

humanitas

Vol. XLVII - Vol. II

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLVII • TOMO II
MCMXCV

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA
DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA



CARLOS GARCÍA GUAL
Universidade Complutense de Madrid

ACERCA DE CASANDRA DE CHRISTA WOLF

Para Maria Helena da Rocha-Pereira
con larga admiración y cordial afecto

«Las transformaciones de las figuras del drama antiguo muestran así con singular claridad el estado actual de la autoconsciencia del espíritu humano. Hay que suponer que nuevas transformaciones de la imagen humana producirán a su vez nuevas recreaciones de estas modélicas figuras griegas, que se yerguen al comienzo de la historia del espíritu occidental. Pues — como ha escrito G. Benn — «milenios viven en nuestras almas... Aún blanden los Atridas las fustas de los tirsos.»¹

Con estas palabras clausuraba Käte Hamburger su conocido libro *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern* (Stuttgart, Kohlhammer, 1962). Vienen bien, para comenzar estas reflexiones sobre una de esas espléndidas figuras femeninas que, provenientes del repertorio mítico griego, ha encontrado sobre la escena trágica antigua — en Esquilo y, de manera menos impresionante, también en Eurípides, — su configuración definitiva². No como protagonista de una tragedia, sino

¹ «Die Wandlungen der antiken Dramenfiguren zeigen darum auch mit besonderer Deutlichkeit den jeweiligen Stand des Selbstverständnisses des menschlichen Geistes an. Es ist anzunehmen, dass neue Wandlungen des Menschenbildes auch wieder neue Umformungen dieser griechischen Musterfiguren hervorbringen werden, die am Anfang der abendländischen Geistesgeschichte stehen. Denn «Jahrtausende leben in unseren Seelen... die Atriden schwingen ihre Thyrsosruten her.» K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*, p. 213.

² Cf. J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre*, Lieja, 1942; y A. Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, 1990, págs. 104-114.

como figura un tanto marginal, pero dotada de tan intenso patetismo por su historia personal y su aparición escénica, sobre el umbral de su anunciada muerte en el fatídico palacio de Micenas, Casandra domina con sus palabras proféticas y su silueta trágica una inolvidable escena del *Agamenón* de Esquilo. De ahí arranca toda la novela de Christa Wolf, *Casandra*, que no sólo hace de la profetisa troyana la protagonista, sino también la única narradora de su penosa, amarga, terrible y lúcida historia. Una historia que ya narraba el viejo mito helénico, pero que ahora resuena con nuevos acentos en una impresionante y actual recreación novelesca. K. Hamburger trata en su libro de otras heroínas trágicas — Clitemnestra, Electra, Ifigenia, Helena, Alceste, Fedra, Medea, Antígona — están ahí, al hilo de nuevas recreaciones dramáticas.³

Pero *Casandra* de Christa Wolf no es una obra de teatro, sino un largo relato en primera persona. Un largo monólogo, como conviene sin duda a tal personaje. Arrastrada como botín de guerra y concubina ilustre hasta el sombrío palacio por Agamenón, la hija de Príamo rememora ante los muros ciclópeos de Micenas toda su historia personal, mientras aguarda a que Clitemnestra concluya el asesinato de su esposo y la ordene entrar para su pronto sacrificio.

La escena estaba en Esquilo, tremenda, inolvidable. Allí Casandra profetiza la muerte del gran caudillo del ejército aqueo y luego la suya, ante un coro de ancianos asombrado e impotente. Aquí, en esta novela, la profetisa habla para sí misma y, tal vez, para otras mujeres lejanas. En cuanto a su forma, esto soliloquio en que cobran vida otras figuras y, en un *flash back* muy bien construido, los destinos de Troya y la familia de Príamo, podría recordarnos un truco narrativo usado en otras novelas históricas: el narrador que siente su muerte cercana pasa revista a su vida. Así, por ejemplo, lo hace Adriano en la novela de Marguerite Yourcenar *Memorias de Adriano*. (Que allí el emperador moribundo se dirija en carta a un interlocutor lejano, el joven Marco Aurelio, es un detalle menor al efecto apuntado).

³ No hay sobre la figura de Casandra tantos estudios ni tantas recreaciones como sobre estas otras figuras, aunque en su papel de trágica profetisa haya reaparecido en varias obras de la literatura occidental. (Cf. E. Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, trad. esp.^a, Madrid, Gredos, 1976, págs. 84-85). Para sus reinterpretaciones y ecos bien valen las observaciones que para otra figura más influyente, la de Antígona, hace G. Steiner en su *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, trad. esp.^a, Barcelona, Gedisa, 1987. Y para Medea, véanse los artículos recogidos ahora en Colóquio «Medeia no Drama Antigo e Moderno», *Actas*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras, 1991.

Sólo un breve espacio de tiempo aguardaría Casandra, erguida en el carro que la trajo hasta la colina, ante la Puerta de los Leones, hasta que de nuevo la sanguinolenta Clitemnestra volviera a llamarla. Pero en ese rato pasa revista a toda una vida, en una revisión que es a la búsqueda de sentido y alegato contra los ideales de la épica y el mundo feroz de los héroes. Habituada a la soledad y al monólogo, la increíble profetisa troyana no proyecta su mirada hacia el futuro, tan exiguo ya para ella, sino que recuenta su existencia a la luz de sus pesares. Descubre así en su trágica peripecia un destino ejemplar, como un símbolo de la condición femenina, sometida siempre, pero mucho más cruelmente en los rigores de una guerra y en los desastres de una guerra absurda y ya perdida. Asume el papel de conciencia y testigo, víctima de la insensatez de los hombres.

Resulta muy instructivo para nuestro análisis de cómo la versión de Christa Wolf, relectura actualizada del mito, modifica y orienta la trama del relato antiguo, el libro en que, bajo forma de un diario de viajes por Grecia y Creta, y de reflexiones sobre la condición femenina en el mundo antiguo y en el actual, escribió la novelista, publicándolo casi al mismo tiempo que la novela. *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* (*Consideraciones previas de una narración: Casandra*) apareció también el año de 1983, y corresponde a las conferencias sobre Poética que Christa Wolf dio en Frankfurt. (O más bien sustituye a unas conferencias sobre su Poética, a las que había sido invitada)⁴. Este texto se constituye así como un documento muy fidedigno sobre la génesis y sentido del relato novelesco.⁵ A través de esas páginas podemos observar cómo la autora concibió la idea de la novela, cómo quedó impresionada por la lectura de la famosa escena de la *Orestía*, y cómo de modo recurrente la imagen de Casandra, víctima de un inicuo destino, consciente de su próxima muerte sangrienta, profetisa arrastrada lejos de su patria destruida por el caudillo vencedor, acude una y otra vez a su memoria.

Siempre partiendo de esa escena, la novelista va evocar el destino terrible de Casandra, sometida a los hombres, primero a los designios de su padre y los héroes de su patria, luego al feroz yugo impuesto por los crueles vencedores de una guerra que destruye Troya, humillada, violada, sometida a su fatal castigo de prever la verdad y no ser jamás creída; no

⁴ Christa Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, Darmstadt, Leichterhand, 1983.

⁵ Que en adelante citaré por su traducción española, hecha por Miguel Sáenz, *Casandra*, Madrid, Alfaguara, 1986. Las *Voraussetzungen* no han sido traducidas.

tanto como el singular caso de una princesa troyana, sino como el paradigmático destino de una mujer que quiso ser libre, que eligió una profesión propia (la de profetisa), al margen del amor y la sumisión doméstica, y que acabó arrastrada violentamente — en un mundo donde el poder masculino construye su dominio opresor de gloria, guerra, y muerte — a su trágico final. Violada, exiliada, esclavizada, Casandra va a morir a manos de Clitemnestra, en el sanguinolento castillo de Micenas. Su conciencia, su videncia premonitora, sólo le sirve para sentir más dolor, advirtiéndole la trampa de donde no ha de escapar.

En la nueva configuración del relato mítico impuesta en la novela quisiera destacar algunos puntos que me parecen muy significativos desde el enfoque que recrea la trama trágica, en esa *Umdeutung des Mythos*⁶ que lo recarga de actualidad. Son los siguientes: el silencio de los dioses, el rechazo de los ideales heroicos, las figuras femeninas y la condición de la mujer, y, finalmente, la palabra como arma de libertad.

Ciertamente la plasticidad de los mitos griegos es un rasgo muy bien conocido y explotado por la tradición literaria no sólo helénica, sino de toda nuestra tradición europea. En su transmisión a través de los poetas, de los autores dramáticos, y de los novelistas, las figuras ejemplares de los mitos cobran nuevas significaciones. Lo que hace Christa Wolf es repetición de lo que muchos otros escritores han hecho: acomodar la lectura del mito a un momento propio y a un contexto espiritual moderno, y, aún más, alemán. Ecos de la crítica feminista moderna, pero también de los recelos y quejas de una Alemania vencida en la Segunda Guerra Mundial, una guerra en la que también las mujeres, como las de Troya, llevaron una carga sobreañadida de dolores y sumisión, marginadas del ámbito heroico.

No insistiré en esto, que me parece obvio y bien estudiado. Pero sí, puesto que no lo hace la novelista en sus *Consideraciones previas*, quiero recordar que esos sufrimientos de las mujeres en los desastres de la guerra, ya habían sido llevados a escena por el sensible Eurípides (en *Troyanas* y *Hécuba*, como es sabido). Y también quiero recordar, como curioso contraste y precedente, que la profetisa Casandra había sido presentada ya en época helenística como protagonista de un barroco monólo-

⁶ Cf. Sonja Hilzinger, *Christa Wolf*, Stuttgart, 1986 (Sammlung Metzler, 224), especialmente págs. 130 y ss. El estudio de S. Hilzinger es excelente, no sólo referido a la novela, sino al pensamiento de la novelista, y ofrece una abundante y precisa bibliografía sobre su obra.

go en una extraña obra dramática: la *Alejandra* de Licofrón. La Alejandra que se expresa de tan enigmático modo a lo largo de casi mil quinientos versos en ese *paígnion* erudito y misterioso del poeta helenístico es nuestra misma Casandra, tortuosa sibila que ahí evoca con un lenguaje tremendamente oscuro los tristes y fatídicos destinos de Troya. Pero la novelista deja a un lado todos estos preludios, que no necesita, desde luego.⁷

Casandra comienza advirtiéndole que sabe que ya ha llegado al final. Al fondo de la trampa, a las puertas del matadero, sola y consciente de su destino fatal. Pero no acusa a los dioses. Ni siquiera a Apolo ni a los que decidieron la caída de Troya. Es más bien el silencio de los dioses lo que la conmueve y atormenta.

«Con mi relato voy hacia la muerte.

Aquí termino, impotente, y nada, nada de lo que hubiera podido hacer o dejar de hacer, querer o pensar, me hubiera conducido a otro objetivo. *Más profundamente incluso que mi miedo, me empapa, corroe y envenena la indiferencia de los celestiales hacia nosotros los terrenos...*»⁸

La desdichada profetisa nunca ha confiado en las voces divinas. Recuerda, sí, alguna vez, su trato taimado con Apolo — que le dió el saber profético y la condenó luego, en represalia de su rechazo, a no ser creída nunca, aunque dijera y predijera la verdad —, pero más bien como un sueño funesto. Como en sueños suceden todas las intervenciones divinas recordadas en el texto. Mal ámbito es la novela para los dioses de la épica y la tragedia. Son, a lo más, fantasmas evocados un tanto ambiguamente en referencia a los datos del mito. Pero no actúan nunca directamente. Han dejado a los héroes solos para su perdición. Y, en efecto, se bastan para destruirse en la guerra y sus secuelas.

Si Casandra ha soñado que Apolo la otorgaba su don profético y su maldición, escupiéndole en la boca, eso fue sólo un sueño, divulgado por Troya. Pero ya no tiene ninguna función su negativa a ser amante del dios, por conservar su doncella. El motivo de la virginidad de la profetisa, que tiene un trasfondo mítico antiguo⁹, está aquí olvidado. Casandra mantiene una furtiva y turbia relación sexual con un personaje un tanto

⁷ Sobre la *Alejandra* de Licofrón, ver ahora las dos versiones castellanas, una literal y la otra explicativa, que publicó M. Fernández Galiano, junto con un buen prólogo en Licofrón, *Alejandra*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1987.

⁸ O.c., pág. 11. El subrayado es mío.

⁹ A. Iriarte, o.c., pág. 108 y ss.

siniestro, llamado Pántoo, un griego emigrado, sacerdote de Apolo. (Pántoo será luego ferozmente asesinado por las Amazonas.)

Cuando Casandra sufre un primer ataque epiléptico (pág. 51-2), nada de sagrado tiene su enfermedad. Ningún dios ha intervenido en ese trance. La epilepsia viene como un estigma más a separarla de los demás. Pero es su razón la que, en su empeño por buscar la verdad, la va distanciando de los suyos: de Príamo y Hécuba, de sus hermanos, del pueblo troyano, enfrascados en los manejos insensatos de la guerra y sus intrigas. Es justamente por su empeño crítico, de buscar la razón, previendo los desastres y negándose a los designios políticos belicosos de la ciudad, por lo que Casandra es apartada, encarcelada, declarada loca.

«En torno a mí se hizo un círculo de silencio. El palacio, el lugar que más era mi hogar, se retrajo ante mí, mis queridos patios interiores enmudecieron. Estaba sola con mi razón», declara recordando su marcha hacia la soledad (pág. 50). «Adonde quiera que miro o pienso, no hay dios, no hay juicio, sólo yo misma». (pág. 33). En esa capacidad para resistir la presión de los otros y mantener su voluntad de decir la verdad inconveniente, odiosa, enfrentada a los planes heroicos o políticos, ahí reside la heroicidad de Casandra, sola entre los hombres y sin dioses.

Pero retengamos un dato más de la narración referido al culto de Apolo. Un lugar especialmente siniestro resulta el santuario del dios, situado fuera de los muros de Troya, y considerado como un venerable asilo por las fuerzas contendientes. (Un elemento poco épico: en Homero no se habla de templos fuera de las ciudades.) En el interior del templo degüella bestialmente Aquiles a Troilo, ante la horrorizada Casandra, y en el mismo lugar será luego asesinado Aquiles, en una emboscada a traición, cuando vaya a buscar a Políxena como prometida (según un episodio que tiene sus fuentes en leyendas posthoméricas). Terrible profanación de un templo de Apolo que no suscita respuesta ninguna del dios.

A diferencia de la Casandra de Esquilo, la de Christa Wolf no tiene graves quejas contra Apolo, de no ser su notable ausencia. Ella, la profetisa, no escucha las voces divinas; se encamina solitaria y rebelde, por sí misma, razonable, a la muerte.

Cassandra toma la palabra para contarnos su historia. No sólo protagonista de una trágica peripecia, sino también testigo lúcido y memoria acusadora, Casandra no profetiza en poético desvarío, sino que cuenta, reflexiona, revela una sórdida trama. También la autora de la novela es una mujer, testigo de los límites impuestos a la condición femenina. En el mundo griego. Y todavía, tal vez, en otros ámbitos.

Protagonista, narradora, autora, voces femeninas, enfoque femenino de los sucesos, vivencias de mujeres. Porque hay muchas otras siluetas de mujeres en la trama, en contraste con la de Casandra: ahí están Clitemnestra, Hécuba, Andrómaca, Enone, Políxena, Arisbe, Marpesa, Pentesilea, Mirina... (Sólo falta Helena, que, de acuerdo con Estesícoro y con la *Helena* de Eurípides, no llegó nunca a Troya.) Podemos, por tanto, hablar de un enfoque feminista de la trama. Aunque no es, sin más un alegato feminista extremo. (En un curioso diálogo entre Pentesilea, la reina de las amazonas, y la vieja Arisbe, queda manifiesta la feroz parcialidad de la amazona que quiere vengarse de los hombres y conquistar el poder para las mujeres; pero las troyanas rechazan su punto de vista.) Sí una queja y un testimonio contra la brutalidad masculina y la opresión dictada por el culto a los héroes.¹⁰ Es decir, contra ese mundo clásico donde la mujer está condenada a la reclusión doméstica y al silencio, alejada de la gloria y la historia.

La riqueza de figuras femeninas resulta muy atractiva, Desfilan rápidas, pero cada una de esas mujeres tiene su propia personalidad. Algunas valen más que sus maridos — Clitemnestra es más inteligente que Agamenón, Hécuba más sabia que Príamo, Enone más fiel que Paris —, otras son víctimas extremas de la crueldad masculina, como la bella Políxena. En todo caso, en el ambiente de la guerra no hay lugar para la felicidad de ninguna: todas están abocadas al sufrimiento y la destrucción violenta. (Sólo en un marginal círculo de mujeres, en las cuevas del Escamandro, donde se practican los ritos de la diosa Cibele, conoce Casandra una cierta liberación fraterna y femenina).

Pero detengámonos brevemente en un contraste: el ya presentado en la *Orestía* entre Clitemnestra y Casandra¹¹. No hay acción en ese enfrentamiento, sino cumplimiento de un destino. Clitemnestra tiene preparado el cuchillo del sacrificio; Casandra ya sabe que es la víctima. Verdugo y víctima han compartido el trato sexual de Agamenón: eso las une y las enfrenta.

¹⁰ Ver, al respecto, pág. 140 y ss. Hay muchos comentarios sobre esa distancia entre hombres y mujeres. Pero sólo citaré uno, que me parece destacarse por su crueldad. A propósito de la violación del cadáver de Pentesilea, la reina de las amazonas, por Aquiles, dice Casandra: «Aquiles, el héroe griego, ultraja a la mujer muerta. Aquel hombre, incapaz de amar a los vivos, se arroja, para seguir matándola, sobre su víctima. Y yo gemí. Por qué. Ella no lo sintió. Lo sentimos todas las mujeres. Qué ocurriría si eso hiciera escuela. Los hombres, débiles, espoleados para ser vencedores, nos necesitan como víctimas para siquiera poder sentirse.» (pág. 143).

¹¹ Cf. Esquilo, *Agamenón*, 1034-1331.

Sobre Agamenón Casandra no guarda buen recuerdo, y le basta ver a su esposa para saberla implacable. «Si Clitemnestra era como yo me la imaginaba, no podía compartir el trono con aquella nulidad... Es como me la imaginé. Y además está llena de odio. Cuando él la dominaba aún, es posible que aquel débil, como hacen todos, la hubiera tratado depravadamente. Como no conozco sólo a los hombres, sino también a las mujeres, sé que la reina no puede perdonarme la vida. Me lo ha dicho antes con sus miradas.» (pág.18)

«Antes, cuando la reina salió por la puerta, dejé que surgiera en mí una última esperanza muy pequeña, la de poder conseguir de ella la vida de mis hijos. Pero sólo tuve que mirarla a los ojos: ella haría lo que tenía que hacer. Ella no ha hecho las cosas. Se adapta al estado de cosas. O se deshace de su esposo, ese cabeza hueca, totalmente, o renuncia a su vida, a su regencia, a su amante que, por lo demás, si interpreto bien la figura que hay en un segundo plano, es igualmente un cabeza hueca enamorado de sí mismo, sólo que más joven, más hermoso, de carnes más suaves. Con un encogimiento de hombros me dio a entender que lo que ocurría no se refería a mí personalmente. Nada nos hubiera impedido en otros tiempos llamarnos hermanas, eso leí en el rostro de mi adversaria, en el que Agamenón, el imbécil, debía ver y vio efectivamente amor y devoción y alegría por el reencuentro. Y entonces tropezó en la roja alfombra como un buey en el matadero, las dos lo pensamos, y en la comisura de los labios de Clitemnestra apareció la misma sonrisa que en los míos. No cruel, dolorosa. Que el destino no nos haya puesto en el mismo bando...» (pág. 54).

Nada tiene que reprocharle Casandra a Clitemnestra. Sólo lamenta que el destino la haya colocado como su adversaria. En contra de lo que la tradición épica antigua, desde Homero, opinaba sobre la usurpadora y audaz reina, la asesina de Agamenón, muy en contra de la versión de la tragedia, la novelista a través de la profetisa troyana, exculpa a Clitemnestra. Tiene que elegir entre su propia vida y la del «imbécil de Agamenón», y ejecuta fríamente su venganza.¹²

¹² En la tradición mítica griega Clitemnestra siempre ha tenido mala fama, como la asesina de su marido, la adúltera traidora y usurpadora del trono de Micenas. Desde Homero y la *Iliada*, y aún más en la *Odisea*, donde el destino de Agamenón y la infiel Clitemnestra se opone al de Ulises y la fiel Penélope. Incluso se dice que la conducta de Clitemnestra ha atraído mala fama sobre todas las mujeres. Pero en tiempos actuales, desde una óptica más feminista cabe una cierta reivindicación de la fiera Tindárida. Como la que intenta María José Ragué en su drama *Clitemnestra* (en catalán), Barcelona, ed. Millá, 1986.

Es curioso que, en sus *Voraussetzungen*, Christa Wolf recoja una conversación con un amigo griego, Valtinos, quien opina que Clitemnestra es la «primera feminista». Ha tenido el poder real en Micenas durante diez años, ha elegido un nuevo amante a su gusto, y espera el regreso de Agamenón para vengar al fin el sacrificio de Ifigenia. Ciertamente, es una mujer que ha elegido su destino. Ya el antiguo Esquilo había visto en ella un ánimo leonino y varonil.¹³

En Troya también Hécula vale más que Príamo. Pero cede ante él y va siendo apartada, relegada, a medida que la guerra se impone y todo se va degradando. Como el mismo Príamo, padre sensato y cariñoso al comienzo, y luego penoso monarca arrastrado por los prejuicios y el sentido del honor y las vanas palabras a un conflicto bélico donde cada vez toma decisiones más siniestras, como la de planear el asesinato de Aquiles en el templo y el encierro de Casandra en una fosa para asegurarse su silencio.

Sólo las mujeres conservan, en medio de los horrores de la guerra, sus afectos. Sólo entre ellas encuentra Casandra (y, como excepción, por un tiempo, también con su amado Eneas, del que hablaremos luego) comprensión y cariño. Arisbe, Marpesa, Mirina, son sus ayudas entre la crueldad y la incompreensión que la rodean.¹⁴ Otras son víctimas de la ferocidad de los guerreros, como Políxena y Pentésilea, bien conocidas de la tradición literaria.

Para los héroes guarda Casandra sus reproches. Y su relato va mostrando el lado mezquino de los famosos guerreros. El más famoso es el más terrible, el más cruel y brutal, un monstruo sanguinolento y bestial: Aquiles. «Aquiles la bestia» lo llama: el sanguinario matador de Troilo, de Héctor, de Pentésilea, y de otros muchos. Una máquina de matar, espantoso «demonio en la lucha», sobre el que cae todo el odio de Casandra. Luego está Agamenón, «el imbécil», al que dará su merecido Clitemnestra. Y, del lado troyano, el rey Príamo, presa de los prejuicios, del honor y los manejos de Eumelo, un fanático belicista. Y Héctor, convertido por la presión de las circunstancias en «el Gran Héroe», ajustándose a su papel, para morir heroicamente ante Aquiles. Y el desdichado Paris, que volvió de Esparta envuelto en la dudosa gloria de su hazaña erótica: la conquista de Helena. (Pero que ya la había perdido, en Egipto,

¹³ Cf. *Voraussetzungen*, pág. 38-9.

¹⁴ Es interesante que sea en un círculo marginal, en las cuevas junto al Escamandro, donde las mujeres practiquen esa solidaridad y fraternidad alegre, al margen también de la sociedad burguesa. Hay un indudable eco ideológico marxista en algunos de estos pasajes. O anarquista tal vez.

antes de regresar a Troya. Y Helena jamás estuvo en la ciudad sitiada, aunque, por mantener el prestigio heroico, la ausencia de Helena fue un secreto de Estado largamente guardado, mientras que por ella morían neciamente miles de guerreros). Y el gran sacerdote, Eumelo, un renegado griego de tortuoso carácter y triste lujuria. Como también Calcante, el famoso adivino, resulta aquí un tráfuga de origen troyano, pasado luego al bando de los griegos. Todos se van deteriorando en el clima de guerra. Como también la moral de los troyanos.

Sólo se salvan el viejo Anquises, curioso y simpático personaje, marginado de los combates, que talla figuras de animales en madera y acoge en su cabaña a los necesitados de ayuda y consejo, y el príncipe Eneas, enamorado tímido y cariñoso de Casandra, con quien, tal vez, en otras circunstancias, ella habría podido encontrar la felicidad. Pero cuando Eneas escapa de la ciudad condenada, Casandra no quiere seguirle. Su fidelidad a Troya se lo impide, y también el presentimiento de que el destino de Eneas es convertirse en otro héroe.

El último recuerdo antes de entrar en el palacio micénico es justamente para la despedida de Eneas. «... Ví en tus ojos que me habías comprendido. No puedo amar a un héroe. No quiero presenciar tu transformación en estatua.

Querido Eneas. No dijiste que eso no te ocurriría a tí. Ni que yo podría protegerte de ello. No podíamos hacer nada contra una época que tenía necesidad de héroes, lo sabías tan bien como yo. Arrojaste al mar el anillo de la serpiente. Tendrías que irte lejos, muy lejos, y no sabrías lo que te aguardaba.»¹⁵

Así rememora Casandra la separación. Eneas se va hacia un destino heroico como fundador de una nueva ciudad. Ella se queda en Troya, donde como la ciudad será llevada a la destrucción. Violada por Ayax Oileo y luego entregada como botín a Agamenón. Pero ya antes su padre, Príamo, la había utilizado para atraerse un nuevo aliado, y la desposó con Eurípilo, que no tardó en ser muerto por los aqueos.

Poco queda aquí del antiguo motivo de la virginidad de Casandra. Tuvo ocultos tratos eróticos con el sacerdote Pántoo, y luego una boda

¹⁵ En una novela resulta tópico que se conceda notable espacio al amor. Pero, al inventarse esta relación sentimental con Eneas, la novelista no ceda tan sólo a una tendencia del género, sino que la aprovecha para moldear mejor a su protagonista, feminizarla con ese toque pasional, que aún hace más patético su destino final y su soledad. Es interesante que, en algunos lugares de su monólogo, Casandra dialoga con Eneas, o con su recuerdo de Eneas (desde la página 123 en adelante).

política y sin amor con Eurípilo, fue violada por Ajax, y luego tratada como concubina y esclava por Agamenón. Sólo el amor hacia Eneas, con sus momentos de encuentro apasionado, ofrece para ella un auténtico sentimiento sincero entre tanto recelo y tanta brutalidad. El episodio es invención de Christa Wolf, como los tratos con Pántoo y Eurípilo. Pero esa unión afectuosa entre la joven princesa y el magnánimo Eneas no tiene un final feliz, ya que lo impide el futuro del héroe. O, más bien, el destino heroico, que hará de Eneas no ya el amante cariñoso y comprensivo, sino otro figurón más del repertorio épico. La conclusión resulta muy significativa. Casandra rechaza de nuevo, a tanto precio, el heroísmo épico, esa máscara que deshumaniza a los hombres y los hace enemigos de sus mujeres y de las formas más amables de la felicidad.¹⁶

La gloria que pregonan los aedos es sólo — para Casandra — un mentiroso disfraz de la ferocidad que los pueblos y los monarcas favorecen en su culto insensato del honor y la violencia.¹⁷

Sin embargo, a pesar de tantos horrores y tan amargas experiencias, la historia que Casandra nos ha contado, su propia historia, no nos deja la impresión de una vida truncada o inútil. Tampoco nos da la sensación de que el Destino haya decidido fatalmente las cosas. Ciertamente Casandra no puede escapar a la trampa mortal, pero, como a otros héroes trágicos, es su carácter lo que ha marcado su peripecia trágica. *Ethos anthrōpōi daímōn*, como advirtió Heráclito. Por su propia voluntad, por querer ser libre de palabra, por expresar ante todo su visión crítica y racional de los hechos, se ha encontrado maldita, sola y tratada como loca y traidora.

Pero ha cumplido así su tarea, como testigo y conciencia de una época cruel. Su confesión es, señala un crítico, un «memorandum político», hiriente y significativa denuncia de una dura opresión. Extraña profetisa cuya locura es advertir los desvaríos ajenos: la insensatez de la guerra, la inhumanidad que transforma a los propios parientes, la emboscada que lleva en su interior el gran caballo de madera. Nadie la cree porque

¹⁶ Este rasgo está muy bien subrayado por Sonja Hilzinger, o.c., y en declaraciones de la propia autora. «Mirándolo bien — aunque nadie se atrevía a mirarlo así —, los hombres de ambos bandos parecían aliados contra nuestras mujeres», dice Casandra (en pág. 125).

¹⁷ Así resulta característico que en Troya, donde «el rey Príamo se desmoronaba a medida que se veía obligado a mostrarse como rey», se escuchen cada vez más los cantos épicos, y que, entonces, se decreta que los aedos celebren a los guerreros vivos, y dejen de cantar a los antiguos, ya muertos. La épica queda así revelada como propaganda al servicio de los ideales y lemas bélicos.

su cordura va contra los intereses, contra el honor, contra los arrebatos de furor y los deseos de venganza o el júbilo necio.

«Hablar con mi propia voz: lo máximo. No quise más, ninguna otra cosa», se dice a sí misma.

Quisiera dejar, después de todo, su testimonio como una memoria contra los falsos valores de los héroes y la épica. «Ahora todo está revuelto en mi interior. — dice en un momento (pág. 99) — Le rogaré a esa mujer horrible que me perdone la vida. Me arrojaré a sus pies. Clitemnestra, enciérrame, eternamente en tu mazmorra más oscura. Dame apenas para vivir. Pero, te lo imploro; envíame a un escriba o, mejor aún, a una joven esclava de aguda memoria y voz sonora. Ordena que repita a su hija lo que escuche de mí. Y que ella lo haga a su vez a su hija, y así sucesivamente. De forma que, junto a la corriente de cantares de gesta, ese riachuelo diminuto, fatigosamente, pueda llegar a los hombres lejanos, quizá más felices, que un día vivirán.»

Como narración *Casandra* podría encuadrarse dentro de un subtipo de la llamada «novela histórica» de tema antiguo que yo propongo denominar «novela mitológica». Como otros ejemplos de este subgénero podemos citar *A Trojan Ending* de Laura Riding (1937. Trad. esp.^a, 1986, *Final troyano*, Edhasa), *The Golden Fleece* de Robert Graves (1945. Trad. esp.^a *El vellocino de oro*, Edhasa, 1983), *Jason* de Henry Treece (1961), *The Bull from the Sea* de Mary Renault (1962. Trad. esp.^a, *Teseo. Rey de Atenas*, Edhasa, 1994), y un muy curioso y poco conocido *Aegisthos* de Aloys de Molin (publicado en Lausanne, Payot, 1907).

En esta última, subtitulada «Roman antique» y, creo, muy poco divulgada, se le concede a *Casandra* un par de páginas. (Tengo a mano la primera y supongo que única edición, y cito por ella). En dos ocasiones: la primera corresponde a su llegada a Micenas, que está inspirada en el pasaje famoso del *Agamenón* de Esquilo; la segunda corresponde a la escena de la muerte. Esta me parece bastante original: es la propia Clitemnestra la que, en el dormitorio real, donde Agamenón ha mandado instalarla, va a matar a la princesa troyana. Intenta ahogarla con una almohada y luego le clava un puñal en el pecho. Poco después, como un fantasma — como esas figuras sangrientas que tanto salen en los *thriller* americanos para escalofrío de los espectadores — aparece *Casandra*, con el puñal clavado, para morir ante el coro de mujeres, las cautivas troyanas, que la recogen ya exánime en sus brazos.

Frente a versiones novelescas, como las de A. de Molin o las más difundidas de R. Graves o M. Renault, que aprovechan la prosa y el espacio novelesco para descripciones y escenas de espectáculo, está clara la

austeridad de Christa Wolf. No ha pretendido aumentar el escenario y multiplicar los episodios aprovechando el marco narrativo más amplio — aunque es notorio que también ella, como no podía dejar de hacerlo, introduce personajes y escenas para ilustrar la vida de la protagonista —, sino ante todo darnos una nueva interpretación de la figura mítica.

Su recurso al mito, a partir de la recreación del mismo en la escena trágica del *Agamenón* de Esquilo, está guiada por la intención de expresar una crítica muy actual contra la guerra, los ideales heroicos, y la condición de las mujeres. Desde el punto de vista de un análisis del mito, en la línea de la mitocrítica¹⁸, que contraste la recreación del relato por la novelista, lo que hay que destacar es la originalidad de la reinterpretación del sentido. No sólo es importante lo que se añade, sino también lo que se suprime.

Como el enfrentamiento entre Apolo y Casandra, que es la clave del destino de la profetisa troyana en el relato griego, mientras que aquí se ha vuelto algo marginal y secundario, ya que Apolo queda relegado a una figura onírica.¹⁹ Tampoco es el empeño de Casandra en conservar su virginidad un trazo importante de su historia. Su aislamiento procede ya no de su delirio profético, a la manera de la sibila, sino de su tenaz empeño por desvelar una verdad incómoda y rechazada por los políticos que gobiernan Troya, por su propio padre Príamo. Y no es tanto que profetice por un don divino un futuro enigmático, sino que razona, cargada de razón contra los planes de los héroes que constituyen las ideales de la ciudad, los señores de la guerra. Casandra ya no es una princesa de singular y fatídico destino, sino que es, ante todo, el símbolo de la mujer sabia que, en ese mundo belicoso y cruel, se atreve a decir lo que piensa, que se atreve a decir que no, que se independiza con una profesión propia y que quiere hablar con su propia voz.

Paga, pues, solitaria y consciente, las culpas de su atrevimiento con una vida marcada por la marginación y con una muerte trágica, después de haber asistido, impotente, al terrible fin de su ciudad y a la feroz masacre de los suyos, tal como ella había profetizado. La novela está construi-

¹⁸ Sobre el uso de este término, véanse los ensayos de G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, trad. esp.^a, Barcelona, Anthropos, 1993, y P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, PUF, 1992.

¹⁹ Los psicoanalistas han dado el nombre de «complejo de Casandra» a una especie de proceso histórico, en la que el enfrentamiento a lo masculino, representado en el mito por Apolo, es básico. Véase el libro de Laurie Schapira, *El complejo de Casandra*, trad. esp.^a, Barcelona, Luciérnaga, 1994.

da sobre su largo soliloquio ante la puerta micénica de los Leones. Es un acierto haber elegido esa forma y ese paisaje para el relato. Actualizado, con muchos trazos novedosos, pero fiel, en su renovado sentido, al talante trágico de la heroína, renacida alemana en el siglo de las dos Guerras mundiales²⁰.

²⁰ Quiero reseñar dos artículos recientes sobre la *Cassandra* de Ch. Wolf: el de Marisa Siguán: «‘Hablar con mi propia voz: lo máximo.’ Mitología y feminismo en la *Cassandra* de Ch. Wolf» en *Mujeres y literatura*, A. Carabó y E. Sagarra, eds., Barcelona, PPU, 1994, y el de Eustaquio Barjau: «Mito sobre mito (A propósito de *Kassandra* de Christa Wolf» en *Revista de Occidente*, 158-9, julio-agosto, 1994, así como un magnífico artículo reciente en catalán, sobre la figura de *Cassandra* en la tragedia griega: el de Ana Iriarte «*Cassandra tràgica*» en *Saviessa i perversitat: les dones a la Grècia antiga*, M. Jufresa, ed., Barcelona, Destino, 1994, págs. 49-82.

He leído esos tres artículos después de escribir las páginas anteriores, por lo que no he podido aprovechar sus claras indicaciones. Pero quiero recomendarlos vivamente al lector interesado en el tema.