

# El cuerpo de las otras. La corporalidad femenina en Eurípides

PATRICIO ISMAEL JERIA SOTO

Magíster en Estudios Clásicos por la UMCE.

Filiación institucional: Docente Liceo Confederación Suiza. Santiago. Chile. Colaborador del Centro de Estudios Clásicos Giuseppina

Grammatico Amari, miembro del Grupo de Estudio de Filosofía Griega Antigua de la Universidad de Chile

ORCID: 0009-0000-1987-3264M

Mail contacto: pjerias@liceoconfederationsuiza.cl

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

The body of others. Female corporality in Euripides

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 77-83

Recepción: mayo 2025

Aceptación: junio 2025

## RESUMEN

Este escrito se centrará en las imágenes del cuerpo femenino que aparecen en dos textos de Eurípides: *Medea* y *Bacantes*. Se trata de visualizar y exponer cómo se articula la relación entre mujer y cuerpo en el discurso trágico de Eurípides. Interesa resaltar que, dentro de la lógica del imaginario griego, el cuerpo femenino es un espacio privilegiado para la inscripción de representaciones y prácticas sociales, es decir, el cuerpo femenino es un espacio simbólico y representacional donde aparecen y se *performan* los patrones culturales dominantes (Citro 2010). Medea será considerada en tanto representación de la Emocionalidad Femenina, las Bacantes serán consideradas en tanto representaciones de la Mujer y su relación con lo Divino y, en particular, con la religiosidad dionisíaca, que posee muchos elementos asociados con la corporalidad y lo femenino.

**Palabras Clave:** Cuerpo, Emoción, Tragedia, Imaginario

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5076>

## ABSTRACT

This essay will focus on the images of the female body that appear in two texts by Euripides: Medea and Bacchae. It aims to visualize and explain how the relationship between woman and body is articulated in Euripides' tragic discourse. It is interesting to highlight that, within the logic of the Greek imaginary, the female body is a privileged space for the inscription of social representations and practices; that is, the female body is a symbolic and representational space where dominant cultural patterns appear and are performed (Citro 2010). Medea will be considered a representation of Feminine Emotionality; the Bacchae will be considered as representations of Woman and her relationship with the Divine, and in particular with Dionysian religiosity, which possesses many elements associated with corporality and the feminine.

**Keywords:** Body, Emotion, Tragedy, Imaginary

## I

Abordar la relación entre cuerpo y mujer implica pensar al cuerpo en el marco amplio de las imágenes '*colectivas*', '*genéricas*' o '*paradigmáticas*' que, borrando las diferencias y las experiencias individuales, construyen un discurso acerca del cuerpo y la manera de relacionarse una sociedad con él, una '*política del cuerpo*' que, a su vez, genera imágenes aplicables al ordenamiento de la propia sociedad. Como ha señalado R. Sennett: *la política del cuerpo basa las normas de la sociedad en la imagen imperante del cuerpo* (1997: 27), es decir, existiría la necesidad de imágenes prototípicas del cuerpo en atención a articular un orden social.

Finalmente se propone que los textos de Eurípides incorporan, modifican, resignifican o rechazan los discursos, las imágenes y las prácticas sociales vigentes relativas al cuerpo. Sobre todo, si asumimos que la relación entre los sexos se articuló en Grecia en torno a la oposición de lo masculino y lo femenino, un modelo basado en la polaridad que siempre cargó de rasgos positivos al elemento masculino, la mujer *sería su cuerpo* o, al menos, se expresaría en y desde su cuerpo, que es también soporte material y campo de expresión del complejo juego de fuerzas que constituye la emocionalidad para el griego arcaico y clásico.

## II Medea y el cuerpo sufriente

Se ha dicho, en diversos contextos de enunciación que, de acuerdo con la percepción griega antigua, las mujeres son más propensas a los desbordes emocionales violentos y que ello explicaría su presencia destacada en las tramas trágicas. No voy a discutir aquí esa afirmación, pues me interesa, más bien, resaltar lo siguiente: en el universo mental griego clásico, el *pathos* psicológico se experimenta como efecto de una operación externa y se sufre como afición concentrada sobre el cuerpo, sobre la materialidad de la carne doliente. Pero ese poder externo, ese furioso *daimon* que arrebata al humano, puede también tomar el rostro menos amenazante del amor, el deseo, el arrojo o la valentía. En este universo, los sentimientos, las emociones y las pasiones, aquello que nos '*mueve por dentro*', diríamos nosotros, aparecen encarnados en tanto entidades autónomas externas al sujeto que sufre su efecto. En el universo mental del griego la emoción va y viene, entra y sale del cuerpo humano, aparece y desaparece con la velocidad y la fugacidad del relámpago. En este universo, el cuerpo es un escenario donde se despliegan las fuerzas emocionales. En este universo mental, el *ethos* de una persona es inestable, moldeable, alterable, deformable, heterónomo.

Medea es, en el texto de Eurípides, ejemplo de esta concepción de la relación cuerpo-emoción. *Medea* está

plagada de referencias *sicosomáticas*, y digo *sicosomático* pues no existe para el griego clásico una diferenciación clara entre el cuerpo y los procesos psicológicos, algo que se ve claramente reflejado en las disyuntivas que debe afrontar el traductor al momento de verter un concepto como *qumo/j* o *frh/n*. Interesante también desde este punto de vista es el conflicto que se plantea entre el *qumo/j* y el *bou/lhmatoj* de Medea, su '*razón*' versus su '*emotividad*', como reiteradamente se ha planteado. Pero más bien, diríamos nosotros, Medea estaría luchando contra su cuerpo-emoción desde su juicio o buen juicio, que nuevamente puede ser un concepto problemático de aprehender y traducir. Por otra parte, tenemos también el problema de '*las cóleras*' de Medea, no siempre referidas con los mismos conceptos: *co/loj* y *o)orgh/*, donde el primer término remite a los intestinos y el segundo más bien al ámbito de los impulsos o motivaciones que, desde nuestro punto de vista, serían propiamente psicológicos. De manera similar, aunque menos enfáticamente, se plantea que los celos o la pena de amor que alige a Medea tiene un correlato corporal intenso, y sería este elemento el que, justamente, desencadenaría su *cólera*, es decir, a partir de una aflicción corporal (*no/soj*, *pa/qoj*), algo que se padece, desembocamos en una alteración físico-mental que se traduce en acción; es el cuerpo enfurecido de Medea el que dirige su mano asesina contra sus hijos<sup>1</sup>.



>> Figura 1: Vasija de terracota con una figura que muestra la muerte de Penteo, circa 480 A. C. Periodo arcaico tardío Fuente: <https://prodavinci.com/bacantes-de-euripides/>

<sup>1</sup>Por otro lado, la Fedra de Eurípides, en *Hipólito*, padece su amor como una enfermedad que la deja postrada y la descompone al punto de hacerla desear la muerte como alivio de su sufrimiento. Que el amor es una enfermedad del cuerpo, eso lo comprende la nodriza, quien le ofrece *farmakon* y *filtron*, remedios que actúan sobre la materialidad del cuerpo enamorado. Fedra está herida, traspasada por las flechas de Eros, es su cuerpo femenino el que padece y expresa su 'estado emocional'.

### III Bailar con Dioniso

*Las Bacantes* presenta el conflicto entre Dioniso, el dios que llega a la ciudad de Tebas buscando ser reconocido y la infecta con un baile frenético, y Penteo, soberano que niega al dios y pretende prohibir por la fuerza su culto danzante.

Dioniso está vinculado con el teatro, pero también es un dios que baila. Nunca debe perderse de vista que, en Grecia Antigua, teatro y danza, sin hablar de la música, van de la mano y que la tragedia griega supone un espectáculo *integral* y un espectador *completo*, como diría Nietzsche (1980). La danza tiene un rol fundamental en la puesta escena griega clásica: el coro (*khorós*) no es, a despecho del sentido actual del término, otra cosa que un grupo de bailarines (*khoreutai*) que principalmente, además de cantar, ejecutan coreografías en la *orkhestra*, espacio escénico asignado para tal fin, y que se distingue claramente de la *skené*, donde están los actores y donde prima la palabra hablada.

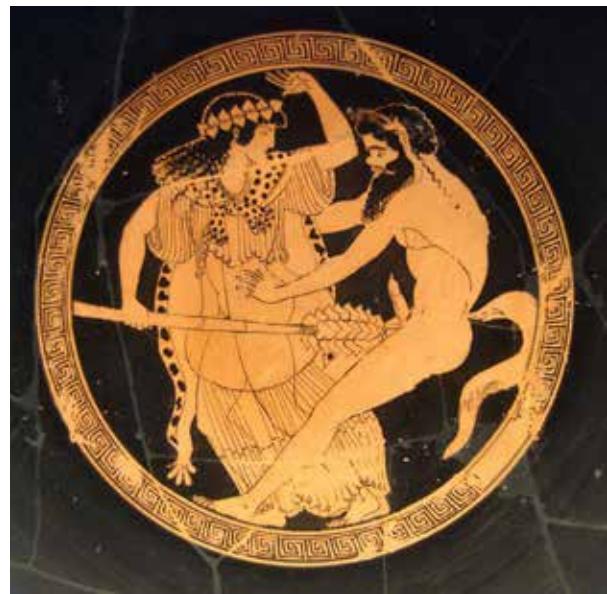
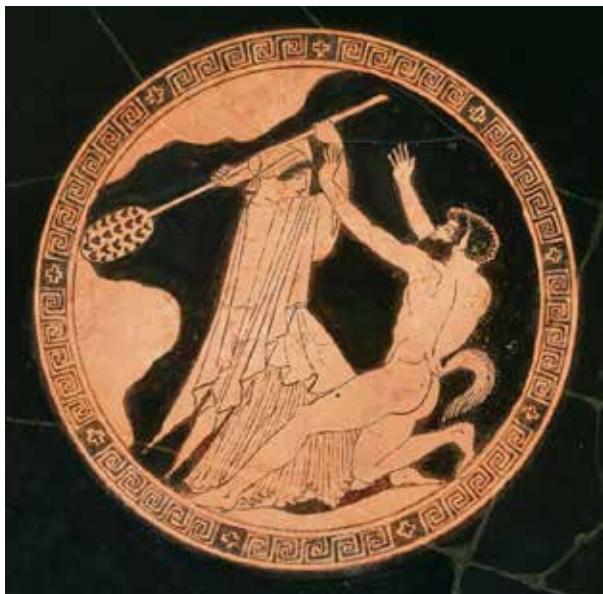
Dioniso también es conocido como deidad del vino, pero incluso podríamos pensar que, si el fiel del dios bebe, lo hace precisamente para mejorar su *performance* como bailarín. Pero la danza no incumbe a Dioniso solamente desde lo teatral, sino que es parte fundamental del rito asociado al culto dionisíaco. El propio dios puede decir que ha viajado por Asia y Arabia llevando consigo su grupo de bailarines, su *coro*, y que junto a ellos ha establecido las bases de sus *ritos misteriosos*. La religiosidad dionisíaca no es como aquella tradicional de los Olímpicos luminosos. Dioniso gusta de la noche y de subir a la punta de los cerros, espacios amplios y agrestes donde se puede bailar mejor y, sobre todo, al abrigo de los ojos curiosos de los profanos.

Desde esta perspectiva, bailar es un acto sagrado, y no sólo porque se hace en honor del dios, sino porque santifica el alma, el cuerpo y la vida toda. Eurípides dice que cantar los himnos del dios santifica su boca, y que quien baila por los montes santifica su vida y en su alma se hace compañero del dios, pero esto no significa escapar de este mundo o negarlo. Bailar es una bendición y un placer (*hedoné*) para el humano, le da purificación (*katharsis*) espiritual y física. Quien logra llegar hasta este punto bailando sin cesar y permite al dios penetrar plenamente en su cuerpo, alcanza la *Manía*. Pero no es que se haya vuelto *loco* o *simplemente loco*. Está en un plano supranormal: predice el futuro, percibe la comunidad de la naturaleza toda y es mensajero del dios. Bailar con Dioniso trae aparejada una apertura de la conciencia que permite percibir el placer de la vida terrenal, disfrutar del mundo y del instante; una sabiduría *hedonista* que alivia los pesares de la vida mortal y agita los miembros del bailarín dionisíaco. *Sabio* será entonces quien se pliegue al ritmo de los cuerpos veloces y entusiasmados, es decir, plenos de dios. Quien baila para el dios es feliz, corre veloz, salta, grita, agita la

cabeza y se siente traspasado por lo que el *coro* —es decir, los bailarines mismos— llama *dulce sufrimiento y fatiga placentera*. Así, el danzante es introducido en un espacio y un estado mental *extraordinario*, que es percibido como lleno de dicha. Feliz o dichoso se dice en griego *eudaimon*, *bien endemoniado*; es decir, poseído por un demonio benévolos y juguetón, que se introduce en el cuerpo, se apodera del espíritu y hace gritar de gozo al sujeto, que ya no está dividido entre cuerpo y alma, sino que vivencia un estado *divino* indiferente a dicotomías superficiales. Quien así se encuentra bailando al son de los instrumentos de percusión y las flautas, ese está *entusiasmado*, es decir, tiene al dios dentro de sí. Por eso golpea el suelo con los pies y al marcar el ritmo toma fuerzas para saltar más alto, corriendo sin respirar, llevado por una fuerza casi rabiosa.

Dioniso mismo tiene un *cuerpo*, pero es un *cuerpo ambiguo*. Dios hecho carne humana, dios que se metamorfoséa *anthropos* para poder mostrarse mejor como *theós*; Dioniso debe mudar su divinidad en naturaleza varonil (*physis andros*) para hacerse reconocer como aquello que fue desde siempre: dios. Dios engañoso, dios con máscara, que no es niño ni hombre, mujer ni varón. Dios mago, seductor afeminado, con ojos de borracho. Dios presencia-ausencia, entonces dios artificio estético, dios *mimesis*: dios (del) teatro y de la danza. Todo un juego de oposiciones se despliega, entonces, entre el poder divino del *cuerpo danzante* y la fuerza opresiva de una *racionalidad cosificadora*: razón de estado, razón moral, razón que divide y corta el mundo en esferas que no se tocan ni confunden. Surge el miedo al desenfreno, el miedo al cuerpo, el miedo al caos penetrando los muros del poder. Entra en escena Penteo, rey que no baila, rey que controla su cuerpo, que casi no es *cuerpo*, pues lo controla con *mesura*. Penteo, defensor de la cordura y la identidad, Penteo que no es mujer, pero que se traviste para poder ver aquello que no alcanza a incorporar en su cuerpo.

Bailar supone para los fieles de Dioniso una comunión, bailar es un *acontecimiento convivial*. Lo que se busca es generar un espacio de interacción que permita un flujo emocional y semiótico, donde lo dicho, lo visto y, sobre todo, lo realizado, apuntan a generar en el bailarín una transformación radical, una alteración sicosomática que facilite la entrada en el estado báquico. Mediante una serie de procedimientos, que van desde el travestismo hasta la danza propiamente tal, el fiel adquiere un conocimiento iniciático y adviene *otro*. Y ese estado de otredad es básicamente una apertura amplia, que no reconoce los límites cotidianos: el dios no margina a nadie de su danza, quiere una *comunidad* de sujetos y, sobre todo, evitar cualquier distinción excluyente. Bailar para Dioniso es bailar *cuerpo a cuerpo*: hombre, mujer, viejo y joven, todos, unos con otros.



>> Figura 2-3. Copas griegas. Serie Sileno (Satiro) y ménade. Fondo de un kylix ático, ca. 480 a.C. De Vulci. Fuente: <https://picryl.com/media/mainade-satyros-staatliche-antikensammlungen-2654-0fe202>; <https://itoldya420.getarchive.net/amp/media/mainade-satyros-staatliche-antikensammlungen-2654-0fe202>

#### IV El cuerpo furioso-enamorado-loco

La tragedia griega, en este caso los textos de Eurípides, incorpora, modifica, resignifica o rechaza los discursos, las imágenes y las prácticas sociales vigentes relativas al cuerpo en la cultura de la época y, a su vez, construye un discurso y un imaginario sobre la corporalidad<sup>2</sup>. Desde la perspectiva de una *sociología del cuerpo* se ha planteado que el cuerpo puede ser entendido como una forma simbólica, en la cual confluye y se proyecta una estructura simbólica mayor, que entrelaza representaciones y prácticas sociales, imaginarios y conductas en la trama de sentido de la sociedad:

*...las representaciones de la persona y las del cuerpo, corolario de aquellas, están siempre insertas en las visiones del mundo de las diferentes comunidades humanas... el cuerpo está construido socialmente tanto en lo que se pone en juego en la escena colectiva como en las teorías que explican su funcionamiento o en las relaciones que mantiene con el hombre al que encarna [es] efecto de una elaboración cultural. (Le Breton 2002: 28).*

De acuerdo con esto, y siguiendo lo que propone Loraux (2003), se habría dado en el marco de los siglos V-IV a. c. una suerte de continuidad y ruptura entre los valores aristocráticos del *a)nh/r* guerrero y los valores cívicos del *a)nh/r* ciudadano. La *valentía* en el combate y la *capacidad de resistir* el dolor y el *esfuerzo* implicados en ello, pasan por ser definitorias del concepto griego de varón, que, en este caso, es lo mismo que decir ciudadano y hombre libre. Como lo muestra Loraux (2003: 67-74), lo interesante de este proceso es darse cuenta de que en esta apropiación de los valores aristocrático-guerreros, la ciudad pone en contacto dos términos que, en principio, estaban en campos semánticos opuestos, sino contradictorios: el *po/noj* (*esfuerzo*) y la *hazaña*<sup>3</sup>. El *trabajo*, otra posible traducción de *po/noj*, y la gloria heroica no son términos relacionados en primera instancia para la mentalidad griega arcaica; pero en la época clásica se valoriza positivamente este *po/noj* y se lo desliga de connotaciones productivas para, finalmente, asociarlo a la actividad voluntaria del que no tiene ni la necesidad ni la obligación de esforzarse. Esto configura un cuadro de oposiciones donde el varón-ciudadano, detentador legítimo del *po/noj*, se opone al esclavo sin autonomía y obligado a laborar y a la mujer que, en sí misma, sería pura molicie sin una actividad propia, salvo el parto (Loraux 2003: 57-60). Este proceso

de generación de un nuevo *paradigma* de varón redundante en una completa abstracción, que transforma y difumina la masculinidad en un entramado de instituciones cívico-políticas; de ahora en adelante, la identidad del varón estará sostenida y garantizada por patrones cívicos fuertes. Si la ciudadanía define al varón y esta, a su vez, no es sino una creación legal y política, llegamos a un modelo de hombre *desencarnado*, sin cuerpo; así, Loraux destaca la *amplitud del rechazo cívico del cuerpo en Grecia* (2003: 125). Por contraste, el héroe definía su *a)ndrei/a* por las heridas de su cuerpo, por la inscripción de su gloria en la imborrable marca de la *cicatriz*: *Nuestra hipótesis es que el hombre griego es viril a la medida de la sangre que derrame y que fluye de las heridas abiertas en la 'carne caliente'*. Loraux (2003: 139). Así, en la época clásica el concepto de *a)nh/r* queda establecido en su calidad de *modelo* en tanto varón-ciudadano, diferenciado y separado de otras posibles formas de modelización contrarias a las del espíritu cívico-político: *para un griego del siglo V no es necesario que el valor se inscriba en el cuerpo... [de esto] se desprende el paradigma de una virilidad abstracta, enteramente expresada por instituciones*. (Loraux 2003: 114)<sup>4</sup>.

Pero Medea se mueve en otro ámbito, para ella el campo de comparación y disputa es el de la batalla, de la lanza y el escudo, pero ella vuelve al cuerpo del guerrero solamente para decir que el supremo esfuerzo y peligro se viven en el parto; si hay algún mérito en el esfuerzo físico y en el cuerpo que lo soporta es, precisamente, el momento de dar a luz. Y ese cuerpo valiente y guerrero es también el cuerpo que se enfurece y casi es la furia misma. La cólera es una enfermedad del cuerpo, y la mujer es más que nadie su cuerpo. Asimismo, no hay cólera silenciosa ni demencia latente, lo que el espectador ve es puro acto. La cólera es sanguinaria, tortura, mutila, mata sin distinción ni remordimiento, sus fuerzas multiplicadas y su ímpetu siniestro arrastran al exceso violento. Por eso, la cólera asusta, es un espectáculo pavoroso y ostentoso, derroche de gestos y energía que consume y destruye a la que la padece<sup>5</sup>.

Por su parte, la locura de las ménades hace que su corporalidad se agite y tiemble bajo su mano. La locura se deja ver, se exhibe, y en ese darse a los ojos del otro se concreta en acción y se agota como padecimiento, la locura acontece, le acontece a un sujeto, no hay doblez ni engaño, la locura es *performática*. La locura es terrible en sus efectos e impactante en su mostrarse el cuerpo desenfrenado. La

<sup>2</sup>El subrayado y el corchete son nuestros.

<sup>3</sup>Para Fedra, nuevamente desde el *Hipólito*, el amor es un arrebato, un caer su cuerpo golpeado al suelo. Eros se apodera de ella y se viste con su cuerpo. Estar enamorada es verse como enamorada, actuar como enamorada, hablar como enamorada. El amor es coreográfico, teatral. Y la pasión, la furia y la locura, al igual que la puesta en escena no perduran, se agotan en su ser-para-ser-vistas, no tienen pasado ni futuro, no tienen diríamos dramaturgia o texto, improvisan su despliegue.

<sup>4</sup>N. Loraux, por ejemplo, habla del *cuerpo entregado a las operaciones de pensamiento, a las construcciones fantásticas*. (2003: 125).

<sup>5</sup>Por ejemplo, en Jenofonte, citado por Loraux (2003: 60).



>> Figura 3. Interior (fondo blanco) ménade en movimiento salvaje, sosteniendo una cría de pantera y un tirso. Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brygos\\_Painter\\_ARV\\_371\\_15\\_maenad\\_-\\_Dionysos\\_with\\_satyrs\\_and\\_maenads\\_\(02\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brygos_Painter_ARV_371_15_maenad_-_Dionysos_with_satyrs_and_maenads_(02).jpg)

locura es furiosa, la ménade salta, gesticula, tambalea, despotrica. Pero la locura también puede, cuando así lo quiere un dios, cegar y trastornar el juicio, el loco/la loca cree ver personas que no están allí, confunde las cosas, no distingue lo verdadero de lo falso, ciertamente no lo hace.

## BIBLIOGRAFÍA

Citro, S. (cord.) (2010), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos.

Eurípides (2000), *Medea, Bacantes*, Madrid, Gredos.

Eurípides (1973), *Hyppolitus*, New York, Oxford University Press (texto Griego)

Eurípides (1960), *Bacchae*, Oxford, Oxford University Press (Texto griego).

Eurípides (1954), *Medea*, Cambridge, Cambridge University Press (Texto griego).

Le Breton. D. (2002), *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Loraux, N. (2003), *Las experiencias de Tiresias, lo femenino y el hombre griego*, Buenos Aires, Biblos.

Nietzsche, F. (1980), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.

Sennett, R. (1997), *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza.