

## EL CUERPO COMO ESPECTÁCULO EN LA TRAGEDIA GRIEGA<sup>1</sup>

Susana Reisz\*

En el teatro ateniense del siglo V a.C. todos los actores y coristas que hablaban, cantaban, caminaban o danzaban en el escenario eran hombres enmascarados desde la cabeza hasta los pies, que representaban figuras masculinas o femeninas según los personajes que encarnaran. Esta potencial duplicidad de roles se producía regularmente, pues casi no había tragedia en la que faltara personajes femeninos que en muchos casos eran protagónicos. Pensemos en Antígona, Electra, Medea, Fedra, Ifigenia y tantas otras figuras memorables.

En ese tipo de teatro, al igual que en el teatro No japonés o en el teatro isabelino, la ilusión de realidad creada por la representación dramática incluía un componente de género al que el teatro actual no suele recurrir. Por cierto que nunca faltan las excepciones, como las representaciones escolares hechas en colegios solo-para-niñas o solo-para-varones o los “roles de pantalón”, que en las representaciones modernas de ese consumado artificio que es la ópera barroca suelen ser asumidos por contraltos o mezzosopranos en reemplazo de los *castrati* del siglo XVIII.

Lo que quiero decir es que, fuera de esas excepciones coyunturales, el teatro moderno tiene la libertad de escoger la posibilidad de que un rol femenino sea actuado por un hombre o viceversa, pero que por lo general no se espera que los espectadores acepten esas maniobras como un componente “normal” de la ficción, sino como llamativas transgresiones de la estética realista cuyo sentido deben descifrar.

El hecho de que en la tragedia griega clásica el travestismo fuera obligatorio porque las mujeres no podían actuar ni participar de la vida pública hace

---

1. Este ensayo es el texto completo y ampliado de la ponencia: *Cuerpo: Expresión, Proximidad y Distancia*, en el V Simposio de Comunidad y Cultura de Fepal. Lima, junio 2015.

\* Filóloga. Decana de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <susanareisz@earthlink.net>

suponer que la visión de aquel espectáculo multitudinario —al que también asistían mujeres— debía activar en los espectadores de ambos sexos procesos imaginarios y emotivos difíciles de reconstruir desde nuestra perspectiva actual.

Añadamos a ello la perplejidad que hoy puede producir el hecho de que una sociedad fuertemente patriarcal como la griega clásica, en la que las mujeres atenienses de las clases acomodadas solo cumplían el rol de reproductoras de la especie y estaban celosamente guardadas dentro del cerco doméstico, pudiera haber concebido y pudiera haberles dado voz poética a figuras femeninas tan monumentales y tan alejadas de la experiencia cotidiana como la sanguinaria Clitemnestra, que asesina con un hacha a su marido instantes después de su regreso triunfal de Troya; o como Electra, que para vengar a su padre incita a su hermano Orestes a matar a Clitemnestra, madre de ambos; o como Antígona, la doncella valiente e inflexible, que desobedece al rey Creonte y paga su desobediencia con la vida por rendir honras fúnebres a su hermano; o como Fedra, la que se atreve a todo por satisfacer su pasión hacia su hijastro; o como Medea, la que no perdona la infidelidad del marido y se venga asesinando a sus propios hijos; o como Alceste, que ofrenda su vida para salvar la de su esposo y acepta la muerte con mayor valentía que él; o como Ifigenia, la adolescente casi niña que supera sus miedos y acepta valientemente ser sacrificada en el altar de la diosa Artemisa para permitir que su padre y los jefes griegos puedan hacerse a la mar y castigar a Troya.

El que estas figuras tuvieran apoyo en el mito y que, por eso mismo, pudieran ser percibidas como pertenecientes a una época remota y extraordinaria, no logra hacer desvanecer del todo la perplejidad de una mente moderna ante el contraste entre la sociedad ateniense del siglo V a.C. (el siglo del surgimiento de la democracia pero también de un imperialismo patriarcal y esclavista) y la tremenda personalidad y los gloriosos o atroces hechos de esas heroínas trágicas.

En relación con este tema Froma Zeitlin, una de las mentes más brillantes de la filología clásica contemporánea, formula una hipótesis arriesgada y atractiva<sup>2</sup>. En su opinión existe un estrecho nexo entre la tragedia griega y el género femenino, nexo que se expresaría a través de cuatro características que serían típicas de la poesía trágica:

---

2. En "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", *Representations*, N.º. 11 (Summer, 1985), pp. 63-94.

- La toma de conciencia, del lado de los hombres, de su corporalidad y su vulnerabilidad. Estas “debilidades”, evidentes para las mujeres de todas las épocas, se pondrían en evidencia en las numerosas escenas en las que los héroes experimentan sufrimiento físico y lo declaran abiertamente.
- La estricta división entre lo que ocurre en el escenario, delante de las puertas del palacio y lo que ocurre en su interior, fuera de la vista de los espectadores. Esta división espacial correspondería a la estricta división social entre el ámbito público, en el que solo actuaban los hombres, y el ámbito privado del hogar, asignado a las mujeres.
- El desarrollo de una trama engañosa, que oculta verdades solo reconocibles en la catástrofe final. Este rasgo sería el equivalente de la poca fiabilidad tradicionalmente atribuida a las palabras y los actos de las mujeres.
- El carácter “mimético” de la trama y el comportamiento “mimético” de los actores, rasgos propios del género teatral que Platón estigmatizó en *La República* por considerar que toda imitación (vale decir, lo que hoy llamamos “ficción”) apartaba a los espectadores de la verdad y que, por añadidura, la escenificación de los mitos en que se basaban las tragedias difundía conductas vergonzosas, como las que podía esperarse de las mujeres o de los hombres inferiores.

Zeitlin añade, sin embargo, que lo que está en juego en la tragedia nunca es el ser de la mujer ni el interés por la mujer en sí misma, sino la iniciación a la vida adulta de un ser masculino que descubre que su realidad es mucho más intrincada e incomprensible de lo que desearía<sup>3</sup>.

En principio, esta hipótesis resulta persuasiva, pero buena parte de la obra de Eurípides, el más joven y contestatario de los tres trágicos, me hace pensar que en su caso la exploración de la subjetividad de sus personajes es un poco más compleja, pues abarca tanto el rol social de la mujer (repetidamente comentado en sus coros y en las quejas de varias de sus protagonistas) como lo que hoy llamaríamos, a partir de la teoría *queer*, la *performatividad* del género/sexo, es decir, la idea de que la identidad genérico/sexual es una construcción/

---

3. *Women as individuals or chorus may give their names as titles to play; female characters may occupy the center stage and leave a far more indelible emotional impression on their spectators than their male counterparts (as Antigone, for example, over Creon). But functionally women are never an end in themselves, and nothing changes for them once they have lived out their drama on stage.* (p. 67)

actuación de cierto comportamiento fijado por la sociedad y no un inamovible hecho de naturaleza. Esta noción se asienta en la crítica a un pensamiento estrictamente binario, que por un lado perenniza la inequitativa valoración de lo femenino frente a lo masculino y que excluye identidades “intermedias” o “en tránsito”. Es evidente que Eurípides no podría haber formulado semejante idea en esos términos por la sencilla razón de que vivió en una sociedad diferente de la nuestra, que algunos estudiosos de la vida erótica antigua caracterizan como “anterior a la sexualidad”<sup>4</sup>, es decir, anterior a la visión puramente biológica y centrada en el sexo que se desarrollará a partir del cristianismo y en particular a partir del siglo XIX, en el que se impone la tendencia a clasificar y “medicalizar” las prácticas sexuales. Sin embargo, la caricatura de feminidad que surge de la escena de travestismo del rey Penteo en *Las Bacantes* —la más tardía obra de Eurípides— no está muy lejos del efecto que puede tener en el público de hoy un hombre que se presenta en un escenario de cabaret como *drag queen* y que, en conformidad con las convenciones que rigen esa identidad, sobreactúa el comportamiento femenino mediante un maquillaje excesivo, una aparatosa peluca o un llamativo contoneo de caderas ...

Para plantear sus conjeturas sobre la estrecha relación entre lo femenino y el mundo de la tragedia, Froma Zeitlin parte precisamente de esa escena de *Las Bacantes* que acabo de mencionar porque en ella se hace evidente la performatividad del juego teatral y de los roles genérico-sexuales.

Para la mejor comprensión del texto resumo aquí el contenido de los episodios precedentes. Penteo, rey de Tebas, hipermasculino en su autopresentación, autoritario y convencido de su poder omnímodo, decide combatir por la fuerza la introducción de un nuevo culto que alborota a las mujeres de su reino, quienes abandonan sus hogares para seguir a un extranjero que proclama ser Dioniso, un dios nacido de la princesa tebana Semele y del mismo Zeus, dios supremo del Olimpo. La madre y la tía de Penteo, Agave e Ino, celosas de su hermana Semele, han difundido la idea de que el auténtico padre del hijo de Semele es un mortal y que el recién llegado de tierras lejanas es un impostor. Sin embargo, pronto caen bajo el hechizo del extranjero y se integran al séquito de sus adoradoras, quienes en estado de trance son capaces de obrar prodigios como hacer brotar leche, miel y vino de la tierra o descuartizar animales

---

4. *Before Sexuality. The construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* es el elocuente título de un conjunto de ensayos publicados en 1990 por David Halperin, John Winkler y Froma Zeitlin en Princeton University Press.

salvajes con sus manos. Penteo, irritado por la defeción de sus familiares y humillado por los poderes del recién llegado, decide hacerles la guerra a él y a sus seguidoras, pero la curiosidad de ver qué hacen ellas en sus rituales puede más que su proyecto bélico. El astuto extranjero, de quien él se había burlado al comienzo por su apariencia afeminada —rasgo que el discurso de Penteo resalta explícitamente—, se venga despertando en él esa curiosidad e incitándolo a vestirse de mujer para poder observar a las bacantes sin ser agredido por su condición masculina.

Cuando Penteo le pide a Dioniso que lo lleve cuanto antes a ver a las Ménades en acción, se produce el siguiente diálogo (vv. 821-838)<sup>5</sup>:

*Dioniso: Entonces, ponte un peplo de lino.*

*Penteo: ¿Qué es esto? ¿De hombre me convertiré en mujer?*

*Dioniso: Para que no te maten si te ven allí como hombre.*

*Penteo: Bien dicho. Ya antes te mostraste sabio.*

*Dioniso: Así me lo inspiró Dioniso.*

*Penteo: ¿Cómo llevaremos a cabo tus excelentes consejos?*

*Dioniso: Yo te vestiré. Entremos al palacio.*

*Penteo: ¿Con qué ropa? ¿De mujer? Me da vergüenza.*

*Dioniso: ¿Ya no estás tan deseoso de ver a las Ménades?*

*Penteo: ¿Qué tipo de vestido dices que vas a ponerte?*

*Dioniso: Pondré en tu cabeza una larga cabellera.*

*Penteo: ¿Y qué más me vas a poner?*

*Dioniso: Un peplo hasta los pies. Y sobre tu cabeza una mitra.*

*Penteo: ¿Me añadirás algo más?*

*Dioniso: Un tirso en la mano y la piel de un moteado cervatillo.*

*Penteo: Yo no podría vestir un traje de mujer.*

*Dioniso: Pero correrá sangre si quieres enfrentarte con ellas.*

*Penteo: Está bien. Quiero ir primero a observar.*

Poco después, cuando Penteo, ya travestido, sale del palacio con Dioniso, se produce entre ambos un intercambio rayano en lo grotesco por la total asimilación del otrora super-macho al rol de una bacante subyugada por el dios, quien se divierte incitándolo a comportarse como una mujer preocupada por lucir bien (vv. 925-944):

5. Este pasaje y el siguiente son traducciones mías hechas sobre la base de la edición del texto griego de E.R. Dodds (London: Oxford University Press, 1960).

*Penteo: ¿A quién me parezco? ¿Tengo el porte de Ino o el de mi madre Agave?*

*Dioniso: Viéndote me parece estar viéndolas a ellas. Pero este bucle está desordenado, no está como yo te lo puse debajo de la mitra.*

*Penteo: Lo desarreglé cuando fui adentro y me puse a sacudir mi cabeza y a moverme como una bacante.*

*Dioniso: Yo, que me encargué de tu aliño, volveré a arreglártelo. Levanta la cabeza.*

*Penteo: Ya, arréglamelo, pues realmente dependo de ti.*

*Dioniso: El cinturón está flojo y los pliegues de tu peplo no tienen buena caída sobre tus tobillos.*

*Penteo: Sí, por el lado del pie izquierdo, pero por este otro lado el peplo cae bien.*

*Dioniso: Seguramente seré tu mejor amigo cuando, contra tu opinión, observes la sensatez de las bacantes.*

*Penteo: ¿Cómo me pareceré más a una bacante? ¿Llevando el tirso en la mano derecha o en la izquierda?*

*Dioniso: Llévelo en la mano derecha y levanta el pie del mismo lado. Alabo tu cambio de opinión.*

Antes de seguir adelante para explorar el significado de esta escena conviene recordar lo que se puede reconstruir sobre las ideas médicas y las representaciones artísticas del cuerpo masculino y del cuerpo femenino en la Grecia clásica, así como sobre los atuendos apropiados para cada sexo.

*Fisiológica y psicológicamente las mujeres son húmedas*, comenta Anne Carson en un documentadísimo estudio en el que recoge y glosa los más variados testimonios de la antigüedad, allí incluidos los escritos hipocráticos, las obras de Aristóteles como *Historia de los animales* y *Generación de los animales*, así como numerosas citas de filósofos y poetas, de Homero y Hesíodo en adelante. En contraste, el cuerpo y la mente del hombre adulto y sano serían por naturaleza “secos”<sup>6</sup>.

No es muy difícil interpretar el sentido metafórico de estos calificativos basándonos en su relación polar, en el rígido dualismo mencionado más arriba y en la tradicional desvalorización del polo femenino.

6. “Putting Her in Her place: Woman, Dirt and Desire”. En: Halperin, David M., Winkler, John J., Zeitlin, Froma (eds.), 1990, pp. 135-169, aquí p. 13.

Si se aplica a los cuerpos, la caracterización del hombre como “seco” trae consigo connotaciones positivas como *cerrado*, *bien delimitado*, *menos expuesto a desbordarse o a la invasión de agentes externos*. Lo “húmedo” del cuerpo femenino lleva a asociaciones como *flexible*, *poroso*, *filtrante* y *cambiante*, *no contenido por claros límites*. Se lo puede asociar, en suma, con una materia que *se hincha*, *se deshinch*a, *se retrae*, *suelta periódicamente fluidos*, es penetrada *en el coito* y *se abre para dar a luz*.

Una mente inteligente, prudente y bien pensante sería, siguiendo la analogía, una mente “seca”, como la que se le atribuye al hombre en contraste con la mujer. La ingestión de vino, el sueño, la entrega a los placeres y a las emociones, la autoindulgencia y todo tipo de excesos “humedecen”, “licúan”, “disuelven”, “derriten” la racionalidad. El hombre puede caer a veces en esos estados de imperfección mientras que la mente de la mujer estaría permanentemente en ellos. Los afectos y las necesidades de las mujeres eran vistos como excesivos, salvajes, amenazantes. Es por eso que se pensaba que se las debía confinar al *oikos*, a la casa, y que se las debía “domesticar” en el rito matrimonial. En este la novia se quitaba el velo que cubría su rostro ante los hombres y abandonaba la casa paterna para trasladarse en procesión a la casa del marido, donde debía ser nuevamente confinada. El motivo fundamental del confinamiento era la idea de que, una vez iniciada en la sexualidad, la mujer podía desarrollar una gran voracidad erótica y con ella la posibilidad de engendrar hijos ajenos. Por eso su potencial deseo debía ser vigilado y limitado al “trabajo” sexual con su cónyuge. (Carson, pp. 162-163)

Frecuentemente poetas y filósofos usan metáforas como “arar” o “sembrar” para aludir a la actividad de procrear hijos legítimos. En el matrimonio no había lugar para juegos eróticos, que quedaban reservados a las reuniones de hombres en los simposios, a los que acudían jovencitos y prostitutas. Estas últimas, junto con las esclavas, tenían un régimen aparte. Las esclavas eran en cierto modo cuerpos descartables, a disposición del señor de la casa; las hetairas gozaban de mayor libertad e incluso algunas podían alcanzar el rol de compañeras estables, pero eran blanco de todo tipo de ataques y burlas, como está ampliamente testimoniado en las comedias de Aristófanes.

Vayamos ahora a las representaciones artísticas y a los atuendos en la Atenas del siglo de Pericles, que es el momento de mayor florecimiento del teatro.

Como sabe todo el mundo que haya pisado un museo real o virtual de la antigüedad, los atenienses rendían culto a la belleza de los cuerpos de jóvenes guerreros y atletas duramente moldeados en el gimnasio o en los campos de

batalla. Esos cuerpos, como los de los dioses y los héroes, solían ser representados en una casi total desnudez, con particular atención a los detalles de una soberbia musculatura. Los cuerpos de mujeres comunes o de figuras mitológicas femeninas eran presentados por lo general con mayor recato. El afán de los grandes escultores por captar con fidelidad realista los movimientos del atleta y el trabajo de músculos en acción es reemplazado en la estatuaria femenina por la atención al movimiento de velos, mantos y túnicas alborotadas por el viento y parcialmente adheridas a los cuerpos de las jóvenes practicantes de ritos religiosos (como en el desfile de las Panateneas) o de las mujeres en trance de morir o de hacer el duelo (como en las estelas funerarias).

Como se puede inferir del riquísimo material pictórico que ofrecen los ceramios, la indumentaria apropiada para una mujer dentro de su casa o en actuaciones cívicas como las fiestas religiosas —y el teatro era una de ellas— era el peplo: una pieza rectangular de tela de lana o de lino sujeta en los hombros por fíbulas y amarrada en la cintura por un lazo con el que se controlaba y modelaba la caída de los pliegues sobre el pecho y sobre el resto del cuerpo hasta los pies. El quitón o jitón, prenda común a hombres y mujeres era similar al peplo para ellas, pero para ellos solía llegar tan solo hasta los muslos. Las mujeres debían llevar el pelo recogido en un moño con un lazo, un velo o una mitra o bien cubriendo su cabeza con parte del manto que solían ponerse sobre el peplo. El cabello suelto y desarreglado era señal de inadmisibles desorden y de salvajismo al estilo bárbaro.

Recordemos, por último, que la vestimenta de los actores de teatro (bien documentada por numerosos ceramios) no correspondía a los usos de la calle sino a lo que hoy llamaríamos un disfraz muy elaborado: una máscara que no solo cubría la cara sino la cabeza completa, túnicas coloridas que les llegaban hasta los pies, brazos totalmente cubiertos por una especie de “polos” que cuando debían sugerir piel femenina eran de color más claro y, finalmente, los famosos coturnos. En su origen estos no tenían altas plataformas (un uso que se impuso tardíamente, junto con la elevación del escenario) sino que eran una especie de borceguíes o botitas de cuero con la punta delantera hacia arriba, en franco contraste con las más comunes sandalias del hombre de la calle.

Como puede apreciarse, el atuendo teatral impedía cualquier contacto visual con los cuerpos reales de los actores. En craso contraste con el teatro moderno, las señales físicas de identidad (allí incluidos los pies o la manera habitual de andar) quedaban anuladas o disimuladas bajo la cobertura de ropajes insólitos. Esta tendencia llegó a extremos sorprendentes en el mundo de la

comedia, donde el disfraz podía incluir formas de animales o la adición de falos gigantescos (hechos de cuero y convenientemente rellenos) para caracterizar a los sátiros del acompañamiento de Dioniso.

Si nos preguntamos el por qué de estas convenciones teatrales solo podemos formular algunas hipótesis que a su vez podrían apuntarse mutuamente. Las expondré a continuación.

El teatro clásico griego parece haber nacido del ditirambo, un himno dedicado al dios Dioniso, compuesto por un coro masculino y un director del coro<sup>7</sup>. En algún momento difícil de precisar el director comienza a dialogar con los coristas y así da nacimiento a la figura del primer actor, al que luego se sumarán dos actores más. Lo que importa remarcar aquí es el origen ritual del género dramático y el hecho de que los festivales en los que se presentaban las tragedias estaban dedicados al dios Dioniso quien, desde su efigie, era el homenajeado y el principal espectador. Y este dios, que aparece jugando cruelmente con Penteo en la escena citada más arriba es, según el mito, el transgresor de todas las líneas divisorias en que se apoya el orden de la polis y, en general, el orden de toda sociedad humana. Él es el dios que trae el éxtasis, la locura, la borrachera, es decir, todo lo “húmedo”. Él empuja a las mujeres fuera de sus casas y les infunde fuerzas nunca antes experimentadas. Ellas lo siguen transfiguradas, rechazando el confinamiento y las labores del hogar para confundirse con los poderes más elementales de la naturaleza y volverse capaces de manipular serpientes o de desgarrar fieras solo con sus manos. Dioniso, el dios de la renovación de la vida, del crecimiento vegetal y animal, de la vid, del vino, de la fertilidad en todas sus formas, de la abundancia, del exceso y también de la violencia exterminadora, exige de sus bacantes la comunión con la naturaleza y la borradura de la frontera que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos. Dioniso representa para una mente “seca”, es decir, racionalista, ordenada y autoritaria como la del rey Penteo (o como la de muchos de los hombres que asistían a las representaciones atenienses), una radical otredad. El afeminamiento con que suele ser representado es, tal vez, señal de la perplejidad de mentes “secas” ante una figura que no entraba cómodamente en la ordenada galería de los dioses olímpicos.

---

7. La más antigua referencia a este dato hipotético se encuentra en la *Poética* de Aristóteles (1449<sup>a</sup>, 11) y el más extenso y documentado estudio moderno sobre el vínculo entre el ditirambo, la tragedia y la comedia es *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, obra del erudito británico Arthur Pickard-Cambridge, cuya segunda edición, del año 1962, fue revisada y actualizada por T.B.L. Webster.

Se conjetura con bastante margen de probabilidad que la institución en Atenas de festivales dramáticos anuales en honor de este “otro absoluto”, que provenía de lejanos cultos asiáticos, fue una manera de poner bajo control estatal una religiosidad amenazante. Una semana de procesiones, cantos, danzas, borracheras y representaciones teatrales a las que asistían gentes de otras ciudades era una buena manera de evitar desórdenes populares no controlables y de celebrar públicamente el poderío ateniense sobre las ciudades aliadas. En este marco semi-ritual, en el que la efigie de Dioniso ocupaba un lugar prominente, el total encubrimiento de los actores bajo máscaras y ropas insólitas bien puede interpretarse como un remanente de aquella renuncia a la identidad individual exigida por la religión primigenia. Puede entenderse, asimismo, como una licencia para atreverse a experimentar, siquiera parcialmente, esa amenazante y atractiva alteridad dionisiaca que parecería anular la estricta separación entre los sexos. Finalmente, desde las exigencias de verosimilitud que solemos tener en la modernidad (y que tal vez siquiera parcialmente pudieron haber tenido los griegos) el disfraz total podía ayudar a los hombres a representar aquellos cuerpos de mujer que no debían subir al escenario.

Regreso a la escena de travestismo para finalizar con ella esta cadena de hipótesis. Como lo señala certeramente Froma Zeitlin<sup>8</sup>, Penteo disfrazado de bacante representa, en un nivel metateatral, lo que hacían los actores atenienses cuando tenían que asumir un rol femenino.

Pienso, sin embargo, que no hay que perder de vista una diferencia importante. Un actor ataviado como Antígona muy probablemente era visto por el público como Antígona, no como un ridículo usurpador de la identidad de una joven princesa. En cambio, el actor que entra al palacio ataviado como Penteo y sale de él literalmente “disfrazado” de bacante, era y sigue siendo para el público solo un grotesco remedo de mujer posesa: risible y triste a la vez. Notemos, además, que la larga peluca que el dios ha puesto sobre su cabeza como señal de una feminidad salvaje entra en abierta contradicción con el cuidadoso arreglo de los bucles y de los pliegues del peplo como correspondería al atuendo de una muchacha formal.

---

8. [......] *the fact that Pentheus dons a feminine costum and rehearses in it before our eyes exposes perhaps one of the most marked features of Greek theatrical mimesis, namely that men are the only actors in this civic theater; in order to represent women on stage, men must always put on a femimime costume and mask.* (p. 64).

Los espectadores antiguos, conocedores del mito, muy probablemente sabían de antemano que en ese momento Penteo estaba trastornado, que Dioniso estaba jugando con él y que su trágico final sería morir descuartizado como un títere a manos de su madre y de su tía. Sabían que al final su madre Agave, todavía en trance báquico, traería su cabeza recién arrancada ostentándola como un trofeo para despertar, finalmente, a la horrible realidad: la de su recuperada cordura, que le permite reconocer en sus manos los restos de la monstruosa castración que acaba de ejecutar.

Desde el punto de vista de la vulnerabilidad corporal y de los daños físicos que los personajes trágicos suelen experimentar, el caso de Penteo representa un extremo de violencia. Cabe preguntarse, sin embargo, si el acto edípico de arrancarse los ojos —otro símbolo de castración autopunitiva— no se le acerca en brutalidad. Otro tanto podría decirse del suicidio de Áyax, quien, para lavar su honor, clava la empuñadura de su espada en la arena y se arroja violentamente sobre ella para abrir y desangrar su costado.

La galería trágica de cuerpos masculinos dañados incluye incurables heridas purulentas (como las que padece el héroe de la guerra troyana Filoctetes), desgarramiento de todo el cuerpo al caer bajo un carro jalado por caballos desbocados (como en el caso de Hipólito, el hijastro de Fedra) o quemaduras que desintegran los tejidos por obra de un manto envenenado que se adhiere a la piel y la corroe como un ácido. Tal es la suerte del héroe de héroes, el vencedor en batallas y tareas imposibles, el semidivino Heracles, quien antes de ser incinerado por propia decisión en el monte Eta, se avergüenza de tener que quejarse “como una mujer”. El fuego, enemigo del agua, resuelve así, de modo definitivo, la abominable licuefacción de sus carnes. Mediante la incineración y la ascensión del espíritu al Olimpo lo masculino-seco-cerrado —la voluntad— triunfa sobre lo femenino-húmedo-poroso.

Las convenciones teatrales permitían que los cuerpos enfermos o heridos pudieran ser trasladados en litera y exhibidos ante el público. Sin embargo, los actos de violencia debían ocurrir siempre (o casi siempre, ya que el suicidio de Áyax parece ser una excepción) a puertas cerradas, en el oscuro interior del escenario, en la zona imaginada como la morada de los personajes, que en la mayor parte de las obras era el frontispicio de un palacio, pero también podía ser la parte delantera de una casa, una choza o una carpa de guerra.

Mutilaciones, suicidios y asesinatos no debían ejecutarse ante la vista del público pero los resultados podían ser exhibidos *post facto*. Edipo se arranca los ojos dentro del palacio y regresa a la escena con las cuencas vacías y sangrantes,

es decir, con una máscara diferente, que representa ese nuevo, mísero estado. En la *Orestíada* esquilea Clitemnestra se venga de su marido, el rey Agamenón, invitándolo a entrar al palacio sobre una alfombra roja y una vez adentro, en el momento en que él toma el típico baño ritual de los héroes de guerra, lo atrapa en una red y lo mata con un hacha ayudada por su amante, Egisto. También en el interior del palacio asesina a Casandra, la princesa troyana traída por el rey como concubina, y una vez cometidos ambos crímenes, muestra los cadáveres envueltos en la red para jactarse de su hazaña ante el coro de ancianos.

El procedimiento teatral que permitía exhibir los productos de la violencia era una plataforma rodante que se sacaba desde dentro del escenario y se colocaba ante las puertas del palacio para figurar un espacio interior<sup>9</sup>. Sobre ella podían ser exhibidos los cuerpos inertes, todavía envueltos en la red, del rey y su concubina al final de la primera parte de la *Orestíada*, la tragedia *Agamenón*. Mediante el mismo artificio, Orestes, quien venga a su padre en la segunda parte de la trilogía (en *Las coéforas*), muestra los cadáveres de su madre Clitemnestra y de su amante Egisto añadiendo un comentario sarcástico que revela la profundidad de su resentimiento y de sus celos:

*Contemplan a los dos tiranos de la patria, a los asesinos de mi padre que arruinaron mi casa. Bien se entendían mientras estaban sentados en el trono y todavía siguen en amorosa alianza, a juzgar por su suerte (Choe. 973-977).*

La vista de los cuerpos ensangrentados y enlazados sobre el catafalco refuerza así, a posteriori, el erotismo tanático de la escena previa al matricidio, en la que Clitemnestra se lamenta de la muerte de Egisto, y Orestes —con la espada en la mano— le grita amenazante: *¿Lo amas? Te acostarás con él en la misma tumba. Así no le serás infiel ni aún después de muerto (Choe. 894-895).*

La extraña relación entre el enmascaramiento de los cuerpos y el exhibicionismo de los gestos alcanza un momento de intensidad inigualable en esa misma escena cuando Clitemnestra, que se siente perdida ante el furor de su hijo, expone su pecho y trata de disuadirlo con estas palabras:

---

9. Basándose en investigaciones arqueológicas, en las imágenes procedentes de los muchos vasos griegos conservados en museos y en la información que se desprende de los textos mismos, Erika Simon ofrece una fiable reconstrucción de las prácticas teatrales y de las características del escenario del siglo V a.C. en su libro de 1972 *Das antike Teater*. Al parecer, existe una traducción al inglés del año 1982 de la que lamentablemente no dispongo.

*Respeto, hijo de mis entrañas, este seno sobre el cual tantas veces te quedaste dormido, mientras mamaban tus labios la leche que te crió.*" (Choe. 896-898).

Semejante gesto, que en el clásico libro de André Green *El complejo de Edipo en la tragedia* es caracterizado como típico de una madre fálica, narcisista y seductora<sup>10</sup>, aterra por un instante a Orestes, quien vacila y busca apoyo en su amigo Pílates.

Recordemos, para concluir, que en el escenario ateniense del siglo V a.C. ese pecho femenino que espanta al hijo y detiene momentáneamente su impulso vengativo no es el de una actriz sino el de un actor disfrazado de mujer.

¿Será que de ese modo los hombres de aquella época lograban atenuar el horror que les producía la posibilidad de tener contacto directo con *eso otro húmedo-informe-poroso* que amenazaba con invadir los *secos y limpios* límites de su identidad? ¿O será que intentaban explorarlo y reconocerlo dentro de sí en al acto de imitarlo?

Separados de todo aquello por dos mil quinientos años, a nosotros, mujeres y hombres del siglo XXI, no nos queda más remedio que contentarnos con respuestas conjeturales y utilizar esas conjeturas para entendernos mejor a nosotros mismos y a nuestra relación con *el otro o la otra*.

### Referencias bibliográficas

- Aristóteles. *Poética* (edición trilingüe por Valentín García Yebra). Madrid: Editorial Gredos (1974).
- Carson, A. (1990). Putting Her in Her place: Woman, Dirt and Desire. En: *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Halperin, D. M., Winkler, J. J., Zeitlin, F. (eds.) pp. 135-169. Princeton: Princeton University Press.
- Eurípides. *Bacchae* (*Las bacantes*). Edited with Introduction and Commentary by E.R. Dodds. London: Oxford University Press. (1960 second edition).
- Green, A. (1976). *El complejo de Edipo en la tragedia* (traducción de Josefina Ludmer). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

10. *Las últimas palabras de la madre, que ya ha desnudado su pecho no tanto para suscitar piedad como para fascinar provocando el retorno de las impresiones más profundas, serán la réplica exacta de la imagen del sueño.* (Green, 1976, p. 80).

- Halperin, D.M., Winkler, J. J., Zeitlin, F. (1990). *Before Sexuality. The construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton: Princeton University Press.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1927). *Dithyramd, Tragedy and Comedy*. Revised by T.B.-L. Webster. Oxford: Oxford University Press (1962).
- Simon, E. (1972). *Das antike Theater*. Heidelberg: F.H. Kerle Verlag.
- Zeitlin, F. (1985). Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. En: *Representations*. California: University of California Press Journals. N°. 11, pp. 63-94.

## Resumen

Este ensayo propone diversas conjeturas sobre algunas de las paradojas de género que el teatro clásico griego le plantea a una mente moderna. Una de ellas es el destacado rol que tienen las figuras femeninas en muchas de las tragedias y el contraste existente entre esas grandes figuras heroicas y la situación de subordinación de las mujeres en la sociedad ateniense del siglo V a.C. Otra paradoja es el contraste entre la importancia de la materialidad y vulnerabilidad de los cuerpos en las acciones trágicas y el hecho de que todos los roles, tanto los masculinos como los femeninos, fueran representados por hombres enmascarados desde la cabeza hasta los pies. Para intentar algunas respuestas se toman en consideración las ideas que filósofos y poetas de la antigüedad tenían sobre el cuerpo femenino y se analiza una escena de travestismo de *Las Bacantes* de Eurípides, en la que una figura divina genéricamente ambigua (Dioniso, el dios del teatro) disfraza de Bacante a un rey hipermasculino y belicoso, que hasta ese momento se había comportado como macho alfa.

**Palabras clave:** cuerpo, Edipo, femenino, tragedia, travestismo, vulnerabilidad

## Abstract

This essay reflects on the gender paradoxes that classical Greek theater poses for modern mind. One of these is the outstanding role that female figures have in many of the tragedies and the existing contrast between those great heroines and the subordinate position of Athenian women in the 5th Century B.C. Another paradox is the contrast between the importance of corporeal vulnerability in the tragic actions and the fact that roles—female and masculine—were played by masked men covered from head to toe. In an attempt to arrive at some conclusions on these issues, the ideas that ancient philosophers and poets had about the female body are taken into consideration. A transvestism scene from Euripides' play *The Bacchae* is also analyzed.

In this part of the tragedy, a divine figure of ambiguous gender (Dyonisius, the god of theater) dresses up a belligerent and hyper-masculine king (who until then had behaved as an Alpha male) as a Bacchant.

**Key words:** body, Oedipus, feminine, tragedy, transvestism, vulnerability