doncellas y esposas. Pero, por otra, al tiempo que la mujer vestida es símbolo de honestidad, el ocultamiento de su cuerpo puede también percibirse como el indicio de la perfidia y el retorcimiento mental atribuidos a las hijas de Pandora.

En el imaginario griego, los tules femeninos, símbolos por excelencia del pudor, tornan con facilidad su función deviniendo redes letalmente amenazantes. Sugerente, en este sentido es que el término *kálumma* designe tanto el velo que sólo deja al descubierto los ojos de la mujer que lo porta, como un tipo de red en forma de saco utilizado para atrapar peces. Y claros testimonios de la oscura perfidia con la que la mujer puede hacer uso del tejido son los actos criminales que tanto Deyanira y Medea como Clitemnestra perpetran envolviendo a sus víctimas en mortíferas telas⁴⁸.

En otras palabras, el ideal de la mujer-tejedora que debe ocultar su cuerpo y su pensamiento, lejos de resolverse por completo en la supuesta asunción por parte de ésta de la «invisibilidad» y del «silencio»⁴⁹, también es fuente de inquietud para el orden patriarcal de la polis.

⁴⁶ Platón, *Leyes*, 805e-806e. Este condicionamiento del cuidado del cuerpo femenino a la participación activa de las mujeres en la guerra, fue analizado por M. Canto en un colectivo consagrado al tema del cuerpo femenino en las artes visuales occidentales: «The Politics of Women Bodies: Reflexions on Plato», S.R. Suleiman, *The Female Body in Western Culture*, Harvard University Press, 1985, pp. 339-353.

⁴⁷ Heródoto, I, 8.

⁴⁸ Para las coincidencias entre estos crímenes, ver A. Iriarte, «Las razones de Medea», in J. Monleón (ed.), *Tragedia griega y democracia*, Mérida 1989, pp. 259-268.

⁴⁹ Tal y como propone E.D. Reeder en su comentario de la relación entre indumentaria y actitud femeninas: *Pandora, Women in Classical Greece*, Princeton 1995, pp. 123-124.

EL SINUOSO LENGUAJE DEL TEJIDO

Sin duda, el vestuario es el más claro emisor de los signos de identidad que diferencian a todos los estereotipos femeninos. Y digo bien *en todos*, pues es sabido que si sexualmente atractivas son las púdicas *kórai* a las que acabamos de referirnos, la propia Afrodita no se representa completamente desnuda hasta bien entrada la época clásica. La seductora persuasión de la diosa del deseo se vale sistemáticamente de transparentes y ceñidos velos que acentúan sus encantos con ademán de disimularlos, indicando con ello hasta qué punto los vaporosos tejidos son los aliados del polifacético y refinado concepto griego de belleza⁵⁰. De hecho, gran parte del irresistible atractivo de Afrodita reside en los propios aderezos que utiliza, como el ceñidor bordado que la Hera homérica le pide prestado cuando necesita recuperar la atención de su esposo Zeus⁵¹.

El encubrimiento femenino puede ser tanto indicio del pudor de las damas, como eficaz reclamo erótico en el caso de las siervas de Afrodita. Pero, además de estos dos evidentes «significados» —que de una forma u otra, dicen la conformidad femenina con el orden cívico— dicho encubrimiento también puede formular una expresión de rechazo, de descontento con respecto a los poderes establecidos. Buen ejemplo de ello es la actitud adoptada por Deméter cuando la diosa alcanza a oír el desesperado lamento de su hija Perséfone, raptada por Hades con el consentimiento del propio soberano de los dioses:

Y la oyó su venerable madre. Un agudo dolor (*áchos*) se apoderó de su corazón. En torno a sus cabellos perfumados de ambrosía destrozaba con sus propias manos su tocado. Se echó un sombrío velo (*kuáneon kálumma*) sobre ambos hombros y se lanzó, como un ave de presa, sobre lo firme y lo húmedo, en su busca⁵².

Como bien señaló Slatkin, comparando la reacción de Deméter con la de Tetis, cuando ésta descubre que su hijo Aquiles va a morir⁵³, el gesto de Deméter cubriéndose con un velo negro indica que la diosa pasa del estado pasivo que, en un primer momento, le produce el dolor por la pérdida de su hija, al estado activo que le va a permitir poner en práctica su cólera. Tal es la inquietante imagen de la feminidad que las madres atenienses, cual Deméteres humanas, pueden llegar a exhibir de forma harto incómoda para el estamento cívico, cuando, por ejemplo, la vida de sus hijos ha debido ofrecerse en aras de la supervivencia de la polis⁵⁴.

Así, el empleo que la mujer griega puede hacer del vestuario convierte a éste en una forma específica de lenguaje, en el «decir», sobre todo emotivo, del ser políticamente silenciado que es la helena. E inversamente, la expresión verbal al tiempo amenazante e indescifrable que el imaginario griego atribuye preferentemente a la mujer, evoca con persistencia el entramado textil. Por eso se dice de la terrible Esfinge que «tejí» sus adivinanzas. Por eso, cuando la profetisa Casandra prevé

⁵⁰ El vestuario es analizado como un instrumento de primera necesidad en la construcción de la imagen erótica griega por L. Llewellyn-Jones, «A Woman's View? Dress, Eroticism, and the Ideal Female Body in Athenian Art», in L. Llewellyn-Jones (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, London 2002, pp. 171-202. Para la correlación presentada por la tradición literaria entre hetairas y vestidos —especialmente vaporosos, eso sí— que alerta contra las rápidas identificaciones entre la desnudez y estas profesionales del sexo, cf., en el mismo volumen, A. Dalby, «Levels of Con-

cealment: the Dress of *hetairai* and *pornai* in Greek Texts», pp. 111-124.

⁵¹ Homero, *Iliada*, XIV, 187-224.

⁵² *Himno Homérico a Deméter*, 40-44.

⁵³ L.M. Slatkin, *The Power of Thetis. Allusion and Interpretation in the Iliad*, Los Angeles 1991, sobre todo, pp. 91-93.

⁵⁴ Este tipo de inquietud suscitada por el duelo femenino fue analizada por N. Loraux, *Les mères en deuil*, Paris 1990; para la interpretación del episodio referido a Deméter, ver pp. 69 ss.

que va a poder expresar sus conocimientos en términos claros para sus oyentes, en vez de seguir haciéndolo mediante enigmas, lo anuncia en los siguientes términos:

Mi oráculo no va a mirar ya detrás de los velos, como una novia recién casada. Al contrario, parece que va a soplar con claridad⁵⁵.

MENTE ABIERTA EN CUERPO DESNUDO

No volveré a insistir ahora en los aspectos de la clara correlación que el imaginario heleno —y en especial el discurso de los trágicos— establece entre el sinuoso arte de tejer, el empleo del velo y la utilización de un lenguaje enigmático, concebido como artificioso entrelazamiento de imágenes, que conforma la concepción griega de lo femenino⁵⁶. Pero, considerar esta síntesis entre «cuerpo velado y discurso velado» —que no equivale, insisto, a «invisibilidad y silencio»—, ilumina el funcionamiento de la diferenciación artística, tan específicamente griega, entre el varón como ser desnudo, y la mujer como ser púdica o peligrosamente encubierto.

Las connotaciones implícitas en dicha diferenciación se revelan, de forma negativa, en ese espejo invertido de la ciudad ateniense que, en la tradición literaria, constituye a menudo Esparta. Sin retomar aquí el grueso de las interesantes problemáticas suscitadas por la elaboración de la imagen femenina espartana que procura la literatura griega⁵⁷, me centraré en el significativo comentario de Plutarco sobre los efectos de la educación que el legendario legislador Licurgo dispuso para las jóvenes espartanas, determinando que practicasen los mismos deportes que los muchachos y que, al igual que ellos, lo hicieran desnudas.

La desnudez de las jóvenes nada tenía de vergonzoso, al estar presente el pudor (*aidós*) y ausente el libertinaje; en cambio, las habituaba a la sencillez y fomentaba el estímulo del vigor, al tiempo que hacía disfrutar al sexo femenino de una autoestima no carente de nobleza, al pensar que no menos le estaba al alcance la participación de valor (*areté*) y deseo de honores (*philotimía*). De ahí que, a veces, les sucedía decir y sentir cosas como las que se cuentan sobre Gorgo, la esposa de Leónidas. Pues al dirigirse a ella cierta extranjera con estas palabras: «Sólo vosotras, las laconias, mandáis en los hombres», dijo: «Es que sólo nosotras parimos hombres»⁵⁸.

Este texto de Plutarco es muy claro en cuanto a la finalidad de las actividades deportivas y rituales que las jóvenes espartanas debían realizar desnudas, pues, como siempre precisan sus comentaristas,

⁵⁵ Esquilo, *Agamenón*, 1179-1181.

⁵⁶ A. Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid 1990. Para la significativa correlación entre la obra de Penélope, tejedora por excelencia, y el tipo de pensamiento que caracterizaría a este paradigma épico de feminidad, ver I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris 1994.

⁵⁷ Problemática excelentemente desarrollada por A. Paradiso («Gorgo, la Spartana», in N. Loraux (Coord.), *Grecia al femenino*, Roma-Bari 1993, pp. 109-122) al hilo del personaje de Gorgo, hija y mujer de rey, a quien Plutarco convierte en el símbolo por excelencia del poder de las madres.

⁵⁸ Plutarco, *Licurgo*, XIV, 7. Para una perspectiva historicista de la vida de las espartanas, ver el estudio clásico —y también un tanto anticuado— de R. Flacélie, «Histoire de la femme antique en Crète et en Grèce», in P. Grimal (ed.), *Histoire mondiale de la femme*, Paris 1965, pp. 304 ss. Desde una perspectiva más actual de la problemática, P. Vidal-Naquet (*Le chasseur noir*, Paris 1990, pp. 205-206) percibe la educación de las jóvenes como un «calco» de la recibida por los chicos, que las convertiría en auténticos *garçons manqués*. En lo que se refiere a la inserción de los coros de doncellas espartanas en las estructuras políticas de la Esparta arcaica, es imprescindible la perspectiva aportada por Cl. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, 1977, I, 381 ss.; II, 39 ss.; etc.

lo que Licurgo pretende, ante todo, es formar hembras sanas en las que los embriones enraícen con fuerza⁵⁹. Pero la perspectiva «biologista» siempre implícita en la categorización de lo femenino, nos disuadirá a la hora de subrayar el ignorado detalle de la facilidad con la que la lógica del texto conjuga la proverbial desnudez de las espartanas con su desparpajo verbal.

De hecho, la continuidad entre la desnudez física y la del intelecto es presentada por Plutarco de forma todavía más explícita al tiempo que trasladada al propio ámbito institucional. Así, en su *Comparación entre Licurgo y Numa*, este pensador hace el balance de los poetas griegos que subrayan el carácter «desceñido» del atuendo femenino espartano, para concluir:

Por ello, se dice, además, que [las espartanas] eran más atrevidas y, en el trato con sus maridos, ante todo, viriles (*andródeis*), ya que gobernaban con energía su casa, y, en los asuntos públicos (*to demósion*), participan de las decisiones y de la libertad de palabra (*parresía*) sobre las cuestiones de más importancia.

Habituada en la adolescencia a mostrar su cuerpo con soltura, la espartana desnuda su mente con la misma naturalidad, exponiendo ante la colectividad su opinión sobre los asuntos más trascendentales para el bien común de su polis. Sorprendentemente, en el país de los lacónicos lacónios, las mujeres son locuaces, aunque con ello —eso sí— se convierten en una encarnación aberrante del ideal ateniense de virilidad y, por ende, en el anverso de las damas del Ática, quienes, cubiertas desde la cabeza hasta los tobillos, se mantienen al margen de los abiertos debates en los que se basa el buen funcionamiento de la polis democrática.

Acercándonos al modelo espartano de feminidad recreado por la literatura, parece que sólo fuéramos a descubrir un mundo invertido. Un universo imaginario, en el que la masculinidad sucumbe ante un principio femenino que absorbe valores tan esencialmente viriles como la *areté* —forma de «virtud» asociada a la valentía—, la «querencia al reconocimiento honorífico», a la que remite *philotimía*, y esa «libertad de expresión», o *parresía*, de la que sólo disfrutaban los responsables de la política.

Sin embargo, es de notar que en la citada descripción del desnudo de la espartana, se emplee un término que apunta sin ambigüedad al ámbito del cuerpo femenino. Me refiero a ese «pudor» (*aidós*) que Plutarco atribuye a dicha desnudez, subrayando con ello que, aún siendo femenina, es honesta; a ese rasgo que la ateniense ideal adquiere, precisamente, encubriendo su cuerpo. De tal manera que en el diseño de la hombruna espartana se encuentra una de las claves de la percepción griega del desnudo masculino, a saber, que, en sí mismo, no es deshonesto ni tiene porqué invitar a la lujuria.

Prueba de lo escurridizas que ya en la Antigüedad resultaban las categorías de lo «femenino» y de lo «masculino», el texto de Plutarco sobre la mujer espartana nos introduce de pleno en los valores del desnudo hoplítico que nos ocupará a continuación.

ENCORSETAMIENTO PERSA

Tras habernos familiarizado con la peculiar idea griega del desnudo como atributo viril, la imaginaria ática vuelve a sorprendernos yuxtaponiendo las representaciones del varón ideal a las del bárbaro en exceso arropado. Si desde nuestras coordenadas estéticas e ideológicas, la desnudez es

⁵⁹ Tajante al respecto es, por ejemplo, H.-I. Marrou (*Histoire de l'éducation dans l'antiquité. I. Le monde grec*, Paris 1948), cuando afirma que «al igual que la madre

fascista, la mujer espartana tiene el deber de convertirse ante todo en una madre fecunda en hijos vigorosos» (p. 51).



FIGURA IV. *Enócoe ática. Boston (hacia 460 a.C.)*

uno de los rasgos de identidad más característicos del «salvaje», en la antigua Grecia éste queda asociado a una indumentaria sobreabundante, mientras que el tipo de armamento defensivo que distingue al guerrero heleno, no está reñido con la libertad de movimientos que proporciona la exposición de su poderoso cuerpo.

Como señalábamos al inicio, en lo que a la tradición artística de época clásica se refiere, la prototípica imagen del hombre armado no impide que la musculatura del mismo se perciba como un arma más: el hoplita ateniense —o sea, el soldado-ciudadano y padre de familia— hereda la imagen heroica del guerrero épico⁶⁰, caracterizado por la exultante juventud que refleja su bien formada corpulencia. Un certero ejemplo de esta operación es la figura IV de nuestro reducido catálogo, que extraemos de la serie de imágenes recopilada y estudiada como «iconografía de los persas»⁶¹.

⁶⁰ Como supo precisar con tanto éxito J.-P. Vernant («La belle mort et le cadavre outragé», in G. Gnoli y J.-P. Vernant, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris 1982, pp. 45-76), al hilo de la tesis doctoral de N. Loraux, *L'invention d'Athènes*, Paris 1981, sobre todo, pp. 98 ss. En lo que a la iconografía se refiere, F. Lissarrague analizó el lugar central que ocupa el «hoplita épico», atendiendo, en esencia, a las «otras» representa-

ciones de luchadores que se organizan en torno a su figura: *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie antique*, París-Roma 1990, pp. 97-98 y 239-240, para el planteamiento de la utilización de los temas mitológicos en el mecanismo de heroización del hoplita.

⁶¹ A. Bovon, «La représentation des guerriers perses et la notion de barbare dans la 1^{ère} moitié du V^{em} siècle», *B.C.H.* 87, 1963, pp. 579-602.

En esta imagen, un ateniense con casco, lanza y escudo redondo como signos distintivos de su condición de hoplita, muestra el poderío de su bélica desnudez⁶² ante un guerrero persa que se repliega con aire huidizo. Al igual que en el resto de las imágenes, este último va vistosamente ataviado con tejidos de muy contrastados colores que ciñen su cuerpo de pies a cabeza y se caracteriza como arquero⁶³; dos rasgos distintivos sobre los que volveremos a insistir desde la perspectiva del afeminamiento que suponen.

Pues bien, este tipo de imágenes prolifera tras la victoria helena sobre el inmenso Imperio persa, en las Guerras Médicas⁶⁴. Se trata, de hecho, del momento en el que los griegos definen el concepto de bárbaro calificando como tal, no sólo a quien desconoce su lengua —como hasta ese momento se había hecho⁶⁵—, sino también al prototipo de humano que se rige por principios extraños a los de la cultura helénica. Concretamente, desde el inicio del siglo V a.C., los griegos «piensan» a los bárbaros a modo de inversión de su propia cultura, o sea, bajo el prisma de una simetría negativa. Ajena, por supuesto, a las evidencias propiamente históricas⁶⁶, la antítesis griego/bárbaro —o griego/persa, dado que este último encarna para los helenos el bárbaro por excelencia⁶⁷— es, ante todo, un instrumento crítico en el discurso que los griegos de época clásica elaboran sobre los aspectos más determinantes de su propia cultura: el religioso, el bélico y, sobre todo, el político⁶⁸.

Establecer el esquema de las asimilaciones, inversiones y, sobre todo, oposiciones desencadenadas por el mecanismo de dicha antítesis, ha sido uno de los objetivos estelares de la historiografía de las últimas décadas⁶⁹. Un esfuerzo que —cuando se ha acompañado de escrúpulo analítico— ha venido desembocando en el reconocimiento del relativismo que preside el pensamiento bipolar de los griegos, quienes «no parecen haber conocido ni concebido la completa exterioridad, la «alteridad» radical: en Grecia, el Otro no es del todo el otro, el Mismo nunca exactamente el mismo», postula, por ejemplo, Calame⁷⁰.

⁶² Considerando esta percepción del cuerpo del guerrero como instrumento bélico en sí mismo, la pintura en la que Rubens representa la liberación de una espléndida Andrómeda desnuda por parte de un Perseo cuya coraza emula el contorno de todo su cuerpo, resultaría ser más fiel de lo que a primera vista parece a los patrones clásicos de la representación de los géneros. Para esta relación, al tiempo de dependencia y de creatividad, que la pintura moderna establece con el legado artístico de los clásicos, ver el estudio de *Andrómada liberada por Perseo* presentado por C. García Gual «Desnudo y mitología. Contrastes y variaciones», in AA.VV., *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona 1998, pp. 33-54.

⁶³ La descripción literaria del equipamiento del guerrero persa proporcionada por Heródoto (VII, 61) es concordante con la imagen de éste en la iconografía griega: «... en la cabeza llevaban unos gorros de fieltro flexible, llamados tiaras, y en el cuerpo una túnica de vistosos colores, provistas de mangas, así como corazas recubiertas de láminas de hierro que se asemejaban a las escamas de los peces; en las piernas llevaban *anaxirides* [especie de bombachos] ...»

⁶⁴ G. Nenci, *Introduzione alle guerre persiane*, Pisa 1958.

⁶⁵ E. Lévy, «Naissance du concept de barbare», *Krêma* 9, 1984, pp. 5-14. M.-F. Baslez («Le péril barbare: une invention des Grecs?», in Cl. Mossé (ed.), *La Grèce ancienne*, Paris 1986, pp. 284-299), presenta una perspectiva clara y concisa de la evolución de los sentidos de

este concepto hasta el advenimiento del cristianismo, en el que se sitúa el origen de nuestro término «bárbaro».

⁶⁶ P. Briant, *Histoire de l'empire perse*, Paris 1996. J.M. Balcer, «The Persian Wars against Greece: A Reassessment», *Historia*, 38, 2, 1989, pp. 127-143. C. Herrenschildt, «Les historiens de l'empire achéménide et l'inscription de Bisotum», *Annales ESC* 37, 1982, pp. 813-823.

⁶⁷ Como dice Estrabón (XV, 3, 23), «De entre todos los bárbaros, los persas llegaron a ser los más famosos entre los griegos».

⁶⁸ En *Democracia y Tragedia: la era de Pericles*, Madrid 1996, pp. 44 ss., expongo con más detalle los aspectos de esta aproximación.

⁶⁹ Libros esenciales al respecto son el volumen colectivo publicado por la Fundación Hardt bajo el título *Grecs et barbares* (Ginebra 1962), el brillante ensayo de A. Momigliano (*La sabiduría de los bárbaros. Los límites de la helenización*, 1975. Versión esp.: México, 1988, sobre todo pp. 195-135, para el caso de la relación iranos/griegos); el de F. Hartog (*Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris 1980) y el de E. Hall (*Inventing the Barbarian*, Oxford 1989). Título este último reseñado oportunamente por C. García Gual en «La utilidad de los bárbaros», *Claves* 5, 1990, pp. 64-69.

⁷⁰ Ver el prólogo de Cl. Calame al colectivo que él mismo edita bajo el título *Figures grecques de l'intermédiaire*, Lausanne 1992.

Desde la perspectiva religiosa, el oriental será asociado a una práctica esencialmente ética, o sea, a un rigor moral basado ante todo en el respeto a *la verdad*, que prescinde del notable despliegue escultural y arquitectónico en el que las *póleis* asientan su buena relación con los sobrehumanos que las protegen⁷¹. Otro de los aspectos de la vida religiosa persa destacado por los griegos es el peligroso tratamiento de divinidad que recibe el Soberano, sumo responsable del Poder, pero, al fin y al cabo, uno más entre los humanos desde la perspectiva igualitaria de los griegos⁷². Desde el punto de vista bélico, el imaginario griego —afectado, sin duda, por el impresionante desembarco de los cuerpos de arqueros persas en Maratón— asocia el ejército enemigo a la desmesura numérica, a la amenaza visual que supone el llamativo vestuario de sus guerreros y al empleo del arco⁷³, «arma de cobardes»⁷⁴ que, en la medida en que propicia un tipo de enfrentamiento distante y astuto, o sea, opuesto al franco valor del que hace gala el hoplita griego⁷⁵, implica afeminamiento⁷⁶. Pero, la presentación del bárbaro bajo el ángulo de la simetría negativa alcanza su máximo exponente en lo referido al sistema político. Es en este ámbito en donde la ideología ateniense del siglo V a.C. encuentra uno de sus apoyos más sólidos oponiendo, de la forma más ventajosa para sí misma, el sistema monárquico del rey persa —déspota enriquecido por sus súbditos, a quienes no da ni voz ni voto institucional—, al que disfrutaban los ciudadanos atenienses, quienes, con su rotunda victoria en las Guerras Médicas, han conseguido defender el sistema democrático que los hace libres⁷⁷.

En definitiva, la descripción del Otro por excelencia que, desde la perspectiva helena, es el persa, incide de forma crucial en la autodefinición que los griegos —por no decir los atenienses— se procuraron; es decir, en la imagen ideal que necesitaron tener de sí mismos y que lograron imponer

⁷¹ Así, el amplio apartado que Heródoto dedica a las costumbres persas (I, 131-140), arranca precisando —en contra de las evidencias arqueológicas— que éstos «no acostumbran a erigir estatuas de dioses, ni templos, ni altares» e insiste en la importancia que otorgan al comportamiento franco en sociedad (I, 136 y 138). Aspecto este último directamente relacionado con la doctrina de Zaratustra, por lo que resulta exagerado afirmar que Heródoto ignora por completo este sistema religioso, triunfal en la antigua Persia, como hace el especialista en la materia, J. Duchesne-Guillemin, «Irán antiguo y Zoroastro», in H.-Ch. Puech (dir.), *Las religiones antiguas* (1970). Versión esp.: Madrid 1994, vol. II, pp. 470-471. En lo que a Esquilo se refiere, G.F. Sole («Il *daimon* ne *I persiani* di Eschilo», *Annali della Facoltà di Lettere di Cagliari* 13, 1946, pp. 23-49), rastreó el contraste ético y religioso entre helenos y persas que el poeta plantearía especialmente en su recreación del funesto *daimon* que preside el destino de los persas; *daimon*, según la autora, tan extraño al pensamiento religioso de Esquilo como afín a la teoría zoroástrica.

⁷² Con respecto a este tratamiento, que implica una identificación entre rey y divinidad, es explícito el recibimiento que el coro ofrece a la reina Atosa en *Los persas* de Esquilo, 150-151. Cf. *Idem*, 855-856, en donde Darío es calificado de rey «todopoderoso» (*pantarkés*) e «igual a los dioses» (*isótheos*). Para la insistencia en que Jerjes no es sino un humano, ver, en la misma obra, 749 y 931.

⁷³ Especialmente significativo al respecto es que, según Heródoto (I, 138), entre los cinco y los veinte años,

los jóvenes persas sólo aprendan tres cosas: a montar a caballo, el tiro al arco y a decir la verdad; así como el hecho de que en *Los persas* de Esquilo (1020-1022), la aljaba vacía de flechas sea un símbolo de la derrota de Jerjes ante los griegos.

⁷⁴ Eurípides, *Heracles*, 161.

⁷⁵ A.E. Wardman, «Tactics and the Tradition of the Persian War», *Historia*, 8, 1959, pp. 49 ss. Punto de referencia inevitable para la oposición arquero/hoplita es P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir*, Paris 1981, pp. 125 ss. El arco constituye uno de los hilos conductores en el estudio de las representaciones no-hoplíticas del guerrero realizado por F. Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie antique*, Paris-Roma 1990. Sobre el tema, ver también los artículos de S. Reboreda, «Estudio social del arco y las flechas en la Grecia antigua», *Gallaecia* 12, 1991, pp. 271-292 y «Las limitaciones de la táctica hoplítica, la importancia de los arqueros y la historia griega: una aproximación», *Gallaecia* 13, 1994, pp. 303-324.

⁷⁶ El arquero es calificado explícitamente como «guerrero afeminado» por Plutarco, *Moralia*, 234e.

⁷⁷ El «diseño de psicología política», que los helenos realizan en su reflexión sobre el bárbaro, fue tempranamente detectado por M. Delcourt, «Orient et Occident chez Eschyle», *Mélanges Bidez*, Bruselas 1934, pp. 233-254. Para el régimen político presentado por el discurso ateniense como una causa fundamental de la victoria del valor griego ante persia, ver J. Jouanna, «Les causes de la défaite des barbares chez Eschyle, Hérodote et Hippocrate», *Ktéma* 6, 1981, pp. 3-15.

a la posteridad. Lo que da la medida de la magnitud del «tema» referente al *bárbaros*, enunciado aquí como marco imprescindible para nuestro limitado objetivo: contemplar el sustento literario de la idea, grabada en la última de nuestras imágenes, de que el desnudo masculino griego, lejos de simbolizar al «bárbaro», remite a la quintaesencia de «lo civilizado».

Rotundo, al respecto, es el historiador Heródoto⁷⁸ cuando afirma que entre los bárbaros en general «ser contemplado desnudo supone una gran vejación *hasta para un hombre (anér)*»⁷⁹. E igualmente significativo para nuestro trabajo es el comentario con el que Tucídides, refiriéndose al ámbito de la desnudez que, por definición, es el *gumnásion*, marca la distancia entre el refinamiento alcanzado por los helenos y las prácticas de los bárbaros:

Antiguamente, en los Juegos Olímpicos los atletas competían con taparrabos en torno a su sexo y no ha muchos años que dejó de ser así. Todavía en la actualidad entre algunos bárbaros, sobre todo de Asia, se organizan juegos de pugilato y lucha y eso lo hacen con taparrabos. En muchas y variadas cosas se podría hacer ver que el mundo griego antiguo tenía un modo de vida similar al del bárbaro actual⁸⁰.

De hecho, la representación griega del bárbaro como ser arropado con desmesura parece poder desplazarse hasta el infinito. Así el historiador Jenofonte, griego partidario de la monarquía y, como tal, gran admirador del persa Ciro⁸¹, dedica a este rey un amplio panegírico del que extraeremos un significativo detalle, a saber, que en este nuevo contexto, favorable para los persas, la costumbre de utilizar ropaje abigarrado se asocia a los medos, enemigos ancestrales de los primeros. En la *Ciropedia*, la barbarie de los medos se señala —entre otras costumbres que no contemplaremos— atribuyendo a estos antepasados de los modernos kurdos la costumbre de utilizar túnicas de púrpura y llamativas clámides, «a diferencia de Persia» —dice Jenofonte—, «donde todavía en la actualidad las ropas son mucho más ordinarias»⁸².

Está claro que, cuando se trata de evaluar diferentes grados de barbarie el tejido sigue funcionando como válido operante, al poderse exagerar progresivamente su abigarramiento.

FEMINIDAD Y BARBARIE

Gustamos de la belleza con sencillez y de la especulación sin incurrir en molicie [...] y lo cierto es que sólo nosotros decidimos o examinamos con rectitud los asuntos, sin considerar un daño para la acción las palabras, sino más bien el no informarse mediante debate antes de emprender lo que se debe ejecutar.

⁷⁸ Junto con la bibliografía anteriormente citada sobre la antítesis griego/bárbaro en el discurso histórico, véanse también los siguientes títulos: M. Rosellini y S. Saïd, «Usages des femmes et autres *nomoi* chez les «sauvages» d'Hérodote», *Annali della SNS di Pisa* 8:3, 1978, pp. 949-1005. B. Laurot, «Idéaux grecs et barbarie chez Hérodote», *Ktêma* 6, 1981, pp. 39-48. A.E. Raubitschek, *The Greek Historians. Literature and History*, Standford University, 1985. Cf., no obstante, la temprana revisión de la dualidad griegos/bárbaros elaborada por C. Darbo-Peschanski («Les Barbares à l'épreuve du temps», *Méris* IV, 2, 1989, sobre todo, pp. 243-250), quien considera los elementos de la misma que los historiadores Tucídides y Jenofonte aplican al enfrentamiento entre griegos que fue la Guerra del Peloponeso.

⁷⁹ Heródoto, I, 10.

⁸⁰ Tucídides, I, 6.

⁸¹ Para esta problemática, cara a los pensadores del siglo IV a.C., consultar los siguientes títulos: E. Lévy, *Athènes devant la défaite du 404*, Paris 1976. P. Carlier, «L'idée de monarchie impériale dans la *Cyropédie* de Xénophon», *Ktêma* 3, 1978, pp. 133-163. É. Lévy, «La monarchie macédonienne et le mythe d'une royauté démocratique», *Ktêma* 3, 1978, pp. 201-225. D. Plácido Suárez, «La teoría de la realeza y las realidades históricas del siglo IV a.C.», in J.M. Condau, F. Gascó y A. Ramírez de Verger (eds.), *La imagen de la realeza en la Antigüedad*, Madrid 1988, pp. 37-53.

⁸² Jenofonte, *Ciropedia*, I, 3, 2.

⁸³ Según Tucídides: II, 40.

Esta declaración de principios ateniense, extraída del más célebre discurso que Pericles habría pronunciado⁸³, es transparente en lo que a nuestra problemática se refiere: desde la perspectiva ática, la «civilización» es una forma de belleza al tiempo puramente estética y discursiva. Un mismo ideal de sencillez, como base de elegancia, preside la puesta en escena del cuerpo y la de la palabra política que, libre de tapujos y artimañas, permite al conjunto de ciudadanos resolver con eficacia los problemas comunitarios⁸⁴.

A partir de estas premisas, es comprensible que los rasgos diferenciales atribuidos al ser encubierto y verbalmente conflictivo que hemos reconocido en la paradigmática Mujer diseñada por Hesíodo, contagien a otro gran aspecto de la reflexión ateniense sobre la alteridad: el nuevo concepto de barbarie que surge en los inicios de época clásica, como acabamos de exponer.

Nuestra figura IV ha dejado claro que el «discurso» iconográfico es guía imprescindible en la búsqueda de indicios sobre la convicción griega de que los lujosos tejidos orientales, elaborados con vivos y contrastados colores, son distintivo de barbarie o, si se prefiere, prueba del tamiz afeminado con el que el griego compone la imagen del hombre oriental. Pero ningún tipo de fuente como la proporcionada por los poetas trágicos explora con tanta finura las convergencias entre la representación de la feminidad y la de la barbarie. Y el texto que se impone ante cualquier otro a la hora de sustentar esta afirmación es *Los persas*, obra que concentra —en clave de tragedia— todos los aspectos de las amplias antítesis teorizadas por los griegos que estamos contemplando⁸⁵.

En esta pieza de Esquilo, el escenario teatral ateniense acoge la puesta en escena de la derrota del imperio oriental en Salamina. La acción transcurre en Susa, una de las capitales persas, en donde la reina Atosa, rodeada por los ancianos consejeros que componen el coro, aguarda la noticia del desenlace de la guerra con los griegos y el regreso de Jerjes. Responsable del Poder en ausencia de su hijo, Atosa invoca al desaparecido rey Darío, cuyo espectro aparece en escena criticando la soberbia de Jerjes y aconsejando a sus súbditos. Como desenlace final, se expone ante los espectadores atenienses la figura del joven rey vencido, llegando a su palacio en un estado física y psicológicamente lamentable.

Pues bien, a la hora de seguir argumentando la identificación establecida por el pensamiento griego entre el bárbaro persa y la ropa que lo identifica como tal, resulta muy significativa para nosotros la importancia que esta pieza atribuye al vestuario del enemigo, insistiendo, sobre todo, en lo resplandecientes que eran las ropas del soberano antes de sufrir la derrota y en el aspecto sucio y andrajoso⁸⁶ que revisten tras la batalla definitiva.

Con las ropas literalmente rasgadas aparece, en efecto, Jerjes cuando llega a Susa en la última parte de la obra, pero esta triste imagen de la realeza está presente desde un principio, en la narración que Atosa⁸⁷ facilita al coro de la pesadilla que la asalta durante la torturante espera de noticias sobre el desenlace de la guerra con los griegos:

⁸⁴ No obstante, ver R. Sennet (*Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, 1994. Versión esp.: Madrid, 1997, sobre todo, pp. 69-72), para la «serenidad ideal» de los guerreros desnudos como efecto opuesto al de la voz del poderoso orador, quien «a menudo llevaba al desconcierto a sus oyentes»; un divorcio entre mente y cuerpo que daría cuenta de las contradicciones experimentadas por los primeros demócratas.

⁸⁵ Entre los numerosos trabajos que se ocupan del tema, señalaremos, de momento, los siguientes: G. Pa-

duano, *Sui Persiani di Eschilo: Problemi di Focalizzazione Drammatica*, Roma 1978. P. Ghiron-Bistagne, A. Moreau, J.-C. Turpin (eds.), *Les Perses d'Eschyle. Cahiers du GITA 7*, Montpellier 1993.

⁸⁶ Esquilo, *Persas*, 468, 1030, 1060, etc.

⁸⁷ Para los diferentes aspectos del importante rol otorgado a Atosa en esta obra, ver A. Iriarte, «Soberanía, sacerdocio y pacifismo en el Oriente de Esquilo», *Actas del XXV Congreso Internacional del GIREA*, Valladolid, 7-9 de noviembre de 2002 (en prensa).

Cae mi hijo, y su padre Darío se pone a su lado, compadeciéndolo. Al verlo Jerjes, se rasga el vestido (*péplos*) que cubre su cuerpo⁸⁸.

Sin duda, esta imagen —en principio puramente simbólica— de Jerjes desgarrando sus propias vestiduras tras caer de su carro de combate denota el afeminamiento del primero de los persas, cuyo desesperado gesto evoca la práctica de las mujeres griegas en los funerales⁸⁹, o en momentos de duelo como el que afronta Deméter al perder a su hija, cuando la vemos deshaciendo su tocado de diosa como una de las muestras de desesperación a las que antes aludíamos. Un afeminamiento que es indisociable de la inferioridad persa ante la viril potencia griega que ha marcado el desenlace de la guerra.

Más adelante, la sombra del propio Darío confirmará la validez de la imagen onírica percibida por Atosa, pues el modélico rey concluye su edificante intervención en escena con esta precisa recomendación a Atosa:

... oh anciana madre de Jerjes, el hijo que amas, entra en palacio y toma atavíos que posean apariencia noble, y con ellos sal al encuentro del hijo, pues en torno de todo su cuerpo, debido al dolor de los males que está padeciendo, los andrajos de su vestidura multicolor (*poikilos*) se caen en jirones⁹⁰.

En el teatro ateniense, la imagen del Rey harapiiento plasma gráficamente la derrota del Imperio Aqueménida⁹¹. Un efecto escénico cuya eficacia se explica teniendo en cuenta el extraordinario resplandor⁹² que los griegos percibían en la imagen de un rey exóticamente ataviado desde los pies que cubría con sandalias «amarillo solar», hasta la cabeza que sostenía la puntiaguda tiara⁹³, pasando, sobre todo, por su espectacular manto real. En efecto, entre los diversos *regalia* con los que la jefatura oriental es investida de soberanía en la ceremonia de sucesión, las fuentes literarias posteriores a Esquilo siguen destacando el, inconfundible por espectacular, vestido real como auténtico «contenedor» del poder monárquico⁹⁴.

Al ser considerado el atavío (*kósmos*)⁹⁵ distintivo privilegiado de la soberanía persa hasta el punto de representarla en sí mismo, no es extraño que Atosa, tras escuchar el comentario de su esposo Darío, se declare pronta a «reinvertir de autoridad» a su hijo con un nuevo peplo, lamentándose en los siguientes términos:

¡Oh mi adverso destino! ¡Cuántos dolores penetran en mí por mis muchas desgracias! Pero esta desgracia me muerde muchísimo más que otra alguna: el oír la deshonra (*átimos*) que sufre mi hijo por los vestidos que cubren su cuerpo⁹⁶.

⁸⁸ Esquilo, *Persas*, 197-199.

⁸⁹ Cosa que E. Hall (*Æschylus Persians*, Warminster 1996, p. 125) no olvidó advertir en su comentario a este verso.

⁹⁰ Esquilo, *Persas*, 834-836.

⁹¹ Como bien señaló W. M. Thalmann («Xerxes' Rags: Some Problems in Æschylus' *Persians*», *AJP* 101, 1980, pp. 260-285), cuya lectura de *Los persas* desde la perspectiva de la relación entre Historia y efectos dramáticos, resalta la apariencia harapienta de Jerjes como un aspecto estructural de la misma.

⁹² Un resplandor que, al menos desde la perspectiva de Esquilo, la soberanía persa comparte con la propia deidad, como indican los versos 150-151 (referidos a Atosa) y el 641 (referido a Darío).

⁹³ Esquilo, *Persas*, 660-661. Ver 763, para el cetro como otro de los signos del soberano asiático.

⁹⁴ El carácter intransferible del distintivo textil del Rey queda patente, por ejemplo, en las narraciones de Heródoto (IX, 108-113) y Plutarco (*Artajerjes*, V, 2) sobre la decadente corte persa.

⁹⁵ Considerando la ambivalencia del término *kósmos* (el «orden» y la «vestimenta»), S. Saïd señaló que «si la ropa desgarrada del Rey puede simbolizar con tanta fuerza la desaparición de la riqueza y de la fuerza del imperio persa, es porque en una monarquía absoluta el Estado coincide con la persona del rey»: «Tragédie et renversement: l'exemple des *Perses*», *Métis* III, 1-2, 1988, pp. 340-341.

⁹⁶ Esquilo, *Persas*, 845-852.

El propio honor del Rey persa reside en su acicalamiento textil, rasgo que el lamento final del coro hace extensivo a los heroicos guerreros muertos por el Imperio:

¡Ay, ay, Rey! ¡Ay de nuestro valeroso ejército, y del grandioso honor (*timês megáles*) del imperio persa! ¡Y del atavío de hombres (*kósmou andrôn*) que una deidad ahora ha sesgado⁹⁷.

En el pensamiento clásico, el honor (*timê*) del enemigo persa se revela tan dependiente del recubrimiento de su cuerpo como el *aidôs* —o versión femenina del honor de una griega— lo es del acicalamiento que la distingue. Y es que los nexos entre la concepción del cuerpo femenino y la del bárbaro son firmes. Así, la «molicie» (*truphê*) que, como hemos visto, la filosofía ateniense atribuye a la mujer por vivir al abrigo de la intemperie, queda también asociada a los militares persas⁹⁸, cuya querencia a la comodidad excesiva les induce a protegerse de los elementos incluso cuando viajan lejos del hogar, pues acostumbran a hacerlo en carros cubiertos en los que se desplazan plácidamente recostados⁹⁹, renunciando al ejercicio físico que genera la masculinidad y la valentía. Al igual que la modestia de las damas atenienses, el honor de la aristocracia bárbara parece pender de ese arropamiento que se duplica con el aislamiento del activo mundo exterior en el que se curten los guerreros y políticos griegos.

Tal es la sobreprotección del cuerpo que los griegos erigieron como principio distintivo de aquella identidad persa encarnada en la persona de un monarca absoluto. Lo que permite entender porqué los harapos del Rey derrotado componen la imagen ideal para simbolizar el desmoronamiento de todo su Imperio: el dominio persa se basaba en un entramado protector que no podía resistir el enfrentamiento con la virtuosa desnudez del pueblo democrático. Un entramado protector en el que —de forma paralela al caso de las mujeres griegas— se sigue detectando el nexo entre el encubrimiento físico y el verbal, pues los encubiertos súbditos del rey persa tienen, por temor, «la lengua guardada»¹⁰⁰, mientras que el uso sistemático que de la palabra hacen los ciudadanos-políticos griegos tampoco forma parte de las responsabilidades del soberano absoluto. Como precisa Atosa antes de conocer el desenlace de la guerra:

Si mi hijo llegara a triunfar, sería un héroe fuera de lo común; pero, si fracasara ... no tiene que *rendir cuentas* (*upeúthunos*) a la ciudad y, con tal que se salve, seguirá siendo el Rey de esta tierra¹⁰¹.

Así, el Rey acostumbra a recibir desmesurados elogios por parte de sus súbditos cuando acierta en sus decisiones; gozando, por el contrario, del privilegio de la irresponsabilidad cuando se equivoca y fracasa. Una norma que Esquilo atribuye al absolutismo persa invirtiendo de forma explícita, en la formulación de la misma, la práctica democrática de la *eúthuna*¹⁰² —es decir, de las «cuentas que debía rendir» cada magistrado al final de su mandato. Ajeno a la costumbre política de justificarse verbalmente ante sus compatriotas, Jerjes se expresa cual mujer durante su aparición en

⁹⁷ Esquilo, *Persas*, 918-921.

⁹⁸ Para *truphê* como uno de los términos del vocabulario sobre la barbarie, ver E. Hall, *Inventing the Barbarian*, Oxford 1989, pp. 126 y 128.

⁹⁹ Ésta costumbre persa escandalizaba a los griegos a juzgar por la frecuencia con la que la evocan: Esquilo, *Persas*, 1001; Aristófanes, *Acarnienses*, 68-71, etc.

¹⁰⁰ Esquilo, *Persas*, 594.

¹⁰¹ Esquilo, *Persas*, 211-214.

¹⁰² Insistiendo en la vocación eminentemente política de la tragedia J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet (*Mythe et tragédie*, Paris 1976) estructuraron de forma definitiva el esquema de las inversiones a las que procede este género, democrático por excelencia. Cf. la perspectiva de Ch. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, 1988. Versión fr.: Paris 1991, pp. 87 ss., para el caso de *Los persas*.

el épodo de *Los persas*, acompañando con su desolador lamento la exhibición de la ropa harapienta que «dice» su derrota.

Femenina y bárbara —o sea, doblemente «diferente»—, la vestimenta que sirve de segunda piel a los cuerpos mullidos revela, sin duda, una conexión entre estas dos formas de alteridad con respecto al musculoso cuerpo que se confeccionan los héroes de la *Demokratía*. Pero, cerca ya del final de nuestro recorrido, se impone advertir que en modo alguno consideramos lícito presentar como idénticas la concepción ateniense de la barbarie y la que afecta al ambiguo universo de las mujeres, al tiempo «bárbaras» e integrantes de un sistema que, teniendo muy presente su dependencia de las madres para sobrevivir, las excluyó de su principal motivo de orgullo: las instituciones políticas.

Dicho de otra forma, en la primera parte de nuestro recorrido dedicada a la yuxtaposición entre el musculoso desnudo del griego ideal y el siempre encubierto cuerpo femenino, la localización del nexo etimológico que emparenta la red muscular «confeccionada» por los varones en el gimnasio con el hilado inherente a la apariencia física de la Mujer, nos ha inducido a relativizar la idea de una oposición radical entre las concepciones griegas de lo femenino y de lo masculino. Ahora, por el contrario, es tiempo de verbalizar la disociación existente en el seno de la, quizás demasiado evidente, coincidencia entre las dos formas de otredad que, con respecto a la identidad del ciudadano griego constituyen lo femenino y lo bárbaro.

La evaluación estética cuenta. Los antiguos atenienses no perciben el recargado vestuario con el que amenazan los orientales de la misma manera que la sofisticada elegancia de sus mujeres, cuyas túnicas y velos bordados son símbolo del refinamiento ático, rasgo de honorífica dignidad, obras de arte, en definitiva, equivalentes a las que encarnan los prometedores desnudos de los jóvenes ciudadanos. De igual manera, los harapos del rey persa —aun siendo claros indicios de una desesperada derrota—, no son comparables a los tules negros que pueden sembrar la inquietud en el interior mismo de la polis, a esas segundas pieles «hablantes», que, en ocasiones especialmente emotivas, llegan a expresar la resistencia femenina a ese mismo mutismo cívico que, en principio, materializan.

CHEZ LIPP, 1968

En las modernas democracias occidentales, el derecho de las mujeres a des-velar el cuerpo con atrevidas minifaldas o bikinis fue un logro estrechamente vinculado al auge de los Movimientos de Liberación Femenina en la década de los sesenta, al grito libertario que —por cierto— las californianas de la época acompañaron con el gesto simbólico de quemar su ropa interior.

Pues bien, dicho logro quedó captado, de forma muy ingeniosa a mi modo de ver, en nuestra figura V; fotografía tomada en un clásico café del París de los años sesenta, que yuxtapone la silueta de una dama esmeradamente ataviada de pies a cabeza, con pronunciada capacidad de asombro y *Le Figaro* entre las manos, a la de una subversiva minifaldera sólo pendiente de *Le Monde* —dos periódicos de los que quizás no sea anacrónico recordar que simbolizaron estrictamente la división entre el París de la *Rive droite* y el de la *Rive gauche*, o sea, la diferencia ideológica entre sus habitantes de «derechas» y de «izquierdas».

Desde un contexto político que pretende haber resuelto el antagonismo entre izquierda y derecha con el recurso demagógico a la imprecisa noción de «centro» —y a pesar de que reconversiones del primigenio discurso feminista tan retrógradas como la que supuso el españolísimo «destape» nos hayan señalado el peligro de simple objetualización del cuerpo femenino que puede implicar su exhibición— el «ser encubierto» se percibe, ante todo, como excluido y carente de libertad.



FIGURA V. *Fotografía tomada por Cartier-Bresson, en la Brasserie Lipp (1968)*

En este sentido, atender a la inversión de algunas de nuestras concepciones y a la coincidencia de otras en el espejo de la antigua Grecia —cuyo legado es punto de referencia inevitable en la moderna concepción de la diferencia sexual—, constituye un ejercicio útil para captar la pluralidad de significados y matices que, en las diferentes culturas, puede revestir el encubrimiento o descubrimiento del cuerpo humano. Un ejercicio que ayuda, en definitiva, a propiciar una actitud auténticamente «democrática» —en el sentido de receptora de mensajes descentralizados— frente a derechos humanos tan esenciales como el propiamente femenino a no llevar velo o mantilla. ¡O a llevarlos!, incluso si revisten la forma —¿aberrante sólo desde una mirada occidentalizada?— de un burka.

Y ello porque, más allá de las modas cosmopolitas o religiosas, más allá incluso de los hábitos impuestos, la ropa femenina ha sido y es el objeto parlante portado por las silenciadas a lo largo de

la Historia. Desde el acto de Deméter, cubriéndose con un velo negro para «decir» su desgarró emocional y su ira contra los consentidores del rapto de su hija, hasta las actuales *Mujeres de negro*¹⁰³ que manifiestan su trágico descontento en los lugares más conflictivos del planeta revistiéndose de oscuridad, pasando por las también encubiertas *Madres de Mayo*, el vestido femenino materializa una presencia de oposición a los poderes establecidos, por mucho que a éstos les resulte fácil desconsiderarla.

ANA IRIARTE
Estudios Clásicos
Universidad del País Vasco
C/ F. Tomás y Valiente s/n
01006 Vitoria-Gasteiz

¹⁰³ Desde su nacimiento en Jerusalén, a principios de 1988, el Movimiento Internacional de las *Women in Black* ha sido varias veces honrado con premios como el

Paz Milenio, que le fue otorgado por las Naciones Unidas en el 2001.