

LA IMAGEN DEL ATENIENSE IDEAL

Ana Iriarte

(Profesora de Filosofía griega. Universidad del País Vasco UPV/EHU)

RESUMEN:

Como es bien sabido, el arte arcaico plasma con progresiva habilidad los cuerpos atléticos de los efebos en formas esculturales que se corresponden con las figuras de las *kórai*, las muchachas de cuya nobleza dan cuenta recamados vestidos. Partiendo de esta evidencia, trataremos de mostrar en adelante que — contra todo pronóstico— la diferenciación sexual marcada por los cánones del arte griego, al presentar la desnudez como un atributo de virilidad, aleja a la mujer del ámbito de la civilización¹.

A pesar de lo mucho que el Gay Power ha hecho en las últimas décadas para que el desnudo o semidesnudo masculino supere los estrechos límites del prototipo cinematográfico de Tarzán —el salvaje por excelencia—, el desnudo femenino sigue aventajando con creces al masculino en nuestra moderna imaginería. En la antigua Grecia, por el contrario, arte y literatura concuerdan al contraponer sistemáticamente la continuidad entre atavío y cuerpo femenino a la exaltación del desnudo masculino como atributo de plena hombría.

Con el fin de detectar las coordenadas mentales que presiden esta contraposición helena, vamos a centrarnos en las representaciones de los ideales clásicos de doncella y efebo, de dama y ciudadano atenienses, dejando de lado tanto las tradiciones ajenas a la ciudad de Atenas, como las referidas a los ámbitos, propiamente eróticos —presididos por los desinhibidos Afrodita y Dioniso— en los que el desnudo es habitual en ambos sexos. Así, en la iconografía ateniense referida a los simposios, la desnudez del ciudadano en todo tipo de actitudes lúdicas, se entrelaza con las de bailarinas y cortesanas, sátiros y tiernos efebos, remitiendo, sin ambigüedad, al ámbito del erotismo².

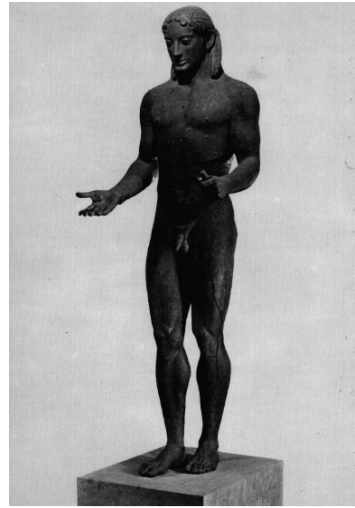
Pandora y las kórai del templo de Atenea

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 *koúroi*, cuya completa desnudez destaca al

¹ Una versión ampliada de la presente conferencia se publicará en forma de artículo en *Veleia*, 20, 2003.

² Para una perspectiva antropológica de la iconografía del simposio, ver F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987.

lado de las *kórai*, las elegantes doncellas ataviadas con largas túnicas plisadas, dispuestas bajo mantos ricamente bordados y cuyos cabellos trenzados conforman, en parte, moños coronados por diademas o cintas³.



Tal es el paradigma de la representación artística de los sexos que queda establecido a partir del siglo VII a.C. y que también ilustra la tradición literaria. Así, la doncella de enigmática sonrisa que hemos elegido entre las muchas que fueron ofrendadas en el templo de Atenea, puede servir como referencia gráfica de la descripción poética de Pandora que Hesíodo proporciona también en los inicios del siglo VII a.C. Una referencia gráfica tanto más válida cuanto que la doncella elegida sostiene bajo su brazo derecho una pequeña tinaja, es decir, el mismo objeto que Pandora traía consigo al presentarse entre los humanos —que no era una caja, tal y como pretende la tradición artística a partir del Renacimiento⁴. Pandora, "el bello mal"⁵, es el castigo y la delicia que determina para siempre la inferioridad del universo humano, con respecto al de los inmortales, quienes, sin estar exentos de la tiranía de Eros, no dependen de la reproducción para subsistir como estirpe⁶.

Pero lo que nos interesa particularmente de la creación de la primera mujer es el detalle con el que Hesíodo describe los aderezos que los dioses "inscriben" en esta autómeta⁷ con apariencia de "pudorosa doncella"⁸. En la *Teogonía*⁹, Atenea, tras haber adornado a

³ Figura I, 1: *Kóre* de mármol. Museo de la Acrópolis de Atenas (510 a.C.). Figura I, 2: *Kouros* de bronce. Museo Arqueológico Nacional de Atenas (hca. 500 a.C.)

⁴ Como bien demostraron D. y E. Panofski en *La caja de Pandora*. Versión esp.: Barcelona, 1975.

⁵ *Kalós kakós: Teogonía*, 585.

⁶ Ver, al respecto, J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, 1974.

⁷ F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, 1975, pp. 73, 102, etc.

⁸ *Parthéno aidóie: Teogonía*, 571 y *Trabajos*, 71.

⁹ *Teogonía*, 573-584.

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 hierba trenzadas con flores. Finalmente, le coloca en la cabeza una diadema de oro cincelada por el propio Hefesto. En los *Trabajos y los días*¹⁰, Atenea, tras enseñarle el arte de tejer, le da el ceñidor y la engalana. Las Gracias y la augusta Persuasión colocan en su cuello dorados collares y las Horas la coronan con flores de primavera.

Pues bien, en esta detallada descripción del acicalamiento de Pandora, el tejido es un importante hilo conductor. 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 mismo¹¹. Una estrecha relación de la Pandora hesiódica con la indumentaria que reviste gran importancia si se considera que esta madre de "la raza de las mujeres"¹², perduró como paradigma de feminidad durante toda la civilización griega.

La mujer griega, reina del telar, que siempre maneja en el espacio interior, 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 aísla¹³ del mundo exterior.

La iconografía ática

En lo que a la iconografía se refiere, la sintonía entre feminidad y atuendo se revela tanto más íntima cuanto que la desnudez masculina está muy presente. Un ejemplo puntual de que la contraposición a la que me refiero trasciende ampliamente la época arcaica, es la Figura II, una cratera¹⁴ del siglo V a.C. que muestra a los gemelos Ártemis y Apolo —divinos hijos de Zeus y Leto— actuando en su común función de arqueros vengadores. En esta imagen, la larga túnica de la diosa y su pelo recogido por un tocado de tela contrasta con la desnudez de su alter-ego masculino, quien prescinde de ropa, portando en el brazo la clámide, es decir, la capa con la que los ciudadanos-guerreros recubren ocasionalmente sus cuerpos desnudos en gimnasios y estadios.

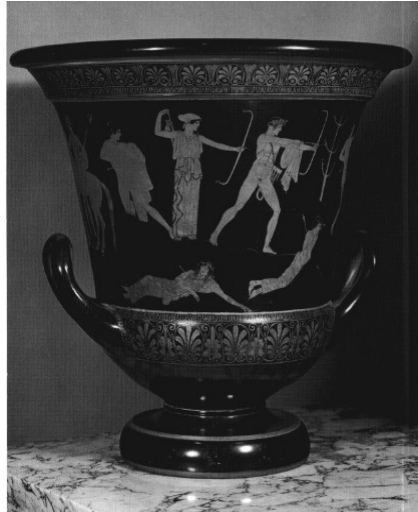
¹⁰ *Trabajos*, 72-76.

¹¹ Entre la abundante bibliografía sobre la elaboración del tejido en la Grecia antigua, destacaremos el libro de I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odysée*.

¹² *Génos kai phûla gunaikôn: Teogonía*, 591.

¹³ 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*, Londres, 2002, pp. 95-110) como indicio de la "separación" propia de quien lo porta.

¹⁴ Crátera ática. Museo del Louvre (hca. 460 a.C.).



Desde una perspectiva actual, podríamos interpretar este tipo de imágenes como una contraposición entre el aspecto artificioso de la mujer y la desenfadada naturalidad del varón. Sin embargo, el desnudo masculino griego no puede interpretarse como una exhibición del cuerpo en su estado "natural": el ser intrínsecamente "político", en el sentido de urbanita, que es el hombre griego se resiste a presentar el desnudo como expresión de la "naturaleza" del cuerpo humano.

En una civilización que definió el ideal de hombría como combinación de bondad y de belleza física¹⁵, el cuerpo del hombre, modelado en los gimnasios que frecuenta desde su adolescencia, da cuenta, ante todo, de sus cualidades cívicas, es decir de la disciplina, al tiempo física y mental, que lo predisponen para la defensa de la patria y para el buen gobierno de los asuntos comunitarios. En otras palabras, en la tradición artística griega, la dimensión eminentemente "cultural" del desnudo masculino equivale a la de la mujer artificiosamente ataviada¹⁶. Ahora bien, esta "coincidencia" entre los sexos que se detecta atendiendo, precisamente, a la radical diferencia que caracteriza sus respectivos cánones artísticos, exige ciertas matizaciones, porque no está exenta de ambigüedad.

En efecto, dicha equivalencia no nos permite detectar la expresión de una plena igualdad entre la mujer y el hombre griegos. En su aspecto positivo, el ropaje femenino, traduce el honor que, en forma de púdica dignidad, debe caracterizar a las doncellas y esposas. De hecho, atendiendo a Heródoto, se diría que dicha dignidad reside, no tanto en el cuerpo, como en la propia indumentaria inherente a esa feminidad que Pandora encarna de una vez por todas, pues el historiador afirma literalmente:

Cuando una mujer se despoja de su túnica, con ella se despoja también del pudor (*aidós*)¹⁷.

¹⁵ Me refiero al célebre *kalòs kagathós*. Ver, por ejemplo, Platón, *Protágoras*, 311a.

¹⁶ Tal y como pude observar hace unos años: A. Iriarte, *Las redes del enigma*, Madrid, 1990, pp. 30-32.

¹⁷ Heródoto, I, 8.

Al igual que en nuestros días, en la antigua Atenas el cuerpo femenino convenientemente cubierto es símbolo de honestidad. Ahora bien, en aquel contexto histórico en el que por civilización se entendía la sencillez y la claridad en aspecto y comportamiento¹⁸, el ser encubierto también podía aparecer como símbolo de barbarie. En este sentido, la imaginería griega vuelve a sorprendernos con su tendencia a representar al bárbaro extremadamente arropado frente a la franca desnudez del varón griego ideal.

El bárbaro arropado

Un buen ejemplo de esta nueva contraposición es la Figura III¹⁹, en la que un ateniense armado muestra el poderío de su bélica desnudez ante un guerrero persa, vistosamente ataviado con recamados tejidos, que se repliega asustadizo.



Este tipo de imágenes, en las que un guerrero griego se enfrenta con un persa, prolifera tras la victoria conseguida por los griegos sobre los persas —el mayor imperio oriental de la época— en las Guerras Médicas; así como proliferan los textos de época clásica que sustentan literariamente esta oposición. Puede que Heródoto sea el pensador griego más explícito en cuanto a la asociación entre desnudo masculino y civilización o, si se prefiere, entre ropa abigarrada y barbarie:

¹⁸ "Gustamos de la belleza con sencillez [...] 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 [...] Con justicia serían considerados de corazón más fuerte quienes a pesar de conocer clarísimamente lo peligroso y lo agradable, no por eso evitan los riesgos" —decía Pericles de los atenienses, según Tucídides, II, 40.

¹⁹ Enócoe ática. Boston (hca. 460 a.C.)

...entre los lidios —como entre casi todos los bárbaros en general—, ser contemplado desnudo supone una gran vejación hasta para un hombre²⁰.

Presentando insistentemente la desnudez como atributo digno de la virilidad, los antiguos griegos manifiestan que el revestimiento del cuerpo femenino puede percibirse como un rasgo de dignidad en el sentido ético y de clase, pero que dicho revestimiento puede también representar un nexo entre el concepto de feminidad y los de peligrosidad y barbarie.

En otras palabras, el recamado encubrimiento del cuerpo femenino, al tiempo símbolo del refinamiento cultural logrado en la antigua Grecia y símbolo de alteridad con respecto al máximo exponente de civilización que es el varón griego, se nos presenta como una de las pruebas más claras de la ambigüedad que revistió la condición femenina en un pueblo que, teniendo muy presente su dependencia del género femenino para sobrevivir, excluyó a las mujeres de su principal motivo de orgullo: las instituciones políticas que consolidaron la primera forma de democracia.

²⁰ Heródoto, I, 10.