

Tejidos griegos o lo femenino en antítesis*

Ioanna Papadopoulou-Belmehdi

Resumen

El tejido y el tejer, actividades que, en el mundo griego, parecen consustanciales a la existencia femenina, se convierten en referencias simbólicas. En la literatura, el telar representa una suerte de barrera entre el gineceo y el mundo exterior, y el tejido se constituye en lenguaje paralelo sobre la feminidad.

Palabras clave: tejido, Grecia, mujeres, *oikos*.

Abstract. *Greek fabric or the feminine in antithesis*

In the world of Ancient Greece, fabric and weaving are inextricably linked to the existence of women and take on the quality of symbolic reference. In the literature, the loom represents a kind of barrier between the Gynaecium and the outside world, the fabric constituting a parallel language on the subject of femininity.

Key words: fabric, Greece, women, *oikos*.

Sumario

Discípulas de Atenea Obras de doncellas
Atenea tejedora

Madre dulce, mi tela / tejer no puedo / Afrodita suave / me vence,
y de mi amado / siento el deseo¹

El resto de los griegos considera conveniente que las muchachas
lleven una vida tranquila y se dediquen a los trabajos de la lana²

* Traducción de Rosa Rius Gatell.

1. SAFO, fr. 104; trad. de FERRATÉ, Juan. *Líricos griegos arcaicos*. Barcelona: Sirmio, 1991.

2. JENOFONTE. *La república de los lacedemonios*. I, 3-4; trad. sugerida por la Dra. Montserrat Jufresa.

Safo y Jenofonte, he aquí dos textos yuxtapuestos, escogidos por su tonalidad disonante, que sirven para introducir la representación griega del arte de tejer como terreno metafórico privilegiado en el que se construye la presencia y la esencia de un femenino imaginario, lugar polarizado, de equilibrio precario, expresado a menudo en términos antitéticos. Transformado en discurso, el tejido deja de ser una pintura naturalista de las labores edificantes del gineceo, réplica de la realidad cotidiana de los trabajos domésticos. Objeto literario o actividad ritual, el telar aparece como un espacio «sexualizado», un lugar simbólico de la expresión y de la acción femeninas.

Sola o entre sus congéneres, la tejedora imaginaria representa la feminidad encerrada sobre sí misma. Contrariamente al vestido, objeto favorito de intercambio³, el telar representa la parte más profunda del *oikos*, una suerte de barreira simbólica entre el gineceo y el mundo exterior⁴. Esta reclusión industriosa forma el centro de un código polisémico que lleva, según el contexto y el género literario, una carga distinta. En el discurso normativo de un Jenofonte —en el texto citado o en el *Económico*⁵— el tejido se revela como un signo exterior de sabiduría y de capacidad de administrar el *oikos*. En el contexto mítico y poético, en cambio, la exterioridad cede su lugar a la identificación, y así, investido de toda la polisemia de que goza la mujer como objeto literario, el tejido deviene parte integrante de los personajes femeninos, relato metonímico de sus pensamientos y de sus destinos⁶. Este modo discreto de abordar lo femenino constituye un terreno familiar para la literatura griega que, para hablar acerca de ello, recurre de buen grado a un lenguaje lleno de imágenes, en el que todo lo relacionado con la indumentaria —lanzaderas, cinturones, tejidos— ocupa un lugar preeminente⁷. Pensemos, por ejemplo, en Nausícaa, que en la *Odisea* es invitada por Atenea a ir al río a lavar la ropa, ya que no será por mucho tiempo *parthénos*. La limpieza de las ropas remite al matrimonio: la joven solicita a Alcínoo permiso para salir y vigilar el lavado de los vestidos de su padre y de sus hermanos; ella se ruborizaría si hablara a su querido padre acerca de la boda, dice el poeta, pero él lo ha comprendido todo... (vi 25-67).

Las representaciones del tejido implican que la vida de una mujer no debe exceder el marco de su telar: el tiempo femenino aparece marcado por el soni-

3. GERNET, I.. *Anthropologie de la Grèce antique*. París, 1976, 200-203.

4. Sobre el gineceo, entendido como la parte más interior de la casa, véase ZEITLIN, F. «Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter». *Arethusa*, 15, 1-2 (1982), 143 y s. Sobre la mujer que actúa sola o con sus congéneres, como tema connotado negativamente, véase *ibidem*.

5. Sobre la esposa ejemplar de Isócrates, véase MOSSE, Claude. *La femme dans la Grèce antique*. París, 1983, 34-38.

6. PAPADOPOULOU-BELMECHI, Ioanna. *L'art de Pandora. La Mythologie du tissage en Grèce ancienne*. Tesis de doctorado. París, 1992.

7. A propósito del lenguaje lleno de imágenes como género de discurso que se atribuye a las mujeres y que se utiliza generalmente para describirlas, cf. IRIARTE, Ana. *Las redes del enigma*. Madrid, 1990. Sobre el hecho de llevar el ceñidor y el acto de quitárselo como metáfora para el cambio de estatus de la mujer, véase SCHMITT, P. «Athéna Apatouria et la ceinture». *Annales E.S.C.*, 32 (1977), 1059-1073.

do de la lanzadera⁸. Así, en su aspecto normativo, esta actividad parece absorber simbólicamente la existencia femenina, hasta el punto de devenir consubstancial a ella. Disconforme con esta operación de «pérdida de sí»⁹, la filósofa Hiparquia, compañera del cínico Crates, protagoniza una anécdota que ilustra elocuentemente los juegos de identidad y de antítesis en el ámbito del tejido. Con ocasión de un banquete, Teodoro «el Ateo» reprocha a la filósofa, que comparte la vida pública y mundana de Crates, el que haya abandonado la lanzadera inerte junto al telar¹⁰, y acompaña, además, sus palabras reprobatorias con un gesto dirigido directamente a la feminidad de la filósofa, infligiéndole públicamente un *anasurma*. Lo que el interlocutor impertinente ha percibido encajaría mejor, en efecto, con el tejido que con la filosofía. El «tiempo destinado al telar lo he gastado en el estudio», replica, imperturbable, la filósofa¹¹.

Como en la utopía de Lisístrata, Hiparquia invierte, a su modo y en la vida real, la vieja fórmula homérica, que resume en un reparto esquemático las funciones de ambos sexos: *a los hombres la guerra y a las mujeres los trabajos de la lana*, tal como responde Héctor a Andrómaca cuando ésta le prodiga consejos militares (*Iliada* VI, 492). Esta antítesis tiene una larga vida: varios siglos después de Homero otra «andrómaca»¹², Aretafila de Cirene —cuyo nombre significa «la que ama la virtud»—, tras liberar a la ciudad del tirano Nicócrates, fue invitada por sus conciudadanos a asumir un papel en la gestión de los asuntos públicos. Pero la heroica liberadora declinó ese honor excepcional y recluyéndose en el gineceo pasó el resto de su vida en los telares (Plutarco, *Virtudes de mujeres*, XIX).

Del mismo modo —si confiamos en la escasa información que conservamos acerca de ella— debió de pasar su vida Erina, la poeta que falleció siendo muy joven y cuyos versos igualaban a los de Homero y Safo. Enamorada de la poesía, debía, sin embargo, por temor a su madre, dedicarse a las ocupaciones textiles. El título de su poema, *La rueca*, lleva la marca de ese tiempo femenino consagrado naturalmente al trabajo de la lana. En su reconstrucción de los fragmentos del poema que han llegado hasta nosotros, M.L. West recupera el tema de la joven que vive con los ojos fijos en la rueca, y se queja de no haberse decidido a contraer matrimonio. La imagen de esta corta existencia dedicada al telar es corroborada por un epigrama anónimo de la *Antología Palatina*: «sus trescientos versos igualaban a Homero», aunque «por temor a su madre, tenía que dedicarse a la rueca y al telar, ella, la servidora de las Musas»¹³.

8. Para el canto de la lanzadera, que señala el alba, véanse los epigramas votivos de la *Antología Palatina* (VI, 160, 174 y 247).

9. LE DOEUFF, Michèle. *L'imaginaire philosophique*. París, 1980, 137.

10. Se trata de hecho de una cita de las *Bacantes* (1236) de EURÍPIDES.

11. DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de los filósofos ilustres*, VI, 97-98.

12. El nombre significa literalmente «la que combate a los hombres».

13. *Antología Palatina*, 9.190; trad. sugerida por la Dra. Montserrat Jufresa. M.L. WEST (*ZPE* 25, 1977, 95-119) considera que a causa de su ocupación forzada en el telar, atestiguada por la tradición, Erina no habría tenido el tiempo de escribir un poema tan bello, cuyo autor sería, por tanto, un hombre. M. ARTHUR rechaza pertinentemente este razonamiento al tomar la imagen del tejido como una convención literaria, «The Tortoise and the Mirror: Erinna PSI 1090», *Classical World*, 74,2 (oct. de 1980), 53-65.

He aquí un destino de muchacha que encierra su juventud en la actividad repetitiva del gineceo; a pesar de su sofisticación, la historia de Erina —ficción o realidad biográfica¹⁴— remite a una tradición establecida mucho antes de *La rueca*: aquella que asocia íntimamente los trabajos del telar y la virginidad, ya que el tejer es un «trabajo femenino sin duda, pero, en el imaginario mítico, es sobre todo un trabajo de doncella¹⁵».

Discípulas de Atenea

La guerra a los hombres y el tejido a las mujeres... Existe una figura, divina, que reúne estas dos esferas de actividad emblemáticas de ambos sexos: se trata de Atenea, *Parthénos Tejedora y Guerrera*. Su rueca, al igual que su lanza, expresan la idea de una virginidad inviolable, que corresponde a la edad femenina *indómita*¹⁶: fue ella quien enseñó a las tiernas vírgenes las espléndidas labores, ella, a quien no le agradan las acciones de la muy áurea Afrodita¹⁷. El arte de tejer es el atributo incontestable de Atenea y de ahí deriva su frecuente asociación a la virginidad. En efecto, el estado virginal se representa a menudo a través de la imagen del telar. En el *Ión* de Eurípides, Creúsa llama a los pañales que le han permitido reconocer al hijo que años atrás abandonó, *παρθένευμα*, «obra de virgen»¹⁸. Ifigenia, convertida ya en sacerdotisa de Ártemis en la Táurica, escucha la evocación que Orestes hace de su pasado de muchacha mediante el recuerdo de la bella tela que ella tejía cuando residía aún en el palacio paterno (811 y ss.). En el *Epitalamio de Helena*, Teócrito representa a las compañeras de la joven evocando con añoranza ante su cámara nupcial el telar virginal que con tanto primor manejaba Helena (vv. 32-34). Pues toda muchacha, como discípula que es de Atenea, deberá abandonar un día ese lugar de iniciación negativa que es el telar virginal y aceptar casarse, siendo el incesante tejer señal de estado incompleto y de desgracia.

Tejidos interminables, abandonados e inacabados..., el modelo más representativo de esta temática es, evidentemente, Penélope, la tejedora más famosa y a la vez más oscura de la mitología griega. Su obra es un ejemplo de escritura codificada, ya que en los relatos sobre la tela se hallan inscritos los temas más importantes de la *Odisea*: matrimonio-muerte, memoria-olvido y astucia. Al condensar alrededor de la reina de Ítaca todo un ámbito de la acción del poema, Homero se sirve principalmente de la actividad textil para expresar la función y el pensamiento de Penélope. Como muestra claramente el primer relato sobre

14. ARTHUR, M., op. cit.

15. LORAU, Nicole. *Les enfants d'Athéna*. París, 1981, 189.

16. «Cuando un poeta dice que una joven no está domada (*ἀδούκη ἀδμήτος*), entiende que no está casada», CALAME, C. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I. Roma, 1977, 413, n. 123.

17. *Himno homérico a Afrodita*, 9-15.

18. Véase infra.

la tela, que abunda en expresiones de la función intelectual¹⁹, la astuta obra es una manifestación de un espíritu sin igual, que distingue a Penélope de las demás mujeres (ii 118-122).

En efecto, el insidioso tejido da cuenta de una memoria tenaz y una astucia excepcional que han marcado el tiempo de Ítaca²⁰. Esa obra insólita cumple una importante función poética, ya que su duración coincide exactamente con la presencia de los pretendientes en la vida de Penélope²¹. Así, ante las presiones para que se case de nuevo, la reina replica: «Jóvenes pretendientes míos! Ya que ha muerto el divino Odiseo, aguardad, para instar mis bodas, que acabe este lienzo —no sea que se me pierdan inútilmente los hilos—, a fin de que tenga sudario el héroe Laertes» (ii 96-99). Noches y días se suceden y la obra no se concluye ya que, como han comprendido *in extremis* los pretendientes, no se trata de un tejido funerario. Para contrarrestar la presión de su entorno Penélope se sirve de su telar como si fuese una muchacha, «consagrada a los trabajos de Atenea». Los versos que «desenmascaran» la estratagema de la reina ante la asamblea de Ítaca cobran todo su sentido al confrontarse con la descripción del tejido virginal —cuya protectora es Atenea— realizada en el *Himno homérico a Afrodita*: la obra de Penélope emana de un pensamiento orientado hacia los dones de Atenea: las labores espléndidas, el espíritu virtuoso, las astucias... (ii 116-117). Para resumir la actitud de la reina, Antínoo se sirve de un juego de palabras: la fijación en los pensamientos y los trabajos de Atenea confieren a Penélope la falsa apariencia de una virgen; y en este sentido el escoliasta interpreta el subterfugio de Penélope. Así, mientras el telar esté montado, no se autorizará el matrimonio²².

En este modo de constituir el personaje mediante un desplazamiento, el tejido sirve para dibujar lo femenino en antítesis, utilizando así un rasgo más general de la poética de la *Odisea*: las apariciones y las intervenciones de Penélope en la acción están marcadas por el signo de la discordia o del desacuerdo²³. Y esto a partir ya de la primera rapsodia, donde la esposa de Ulises aparece presa de malestar en mitad de un banquete en el que sus pretendientes y su hijo se deleitan escuchando al aedo real de Ítaca, Femio, quien canta el desastre de los aqueos, privados para siempre de su regreso debido a la cólera de Atenea. Al resonar en el palacio de Ulises, ausente desde hace tiempo, ese canto luctuoso resulta nefasto. Penélope intenta detenerlo pero tropieza con la reacción de Telémaco, que replica a su madre por querer introducirse en el terreno del

19. ii, 92, 93, 116, 117, 121, 122 y 124.

20. Sobre la espera de Penélope, véase PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna. «Le chant de Pénélope». *Autrement* (serie *Mutations*), enero 1994, 107-117.

21. Compárense ii 89-90 y xiii 377-378. Sobre el problema de la duración exacta de la *μηνηστεία* de Penélope, cf. HEUBECK, A., WEST, S. y HAINSWORTH, J.B. *A Commentary on Homer's Odyssey*. Oxford, 1990, vol. I, 136-137. En la presente traducción se citará la *Odisea* de acuerdo con la versión de SEGALÁ, Lluís. Barcelona: Ediciones B, 1990, introducción y notas de MIRALLES, Carles.

22. Escolio al verso ii 97.

23. Como señala LORD, A.B. *The Singer of Tales*. Cambridge Mass., 1960, 172-173.

canto y del discurso²⁴, don de Zeus, placer y prerrogativa de los hombres. Ulises ha fallecido como tantos otros; por lo tanto, ella debe regresar a los trabajos de la rueca y del telar²⁵.

La antitesis entre el discurso y el tejido queda claramente dibujada en las palabras del joven Telémaco. Se trata de mostrar ahora los límites de la acción de Penélope, puesto que ella no intervendrá en el desarrollo de los acontecimientos a través de la enunciación directa de su pensamiento, sino mediante una desviación. Sin embargo, quitarle la palabra a la reina de Ítaca y enviarla a sus estancias, es algo que entra en contradicción con la imagen de otras grandes damas homéricas, Helena o Arete, que no son excluidas del banquete y que toman sin recato la palabra. Pero aquí se trata de una situación muy distinta, ya que Penélope aparece en el texto odiseico como una figura ambigua, al cuestionarse su estatus de esposa... Ulises ha muerto, creen en Ítaca. Así, por obra de un interesante formalismo poético, Penélope, al ser solicitada en matrimonio adopta los rasgos de una virgen. Por este motivo desciende de sus aposentos con el rostro velado y acompañada siempre de dos sirvientas²⁶; por ello mismo transforma su obra en un tejido interminable, rasgo que el imaginario griego asimila al rechazo o a la imposibilidad del matrimonio, a la prolongación excesiva de la virginidad. La tela explicitada a través del juego de palabras de Antínoo subraya a las mil maravillas la esencia poética de Penélope, esa distancia constante entre el ser y el parecer, que le permite dominar insidiosamente «la otra mitad» del poema, la *Odisea* de la ausencia de Ulises.

Así, la palabra y la guerra corresponderían a los hombres y el tejido, a las mujeres. La oposición, tan antigua como la *Iliada* (VI 492), se observa en otros grandes textos de la literatura griega pertenecientes a géneros literarios muy distintos. Si en la *Iliada* la reprimenda de Héctor tiene como resultado el alejamiento de Andrómaca de los asuntos públicos, en la *Odisea* enviar a Penélope a su laborioso retiro, como hace Telémaco, constituye una hermosa argucia textual, ya que, sin dejar de salvar las apariencias, la reina de Ítaca transgrede el proverbial reparto de papeles.

Algunos siglos después, Lisístrata dirá en voz muy alta todo lo que Penélope disimula a través de un lenguaje lleno de astucia: hay que utilizar medios puramente femeninos para influir sobre los asuntos de los hombres. Penélope y Lisístrata representan una lógica similar, la de sustraerse a todo intercambio, mostrarse «indisponibles» sexualmente a fin de modificar el curso de los acontecimientos que están fuera de su alcance. Entre Homero y Aristófanes se establece la misma operación simbólica; al colocar a las mujeres atenienses bajo la

24. El término empleado es *μῦθος*; según el análisis de MARTIN, R.P. (*The Language of Heroes*. Ithaca, 1989) este término no designa simplemente la palabra, sino el discurso largo y detallado, que proviene de un personaje investido de autoridad.

25. Véase *Odisea*, I, 345-359. A propósito de este pasaje frecuentemente comentado, léase PUGGI, P. *Odysseus Polytropos*. Ithaca, 1987, 195 y ss.

26. Véase NAGLER, M., *Spontaneity and tradition. A Study in the Oral art of Homer*, Berkeley, 1974, 71 y ss.

protección de la diosa poliada, lejos de todo intercambio conyugal, el poeta cómico las convierte en vírgenes: «huéspedes de Atenea, las mujeres lo son bajo el signo de la pureza... en la Acrópolis y para las necesidades de la causa de Afrodita, las mujeres de Atenas se convierten de nuevo en doncellas»²⁷. Encerradas en la ciudadela, último refugio del pueblo en momentos de agresión, las compañeras de Lisístrata realizan una vuelta atrás utilizando todos los atributos de Atenea: son castas, la guerra se transforma en «asunto suyo» y son, evidentemente, tejedoras. Entre ellas y bajo el patronazgo de Atenea, las ocupantes de la Acrópolis anuncian su proyecto de trabajar la lana, con arte y paciencia, no para tejer la tiranía (630), como temen los ancianos agrupados alrededor de los propileos, sino para mostrar a los hombres que puede gobernarse la ciudad del mismo modo que se trabaja la lana, sirviéndose del tejido no sólo como ejemplo de orden, sino también como metáfora del modo femenino de ser y de pensar.

La guerra a las mujeres..., *el tejido a los hombres*, el uso cómico de este verso de la *Iliada* no se agota en una simple inversión, dirigida a ridiculizar al comisario que llega para sofocar la revuelta, imponiéndole silencio (529 y ss.), que es el *adorno* ideal femenino²⁸. Armadas con sus husos (567), las tejedoras cómicas intentan modificar el curso de los acontecimientos utilizando únicamente sus atributos femeninos, y de ahí el amplio desarrollo del empleo paradigmático de la rueca y el telar (567-586). Se podría vislumbrar, a partir de este momento, detrás de la ciudad utópica de Lisístrata, la Ítaca no menos utópica de Penélope y decir que este pasaje de Aristófanes hunde sus raíces en un simbólico sutilmente elaborado por el poeta de la *Odisea*; los atenienses, piensa Lisístrata, no son verdaderos hombres²⁹, ya no están en condiciones de dirigir la ciudad; ocurre lo mismo con los pretendientes de Penélope, que representan un mundo a la deriva, un vacío de poder colmado por los proyectos oscuros de la reina tejedora.

Aunque hayan huido del gineceo las tejedoras cómicas no dejan de ocupar un espacio reservado que, durante el tiempo de una revuelta imaginaria, excluye a los hombres. Ahora bien, todo lo que quieren —afirman— es comportarse prudentemente, como doncellas (473), refiriéndose, por otra parte, a los rituales que marcaron su adolescencia³⁰, con la intención de demostrar su vínculo con la ciudad y hacer respetar su palabra. El tema del tejido se integra bien en esta lógica de regresión, nutrida de frecuentes alusiones al ritual: encerradas en la Acrópolis y anunciando la preparación simbólica de un manto para el pueblo (586), las tejedoras, por un momento castas y reclusas, evocan a las Arréforas, las jóvenes que cada año durante las Chalkeia «colocan en

27. LORAUX, Nicole, op. cit., 173-175.

28. ARISTÓTELES, *Política*, I, 1260 a 30 (cita de Sófocles); SISSA, Giulia, *Le corps virginal*. París, 1987, 77 y ss.

29. Véase también *Las resmoforias*, 819-829.

30. VV. 641-647; como subraya ZEITLIN, F. Op. cit., 150, las mujeres se refieren aquí únicamente a rituales de doncellas.

el telar» la otra tela *panatendica*, el *péplos* de Atenea. Antes de convertirse en vela de la nave panaténica, ofrenda de toda la ciudad a su políada, y mientras se teje, el *péplos* no sólo está reservado a las mujeres, sino que requiere cada vez un comenzo solemne que se centra en dos jóvenes recluidas, hecho que indica una exigencia de pureza³¹. De este modo, en el transcurso de una representación, las tejedoras subversivas se retrotraen simbólicamente a una edad y a un servicio religioso claramente incompatibles con la sexualidad, a fin de intensificar la tensión entre su estatus real y su regresión militante.

Obra de mujer y obra de virgen, la actividad textil, representación de un lugar donde se excluye momentáneamente el intercambio³², se subordina a la temática más amplia de la capacidad de regresión de la mujer, ilustrada en el ámbito divino por Perséfone, que periódicamente vuelve a convertirse en *Koré*, y por la misma diosa del matrimonio, Hera, quien —según un *logos* ritual argivo calificado de «indecible» por Pausanias (II, 38, 2-3)— recupera cada año su virginidad después de bañarse en la fuente *Kanathos*. La primera de las mujeres, Pandora, no es totalmente ajena a ese esquema; γυνή παρθένος, ese ser original y emblemático hace gala de una naturaleza femenina dual³³, siempre susceptible de rechazo, de replegarse sobre sí, hecho representado, como en el caso de Penélope o de las mujeres en la *Lisístrata*, como una vuelta hacia la autarcía de la edad virginal, hacia esa edad que la lengua griega califica de «indómita». Es precisamente esta lógica la que prevalece en la elaboración imaginaria del tejido, arte que Pandora recibió de Atenea en el momento mismo de su creación³⁴. Por ello, desde Penélope a Lisístrata, pasando por Deyanira, Aedón y las Miníades³⁵, en vano buscaremos a la tejedora paradigmática de Jenofonte. El tejido de Aedón expresa una situación de antagonismo y de repliegue, es el signo precursor de la disolución de su matrimonio con Politecno³⁶; las Miníades conocerán un destino trágico al distinguirse de las otras mujeres por su excesivo apego a los trabajos del telar y su rechazo a honrar a Dioniso³⁷; Deyanira en *Las traquinias* concentra su deseo frustrado por Heracles en la confección de una túnica que impregnará de filtros eróticos; ahora bien, en varias ocasiones (103, 206) esta tejedora amorosa, esposa y madre desde hace

31. ZEITLIN, F., op. cit., 151-153.

32. Véanse las reflexiones de REDFIELD, J. («Notes on the Greek wedding», *Arethusa*, 15, 1-2 (1982), 194-195) sobre el tejido como «producción asexual».

33. Sobre el sintagma problemático (*Teogonía*, 513-514), véase LORAUX, Nicole, op. cit., 87-88.

34. HESÍODO, *Los trabajos y los días*, 63-64.

35. La limitación del espacio sólo permite una breve presentación de estas tejedoras; para más detalles y para la bibliografía general sobre los mitos que les atañen, véase PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna, op. cit. (supra, n. 6): Deyanira: 319-329; Aedón: 286, y las Miníades: 283-287.

36. Según la versión de ANTONINUS LIBERALIS. *Las metamorfosis*, XI.

37. Obsérvese la ambigüedad del estatus de las Miníades; a pesar de la existencia de un hijo, Antoninus Liberalis las denomina *korai* y las sitúa en la casa de su padre. En la versión de Ovidio (*Metamorfosis*, IV) no se menciona al hijo y nada indica que estuvieran casadas, cf. KAMBITIS, J.S. *Miníades y Proitides* (en griego). Jannina, 1975, 52-53.

mucho tiempo, aparece como una *nymphé*, que vuelve al umbral del matrimonio³⁸. Incluso a propósito de las tejedoras casadas, el mito no convierte el tejido en una actividad doméstica edificante, sino en un lugar fantasmagórico donde siempre está a punto de revivir ese aspecto indómito de la mujer, la *parthénos* en la *gyné*.

Atenea tejedora

Por su consubstancialidad entre agente y acción, el arte de tejer refleja, aunque sea a modo de antítesis latente, la dualidad de la naturaleza femenina. «El resto de los griegos —nos recuerda Jenofonte— considera conveniente que las muchachas lleven una vida tranquila y se dediquen a los trabajos de la lana³⁹. Efectivamente, en la Grecia antigua, como en otras partes⁴⁰, la vida de la mujer consagrada al trabajo oculta el reverso inquietante de la ociosidad vinculada al placer. En varias ocasiones el mito implica una tendencia a esta polarización, que coloca en un lado a la mujer como servidora de Atenea y en el otro a la amante consagrada a las actividades de Afrodita. El juego de exclusiones comienza en el *Himno homérico a Afrodita*. A Atenea «no le agradan las acciones de la muy áurea Afrodita» sino que le atrae «ocuparse de espléndidas labores [...]. Fue ella también la que les enseñó a las doncellas de piel delicada, en sus aposentos, espléndidas labores, inspirándoselas en el ánimo a cada una»⁴¹.

La relación problemática entre el trabajo femenino y los placeres de Afrodita queda claramente reflejada en una versión del mito de Tiresias referida por Eustacio y atribuida a Sóstrato. Tiresias, elegido como juez en un concurso de belleza entre Afrodita y las Cárites, concede el premio a estas últimas; Afrodita se enfurece y castiga a Tiresias transformándolo en una vieja hilandera, creyendo así haberlo privado definitivamente del placer sexual⁴². El tejido protegido por Atenea es «un ejercicio de virginidad»⁴³, que soporta mal la presencia de Afrodita, como lo canta bellamente Safo: «Madre dulce, mi tela / tejer no puedo: / Afrodita suave / me vence, y de mi amado / siento el deseo»⁴⁴.

38. LORAUX, Nicole. *Les expériences de Tirésias*. París, 1989, 52-53.

39. JENOFONTE. *La república de los lacedemonios*, I, 3-4; trad. indicada en la n. 2.

40. Esto es lo que constata, por ejemplo, Y. VERDIER a propósito de la Francia rural: «... la labor es una obligación y tiene un valor moral: mantenerse tranquila y tener los dedos ocupados» (*Façons de dire, façons de faire*, París, 1979, 172; véase también 256). Sobre la importancia del tema de la ociosidad como característica de la naturaleza femenina en Hesíodo, BALLABRIGA, A. «L'Equinoxe d'hiver». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Serie III, vol. XI, 3 (1981), 580 y ss.

41. *Himno homérico a Afrodita*, 9-15; trad. de BERNABÉ, Alberto. *Himnos homéricos. La «batracomiomaquia»*. Madrid: Gredos, 1978.

42. BRISSON, L. *Le mythe de Tirésias*. Leyde, 1976, 91. Eustacio, comentario a x 494. Sobre el personaje de Sóstrato cf. BRISSON, L. *Ibidem*, 78 n. 1.

43. Véase, por ejemplo, EURÍPIDES. *Íón*, 1425.

44. SAFO, fr. 104; trad. indicada en la n. 1. La misma antítesis será repetida en ciertos epigramas votivos de la *Antología palatina* (VI, 283 y 285).

Un texto de Nonno de Panópolis narra un mito ateniense⁴⁵, que hace más inteligible la oposición entre Atenea y Afrodita; el libro XXIV de las *Dionisiacas* (239-329) presenta a una Afrodita enamorada del huso. Sus manos no habituadas (ἀτρίπτους χεῖρας) se agotan en una pena sin sonrisas (πόνος ἀγέλαστος⁴⁶)... un trabajo inhabitual (ἀήθει μόχθῳ). Las palabras que designan el esfuerzo evidencian el carácter penoso del tejer, que, además de destreza, exige fuerza. Las nociones de pena y resistencia aparecen asimismo en el origen semántico del término que designa «el trabajo de la lana», ταλασίη (ταλζ τλα- «pena»). Atenea tejedora es denominada ταλαεργός (274). El verbo ξαίνω significa *cardar, carmenar*, pero también *cansarse*; ξανῶν significa *tener doloridas las muñecas a fuerza de trabajar continuamente la lana*⁴⁷. Este carácter de pesadumbre es subrayado por una observación técnica proporcionada indirectamente por Herodoto: al contrario que el tejedor egipcio, la mujer griega trabaja de pie extendiendo la trama hacia lo alto del telar vertical⁴⁸. Este es el dominio de Atenea, y la intrusión de Afrodita encoleriza a la divinidad laboriosa (ἐργοπλόνῃ μέγα νείκος ἀναστήσασαν Ἀθήνην). Afrodita ha ignorado la distribución de las tareas efectuada por las Moiras y el orden primordial del mundo peligra cuando ella se dedica al tejido del *péplos* (ἀρχέγονος γάρ/πλάζεται εἰσέτι κόσμος, ἔως ἔτι πέπλον ὑφαίνεις). Las manos de Afrodita entran en relación con un dominio extraño a su naturaleza, y los efectos se manifiestan, se diría, en términos de deshonra, en el sentido «de un contacto contrario a un cierto orden del mundo en cuanto establece una comunicación entre realidades que deben seguir siendo distintas»⁴⁹.

En manos de Afrodita la obra de Palas se deshace (παλλῖλυντον 251), el hilo parece cobrar vida y el tejido se hincha y estalla (256-258). Los efectos se dejan sentir en el nivel cósmico; el Tiempo (Αἰών) se desordena y la vida se marcha, porque los matrimonios quedan perturbados (266) y la reproducción se detiene⁵⁰. Eros deja de lanzar sus flechas al ver que «el surco del mundo no

45. τεργπὸν ἀσιγήτοισι μεμηλότα μῦθον Ἀθήναις, XXIV 240.

46. El adjetivo ἀγέλαστος podría ser una alusión irónica al epíteto tradicional de Afrodita: φιλομ(μ)ειδής «la que ama la sonrisa» (*Himno homérico a Afrodita* I, 1-3 y 17); dicho adjetivo está unido en Hesíodo, por la ambigüedad homonímica del término, al amor y al deseo (*Teogonía*, 200; véase el comentario de WEST, M.L. *Theogony*. Oxford: OUP, 1966).

47. SUDA, s.v. ξανῶν. ξανῶ. ξαίνειν.

48. Para una idea concisa y completa de la técnica del tejido en la Grecia antigua, cf. SOSSET, F. «Le tissage dans la Grèce ancienne». *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1895-1896, 481-519.

49. VERNANT, J.-P. *Mythe et société en Grèce ancienne*. París, 1974, 131 (trad. cast.: *Mito y sociedad en Grecia antigua*, Madrid, S. XXI, 1982). DRETTAS, G. (*La mère et l'outil*. París, 1980, 257) relata que en la Bulgaria rural actual «a un extranjero le está prohibido tocar la urdimbre con la mano... la tejedora está siempre visiblemente incómoda cuando alguien se acerca demasiado al telar, si existe el riesgo de que se produzca verdaderamente un contacto corporal con lo que hay dentro del mismo».

50. Puede pensarse aquí en la versión arrefórica del rapto de Perséfone: la joven es arrancada del telar «mientras trabaja para Atenea», y este rapto afecta el orden cósmico. Sobre esta versión, infra.

está arado y no da a luz»⁵¹. Este mito ilustra claramente la incompatibilidad entre el tejido de Atenea y el dominio de Afrodita. En el conflicto de las diosas el reparto de las edades y de los estatus femeninos queda totalmente trastornado; se trata de la *μοῖρα* o del *κλήρος* de cada dios. En el lugar de las Moiras que preparan el hilo, están las Cárites, y en el de Atenea que teje, Afrodita. El relato de Nonno aclara el lado teológico del escolio al tejido de Penélope, pues, mientras el telar esté montado, los esponsales no son posibles⁵²: Afrodita no debe «tocar» a las jóvenes tejedoras. En las sociedades tradicionales, no hay otro modo de iniciación a la sexualidad por parte de las muchachas que el de la negación. La diosa del amor está excluida del dominio de la virginidad, que se define precisamente por su ausencia.

Obras de doncellas

Se supone que el espacio del telar y el fondo de la casa protegen a la joven del eros. Situada en lo más profundo del recinto, la *parthénos* canónica de Hesíodo vive cerca de su madre, ignorante de las obras de la áurea Afrodita⁵³, en una extraña similitud con el destino de Erina, descrito como si hubiera sido modelado, siglos después del poema hesiódico, sobre esta antítesis entre Afrodita y Atenea que rige la existencia femenina. El centro de ese universo femenino es el telar, lugar de producción de los tejidos para uso del *oikos*, y al mismo tiempo espacio investido de los valores simbólicos íntimamente asociados a la figura de Atenea.

Nacida sin unión sexual y poco dispuesta a la relación entre sexos, Atenea *Parthénos* domina totalmente esta actividad artesana. En efecto, en el panteón griego la división entre sexualidad y tejido es clara, y ninguna de las diosas casadas y madres se encuentra asociada a esta actividad. Al contrario, los textos se esfuerzan en señalar la separación: Hera la soberana no le disputa a Atenea este don de las Moiras, escribe Nonno (XXIV 282); lo cual ya indica la *Iliada* al precisar que el *péplos* de la esposa de Zeus ha sido confeccionado por Atenea (XIV 178-179). Las Moiras, temibles hilanderas del destino, son figuras lejanas, solitarias y sin progenitura. En cuanto a Deméter, nunca se la relaciona con los trabajos de la lana, contrariamente a Perséfone a quien a veces se representa tejiendo en el momento del rapto. Una vez desaparecida *Koré*, la madre enlutada no conservará los útiles ni la obra inacabada y los confiará a otras *kurai*, a las sesenta hijas del rey de Paros⁵⁴.

Numerosos textos insertan el tejido en la temática del rapto de Perséfone, como los de Apolodoro de Atenas, Diodoro de Sicilia, Nonno y otras obras relacionadas con la tradición órfica. Diodoro de Sicilia cuenta que en el momen-

51. ἀλόχευτον ἀνήροτον αἰλακα κόσμου, XXIV, 267-268.

52. Cf. supra.

53. HESÍODO. *Los trabajos y los días*, 520-521. Véase el comentario de Nicole LORAUX sobre este pasaje en «Un secret bien gardé», prefacio a SINSA, Giulia, op. cit., 7-8.

54. Apolodoro de Atenas, *F. Gr. Hist.* 244F 89.

to del rapto, Perséfone, en compañía de Ártemis y de Atenea, tejía un *péplos* para Zeus, el padre (V, 3,4). La tradición órfica vincula a las tres diosas invocando su virginidad⁵⁵: Ártemis y Atenea que están en ella (*Korê*) salvaguardan su virginidad, expresión que indica la naturaleza irreductiblemente dual de Perséfone. Por otra parte, el tejido de la *Korê* parece subordinado a la figura de Atenea, calificada por los órficos como maestra del tejido (Kern, *OF* 178). En el relato de Nonno, que se sitúa en la misma tradición, Perséfone ejecuta una tarea idéntica a la de las Arréforas y el espacio del telar se encarga de proteger a la joven del *eros*.

Lo que pretende Deméter al esconder a Perséfone en un *partheneôn* de tejedoras, según la tradición referida por Nonno, que parece derivar de los órficos, es alejar a la joven de todos los dioses del Olimpo invadidos por el deseo. En una gruta apartada y en compañía de las ninfas expertas en el arte de tejer, Perséfone prepara el hilo y coloca la tela en el telar mientras canta a Atenea ἰστοέλευ⁵⁶. Sin embargo, aquel trabajo no protegerá a la divina joven del asalto del dragón-Zeus, que ha penetrado en el fondo de la oscura cámara virginal, y de su unión nacerá Zagreo, el cornudo. El texto compadece a Perséfone por no haber podido evitar, a pesar de todo, la unión monstruosa en el fondo del *partheneôn*, y precisa que la muchacha ha sido raptada πρόγαμοιο.

Abandonar los trabajos de Atenea «antes de tiempo» equivaldrá para la joven humana a poner su futuro como mujer bajo malos augurios. Este es, por ejemplo, en el *Ión* de Eurípides, el caso de Creúsa, seducida por Apolo, que envuelve con su tela inacabada a Ión, el niño nacido de esa unión secreta. Pero los pañales de Ión recuerdan mucho a una réplica o a una parte de la indumentaria de Atenea, ya que se trata de un *péplos* en cuyo centro figura la imagen de la Gorgona, como si de una égida se tratara (1421-1423). El texto deja suponer que esa ropa de virgen (1425, 1489), esos vagabundeos de la lanzadera (1490-1491), *obra de una princesa* que habita en la *Acrópolis*, formaba parte de un servicio arrefórico original bruscamente abandonado, sobre todo si se lee la pieza como una repetición del mito de las Cecrópides⁵⁷, las primeras que tejieron la lana en el Ática y que se ocuparon de la indumentaria divina⁵⁸. ¿Se habría quedado estéril Creúsa por abandonar su labor ritual y envolver a su hijo ilegítimo con la tela sagrada? De todos modos, la desviación en el uso de su tejido prefigura el fracaso de su vida como mujer: «no hay nada, incluyendo la imperfección de sus obras de doncella..., que no hable de su fracaso: fracaso, quizá, de la Arréfora que no ha finalizado su tarea, y fracaso asimis-

55. Lo mismo ocurre en el *Himno homérico a Deméter*, en la *Helena* de EURÍPIDES y en PAUSANIAS, VIII, 31, 2-3. En CLAUDIANO, Diana y Palas corren tras el carro que se lleva a Proserpina: *stimulat communis in arma virginitas (De raptu Proserpinae, II 207-208)*.

56. πρωτοπαγή ποιήσε διάματα. φάρεος ἀρχήν (*Dionisiaca*, VI, 151-153, escena del tejido: 135-153).

57. LORAU, Nicole, op. cit. (supra, n. 15), 197 y ss.

58. FILOCORO, F. *Gr. Hist.*, 328 F 10.

mo de la víctima de Apolo en abandonar el estatus de *parthénos* para entrar en el matrimonio»⁵⁹.

Eurípides es el único autor del período clásico llegado hasta nosotros que convierte el tejido en honor de Atenea en un objeto poético. Las actividades relacionadas con la indumentaria de la Políada parecen rodeadas de una gran discreción, del mismo modo que la estancia de las Arréforas en la Acrópolis, que comienzan su reclusión colocando solemnemente la tela sagrada en el telar. Durante mucho tiempo la hermenéutica interpretó el servicio arrefórico a través del acto ritual que marca su fin, esto es, el transporte de los objetos inefables hacia, se decía, el recinto de Afrodita de los Jardines. En la actualidad, una atenta interpretación del texto de Pausanias sobre las Arréforas⁶⁰ y el cambio de la topografía de la Acrópolis aportado por el emplazamiento preciso del Aglaurión⁶¹, muestran que se sabe menos de lo que se creía acerca del recorrido de las Arréforas: no sólo lo que transportaban permanece en secreto, sino también el final de su trayecto. De este modo, ya no es tan fácil introducir a Afrodita en el ritual arrefórico transformándolo en una iniciación a la sexualidad⁶², ya que la mitología sobre el tejido de las jóvenes al servicio de Atenea lo convierte en una barrera contra el *eros*. Un último ejemplo de esta incompatibilidad lo hallamos en Aracne, quien para los griegos fue en su origen una bellísima doncella, metamorfoseada por no haber respetado el telar de Atenea.

El modelo por excelencia del tejido en el mundo animal es la tela de la araña. Cabría esperar por ello una mayor presencia de este arácnido en las representaciones de dicha actividad. Ciertamente, en el mito hallamos huellas de la tejedora Aracne, pero ésta es una figura marginal. En las dos versiones que han llegado hasta nosotros, la de Ovidio en las *Metamorfosis* (VI, 5 y ss.) y la de Nicandro en las *Thériaca*, se trata de jóvenes que no han respetado la pureza de los trabajos de Atenea. En la versión latina, la más conocida, Aracne, orgullosa tejedora lidia, rechaza el patronazgo de Atenea y pretende tejer mejor que la diosa; sin embargo, no es su manifestación de orgullo lo que provoca el castigo de Atenea, sino más bien el hecho de que Aracne teja los amores de los dioses olímpicos en lugar de las historias que glorifican a Atenea, como la que se representa en el *péplos* panatenáico. La otra versión es griega y más antigua, y enraiza el mito en suelo ateniese; según se narra en ella, vivían en Ática un hermano y una hermana, el joven se llamaba Falange y la muchacha Aracne. Falange había aprendido de Atenea el arte de la guerra y Aracne, el del tejido. Pero ambos hermanos tuvieron relaciones incestuosas, lo cual provocó la abominación de Atenea. La diosa los metamorfoseó

59. LORAUX, Nicole, op. cit. (supra, n. 15), 242; SISSA, Giulia, op. cit., 121-123.

60. KADLETZ, E., «Pausanias, I, 27, 3 and the Route of the Arrephoroi», *AJA*, 86 (1982), 445-446.

61. DONTAS, G.S. «The true Aglaurion», *Hesperia*, 52/1 (1983), 48-63.

62. Véase, por ejemplo, BURKERT, W. «Kekropidensage und Arrhephoria», *Hermes*, 94 (1966), 1-25, y la crítica realizada por CALAME, C., op. cit., 237-238.

en la especie animal «rastrera», en la que los padres están condenados a ser devorados por su progenitura⁶³. La educación de los efebos y la educación de las muchachas se hallan aquí reunidas, perteneciendo ambos aprendizajes al ámbito patrocinado por Atenea. En las dos versiones, ateniense y latina, el tejido y la sexualidad siguen revelando una relación fuertemente negativa: a la transgresión sexual de los jóvenes discípulos de Atenea corresponde la versión suavizada de las escenas de amor tejidas por la orgullosa lidia. La antítesis se confirma de nuevo: para las jóvenes las labores del telar son tanto —si no más— un ejercicio de moral como un aprendizaje de los trabajos domésticos. Y esto es precisamente lo que los lacedemonios reprochan a los demás griegos, a saber: «formar» el carácter femenino en un tipo de educación fundada en el encierro y el trabajo textil⁶⁴.

Aracne es el ejemplo del comportamiento femenino que crea el desorden. Con el paso del orden humano al de los animales la joven nunca alcanzará su *telos*, y el empleo ilícito del telar la volverá deforme y la situará en el origen de la especie animal que mantiene relaciones de parentesco monstruosas, convirtiéndose en un cuento ideal para atemorizar a las jóvenes, como el de las Cecrópidas que pierden la vida por haber abierto la canasta de Erictonio. Aracne abandona su telar para buscar la muerte en la horca, modo de suicidio predilecto de las mujeres⁶⁵. Desviándose de la lengua griega, que clasifica el término ἀράχνης más bien dentro del género masculino, el mito se centra en un destino femenino⁶⁶. Hacer que una joven de resplandeciente belleza se vuelva horrenda es un castigo que las diosas infligen para impedir su acceso al matrimonio, el *telos* de toda mujer, puesto que decir que una joven es «bella» significa que está en edad de casarse⁶⁷. Pendiente para siempre de un hilo que emana de su propio cuerpo, Aracne se entrega a un tejido sin fin, signo de una vida femenina no consumada y réplica monstruosa de los trabajos de la *Parthénos* divina, a quien pretendía igualar.

En la literatura el tejido representa un lenguaje paralelo sobre la feminidad, como si, a la manera de las Moiras, las tejedoras míticas, inclinadas sobre sus telares, trabajaran en la prefiguración de su destino. Así, la muchacha se forma al tiempo que va tejiendo su tela; y en una cultura caracterizada por la dificultad de un discurso directo sobre las realidades de la vida femenina, la

63. *Scholia in Nicandri Theriaca*, 12a, 40, ed. por KEB, H., Leipzig, 1856.

64. JENOFONTE. *La república de los lacedemonios*. I, 3-4.

65. Sobre este modo de muerte véase LORAUX, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. París, 1985, 31 y ss. (trad. cast.: *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor, 1989).

66. CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, s.v. ἀράχνης*. Véase también COLLARDELLE-DIARRASSOUBA, M. *Le lièvre et l'araignée dans les contes de l'ouest africain*. París, 1975 (especialmente 142), donde la araña es de género masculino como insecto y como personaje del cuento.

67. Sobre el significado metafórico de la belleza virginal, signo de madurez para el matrimonio, CALAME, C., op. cit., 342-346; BRULE, P. *La Fille d'Athènes*. Besançon, 1987, 301 y ss. Sobre las Proitides que vieron marchitar su belleza a causa de la cólera de Hera, CALAME, C., ibidem, 215 y BURKERT, W. *Homo Necans*. Berkeley, 1983, 169-170 (trad. inglesa).

tela en el telar representa el cuerpo mismo de la joven que trabaja en él. Esta operación simbólica se observa claramente en la costumbre ateniense de señalar el nacimiento de una niña por medio de un copo de lana colgado en la puerta de la casa⁶⁸, metáfora que volvemos a encontrar más explícitamente desarrollada, muchos siglos después, en un epitalamio griego moderno:

Tenía ante mi puerta una planta de algodón blanco
Y con mi rueca el algodón hilaba
mas vinieron a robármela
y en otro barrio me la desposaron*

Nota biográfica

Ioanna Papadopoulou-Belmehti, investigadora en antropología de la Grecia antigua, es autora de una tesis doctoral sobre «L'art de Pandora. La Mythologie au tissage en Grèce Ancienne» y de un libro con el título *Le chant de Pénélope* (París, 1994).

68. LORAUX, Nicole, op. cit. (*supra*, n. 15), 169 n. 46.

* Agradezco a Nicole Loraux y a Françoise Labrique que hayan dedicado su tiempo a leer y comentar este artículo.