

Notas sobre un imposible sujeto de la historia*

Nicole Loraux

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris
Paris, France

Resumen

Informe de una breve exposición introductoria a un debate alrededor de *Façons tragiques de tuer une femme* (París, Hachette, 1985; trad. cast.: *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, Visor, 1989). En la pregunta planteada por el título del seminario «*Femmes sujets de discours, femmes sujets d'histoire*», vi la oportunidad de realizar una suerte de balance, tras un trabajo de diversos años sobre las representaciones griegas de lo femenino. Porque he reflexionado menos sobre las mujeres griegas, en tanto que sujetos de historia o tema de la historia, de lo que me he preocupado por el discurso: inencontrable discurso de las mujeres —está Safo, ciertamente, pero convendría aún que ésta no se contentase sólo con darle la vuelta al discurso masculino—, interminable discurso griego sobre las mujeres, inmensidad de discursos a propósito de esos seres para quienes «el silencio es un adorno» —como dirá el Áyax de Sófocles a su compañera. Pero del discurso griego sobre las mujeres he tenido que pasar, muy pronto, al discurso griego sobre lo femenino, a lo que podría denominarse de modo más general *la relación griega con lo femenino*.

Palabras clave: historia, Grecia, mujeres, sujeto.

Abstract. *Notes about a impossible subject of history*

Report on a brief introduction to a debate on *Façons tragiques de tuer une femme* (Paris, Hachette, 1985; Spanish translation: *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, Visor, 1989). In the question posed by the title of the seminar «*Femmes sujets de discours, femmes sujets d'histoire*», I saw the opportunity to, as it were, take stock after working for several years on Greek representations of femininity. I had given less consideration to Greek women, as the subjects or theme of history, than to the discourse, the untraceable discourse of women (there is, of course, Sappho, but unfortunately even she contents herself with turning round the prevailing masculine discourse), that interminable Greek discourse on women, a huge number of perorations on those beings in whom «silence is an adornment», as Sophocles' Ajax said to his female companion. However, from the Greek discourse on women, I have quickly moved on to the Greek discourse on the feminine, to what in more general terms could be called *the Greek relationship with the feminine*.

Key words: history, Greece, women, subject.

* Este texto se publicó originalmente en francés en *Les cahiers du grif*, «Le genre de l'histoire», 37/38 (primavera de 1988), 113-124. Traducción de Rosa Rius Gatell.

¿Las mujeres griegas, sujetos de historia? Para la época clásica, a la que me dedico, será absolutamente necesario que el historiador renuncie al poderosísimo fantasma de la realidad para entrar en el universo de las representaciones. Sin duda, no renunciará a ello sin antes intentarlo todo: pedirá en primer lugar a las pinturas de las jarras y a las chanzas del género cómico que se conviertan en documentos, en una vía de acceso a lo real, como si las mujeres pintadas en las jarras no estuvieran inmovilizadas en la generalidad de un tipo, como si la comedia no fuese un género literario, con sus tópicos, orientados a suscitar ante todo la risa. Quizás entonces el historiador acudirá a los epigramas funerarios, cuya respuesta a una definición de documento es considerada más satisfactoria. Pero, sobre lo que fue realmente la vida de la difunta, en los siglos V o IV, estas inscripciones dan muy poca información: una vez más y como siempre nos ofrecen estereotipos, y a menudo la idea de que, acerca de una mujer, no hay nada que decir, salvo conceder la palabra al marido quien, lo más brevemente posible, atestiguará que fue una buena esposa. Desde la tribuna oficial del Cerámico Pericles afirmaba solemnemente que la virtud de una mujer consiste en que se hable lo menos posible de ella, ya sea para alabarla o vituperarla (declaración que no escapó a la vigilancia de Virginia Woolf)¹, y no es otra la opinión que se expresa en las tumbas privadas a propósito de las allí enterradas, nombradas y sin embargo anónimas. También los epigramas manifiestan, pues, una duda que se repite: si existe una gloria de las mujeres, si existe una *kleos gunaikôn*, la muerta participó de ella. Un modo de alabar a cada difunta en detrimento de la «raza de las mujeres».

Detengámonos unos instantes en *kleos*. En la epopeya, este vocablo designa a la vez el género épico y la gloria: el rumor generado alrededor de un nombre. Si existe un *kleos* de las mujeres, éste se ha refugiado por entero en algunas ilustres desconocidas, difuntas por añadidura. Pero, sobre éstas, no habría nada que decir, ni por parte del portavoz de la ciudad, ni del de la casa, ni del historiador, ese guardián de la memoria.

Por lo que se refiere al historiador, deberíamos realizar algunas precisiones: sin duda Herodoto trata a menudo de mujeres, pero éstas son hijas o esposas de reyes y dinastas, hijas o esposas de tiranos; son mujeres individualizadas. Después están las mujeres en general, que aparecen en todos los tratados sobre los usos y costumbres de los/as otros/as, los que no hablan el griego y a quienes, sin duda alguna, se les denomina bárbaros. Pero por parte griega, desde que Herodoto procede a la narración propiamente dicha de las guerras médicas, en el libro V, sus apariciones son más raras, salvo quizás en Esparta. Es verdad que en Esparta hay dos reyes y problemas de legitimidad: los alumbramientos de las mujeres de los reyes constituyen momentos de crisis, que el relato tiene en cuenta; es cierto también que, tradicionalmente, las mujeres toman allí la palabra. Así, por ejemplo, Herodoto nombra a Gorgo, hija del

1. TUCÍDIDES, II, 45, 2, con el comentario de WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1980, 71: «la mayor gloria de una mujer es que no hablen de ella, dijo Pericles, él, del que se habló mucho» (trad. PUJOL, Laura).

rey Cleómenes y esposa de Leónidas, y menciona sus sagaces consejos. Pero, ¿es realmente distinto el caso de las espartanas ilustres que el de las mujeres de dinastas? Se dudará de ello viendo a Herodoto subrayar con insistencia el carácter arcaico de las costumbres espartanas, casi bárbaras, según dice.

Pero en Atenas ya no ocurre nada semejante —y lo mismo sucede en Tucídides con respecto a otras ciudades—. Intervenciones raras, y no organizadas, de grupos de mujeres en lo que he denominado los «intersticios de la historia»², esos momentos de crisis aguda en que la esencia de la ciudad se discute de nuevo. En Herodoto, y en dos ocasiones, las mujeres de Atenas intervienen violentamente en la narración. Matan, acribillando con sus prendedores (arma típicamente femenina, de la que Edipo sabe algo, y también el rey Polímestor en la *Hécuba* de Eurípides), al único superviviente de una batalla perdida, y lapidan a la mujer y los hijos de un consejero que había osado sugerir que se escuchasen por lo menos las proposiciones de un enviado del rey de Persia (esto sucede durante las guerras médicas; los hombres de Atenas, por su parte, lapidan al desgraciado consejero). En *La guerra del Peloponeso* narrada por Tucídides, hallamos, como ejemplos únicos, pero en esta ocasión fuera de Atenas, la ciudad-modelo, dos intervenciones de mujeres en grupos. En la ciudad de Platea asediada, el enemigo se ha deslizado a traición, y en la calle el combate adquiere una violencia extrema; las mujeres deciden participar entonces en él a su modo (éste será un *topos* de la historiografía griega: cuando el combate se desarrolla dentro de la ciudad, las mujeres —hermanas, hijas y esposas—, destinadas a permanecer en el interior, corren en ayuda de los suyos). Y, en plena guerra civil, al lado del pueblo de Corcira, hay mujeres. Si se añade que la guerra civil de Corcira es, para Tucídides, paradigmática del horror que supone la división para una ciudad, se comprenderá la importancia del episodio.

He aquí como, de dos modos, la escritura histórica debe tomar nota de la división. La que disgrega la ciudad y la que o pone y yuxtapone dos sexos. En ambos casos, para los griegos se trata de una catástrofe, y, sin embargo, se adaptan necesariamente a ello. Mal que bien se acomodan a la división de los sexos, y, aun considerando la guerra civil como la peste por excelencia, no pueden abstenerse de introducirla siempre en el seno de la ciudad —esto se denomina historia y, desde la época arcaica más antigua hasta la época helenística, la historia de Grecia está hecha de guerras civiles. Desearía precisar los signos de coincidencia —o, por lo menos, de intersección— entre estas dos divisiones. Me bastará por ahora el testimonio de una palabra: el adjetivo *antianeira*, que significa a la vez «hostil a los hombres» e «igual a los hombres», caracteriza en Homero a las Amazonas, esas guerreras equiparables a los machos; Píndaro, sin embargo, lo desvía para designar la guerra civil como destructora de hombres³. La suerte está echada: una división llama a otra, y es así como las mujeres se colocarán en el límite de la desgregación del orden cívico. En el conflicto, como en su elemento más propio.

2. Véase «La cité, l'historien, les femmes», *Pallas*, Revue d'Etudes Antiques. Université de Toulouse, 32 (1985), 7-39.

3. Amazonas: HOMERO, *Iliada*, III, 189; *stasis*: PÍNDARO, *Olimpica* XII, 15-16.

¿Todo esto son representaciones? Hay que aceptarlo, a menos que nos convirtamos en historiadores de la época helenística. Entonces, en sociedades más abiertas y fluidas, los documentos sobre las mujeres serían más abundantes. Para no abandonar totalmente las representaciones, ofrecería como prueba el tratado que Plutarco consagra a las «virtudes de las mujeres», o, más exactamente, a los «actos valerosos de las mujeres», texto situado bajo el signo de la refutación de Tucídides (siempre aquella frase que pretende que la gloria de una mujer consiste en no tenerla), y que, en contra de la autoridad de Pericles, sostiene que la virtud de una mujer es de igual naturaleza que la de un hombre. De ello se desprende que esta virtud comporta en sí lo histórico, apto a ser expuesto para el placer y la edificación del lector (*historikon apodeiktikon*). Recordemos que en la ciudad clásica había una única definición de la «virtud», como valor del hombre viril (*aner, andres*) que combate por la ciudad (virtud: era tanto como decir *andreia*, el coraje). De Plutarco a Tucídides, queda patente la desviación... Pero me mantengo en la época clásica, y vuelvo a lo que podría ser en ella una «virtud de las mujeres». Sin duda alguna, una noción tan singular y específica como aquella, tan cara a los médicos, de «enfermedades de las mujeres» (hay enfermedades de los humanos, que todos, hombres y mujeres, comparten sin distinción, y, después, aquellas otras que las mismas enfermas sólo nombran bajando la voz).

Supongamos, pues, la ciudad clásica. No hay otra solución que considerar a la mujer, como siempre, ya constituida por los *andres* en objeto de discurso. Objeto de discurso: desde Hesíodo, con su primera mujer, trampa para la humanidad; desde Homero, con Helena, seductora causa de la guerra de Troya... en Grecia resuena el discurso sobre las mujeres. Y, en este punto, como en tantos otros, Hesíodo instaura la tradición según la cual, de modo repetitivo, la mujer será «un bello mal». Dicha tradición cuenta con sus moderados, que se adaptan a la calamidad hasta el extremo de encerrarla bajo llave para guardársela⁴, y sus extremistas, que sueñan con un mundo en que podría prescindirse de las mujeres para tener hijos. Todo esto es conocido, y no me detendré ahora en ello.

Pero este discurso demasiado simple cuenta a pesar de todo con sus notas discordantes, y esto es lo que le confiere su interés. Deliberadamente, he escogido dos de ellas.

Habría mucho que hablar todavía acerca de la noción de «gloria de las mujeres», a la vez imposible de admitir y de evitar, y que sólo cobra su sentido referido al uso griego, en virtud del cual quien dice «gloria» dice «gloria viril». Así, al enumerar los modos femeninos de morir en la tragedia griega, debemos preguntarnos: ¿existe, en la gloria de las mujeres trágicas (Polixena, la virgen; Evadne, la esposa; Yocasta, la madre), un contenido que podríamos designar como específicamente femenino?, o bien, ¿para acceder a la gloria,

4. ARISTÓFANES, *Las tesmoforias*, 791 (y más generalmente, 785-800: parábasis en forma de elogio de la raza de las mujeres).

debe una mujer, de un modo u otro, actuar como un hombre? Yo no he encontrado ese contenido femenino de la gloria. Y ello no es una razón para subestimar la invención trágica en materia de feminidad; pero no conviene tampoco supervalorarla, pues esa nota discordante se une finalmente al discurso dominante. Es cierto quizá que el sintagma *kleos gunaikôn* está marcado para siempre por su primera aparición en un texto griego: ello sucede en la *Odisea*; Penélope habla con Ulises, a quien todavía no ha reconocido, y se confía a él. Es Ulises quien invierte la norma y dice: «tu gloria llega hasta el anchuroso cielo como la de un rey eximio y temeroso de los dioses, que impera sobre muchos y esforzados hombres, hace que triunfe la justicia...», y es ella quien responde: «Mis gracias (la belleza y la gala de mi cuerpo) destruyéronlas los inmortales cuando los argivos partieron para Ilión y se fue con ellos mi esposo Ulises. Si éste volviendo cuidara de mi vida, mayor y más hermosa fuera mi gloria»⁵. En el origen, de la disonancia surge lo unísono.

De hecho, en Grecia, para aislar lo femenino en su especificidad fascinante hay que buscar su incidencia en los discursos que se mantienen sobre el hombre verdaderamente *anèr*. Se aprenderá allí que un cuerpo de hombre no puede experimentarse a sí mismo, en el placer y en el dolor, más que imitando —mejor, sintiendo— la experiencia femenina del cuerpo, a la que un griego dota de un valor paradigmático.

Hipótesis griegas: la mujer siente el placer de modo más intenso que el hombre (así Tiresias, hombre y después mujer, y convertido de nuevo en hombre, encolerizó a Hera al revelar lo que la diosa del matrimonio no quería que se supiese: que en el goce del amor, sobre diez partes, la mujer se quedaba con nueve, y el hombre con una sola; el desvergonzado fue entonces privado de la vista, y Atenea, que huye del placer, lo consoló otorgándole el don de la adivinación). En cuanto al dolor, la referencia esencial es la del parto, sufrimiento y prueba a la vez, proeza y fatiga, lo que los griegos designan con la palabra *ponos*.

¿Un hombre experimenta intensamente placer o dolor? Se dirá que actúa como una mujer, o más bien que da rienda suelta a la mujer que hay en él.

Los griegos plantean, explícitamente y sin reticencias, que existen hombres-hombres, mujeres-mujeres, hombres-mujeres y mujeres-hombres, tal como afirma un pasaje asombroso del tratado hipocrático *Sobre la dieta*. Demasiada virilidad amenaza al hombre, o al héroe: sí, por el contrario, éste libera a la mujer que lleva dentro de sí, su virilidad se verá realizada. Heracles, el supermacho, necesita baños calientes (su virtud emoliente, esto es, afeminante, es bien conocida de los griegos), y yo añadiría que en más de una ocasión el héroe se viste de mujer. ¿Quién osaría negar la virilidad de Heracles? Estoy convencida de que el hijo de Zeus sabe sustentarla liberando precisamente su parte femenina.

5. *Odisea*, XIX, 108-111 y 124-128; trad. (citada por extenso) de SEGALÀ, Lluís, Barcelona, en Ediciones B, 1990, introducción y notas de MIRALLES, Carles. Véase el comentario de FOLEY, Helene P. «“Reverse Similes” and Sex Roles in the *Odyssey*», *Arethusa*, University of New York at Buffalo, 11 (1978), 7-26.

Veamos todavía algunos ejemplos de esa apropiación por parte de los hombres del placer y del dolor. Ello comienza con Homero, cuando en el canto XI de la *Iliada* Agamenón herido siente los dolores «penetrantes»; más exactamente, esos dolores (*odunai*) se hunden en su cuerpo (y he aquí que aparece el verbo *dunô*, *hundirse*, he aquí, sobre todo, *ôdines*, nombre de los dolores del parto). Presa del sufrimiento de su herida —la ha recibido en el brazo, como corresponde al guerrero—, Agamenón sufre agudamente lo que experimentan las mujeres en el parto. Pero, ¿quién distinguirá ciertos dolores del placer que desgarran? En el otro extremo de mi selección, la palma le corresponde a Platón, ejemplar porque moviliza la feminidad —y la desviación de lo femenino— en provecho del hombre filósofo, y de las emociones de su alma.

Cuando se acerca a un ser bello lo que está preñado se sosiega; se derrama de alegría, alumbra y procrea. En cambio, cuando se aproxima a un ser feo, su rostro se ensombrece, se contrae entristecido en sí mismo, se aparta, se repliega y no procrea, sino que retiene dolorosamente el fruto de su fecundidad. De ahí precisamente que sea grande la pasión por lo bello que se da en el ser que está preñado y abultado ya por su fruto, porque lo bello libera al que lo posee de los grandes dolores del parto (*El banquete*, 206d-e; trad. de Luis Gil).

¿Hay que precisarlo? El parto es designado *ôdinos*. Y todavía en el *Fedro* ésta es la palabra que caracteriza el «doloroso esfuerzo» del alma loca de deseo. Paradoja bien griega del pensamiento platónico: pasarse el tiempo queriendo liberar al alma del cuerpo, y evocar al alma en el léxico de la mayor sensualidad (esto es, la sensualidad femenina). El alma, pues, se agitará locamente bajo el dolor del deseo y la alegría del recuerdo; presa en esta confusión de sentimientos correrá, ansiosa, hacia la belleza (o hacia aquel que la posee). Y, en ese mismo instante, el alma filósofa experimenta por última vez el doloroso esfuerzo y recoge el placer más delicioso⁶.

¿Qué ganan en ello las mujeres? No lo sé; pero sí sé que Platón reserva al hombre filósofo el suntuoso regalo de la feminidad.

Este excursus podría continuar; pero regreso a la ciudad del siglo V, pro vista de estas pocas notas, para instalar en ella algunas siluetas femeninas sobre la escena trágica. Porque, más que en cualquier otro lugar civil, en el teatro se trata de mujeres. De mujeres y de lo femenino, sin duda. Pero también de mujeres en tanto que son a la vez esa «raza» tan vituperada y la imposible mitad de la ciudad.

En la escena trágica, frente a los hombres hay unas mujeres, y a menudo, por lo menos en Eurípides, ante hombres inseguros de su virilidad —Jasón, Hipólito, Admeto...—, Medeas, Fedras, Alcestris, muy diferentes entre sí, pero con un punto en común: se atreven a amar (y también, más de una vez, a odiar). Mujeres que aman y hombres que huyen. Con frecuencia me he preguntado por qué, en una sociedad en que la homosexualidad masculina es la más

6. PLATÓN, *Fedro*, 251 c-e.

reconocida de las prácticas sociales, sólo el amor heterosexual tiene derecho de ciudadanía en el teatro de Dioniso. ¿Simple coyuntura?, ¿o necesidad estructural de un género? A decir verdad, nunca he sabido por cuál de las dos respuestas optar. La coyuntura sería alejandrina —o romana: nada prohíbe imputar este silencio sólo a los eruditos, aquellos que expurgan (en Alejandría) o aquellos que, en época romana, escogen, para uso de las clases, entre tragedias que deben conservarse y tragedias perdidas para siempre: la virtud sacaría provecho de ello, pero no la verdad de un género (porque la evocación fugitiva de Ganimedes, amado por Zeus, no borra el recuerdo, conservado por la tradición, de un Layo inventor de la homosexualidad o de una tragedia de Esquilo —*Los mirmidones*— que escenificaba el amor de Aquiles por Patroclo). Pero siempre, cuando creo tener esta respuesta, vuelve, insistente, la cuestión del género. Me digo entonces que, por naturaleza, la tragedia dramatiza la división, todas las divisiones, comenzando por la que separa la humanidad en dos sexos, y que la representación trágica se propone situar la ciudad a distancia de sí misma (y he aquí a las excluidas de lo político que ocupan la escena). Bien, termino concluyendo que se debe a razones de estructura..., hasta que la duda me asalta de nuevo.

Mantengámonos por ahora en un hecho: la tragedia tiene mucho que decir acerca de las mujeres, y mucho que hacer con ellas. En primera fila de los trágicos debemos citar a Eurípides, el último de los tres «grandes». ¿Es Eurípides amigo o enemigo de las mujeres? Esta cuestión se ha discutido desde la Antigüedad, y ya en las comedias de su contemporáneo Aristófanes, las mujeres de Atenas proclaman su misoginia (pero, ¿quién hablará de la misoginia de Aristófanes?). Releyendo las tragedias de Eurípides se observa también que, más de una vez, los hombres representan en ellas un pobre papel. ¿Hay que buscar entonces en su obra algo así como «el partido de las mujeres»? Nada se opone a ello, a condición, sin embargo, de que esta búsqueda no anule la cuestión, a mi parecer esencial: ¿por qué Eurípides pone a tantas mujeres sobre la escena?

¿Por qué tantas mujeres sobre la escena? Porque, por una parte, la tragedia está hecha de la representación de las mujeres *por* y *para* los hombres. Por los hombres, ya que son hombres —e incluso ciudadanos— quienes actúan, con toda la ambigüedad y el placer que el juego de la interpretación implica (el placer del descentramiento, el placer del transvestismo, que borra y subraya a la vez la diferencia de sexos). Pensemos en la reciente representación del *Edipo rey* en el Odéon de París, donde todos los papeles, como en la Antigüedad, eran interpretados por hombres: la Yocasta de André Wims turbaba, sorprendía, sugería por esa turbación, apenas desplazada, la turbación de pensar —¿qué digo pensar?— de *ver* el incesto. Admitamos que la turbación es mayor para nosotros, que estamos habituados a la presencia de las mujeres en escena. Admitamos que haya podido ser distinto para un ateniense, pero queda la fuerte transgre-

7. NANCY, Claire, «Euripide et le parti des femmes», en LEVY, F. (ed.), *La femme dans les sociétés antiques*. Estrasburgo: Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1983, 73-92.

sión del transvestismo, ciertamente dionisíaca y, por tanto, tópica en el teatro⁸. Ahora bien, turbar es precisamente la función de Dioniso...

Y todo ello para los *andres*...

¿Para los *andres*? No plantearé la cuestión, todavía abierta, de la composición del público ateniense: ¿sólo los ciudadanos (y los extranjeros de paso; los metecos, acaso, pero no se sabe con certeza —en todo caso hombres—)?, o: ¿los ciudadanos y sus esposas? El problema ha apasionado y apasiona. Por mi parte, no lo considero muy importante. Platón, a quien, oficialmente, no le gusta la tragedia, hace de ella un espectáculo para mujeres; un espectáculo que, por lo menos, en un certamen para ver «quién regocijaba más a los espectadores», sería el preferido de «las mujeres más educadas, de los jóvenes y, podemos decir, de la multitud toda»⁹. Puede forzarse el texto y, combinándolo con lo que el filósofo dice también sobre la «teatrocracia», esto es, la democracia, hallar ahí la inencontrable prueba de la presencia de las mujeres entre el público ateniense: se apelará entonces al *bon sens*, categoría de la que los historiadores nunca desconfían lo bastante. Es mejor leer el texto en su propia coherencia: encontraremos entonces en él una declaración sobre la naturaleza — eminentemente femenina — de la tragedia, pero en ningún caso sobre la composición de su público. Pero, insisto, en el fondo esta cuestión carece de importancia. Porque es en el corazón mismo de la tragedia, en cada una de sus palabras, donde hay que dibujar el rostro, sólo punteado, de su destinatario.

Más allá del público, el destinatario; o el beneficiario que es el mismo. Del modo en que las tragedias, tanto las de Esquilo o Sófocles como las de Eurípides, establecen los límites que nadie puede transgredir, resulta que los hombres son los únicos beneficiarios del espectáculo trágico. Porque, al reflexionar sobre la muerte de las mujeres en la tragedia, se comprueba que en el seno mismo de la alteración más sistemática, hay límites que no deben transgredirse, porque determinan lo que corresponde a un hombre y a una mujer. Ya sea una mujer que, virilmente, asume el poder —por ejemplo, Clitemestra—, o un hombre al que se le ha asignado un comportamiento femenino, llega un momento en que la ortodoxia debe ser reinstaurada (y la muerte constituye el momento privilegiado de dicha restauración). Beneficiarios del espectáculo trágico, los *andres* de Atenas capitalizan entonces el doble beneficio de haber alterado totalmente el orden cívico en su pensamiento, y de haberlo restablecido totalmente después.

Añadiré ahora algunas notas a modo de *post-scriptum* a *Maneras trágicas de matar a una mujer*. En un libro en el que se trata extensamente del suicidio, quería sugerir que son los hombres de Atenas (los espectadores) quienes, por medio de la representación trágica, proceden ficticiamente a la muerte. Sucede que, para las vírgenes sacrificadas, la muerte es efectiva. He tenido allí la ocasión de explicarme sobre lo que entiendo por la palabra *beneficio*.

8. Véase ZEITLIN, Froma, «Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama». *Representations*, University of California Press, 11 (1985), 63-94.
9. PLATÓN, *Las leyes*, II, 658 d; trad. PABÓN, José Manuel y FERNÁNDEZ-GALLANO, Manuel, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1960.

No hace falta insistir en que *normalmente* la ciudad clásica ignora los sacrificios humanos y sólo ofrece a los dioses inmolaciones animales. Pero en el mito se sacrifica a una joven y, trasladado a la escena, ese escandaloso sacrificio («¿Fue inevitable fuerza que humanos sacrificios / impuso ante un sepulcro para el que bueyes bastan?»)¹⁰ es doblemente —y más aún, sin duda— signo del imaginario: porque el mito es un pasado cumplido que se confronta con el presente, ya que no se mata a una virgen, tierna y amenazadora a la vez, sin que intervenga en ello una seductora confusión de afectos. Jamás, ni siquiera en la tragedia, un padre mata a su hijo —son las mujeres las que actúan en ese caso, y su acto es un crimen, destinado a «matar» simbólicamente al marido (véase Medea), y nunca se trata de sacrificio. Sólo la guerra civil, esa calamidad absoluta, puede inducir a un padre a levantar la mano contra su hijo, y el horror carece entonces de apelativo. Pero el género trágico lo rechaza, y así, cuando la inmolación de su hijo menor salvaría a Tebas del asedio, Creonte rechaza con violencia la petición del adivino Tiresias («¡No lo oí, no lo he escuchado! ¡No me importa la ciudad en sí!»), y el adolescente deberá recurrir al engaño para alejar a ese padre demasiado amante, y se autoinmolará, en pie, como un guerrero¹¹. No hay duda alguna de que, en la tragedia, se degüella más fácilmente a las hijas, aunque el sacrificador no sea siempre —como en el caso de la Ifigenia de Esquilo— un padre.

Desde luego, nadie está obligado a justificar el sacrificio de una hija recurriendo al remible razonamiento de Praxítea, reina de Atenas, en el *Erecteo* de Eurípides:

Si sé contar bien y discernir la diferencia entre el más y el menos, la ruina de un sólo hogar es un mal menor que la de una ciudad entera y no tiene los mismos efectos. Si en lugar de hijas, a mi alrededor hubiesen crecido hijos varones, en la hora en que la llama enemiga amenazó la ciudad, ¿no los habría equipado con una lanza para enviarlos al combate, sin temer su muerte? ¡Ah! ¡Que no tenga yo una descendencia capaz de luchar y de comportarse de modo conveniente a los hombres, y que no sea un adorno inútil de la ciudad!¹².

Praxítea, es cierto, es una exaltada; mujer incluso en su modo de denegar todo valor a la feminidad. Más vale —esta elección tiene en todo caso la preferencia en Eurípides— rodear el sacrificio de metáforas «que expliquen» la condición de víctimas de las vírgenes por su estatuto, sexual y social. La joven es *parthenos* puesto que todavía no ha dado el paso del matrimonio; y, si el matrimonio es domesticación, la *parthenos*, becerra o caballo salvaje, es la más indicada para reemplazar al animal que debe sacrificarse, para que se realice la

10. EURÍPIDES, *Hécabe*, 260-261 a propósito del sacrificio de Polixena; trad. FERNÁNDEZ-GALLIANO, Manuel, *Tragedias troyanas*, Barcelona: Planeta, 1986.

11. Remito aquí a *Las fenicias* de EURÍPIDES.

12. *Erecteo*, pieza perdida de la que el orador ateniense Licurgo nos ha transmitido un fragmento en su *Contra Leócrates*, 100 (cito los versos 19-27; trad. sugerida por la Dra. Montserrat Jufresa).

metáfora. Pero la *parthenos* es también (para la tragedia, lo es *sobre todo*) una virgen, deseada, temida, frágil e inquietante. Atractiva en su integridad, y generalmente protegida por su estatuto sexual¹³, pero a la vez inquietante porque un fantasma muy griego la hace acreedora de una sorda resistencia a dar el paso que la transformará en esposa. Así, la muerte cumple imaginariamente una suerte de desfloración, por medio de uno de esos desplazamientos de abajo a arriba que caracterizan el cuerpo hueco de la mujer en tanto que conducto¹⁴: desplazamiento de la matriz hacia la garganta que se ahoga, desplazamiento del sexo desflorado hacia la garganta donde corta el acero; del primero —que los médicos denominan *real*— al segundo, que los espectadores saben ficticio pero interpretan en el acto. ¿Es tan grande la diferencia?

Antes del sacrificio, es una virgen cuya sangre pura debe derramarse; después del sacrificio, una virgen que ha dejado de serlo. La virgen degollada sirve para pensar en los límites de lo que la diferencia de sexos autoriza a fantasear.

En el recorrido se hace irresistible la tentación de detenerse en lo que la tragedia sugiere sobre el cuerpo del hombre y de las mujeres. A decir verdad, nada que se aparte sensiblemente del patrimonio griego de las representaciones compartidas. Según parece, todo se concentra alrededor de la sangre, en el hecho de que se derrame o no del cuerpo. Pero la sangre griega (*haîma*) es por definición derrame (el término latino *sanguis*, por el contrario, se refiere a la sangre dentro del cuerpo, por oposición a *cruror*, que se vierte y tiñe las armas del moribundo). Y es aquí donde se observa una sorprendente operación del imaginario: sólo los médicos hablan del cuerpo abierto de las mujeres, de donde fluye la sangre¹⁵; fiel a las representaciones del imaginario griego, la tragedia prefiere desplazar la abertura —en este caso la herida en beneficio del cuerpo masculino—; así, los lugares de muerte son inabismables porque el hombre es enteramente un cuerpo por abrir; el cuerpo de las mujeres, en cambio, es infinitamente repetitivo, condensado en su garganta por completo: la garganta de las vírgenes, que abre un sacrificador —pero la virgen es y no es una mujer—, la de las esposas que estrangula la cuerda de las ahorcadas. Ello porque para la satisfacción del pensamiento, el cuerpo de las mujeres debe estar cerrado, y sobre este punto los médicos no se apartan demasiado de la tradición griega más extendida. A lo sumo distinguen el buen cierre —el del embarazo, por medio del cual la mujer alcanza su *telos*— de todos los demás, que son malos y se cuentan entre las «enfermedades de las mujeres»: a veces, en el corpus hipocrático, el útero comienza a vagar y, como una bestia loca (dirá Platón), sube

13. Véase HESÍODO, *Los trabajos y los días*, 519-525 (y mis observaciones en el prefacio del libro de Giulia SISSA citado en la nota 14 (7-8)).

14. SISSA, Giulia, *Le corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*. Paris: Vrin, 1987, ha puesto en evidencia este modelo.

15. Ni que decir tiene que no sólo los médicos pueden hablar de ello. Limitándome a un ejemplo, recordemos cómo en el *Mahbharata* la sangre «impura» de Draupadi remite metafóricamente al derramamiento de sangre de los guerreros en el campo de batalla (véanse las observaciones de BIAURDEAU, Madeleine, *Le Mahbharata*, I. Paris: Garnier-Flammarion, 1985, 220-222).

hasta la garganta. Entonces la mujer asfixiada se ahorca, aumentando así la sofocación de su cuerpo, a lo cual, tendencialmente, la condena su propia naturaleza. Por lo menos escapa a su destino por ese destino mismo: de nuevo he vuelto a enlazar con la tragedia...

Porque, sobre este punto, la tragedia procede igualmente a una desviación. En el mito y en el ritual, y también en la literatura hipocrática, las ahorcadas son *parthenoi*; prefiriendo ofrecer las jóvenes a la espada del sacrificio, la coherencia trágica las sustituye por las esposas: mujeres que no son madres o que, sin llegar a su *telos*, valorizan el tiempo anterior a la maternidad.

Y es aquí donde, como un soberbio mentís a mi construcción, he encontrado a Antígona, virgen que no quiere saber nada del matrimonio y que, sin embargo, se ahorca como una esposa. Y de esta enumeración del cuerpo en la que me he detenido, he debido regresar, una vez más, a la autonomía de las mujeres trágicas. De esta manera, me he enfrentado de nuevo a esos límites que nunca llegan a transgredirse totalmente. Y, de modo insidioso, se perfila otra vez la cuestión del sujeto. Antígona se define autónoma, y lo proclama en lo que es incluso para nosotros la primera aparición del adjetivo *autonomos*, pero Antígona morirá estrangulada por el lazo, desplazando así tan solo ligeramente el plan de muerte que Creonte había concebido para ella. Antígona se quiere heroica, y muere a causa de la más infamante de las muertes. Antígona quiere elegir su final, pero opta por una muerte «sin brazo»¹⁶ —una muerte en la que la mano, de buen grado sangrienta desde el momento que actúa, no toma parte—. Antígona rechazaba el matrimonio y la generación, y, demasiado identificada con Yocasta, su madre —madre y esposa de Edipo—, se mata del mismo modo que aquélla. Antígona la virgen se dirige al encuentro de Hades, que se casa con todas las vírgenes. Antígona o: que no se puede ser sujeto en femenino hasta el final.

El círculo se ha cerrado, lo cual no excluye que el recorrido haya sido sinuoso. Ciertamente, no tenía otra solución que comenzar por el género historiográfico —del que conocía los estrictos criterios en cuanto a su objeto—, para pasar después a la tragedia, de la que durante tiempo he creído que (se) representaba a las mujeres de un modo distinto de aquel, tan cívicamente ortodoxo, de la historia. Pero he tenido que admitir que no todo es posible para el imaginario, y mi trabajo ha consistido a menudo en un trazado de los límites: un mapa de las imposibilidades. Quedan las fugas de una lengua libre, que, en Eurípides, imita más que reproduce el prosaísmo del lenguaje cotidiano.

Polixena fue degollada; ella hubiera querido que Neoptólemo la golpease en el pecho, como a un guerrero. Sin embargo, Talibios, con sus palabras sencillas de hombre del pueblo, no cesará de exaltar el heroísmo de la joven degollada. No hay más solución que conformarse a la vez con estas dos proposiciones.

16. Remito aquí a un estudio mucho más extenso publicado en *Méris*, Revue d'Anthropologie du Monde Grec Ancien, Paris-Atenas, 1 (1986), 165-196 («La main d'Antigone»).

Es verdad que, para entrar en el universo trágico, ha sido necesario antes admitir todavía otra proposición, mucho más grave y llena de sentido: *una mujer únicamente tiene nombre en el horizonte de la muerte.*

Así se cierra para un griego todo lo que, en el decurso de una representación trágica, se había abierto.

Nota biográfica

Nicole Loraux es profesora de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París. Historiadora del mundo antiguo, ha publicado numerosos artículos y libros de la Grecia antigua, entre otros: *Les enfants d'Athéna* (París, 1981); *Maneras trágicas de matar a una mujer* (Madrid, 1989); *Les mères en deuil* (París, 1990); *Grecia al femminile* (Bari, 1993).