Recibido: 15 de abril de 2025 | Aceptado: 10 de junio de 2025

# TRAS LOS PASOS Y LAS VOCES FEMENINAS. ESPACIOS, CUERPOS Y FUNCIONES EN EL SOPORTE CERÁMICO

María Cecilia Colombani[1]

## Resumen

Este artículo se propone relevar la presencia de lo femenino en el mundo griego, presente en las figuras de los vasos griegos, acompañando la riqueza que Lissarrague le atribuye como modo de reconstruir la vida social y los vínculos entre hombres y mujeres (1991: 207-208). En este escenario, considerando el espacio como bisagra política en términos de Foucault (1983), proponemos recorrer los espacios de circulación femenina, tratando de relevar la tensión interior/exterior como modo de captar las marcas de una identidad que define al colectivo. Acompañando el análisis de los vasos, nuestro trabajo propone una reflexión en torno al modelo de la esposa griega, sobre todo en lo que se refiere a su presencia en el control del oikos. Nuestra propuesta consiste en trabar un diálogo entre el texto literario y el soporte iconográfico como estructuras discursivas con particularidades específicas.

## Palabras clave

Sociabilidad de las mujeres; vasos griegos; Jenofonte; subjetividad; trabajo pedagógico.

[1] Profesora Titular – Universidad de Morón, Morón, Argentina. E-mail: ceciliacolombani@hotmail.com.

## Resumo

Este artigo tem como objetivo destacar a presença do feminino no mundo grego, representada nas figuras dos vasos gregos, acompanhando a riqueza que Lissarrague lhe atribui como forma de reconstruir a vida social e os laços entre homens e mulheres (1991: 207-208). Nesse contexto, considerando o espaço como uma "dobradiça política" nos termos de Foucault (1983), propomos percorrer os espaços de circulação feminina, buscando destacar a tensão entre interior e exterior como forma de captar os traços de uma identidade que define o coletivo. Acompanhando a análise dos vasos, nosso trabalho propõe uma reflexão em torno do modelo da esposa grega, sobretudo no que se refere à sua presença no controle do oikos. Nossa proposta consiste em estabelecer um diálogo entre o texto literário e o suporte iconográfico como estruturas discursivas com particularidades específicas.

## Palavras-chave

Sociabilidade feminina; vasos gregos; Xenofonte; subjetividade; trabalho pedagógico.

## Introducción

Este artículo rastreará lo femenino en el mundo griego a partir del *logos* explicativo encarnado en las figuras de los vasos griegos. Lissarrague (1991: 207-208):

> La riqueza iconográfica de este tipo de objetos, merece que nos detengamos en ellos […] podemos intentar señalar cuál es la parte reservada a las mujeres en un repertorio relativamente extenso, en el que los temas guardan relación con la vida social son muchos y variados, e igualmente trata de identificar, en ese conjunto, la articulación de lo masculino y lo femenino.

En este marco, en términos de Foucault (1983), queremos pensar cierto territorio de la sociabilidad de las mujeres, así como de los registros espaciales que implica la perspectiva vincular del colectivo, considerando el espacio como bisagra política capaz de producir transformaciones sobre los sujetos.

En esta línea trabajaremos la tensión interior/exterior desde lo subjetivo y lo espacial, así como los gestos y las posiciones que adoptan las mujeres a la hora de reunirse con otras mujeres en una actividad compartida, lo cual da muestras de un tipo de identidad y funcionalidad.

Más allá del análisis de los vasos, iniciaremos nuestro trabajo con una reflexión en torno al modelo de la esposa griega, específicamente el perfil de la esposa de un *kaloskagathos* como aparece en el *Económico* de Jenofonte, sobre todo a partir de la participación de la mujer en el control del *oikos*. Tal función es fruto del ingente trabajo pedagógico que su esposo ha llevado a cabo sobre la natural maleabilidad femenina. Proponemos un diálogo entre el texto literario y el soporte iconográfico con andamiajes discursivos de particularidades específicas.

El *Oikonomicos* fue escrito presumiblemente mientras Jenofonte se hallaba en Escilonte, Esparta, entre 394 y 371. La obra forma parte de un grupo de cuatro en las que Jenofonte pone en escena a Sócrates. Se trata de *Memorables, Económica, Banquete* y *Apología*[2].

La obra se compone de dos partes con Sócrates como nexo entre ambas. La primera parte despliega una conversación entre Sócrates y Critóbulo sobre la economía o arte de gobernar su casa, micro-*kosmos* que debe ser administrado según principios racionales, y es propiamente ello lo que da nombre a la obra.

[2] El actual trabajo se apoya en el texto, Jenofonte. *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología de Sócrates*, Buenos Aires, Planeta Deagostini, 1995.

La economía es una ciencia que, como tantas otras, puede ser enseñada. Muchos hombres de talento son capaces de llevarla a la práctica, pero sus pasiones se lo impiden, ya que interfieren en la vida de los hombres, perturbándolos.

Critóbulo le pide a Sócrates que le enseñe el arte de enriquecerse; a partir de ello el maestro revisa las profesiones donde Critóbulo podría aumentar su fortuna y ve que la más bella y conveniente es la profesión de agricultor. La agricultura es una ocupación que ennoblece al hombre, ya que constituye una fuente de riqueza y de placeres, un magnífico ejercicio para la salud, una ejercitación para la guerra y el *kairos* del progreso; es maestra de la libertad y la justicia y madre y nodriza de todas las artes. Ha sido Iscómaco, un hombre noble quien se lo ha enseñado a Sócrates en una conversación que mantuvo con él y que el propio Sócrates va a relatar para conocimiento de Critóbulo con fines didácticos.

Esta conversación constituye la segunda parte de la obra, la más importante, y la carta de presentación de Iscómaco, un *kaloskagathos*, y padre de familia, que ha contribuido a formar una esposa según el modelo ideal de lo que una mujer debe ser, de aquello que le concierne ser. Su vida es un ejemplo a seguir e imitar por los beneficios que acarrea: reparte con su mujer la administración de su fortuna, se ha tomado el trabajo de formarla como mujer y esposa, ya que la ha educado desde muy joven cuando no sabía prácticamente nada, apenas unas pocas habilidades y dependía, enteramente, de él para convertirse en una buena esposa, según el dispositivo matrimonial griego.

Cuando se inicia el proceso de formación, el marido, en calidad de maestro activo, le enseña el natural reparto de las tareas entre los esposos, indicándole, por un lado, que la mujer está hecha para los trabajos interiores, puertas adentro del hogar, a partir de su propia naturaleza, mientras el hombre es apto para las labores, *erga*, de afuera, en conformidad a sus respectivas estructuras físicas, disposiciones naturales y asignaciones espaciales.

Por otro lado, le advierte que su misión es la de conservar y repartir aquellas provisiones que el marido aporta, así como, la de gobernar a los siervos, y, si es necesario, cuidarlos, en la medida en que el *oikos* representa una estructura compleja que exige un amplio cuerpo de colaboradores, necesarios para su funcionamiento y engrandecimiento, sueño y desvelo de todo *kaloskagathos*.

En última instancia, apelando a una imagen familiar al mundo clásico, le enseña cómo debe ocupar, dentro del *oikos*, todas las funciones que la abeja reina despliega en la colmena, convirtiéndose en una mujer *melissa*.

La conversación entre Sócrates e Iscómaco es la oportunidad para abordar el modelo de constitución subjetivo de una esposa griega, con todas las marcas que ello implica, en el marco de una *paideia* o pedagogía femenina, tendiente a desplegar y poner en acto todas las potencialidades femeninas. Entre esas marcas nos dedicaremos al tópico del trabajo y de la belleza como signos de una buena esposa.

El tema de la educación es fundamental a lo largo de la obra; educación que no reconoce, en primera instancia, diferencias de género y que, por el contrario, abraza tanto a hombres como a mujeres en sus respectivos estatutos, en lo que podemos llamar un dispositivo educativo, que, en el caso de la mujer está encaminado a convertirla en una co-laboradora, en una perfecta *synergos*, capaz de trabajar a la par del marido.

Una casa se gobierna como se gobierna una ciudad; es más, constituye el campo de aprendizaje para lo que puede devenir en la administración política en su calidad de micro-*kosmos*.

Un *oikos* es una estructura de poder que debe ser enriquecida, de allí que el capítulo segundo tematice los conceptos de riqueza y pobreza y de cuáles son los medios para aumentar la fortuna, en claro proyecto crematístico.

El *oikos* constituye una micro estructura de gestión, *chresis*, y, en tal sentido, un micro espacio de poder y de saber, desde donde se producen efectos que recaen sobre el propio sujeto y sobre los otros, deviniendo un *topos* subjetivante.

En este escenario, de marcada impronta masculina porque es el varón libre portador de derechos el amo del saber y del *logos*, intentaremos ver cómo los vasos "hablan", "retratan" y "nombran" a las mujeres insertas en esa configuración mental y espacial que el *oikos* instituye, recorriendo distintos contextos histórico-iconográficos que terminan convergiendo y consolidando el ideal ficcionado.

En última instancia, los vasos son un elemento instituyente del modelo canónico de mujer, convirtiéndose en un elemento político de consumación del ideal.

## Los vasos hablan. La sociabilidad del trabajo compartido

El primer elemento de análisis es una *hydria* del periodo arcaico, vale decir, anterior al contexto jenofonteo que ha servido como referencia literaria.

La imagen es significativa porque nos muestra la sociabilidad de las mujeres por fuera del interior del *oikos*, lo cual se tensiona con la típica mirada de la esposa clásica, tal como ha demostrado Fabio Lessa[3], inscrita dominantemente en el espacio interior del hogar, abocada al plexo de actividades que ese espacio intramuros implica, cerrado sobre sí mismo y con escasos vasos comunicantes con el exterior.

Una *hydria* es un cubo, un cántaro e, incluso, una urna para votar. Elegimos este recipiente porque queremos rastrear algunos aspectos del colectivo femenino; advertimos dos cuestiones importantes de análisis; en primer lugar, la circulación por un espacio abierto, patrimonio de otros colectivos, como por ejemplo las ménades, las adoradoras de Dioniso, de quienes nos ocuparemos más adelante, y, en segundo lugar, un escenario de socialización femenina que pone a las mujeres en una actitud presumiblemente dialógica, esto es, intercambiando *logoi* como modo de relación intersubjetiva.

Se trata de un momento de vida comunitaria, inscrita en torno al trabajo como tópico aglutinante e instituyente de una cierta subjetividad femenina que ubica a las mujeres reunidas en torno a una actividad común, la recolección del agua, que las nuclea en un espacio de acción y de gestualidad compartida, otorgándoles una identidad también compartida.

[3] Lessa trabaja el perfil identitario de la mujer-mélissa o la *bee wife* pero abre el atajo de un juego de territorialidades otras para las mujeres lo que genera espacios de convivialidad

**Imagen 01**: Museo de Arte de Toledo. Hidria ática de figuras negras, atribuida al Pintor de Príamo. c. 520–510 a. C. Período Arcaico. *Corpus Vasorum Antiquorum* (Para), 147, n.º 5. *Beazley Archive Pottery Database*, n.º 351088.

La fuente aparece en el medio de la escena, como punto de convergencia y reunión, y enmarcada entre dos columnas dóricas, que parecen sostener un techo. En el interior de la fuente se halla, de frente, un surtidor representado con una cabeza de león de donde brota un hilo de agua.

Seis mujeres, de aspecto, vestimenta y peinado semejantes, aparecen en la escena; tres parecen encaminarse hacia la fuente y otras tres, abandonarla. La más cercana a la fuente ha colocado su cántaro debajo del hijo del agua y mira hacia atrás a su compañera que porta una *hydria* sobre su cabeza, presumiblemente vacía para llenarla. La toma de un asa, mientras mira a la mujer de adelante en actitud de espera de su turno.

La mujer que está llenando su cántaro lo sostiene con sus dos manos acercándolo a la boca de agua, tomándolo de las asas. En el suelo se deja ver un *kalpis*, un vaso o cántaro, que, probablemente pertenezca a la cuarta mujer que no lleva nada sobre su cabeza y gira su cuerpo hacia atrás en un gesto que parece referirse a la mujer anterior; lleva un filete en su mano derecha; las últimas dos mujeres están enfrentadas y cada una lleva su recipiente sobre las cabezas, en posible actitud dialógica.

Las vestimentas femeninas son las habituales que suelen vestir las mujeres griegas, que, en general, llevan el peplo y el *himation*, excepto la mujer que está recogiendo el agua y usa solamente un peplo. Todas llevan el cabello recogido con un filete, marca femenina también habitual, a excepción de la cuarta mujer lleva un *sakkos* y lleva el filete en la mano.

**Imagen 02**: Museo de Arte de Toledo. Hidria ática de figuras negras, atribuida al Pintor de Príamo. c. 520–510 a. C. Período Arcaico. *Corpus Vasorum Antiquorum* (Para), 147, n.º 5. *Beazley Archive Pottery Database*, n.º 351088.

El detalle recorta las tres mujeres que ya han pasado por la fuente. Sus movimientos y gestos parecen indicar un contacto visual y comunicacional entre ellas; el giro de la primera da cuenta de su contacto con las otras tres que esperan su turno; gesto semejante al de la mujer que está llenado su cántaro que gira en dirección a las otras dos. Sucesión de miradas que juega con el vínculo intersubjetivo de un colectivo que ha abandonado la individualidad y la soledad del *oikos*.

La secuencia diagrama un esquema de movimiento, que los pies delatan, y de una comunicación que las asocia y reúne en una actividad común, en un espacio común, en una gestualidad común, en una temporalidad común, que presupone un intercambio de sociabilidad que se aleja de la representación celular de la mujer en el interior del *oikos*.

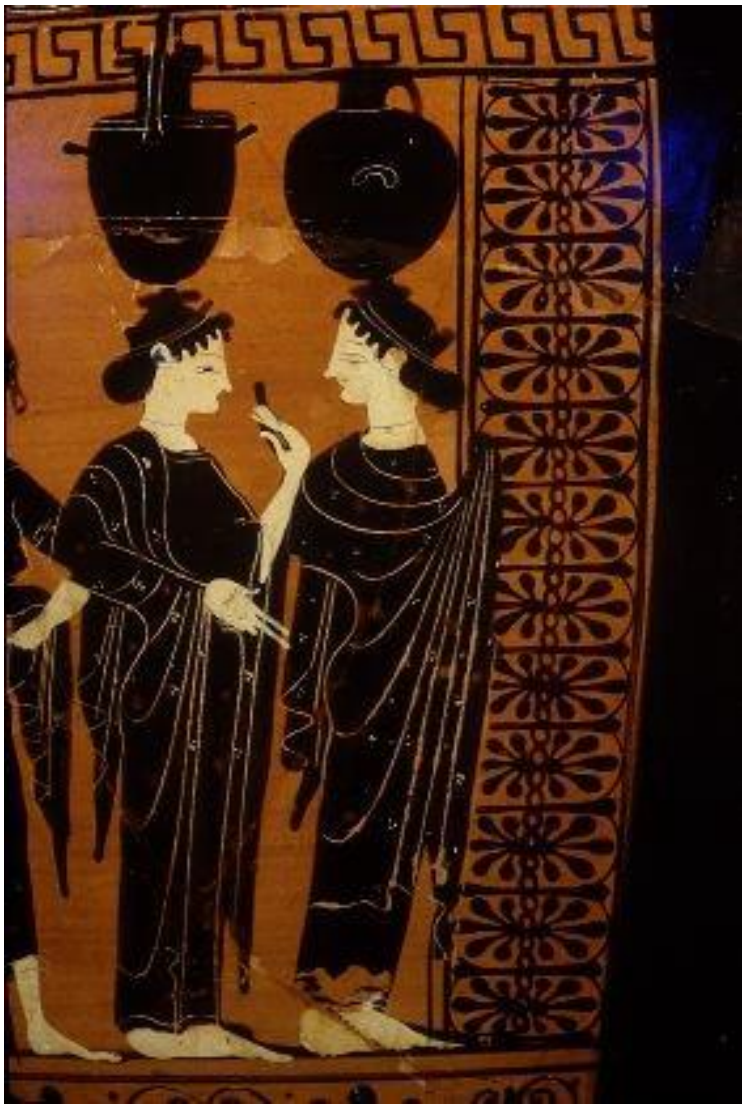

**Imagen 03**: Museo de Arte de Toledo. Hidria ática de figuras negras, atribuida al Pintor de Príamo. c. 520–510 a. C. Periodo Arcaico. *Corpus Vasorum Antiquorum* (Para), 147, n.º 5. *Beazley Archive Pottery Database*, n.º 351088.

Quizás sea esta imagen de las últimas dos mujeres la que mejor sintetiza la dimensión comunicativa que queremos destacar en el marco de la sociabilidad en la que se inscribe el colectivo. Nítidamente esta imagen parece representar una conversación entre ambas, al tiempo que los brazos y las manos de una de ellas parecen acompañar el gesto de comunicación, así como las miradas que las acompaña.

De modo similar, el siguiente recorte refuerza la escena comunicativa, a partir del giro y la mirada de la mujer que llena su cántaro, que parece buscar la mirada de quien la va a suceder en el turno de la actividad compartida.

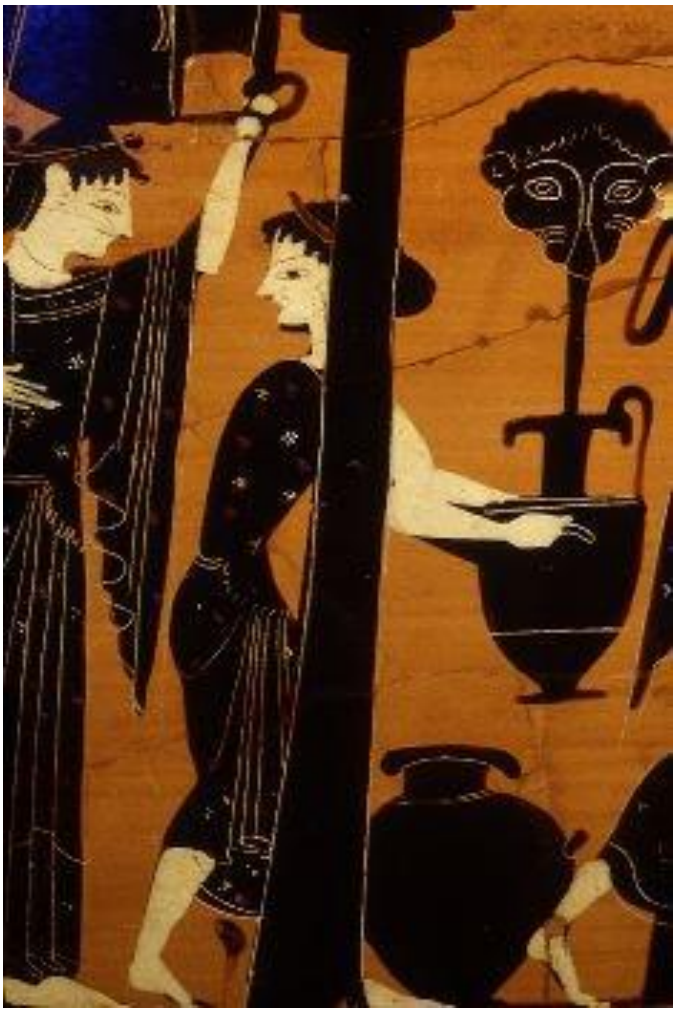

**Imagen 04**: Museo de Arte de Toledo. Hidria ática de figuras negras, atribuida al Pintor de Príamo. c. 520–510 a. C. Periodo Arcaico. *Corpus Vasorum Antiquorum* (Para), 147, n.º 5. *Beazley Archive Pottery Database*, n.º 351088.

Son conocidos los espacios de sociabilidad de los varones, ya que representan dominantemente los *topoi* por donde circula la vida social, política y económica de los varones griegos. Basta pensar en las tres instituciones guerreras que describe M. Detienne para pensar en un ámbito comunicacional que inscribe a los guerreros en un esquema de pertenencia común en el marco de la Grecia Antigua (Detienne, 1986a: 87-108). Los juegos funerarios, el reparto del botín y, sobre todo, la asamblea guerrera, constituyen los tres momentos privilegiados de vida colectiva, de plena publicidad y visibilidad, donde los hombres dedicados al oficio de las armas encuentran un medio social de contacto, una usina de producción de subjetividad y un *topos* de pertenencia identitaria (Colombani, 2005).

Si pensamos en los tiempos clásicos, la *polis*, a partir de la complejidad de sus instituciones y la riqueza de su estructura social, constituye el marco de socialización masculina por excelencia. En ese marco, el *agora*, como espacio que reúne lo común y lo potencia socio-políticamente, resulta el territorio emblemático de reunión y cohesión del grupo de hombres libres portadores de derecho (Vernant, 1976: 61-80) y portadores de un tipo de *logos* que los habilita para el intercambio político y económico, negado a las mujeres por su particular condición femenina.

Traemos estos dos ejemplos, tomados al azar entre los múltiples que podríamos transitar, para corroborar en qué medida las referencias sobre el universo social de los varones está perfectamente documentado, a partir de la exigencia de convertirse en un patrón masculino; no ocurre lo mismo con el *kosmos* femenino; de allí la importancia de transitar algunas referencias que los vasos, como artefactos políticos, hacen explícitas dando cuenta de la agrupación del colectivo como fuerza de relación y contacto, de sus marcas comunicacionales y las redes dialógicas que se tejen a través de las labores domésticas.

Se trata de otro tipo de tejido simbólico, no atenido a las lanas y al telar, instrumentos emblemáticos de la ficción femenina. Es una red comunicacional que borda un tapiz sostenido por el *logos* como hilo comunitario. Tal es el caso de la *hydria* analizada u otras tantas imágenes que dan cuenta del mundo del tejido, por ejemplo, como espacio de reunión y convergencia en una actividad compartida, que teje redes comunicacionales.

## Los vasos relatan. La sociabilidad del adorno compartido

A continuación, queremos detenernos en otra imagen del siglo V a. C. que representa una reunión de mujeres, en el marco de un juego de vínculos e intercambios que parece darse entre ellas, a propósito del arreglo personal, baluarte de la condición de esposa de un *kaloskagathos* y aparente punto de cohesión del colectivo.

Trabajo y belleza. Dos tópicos recurrentes que parecen traszar un arco de lectura entre los tiempos arcaicos y clásicos. De Hesíodo a Jenofonte, de Pandora[4] a la esposa melissa, las mujeres parecen estar habladas por dos

[4] Sobre la presencia de Pandora en Hesíodo, puede verse, Colombani, M. C. *Hesíodo. Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica.*

condiciones afines a su natyuraleza, la belleza y las labores que la propia Atenea le enseñara inauguralmente a Pandora, aquel bello mal que Occidente reconoce como la primerta novia.

**Imagen 05**: Museo J. Paul Getty (Malibú). Cerámica ática de figuras rojas, atribuida al Pintor de Midias. c. 400 a. C. Periodo Clásico. Número de identificación en la *Beazley Archive Pottery Database*, n.º 13687.

La mujer de la izquierda del tondo está de perfil mirando hacia la derecha, con el pie izquierdo levantado. Se inclina hacia delante y hace un gesto con la mano derecha a la mujer sentada frente a ella. Lleva un chitón transparente con cinturón y rayas oscuras a los lados. Las rayas son ajenas a los pliegues de su falda. A su espalda, un manojo de tela adicional aparece por encima del cordón que sujeta su corpiño. Lleva un *krobylos* en el pelo, una estefanía con motivos de rombos, un collar y un pendiente blanco. La mujer central sentada está vista de tres cuartos hacia la izquierda, con la cabeza ligeramente inclinada. Su pie izquierdo está apoyado en un saliente y su mano izquierda la sostiene en su asiento rocoso. Con la mano derecha apoyada tranquilamente en el regazo, parece estar escuchando la conversación de la primera mujer. El exterior del vaso ofrece escenas similares en cada lado. No abundaremos en detalles del vaso. Alcanza su imagen para detectar un nuevo punto de sociabilidad del colectivo, en este caso, reunidas en torno a la belleza femenina como patrón de identidad, tal como de ello da cuenta la cara A donde aparecen seis mujeres conversando y adornándose. La riqueza de la imagen radica también en el universo del vestido y el arreglo que acompaña a la esposa de un varón ateniense.

Los vasos nos hablan y hablan a las mujeres; nos muestran y nos permiten, de algún modo, oír las voces femeninas, mirar sus gestos, imaginar sus olores, advirtiendo que constituyen un colectivo que se reúne bajo los parámetros de las marcas identitarias de ese mismo colectivo como grupo de pertenencia e inclusión social. En este caso, nos hemos alejado del contexto del trabajo para acercarnos al *topos* del cuidado personal, como *topos* emblemático que, en su justa medida, aparece como una exigencia femenina.

## La transgresión del patrón identitario. Las ménades. Otro espacio, otra identidad, otro modelo se yergue sobre la ciudad

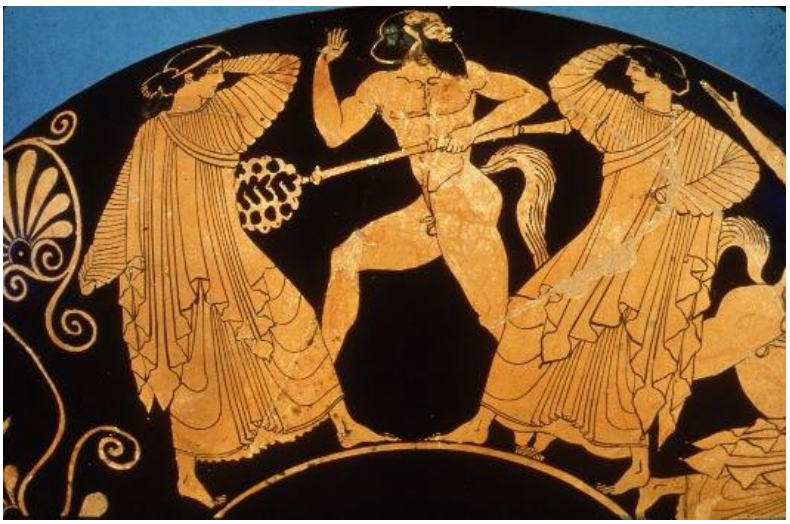

**Imagen 06:** Harvard Art Museums. Stamnos de Dioniso. Cerámica ática de figuras rojas, atribuida al Pintor de Curti. c. 440–430 a. C. Período Clásico. Número de identificación en la Beazley Archive Pottery Database, n.º 213607.

Debemos retrotraernos a la Grecia Arcaica y recalar en el fenómeno dionisóiaco como marco de constitución subjetiva. Lejos de lo que más tarde será la mujer *melissa*, por donde ha comenzado nuestro trabajo, los vasos que dialogan con el universo mítico acercan otras formas de subjetividad, otros patrones identitarios, otros circuitos de circulación y otras formas de sociabilidad femenina, que parecen alejarse de las normas canónicas de vinculación femenina.

Ha llegado el momento del festín dionisíaco y con ello las marcas de una realidad Otra que parece transgredir los espacios de lo Mismo (Vernant, 1986).

El encuentro entre Dioniso y sus seguidoras se produce en el marco de la *orgía* como condición de posibilidad del acercamiento de esos dos *topoi* que de por

sí constituyen dos razas o dos mundos ontológicamente impermeables, a partir de la brecha que separa la condición de mortales e inmortales (Gernet, 1981: 15-24)[5]. Las mujeres convergen en un punto de convivialidad y sociabilidad que pone a Dioniso en el centro y en el núcleo de la convergencia femenina, por fuera del trabajo doméstico y del adorno como marcas del colectivo, otrora analizados en escenarios más apacibles, menos violentos. Dioniso es el Bacante, en una clara identificación con el colectivo, que porta la roja llama de su antorcha, marcando con su porte y su gesto en alto el típico movimiento que caracterizará a la Bacante, su fiel adoradora, engalanada con su antorcha, ataviada con su atuendo y portando los instrumentos musicales que la caracterizan, al tiempo que la aproximan al dios.

De este modo, la luz, en el marco de la oscuridad que define a la noche en la montaña como espacio habitual del dios cosmopolita (Detienne, 1986b), instituye un elemento común entre el dios y sus fieles; en este escenario, el canto y la danza no representan elementos aleatorios y complementarios de un ritual exótico y extraño, sino los elementos propios de una pertenencia mistérica, que habla de una afinidad común.

[5] Gernet habla de Dioniso como un dios más palpable, en contraposición a Apolo, el señor muy alto que reina en Delfos. Esa palpabilidad parece achicar la brecha entre mortales e Inmortales y la isla parece consumar el sueño de la proximidad. En este capítulo, alude a las dos razas o mundos impermeables entre sí que el plano humano y el plano divino determinan en su diferencia ontológica, más allá de tal brecha, Gernet postula un doble movimiento, uno de aproximación y otro de asimilación, como formas de achicar la distancia. Es en este marco donde Dioniso, presente entre sus fieles, a partir de sus peculiares modos de aparición, se revela como un dios más palpable.

**Imagen 07**: Antikensammlung, Berlín (F 2290). Kylix ática de figuras rojas, atribuida al Pintor Macron (Makron), realizada hacia 480 a. C. Período Arcaico tardío. Beazley Archive Pottery Database, n.º 204730.

El ruido, el movimiento, la algarabía, la animalidad, la brutal presencia de la naturaleza en su estado puro y la *hybris* son las marcas de un "entre" que conoce reglas precisas de funcionamiento pero que desconoce las habituales marcas de un contacto regular y circunscrito a los parámetros de la religiosidad oficial. Se trata del "entre" que se produce entre ellas y del privilegiado "entre" (Buber, 1974) que las abraza con su Señor.

La carrera y la danza son las huellas del *topos* compartido y los signos de la pertenencia orgiástica, al tiempo que abre la geografía del encuentro. El conductor y sus fieles seguidoras están idénticamente atrapados por la carrera, la danza y la música como marcas identitarias; así, los elementos definen un momento único y privilegiado de vida comunitaria, de contacto cercano e instituyente del gozo compartido, al tiempo que, ponen los cuerpos en movimiento, en florida circulación, haciendo del desplazamiento el tópico identitario y quitando el peso de un sedentarismo antinomádico. Dioniso invita al viaje en sus distintas formas.

El territorio ahora es Otro. La montaña, la geografía abierta e *incultus* es el escenario de un nuevo espacio de sociabilidad que convierte al colectivo

femenino en las iniciadas de un misterio reservado a unos pocos. La naturaleza estalla en su fuerza vital y el dios seduce y convoca, llama y enloquece, capta y posee en un festín celebratorio que trastoca el tiempo y el espacio, el cuerpo y el alma, las funciones atribuidas y las formas femeninas conservadas. La carrera, la danza, el clamoreo ponen el cuerpo en marcha. Marca inconfundible de un ritual que expone el cuerpo en su estado más salvaje, sin renunciar a su naturaleza, instintiva, nomádica y exuberante.

Del *oikos*, reducto natural de la identidad femenina, o de la fuente, espacio permitido pero recortado del afuera, al estado puro de la naturaleza en su vastedad; del espacio civilizado del adorno intra-muros al espacio salvaje, la bacante no sólo salta de risco en risco acompañando a su amo, sino que ha hace saltar una identidad construida en el interior de ese *oikos* como *topos* natural y consustancial a su condición de mujer, esposa y madre.

Estallido identitario que, como Dioniso sobre los riscos, salta de máscara en máscara.

## Conclusiones

Los vasos han hablado y han hablado de las mujeres. Distintos contextos históricos, distintos órdenes discursivos y distintos escenarios de representación, pero que nos han acercado a un universo femenino polisémico, múltiple, imposible de ser asido en una mirada unilateral.

El presente trabajo se inició con una referencia a la consolidación de la subjetividad femenina a partir del dispositivo educativo presente en Jenofonte, cuyo producto último es la plasmación del modelo de esposa que la Atenas Clásicas reconoce como socialmente útil y valorada, erigida como arquetipo históricamente producido.

Ese fue el punto de partida para, no sólo relevar las funciones que le conciernen al colectivo a partir de su naturaleza, sino también para indagar espacios, voces, gestos, y registros de sociabilidad de las mujeres, reunidas en torno a un asunto común, a un punto de convergencia que instala un "entre", un territorio compartido.

Pero decidimos ir más allá de esta representación para acercarnos a sus encuentros, contactos visuales, y a sus posibles voces o, incluso, gritos, según

las circunstancias que los propios vasos nos han devuelto, para tensionar, de algún modo, las marcas instituyentes de lo Mismo y de lo Otro.

Si los dos primeros segmentos nos llevaron a detectar las marcas identitarias de un cierto modelo femenino, anclado, ya sea en la recolección de agua o en el adorno personal como momentos de vida colectiva, el tercer segmento representó la cara visible de una foránea otredad, de una extranjería ontológica que las imágenes devolvieron en una ritualidad plagada de extrañeza.

Entonces otro colectivo asomó en los vasos y nos interpeló desde su elocuencia iconográfica. Otras mujeres, otras conductas, otros cuerpos liberados del yugo del estereotipo asomaron en las imágenes para ver otros espacios posibles, otras mujeres posibles, otros mundos posibles.

Nuestro proyecto de trabajo fue una propuesta política. La llamada "*paideia* femenina" en el marco de lo que constituye la "pastoral conyugal" como dispositivo tendiente a vehiculizar el sueño histórico de dar forma a la buena esposa y a la mejor madre, parece sellar el modelo subjetivante que sutura la identidad femenina, sostenida por un entramado discursivo complementario y tecnológicamente eficaz.

Apenas algunos hitos de la historia de las mujeres; algunos ejemplos de contenidos temáticos tendiente a visibilizar un cierto entramado de problemas y cuestiones en torno a lo femenino, a su registro histórico, a su territorialización en el *topos* de lo Otro.

Nuestro ejercicio ha sido mostrar un mínimo ejemplo de una práctica que inscribe sus raíces en lo que podríamos denominar una pedagogía de la memoria, a partir de lo que Michel Foucault denomina "la cuestión presente". Educar en la memoria es poner sobre el escenario de problematización, sobre el plano de la visibilidad y el campo de la discursividad, la cuestión de género y la violencia que atraviesa al colectivo.

El pensamiento se inscribe y parte de esa superficie que constituye nuestra "cuestión presente" como *pro-blema* emergente, y, desde allí, desde esa inscripción histórico-crítica, va en busca de los pliegues y las capas que sedimentan la cuestión.

El intento es siempre ético-político-antropológico y el modelo de instalación, arqueológico (Foucault, 1964; 1984)[6]: excavar las capas es mantener viva esa espesura de saberes, poderes, discursos, prácticas, imaginarios, relatos, instituciones que han contribuido históricamente a ficcionar cierto modelo femenino. Es hacer visible lo invisibilizado y nombrar lo silenciado por el proyecto naturalizante.

La propuesta es insoslayable para relevar cuáles fueron las condiciones de posibilidad y emergencia de la violencia sobre el colectivo y, desde ese lugar, generar alguna transformación posible. La consumación del ideal de mujer y la vigencia del mismo a partir del vigor de su instalación en el imaginario cultural, es una de las bisagras que explica el sentimiento de culpa que resulta de no alcanzar la perfección del ideal y la violencia que esa distancia genera. La usina productora de ideales, bajo los cuales mucha sangre y dolor ha corrido, se corresponde con la gigantesca factoría de la culpa y la violencia que la misma acarrea.

## Bibliografía


BUBER, Martin. *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

COLOMBANI, María Cecilia. *Homero*. Una introducción crítica. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

COLOMBANI, María Cecilia. *Foucault y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

COLOMBANI, María Cecilia. *Hesíodo*. Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica. Mar del Plata: EUDEM, 2016.

DETIENNE, Marcel. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus, 1986a.

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

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1983.


[6] Sobre la relación entre arqueología y poder puede verse Colombani, M.C. *Foucault y lo político*.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1964.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1984.

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

JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología de Sócrates*. Traducción y notas Juan Zaragoza. Buenos Aires: Planeta De Agostini, 1995.

LESSA, Fabio. *Mulheres de Atenas:* Melissa – do Gineceu à Agorá. Río de Janeiro: Mauad, 2010.

LISSARRAGUE, François. Una mirada ateniense. En SCHMITT PANTEL, Pauline (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*, 1. La Antigüedad. Madrid: Taurus, 1991.

VERNANT, Jean Pierre. *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires: EUDEBA, 1976.

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