



Cuaderno de Ciencias Sociales

Mito y poder
Sobre la diferencia
entre feminidad y masculinidad
en la novela *Cassandra*
de Christa Wolf

Roxana Hidalgo Xirinachs

ISSN: 1409-3677

141

MITO Y PODER
SOBRE LA DIFERENCIA ENTRE FEMINIDAD Y MASCULINIDAD
EN LA NOVELA *CASANDRA* DE CHRISTA WOLF

ROXANA HIDALGO XIRINACHS

CUADERNO DE CIENCIAS SOCIALES 141

MITO Y PODER
SOBRE LA DIFERENCIA ENTRE FEMINIDAD Y MASCULINIDAD
EN LA NOVELA *CASANDRA* DE CHRISTA WOLF

ROXANA HIDALGO XIRINACHS



FLACSO
COSTA RICA

Sede Académica, Costa Rica.
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)



Asdi

ESTA PUBLICACIÓN ES POSIBLE GRACIAS AL APOYO INSTITUCIONAL DE LA
AGENCIA SUECA DE COOPERACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN (SAREC)
DE LA AGENCIA SUECA PARA EL DESARROLLO INTERNACIONAL (ASDI).

La serie Cuadernos de Ciencias Sociales es una publicación periódica de la Sede Costa Rica de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Su propósito es contribuir al debate informado sobre corrientes y temáticas de interés en las distintas disciplinas de las Ciencias Sociales. Los contenidos y opiniones reflejados en los Cuadernos son los de sus autores y no comprometen en modo alguno a la FLACSO ni a las instituciones patrocinadoras.

ISSN:1409-3677

© Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)

Sede Académica Costa Rica
Apartado 11747-1000, San José, Costa Rica
Web: <http://www.flacso.or.cr>
Primera edición: abril 2006.

Director de la Colección: Carlos Sojo
Producción Editorial: Américo Ochoa

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
SOBRE LA DIFERENCIA ENTRE FEMINIDAD Y MASCULINIDAD EN LA NOVELA <i>CASANDRA</i> DE CHRISTA WOLF	9
1. Introducción	9
2. ¿Por qué quise sin falta el don de profecía?	15
3. Hécuba y Pártena: pugna interior en la relación madre-hija	19
4. Casandra: hija favorita del padre	33
5. Ir hacia la muerte: triunfo del narcisismo o logro de la autonomía	49
6. La relación entre lo personal y lo político: <i>Leitmotiv</i> de la narración	64
BIBLIOGRAFÍA	75

PRESENTACIÓN

Hasta hace poco más de un siglo, las mujeres constituíamos un colectivo social profundamente silenciado y brutalmente oprimido en nuestra posibilidad de asumirnos como sujetos de la historia. El siglo XX marca, en este sentido, un hito en la historia de la cultura occidental, e incluso más allá de esta. Por primera vez en la historia de la humanidad, las mujeres empezamos a asumir los retos que la libertad individual y colectiva nos ofrece. La lucha por superar la condición de ser simples objetos de intercambio simbólicos y materiales para los hombres, empieza a abrir puertas inesperadas e imprevisibles para todos. Los siglos eternos que nos sumieron en malestares innumbrables, como producto de las tradiciones patriarcales características de las diversas épocas históricas, empiezan a deshilvanarse de forma lenta, pero profunda. Las contradicciones entre las nuevas opciones que la modernidad tardía nos ofrece y las tradiciones legendarias que se aferran desesperadamente a nuestros cuerpos, se vuelven a veces desgarradoras e inmanejables. Frente a estos abismos que habitan las relaciones de poder entre los géneros actualmente, volver la mirada a los orígenes míticos de la cultura occidental, se convierte en una estrategia de resistencia. Acercarse de nuevo a los viejos fantasmas asociados con las imágenes de feminidad y masculinidad que ya habitaban la diferencia entre los géneros hace más de dos mil quinientos años, puede ayudar a comprender las complejas contradicciones que se presentan actualmente en la vida cotidiana. La vieja tensión entre tradición y modernidad se convierte en un eje central del conflicto, que marca insistentemente la llamada guerra entre los sexos. La discriminación, la desigualdad y la violencia entre los géneros surgen de pronto de forma desproporcionada frente a la igualdad jurídica y política que actualmente predomina, todavía en grados muy diversos, en las

sociedades occidentales. Es a este nivel de desgarramiento al que se pretende acercar este estudio, al abordar críticamente las imágenes de feminidad y masculinidad en la novela *Cassandra* de Christa Wolf. Una reelaboración moderna de un mito antiguo, que nace en medio de las tensiones en las relaciones de poder entre los géneros que surgen con los movimientos de liberación de las mujeres en las sociedades occidentales, durante las últimas décadas. Mediante un abordaje interdisciplinario entre el psicoanálisis, las teorías de género y el feminismo, se pretende dilucidar algunos aspectos centrales que caracterizan la diferencia entre los géneros no solo en la legendaria mitología griega, sino, también, en la contradictoria realidad contemporánea.

Roxana Hidalgo Xirinachs es psicóloga-psicoanalista, Ph.D. en Sociología, con énfasis en Psicología Social y Socialización por la Universidad de Frankfurt, Johann Wolfgang Goethe Universität, y profesora catedrática de la Universidad de Costa Rica.

SOBRE LA FEMINIDAD, LA LOCURA Y EL LENGUAJE EN *CASANDRA* DE WOLF

1. Introducción

El retorno a los mitos de la Antigüedad sigue presentándose como un camino apasionante para comprender la realidad contemporánea. La mitología griega podría considerarse como una prehistoria, una recopilación de narraciones legendarias que ya en los orígenes de la cultura occidental hablaba de futuros posibles, aunque no realizables en aquel entonces. El presente ensayo pretende adentrarse en los complejos vínculos que acercan épocas tan distantes. El interés central pretende analizar cómo se entrelazan las imágenes sobre las relaciones entre los géneros en la Antigüedad, con las profundas transformaciones que se vienen desarrollando en el lugar que las mujeres y los hombres ocupan en las sociedades modernas a partir de los comienzos de siglo XX. Como fundamento del análisis voy a utilizar la interpretación de una novela reciente sobre un mito antiguo, *Cassandra*, de Christa Wolf (1983). En otras palabras, voy a basarme en una reelaboración moderna de una legendaria figura femenina de la mitología griega. Interpretación actual, que surge en medio de los convulsos cambios que el movimiento de liberación de la mujer ha desencadenado en las últimas décadas.

La diferencia entre lo masculino y lo femenino, que hoy nos atraviesa, aparece como herencia de las relaciones entre los géneros que ya en los albores de la cultura occidental predominaban. Al mismo tiempo, esta herencia constituye una realidad impregnada por el conflicto actual entre la tradición y la modernidad. Enfrentamiento que todavía se expresa en la tensión entre el apego a las creencias religiosas y a las tradiciones culturales y el proceso de descentramiento del mundo, producto de la ilustración y la secularización. Este conflicto se ha transformado, a partir de la penetración de la lógica del mercado y la eficiencia económica en los mundos de la vida, en un enfrentamiento polarizado entre la tradición y la modernidad (Habermas, 1981). Por un lado, el control sin tregua de la naturaleza externa e interna aparece como fin último del progreso, o, dicho en términos más actuales, del mercado y la tendencia globalizante de la cultura occidental. Por otro lado, se enfrentan entre sí los múltiples intereses de los diversos grupos o instituciones sociales, como movimientos culturales o socio-políticos que se resisten a las tendencias homogeneizantes de la modernidad. La capacidad de autorreflexión, al igual que el proceso de individuación, de desarrollo de un sujeto autónomo con capacidad de autoconstituirse, pueden considerarse tanto resultados posibles de la modernidad, como formas de resistencia.

La vieja separación entre orden y caos, razón y naturaleza o masculinidad y feminidad, surge como consecuencia del conflicto entre la iluminación del conocimiento científico-tecnológico y la oscuridad de la naturaleza o las tradiciones culturales –en otras palabras: entre el futuro iluminador de la razón instrumental y el pasado tenebroso de las pasiones del cuerpo o los deseos del inconsciente–. De pronto, parece ser que el viejo enfrentamiento entre civilización y barbarie, o si se quiere, entre ilustración y mitología, nos sigue acompañando. Sin embargo, como ya habían subrayado Horkheimer y Adorno en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944): “el mito es ya ilustración; la ilustración recae en mitología” (56). De acuerdo con esta comprensión, la polarización absolutizada deja de existir. Esta desaparece para surgir como tensión dialéctica, como una relación indisoluble de polos encontrados e interdependientes. Esta posición se distancia de una concepción de mundo –característica de la cultura occidental– que se fundamenta en una escisión en polaridades excluyentes entre sí y organizadas jerárquicamente. No obstante, la propuesta de los

autores después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el pasado y el futuro se presentaban como experiencias tenebrosas, aparece como un camino sin esperanza, en el que la identificación entre ilustración y dominio permaneció incuestionable. Hoy, esta identificación no se nos presenta más como obvia, sino como un camino, que lamentablemente muy a menudo en el mundo moderno ha llevado a experiencias de destrucción y exterminio masivas.

Hoy surge, como una nueva urgencia, la búsqueda de una tercera opción, de un camino más allá de la separación dicotómica del mundo, construida a partir de la negación de las diferencias. Una posibilidad potencial en la que la lucha entre la vida y la muerte, entre la dureza *masculina* de las leyes culturales y la fluidez *femenina* de las pasiones corporales y la naturaleza, no implique el necesario dominio de un polo sobre el otro. Lo *posible* aparece como un trastocar los viejos lugares de la devaluación o la exclusión del *otro*, como un cuestionamiento de la necesidad de expulsar aquello vivido como extranjero para el yo, aquello experimentado como lo no idéntico. Las fronteras que hace siglos han acompañado la diferencia entre los géneros, se han resquebrajado hasta límites hace poco inimaginables, dejando paso a lagunas profundas sin bordes sólidos, en los que hombres y mujeres se desdibujan mutuamente. Los roles, los gestos y las máscaras antiguas dejan de funcionar en su absolutización, en su separación irreconciliable. Lo novedoso de las experiencias, la incertidumbre y la pasión ante lo desconocido, el reconocimiento de la diferencia, y, al mismo tiempo, de la necesidad mutua entre el hombre y la mujer, atraviesan las posibilidades de encuentro entre los géneros. Son estos espacios potenciales, realizables actualmente, los que nos llevan a un regreso a los orígenes, a los cimientos sobre los que se ha fundado la cultura occidental. Christa Wolf, en una entrevista sobre su novela *Medea Stimmen* (1996), fundamenta su interés en trabajar de nuevo con figuras de la mitología, evocando las continuidades entre las imágenes e historias mitológicas creadas hace más de dos milenios y la realidad contemporánea:

Cassandra y Medea no son en el fondo personajes de la antigüedad, sino de la prehistoria, de la mitología. A veces es posible, en estos personajes que parecen tan lejanos, descubrir los problemas contemporáneos, justo porque es un terreno prehistórico en el que me muevo –en

el que ya la sociedad estaba estructurada de manera jerárquica y patriarcal. Entonces se hace evidente que el comportamiento básico de los hombres en situaciones similares ya era parecido o idéntico al nuestro (citada por Kamman, 1996, 27-28).

Siguiendo estas pistas, a partir de estudios recientes sobre las imágenes de lo femenino en la mitología griega, me topé con la profetisa Casandra, mujer dotada de la capacidad de profecía por el enigmático Apolo, pero castigada al mismo tiempo, por haberse negado a ceder a sus pretensiones amorosas con la falta de credibilidad de sus predicciones. Asimismo, me encontré con la reelaboración del mito en la novela *Casandra* de Wolf. Texto escrito bajo la influencia de los acontecimientos de un cercano fin de siglo, a partir del encuentro entre la mitología griega y la creación estética. Lo que me interesa analizar en este texto es cómo, en el monólogo interior de la figura de Casandra, se elabora el enfrentamiento actual entre lo femenino y lo masculino, a partir del conflicto entre la razón del lenguaje y la naturaleza del cuerpo. En otras palabras, a partir de la contradicción entre la profecía como iluminación, como saber, y la caída en las tinieblas de la locura ante la falta de reconocimiento social.

Repasemos brevemente quien es Casandra en la mitología griega. Hija del rey de Troya, es escogida por el dios como su sacerdotisa, como la mediadora de sus oráculos sagrados. Función, típicamente asumida por una figura anónima, una mujer vieja vestida de virgen, la Pitia, quien “se entregaba al éxtasis mántico, para materializar con su voz de posea (*éntheos*) la Verdad divina” (Iriarte, 1990, 75). A su vez, según la tradición mitológica, Apolo, desde los orígenes el gran dios de la curación y de los pastores, va a convertirse posteriormente en el dios principal de la profecía para los griegos.¹ Al convertirse en su sacerdotisa, Casandra queda condenada a decir la verdad, a predecir el futuro,

1 Sobre su capacidad profética se afirma: “Ante todo, Apolo es el gran pregonero de la verdad nunca errante que conduce a los hombres hacia el conocimiento. Es junto a él que la inspiración mántica hace su entrada en Grecia. Tanto la gente particular como los Estados se dirigen al dios de Delfos con preguntas que conciernen a todas las áreas de la vida; es así como él ejerce la mayor influencia en el nivel religioso, político y social, señalando incluso a los colonos el camino hacia la nueva patria:” (Lexikon der alten Welt 1965, Bd. 1, 213) Las traducciones al español de textos en alemán son de la autora, a menos que ya existan traducciones previas, que serán citadas en la bibliografía.

pero al mismo tiempo, a ser rechazada por todos, nunca llegará a adquirir el reconocimiento público por sus profecías. Antes de manifestar sus presagios, entra en un trance extático, como poseída por fuerzas extrañas, como una bacante excitada por el dios. Como consecuencia, era considerada una loca, tanto por su familia como por los troyanos. Era vista como una mujer enferma y, a su vez, extraña para la comunidad, por lo cual era repudiada socialmente. En *Las Troyanas* de Eurípides, Hécuba, su madre, dice: “¡Ay, ay! No me llevéis a mi Casandra, poseída por Baco, objeto de ultraje para los argivos, a mi ménade, no vaya a consumirme en el dolor” (234). Asimismo, en el *Agamenón* de Esquilo, dice el coro: “Eres una demente, juguete de los dioses y lloras sobre ti misma un canto destemplado, como el rubio ruiseñor” (227).

Por otra parte, en la *Casandra*² de Wolf, la sacerdotisa de Apolo aparece en el momento final de su vida, ante la caída de Troya, narrando retrospectivamente su historia. Por medio de un largo monólogo, va rememorando su infancia dentro del palacio como hija del rey Príamo, sus sueños y su incorporación como profetisa de Apolo, su renuncia a la maternidad y al amor, y los ataques que sufría en los momentos de acceder a las profecías. A la vez, entrelazada con los recuerdos dispersos de su vida, va relatando, tejida de presagios, desde la antesala que la va a desencadenar, la historia de la guerra de Troya.³ Casandra narra su vida enfrentada con la visión de su propia muerte inevitable. Como esclava y concubina de Agamenón a su llegada a Micenas, espera resignada el momento en que la vengativa Clitemnestra los asesine a ambos. Y es en este momento en que los recuerdos empiezan a fluir con una fuerza desconocida, dejando de lado miedos lejanos que parecen como destañidos frente al horror a la muerte que se acerca incontenible. Detrás del escenario de la guerra de Troya, va delineándose, lentamente, la trágica historia de Casandra. Desde el principio sabemos que el tema de la muerte va a ser el hilo conductor de la narración, ya en la primera página, nos dice Wolf, a través de la protagonista: “Hacia lo tenebroso. Hacia el matadero. Y sola. Con mi relato voy hacia la muerte” (C., 11/5).

2 A continuación vamos a citar los textos de la novela *Casandra*, bajo la letra C. El primer número de página se refiere a la cita en español y el segundo al texto en alemán.

3 Contexto histórico que, siguiendo a Weigel (1990), responde a una “historización del mito” por parte de Wolf, como un intento por contextualizar social e históricamente, con base en la tradición mitológica, la figura de Casandra.

El horror entrelazado con la muerte va a convertirse en una especie de motivo básico, en el hilo fundamental que teje la historia. Una historia encerrada en una paradoja. Por un lado, se le presenta a Casandra la necesidad urgente de narrarse, de contarse a sí misma su vida, de escuchar su voz antes de enfrentar la muerte. Una vieja necesidad que no la abandona nunca, al comienzo de su narración afirma: “¿Por qué quise sin falta el don de profecía? Hablar con mi propia voz: lo máximo. No quise más, ninguna otra cosa” (C. 12/6). Por otro lado, sabemos, según la mitología griega, que la sacerdotisa de Apolo recibe el don de profecía, pero se rebela frente al dios y es castigada con la falta de credibilidad. Casandra dice la verdad, predice el futuro, pero está loca. No sabe lo que dice, no controla su palabra. Recibe de Apolo la sabiduría, pero no se puede apropiarse nunca de ella.

Ante este dilema, personificado en una figura femenina, se podrían plantear las siguientes interrogantes: ¿Por qué Christa Wolf decide retomar justamente esta figura mitológica para su novela? ¿Por qué una mujer sacerdotisa, con acceso a la palabra en el mundo público, pero, a la vez, desacreditada, repudiada por los dioses y por su familia? ¿Por qué una mujer cuya voz dice la verdad, pero que no tiene valor para los otros? ¿Por qué una profetisa con fama de loca? Con base en estas preguntas, me interesa analizar, en la Casandra de Wolf, el papel que juega la profecía como camino para acceder a un lenguaje propio y a una identidad autónoma en la mujer. Camino que aparece en la novela como una tensión entre el deseo de adquirir el poder a través de la palabra y el horror ante el surgimiento de las pulsiones corporales. En la figura de Casandra, el desarrollo de un lenguaje propio surge a partir de su lucha por un proyecto de vida autónomo. Lucha que en la narración se dramatiza como un enfrentamiento entre la creación de vida y la producción de muerte, entre las fuerzas de la razón y la naturaleza, o si se quiere, entre los poderes de la masculinidad y la feminidad, vividos como experiencias irreconciliables.

2. ¿Por qué quise sin falta el don de profecía?

En el desentrañamiento de la historia de Casandra. “¿Por qué quise sin falta el don de profecía?”(C. 17/11), constituye el motor sobre el que se organiza la narración autobiográfica en la protagonista. Una pregunta insistente en la que el lenguaje y el saber aparecen como experiencias vitales para el desarrollo de la identidad femenina. Casandra encuentra en la profecía un medio fundamental en su búsqueda por apropiarse de un proyecto de vida autónomo, en una sociedad en la que el lugar social de la mujer ya se fundamentaba fuertemente en la subordinación patriarcal frente al género masculino.

Sobre esta pregunta clave se va a centrar el análisis de las imágenes sobre la feminidad en la novela. Para acercarme a estas imágenes, voy a ocuparme, fundamentalmente, del lugar central que los sueños y *ataques* ocupan en el desarrollo de la identidad en Casandra. Esta delimitación del eje interpretativo, se debe no solo al papel esencial que tanto los sueños como los ataques tienen en la narración, sino, también, al sentido particular que ambos comparten como manifestaciones de deseos inconscientes (tanto en la vida real, como en la creación literaria). Primero, voy a centrar la interpretación en las relaciones de Casandra tanto con las figuras femenino-maternas, como con el mundo de lo masculino y lo paterno. Posteriormente, a partir del análisis sobre el rol que juega la tensión entre los polos femenino y masculino en la identidad de la protagonista, me interesa abordar el desenlace de su lucha por acceder a un proyecto de vida propio, por apropiarse de su subjetividad como mujer. Por último, en la parte final se aborda el contexto social y cultural de la novela, así como las relaciones entre la autora y el texto. Se busca acceder, de esta forma, al sentido que estos elementos tienen en el desarrollo de la obra y en la creación de la figura de Casandra.

Para comprender el lugar contradictorio y doloroso que la feminidad en la figura de Casandra contiene, voy a explorar, en primera instancia, los vínculos ambiguos de la protagonista con algunas figuras femeninas y masculinas presentes en la narración. En la novela de Wolf, Casandra, hija preferida del rey de Troya, va a ocupar un lugar especial entre sus hermanos. A su vez, se va a tener que enfrentar con la experiencia de rechazo de su madre, quien en el relato la abandona afectivamente de forma temprana: “Hécuba mi

madre me conoció pronto y no se preocupó más por mí. Esa niña no me necesita, dijo. Por ello la admiré y la odié. Príamo mi padre me necesitaba” (C. 21/15). A lo largo de sus reminiscencias, Casandra va a dejar claro, cómo el vínculo con su padre siempre estuvo teñido por una marcada idealización, que sólo muy lentamente va a ir cediendo para dejar paso, al final del monólogo, a la integración de los rasgos negativos de la imagen paterna. Al mismo tiempo, la relación con su madre se va a caracterizar por un enfrentamiento con sus pretensiones de control, una lucha constante por soltarse del ámbito de dominio materno, pero, a la vez, una tendencia por volver a recurrir a su protección, como única salida para enfrentar los horrores que los sueños y los *ataques* le provocaban periódicamente. No solo los sueños, como especie de presagios sobre sus propias angustias y deseos ocultos, sino, también, los ataques, como irrupciones repentinas provocadas por una especie de “voz extraña” que de pronto la invadía incontrolablemente, se convirtieron para Casandra en recursos fundamentales para ir develando su propia identidad.

Comencemos con el primer sueño, pero antes recordemos brevemente sus antecedentes. Este sueño lo tiene Casandra justo un día antes a la noche en que sería nombrada sacerdotisa por Pántoo⁴ y aproximadamente un año después de haber participado en un ritual de iniciación como adolescente. El ritual consistía en que un grupo de muchachas, sentadas en el templo de Ateña, deberían ser elegidas por un grupo de jóvenes que posteriormente las deberían desflorar. Sin embargo, Casandra no va a ser escogida por ninguno de los jóvenes. Al recordar esa experiencia, inmediatamente después de narrar el sueño, relata:

No me había sentado el año anterior –“tenido que sentarme”, pensé cómo entonces y, cómo el año anterior, se me contrajo la piel del cráneo de horrible vergüenza– con las otras muchachas en el recinto del

4 En la mitología griega Pántoo era el “primer sacerdote” del templo de Apolo, originario de Troya, cuyos hijos fueron, asimismo, guerreros troyanos (véase Grant und Hazel 1973, 321) Según la versión de Wolf, por el contrario, Pántoo era un sacerdote griego, desertor de uno de los viajes que los troyanos hicieron a Grecia para llevar a cabo negociaciones políticas, nombrado luego por estos sacerdote de Apolo. En la novela, como maestro de Casandra, Pántoo no solo va a instruirla en su saber como sacerdotisa, sino que también va a enseñarle la lengua griega y el mundo de la sexualidad.

templo de Atenea (...) A mi alrededor se hacía el vacío, poco a poco se llevaban a las otras muchachas, a las hijas de los oficiales, estribas del palacio, alfareros, artesanos, aurigas y arrendatarios. Conocía el vacío desde pequeña. Sentí dos clases de vergüenza; la de ser elegida y la de quedarme allí. Sí, sería sacerdotisa, al precio que fuera (C. 26/20-21).

La posibilidad de la desfloración y las nuevas excitaciones corporales asociadas con esta aparecen teñidas, no solo de una vergüenza intensa y dolorosa, sino, también, de una vivencia de ruptura, en la que la amenaza vivida frente a la sexualidad y el rechazo por parte de los hombres se asocian con la apremiante necesidad por hacerse sacerdotisa. Por ahora, dejemos esta urgencia, reiteradamente nombrada en la narración, para volver al sueño:

Que era Apolo quien venía a mí lo vi enseguida, a pesar de su lejano parecido con Pántoo, que apenas hubiera podido decir en qué consistía. Más que nada en la expresión de sus ojos, que entonces llamé aún ‘cruelles’; más tarde, en Pántoo –nunca volví a ver a Apolo– sólo ‘desapasionados’. Apolo en medio del resplandor de sus rayos, tal como Pántoo me enseñó a verlo. El dios del sol con su lira, azules, aunque crueles, los ojos, bronceada la piel. Apolo, el dios de los adivinos. Que sabía lo que yo deseaba ardientemente: el don de profecía, que me otorgó con un gesto en realidad casual, no me atreví a sentirlo: decepcionante, sólo para acercarse luego a mí como hombre, transformándose para ello –creo que sólo a causa de mi espantoso terror– en un lobo, que estaba rodeado de ratones y que me escupió furioso en la boca, al no poder forzarme. De forma que, al despertarme asustada, sentí en la lengua un gusto indecidiblemente repulsivo y, en mitad de la noche, huí del recinto del templo, en el que estaba obligada a dormir en aquella época, a la ciudadela, al palacio, a la cama de mi madre (C. 24-25/19).

Este es el primer recuerdo de Casandra sobre su relación con Apolo y la única vez que va a entrar en contacto directo con él, a pesar de dedicarse luego a ser su sacerdotisa. El dios se le acerca para obsequiarle el don de profecía, pero a la vez para poseerla sexualmente, intento que fracasa por la

decidida oposición de Casandra. Ella logra evitar el intento de violación; sin embargo, en el sueño es agredida por Apolo como venganza. El acercamiento de Apolo como hombre –la amenaza del acto sexual–, le provoca un “espantoso terror” que hace que este se transforme en un lobo rodeado de ratones.⁵ Este horror que le causa el acercamiento sexual genital es asociado con lo animal, con algo primitivo y violento, que se le muestra “furioso”. A pesar de su oposición, finalmente es penetrada, pero no genitualmente, sino mediante la fantasía de un coito oral. En esta fantasía asume un rol pasivo, siendo violada, sin poder tomar parte activamente. Apolo no solo le otorga el don de la profecía, un tipo de palabra o saber, por medio de una especie de “gesto decepcionante”, en el que su resplandor se desvanece, sino que transformado en lobo, la penetra oralmente. De esta forma, el saber queda asociado con el acto sexual. Apolo, el gran dios griego de la verdad profética, el dios del sol resplandeciente, el padre Helios, va a retornar a sus orígenes, va a transformarse en el sueño en aquella imagen primitiva, amenazante, del lobo. Apolo, como representante de la imagen paterna idealizada y deseada inconscientemente, se transforma de pronto en una imagen erotizada, peligrosa. Es como si en esta escena el deseo edípico por el padre y el deseo de poseer el saber paterno mezclados entre sí se transforman en la imagen persecutoria del lobo, a causa de la culpa, de su “espantoso terror” como la misma Casandra afirma. Esta queda a su vez encerrada en un lugar de pasividad, de objeto sexual, al desplazar proyectivamente sus deseos y fantasías sexuales en la figura de Apolo.

Las tensiones y excitaciones corporales entrelazadas con el saber profético van a quedar matizadas en las fantasías de la protagonista por el horror y el asco. Apolo, dios del sol, símbolo del poder masculino-paterno, le ofrece el

5 Esta es la imagen primitiva del dios en la mitología griega cuando en los orígenes pregregios estaba todavía asociado con el culto a la naturaleza y a la vida pastoril. Como protector de los pastores, era portador tanto del bien, como del mal, y como tal, era asociado con la imagen de su gran enemigo, el lobo. Se considera, por lo tanto, que su origen probablemente no es griego (véase Grant y Hazel, 1973, 57). A su vez, va a ser asociado en la época tardía de la civilización griega, con Helios, el dios del sol, portador de la luz, de la verdad, el gran “ojo” o “testigo” de los hombres, el gran padre Helios (véase Kerényi, 1944). Otros nombres con los que Helios va ser nombrado, son Hiperión (hijo de las alturas) o Febo (el resplandeciente), nombre este último, con el que posteriormente también Apolo va ser llamado (Grant y Hazel, *op. cit.*, 178). En la tradición griega se va a establecer, como consecuencia de la relación entre Helios y Apolo, una asociación entre el ver y el declarar, y a su vez, entre el saber y el profetizar, relaciones que luego analizaremos en la figura de Casandra.

acceso al saber, pero a cambio del sometimiento sexual, de una violación. Casandra, hija preferida del rey, “desea ardientemente” el don de profecía, hablar con voz propia. Después de narrar el sueño, dice: “Sí, sería sacerdotisa, al precio que fuera” (C. 26/21). Al mismo tiempo se enfrenta con una contradicción. Su identificación inconsciente con la imagen paterna se mantiene tan ligada al deseo edípico, del cual no ha logrado distanciarse, que la relación entre saber y erotización se le hace insoportable, inabordable. El contacto sexual (el acto sexual) la aterroriza y le provoca asco, sin saber por qué. Desea la palabra, pero una palabra desexualizada, lejana a las excitaciones corporales vividas como extrañas, como algo animal, como imposibles de nombrar. Dejemos por un momento el vínculo de Casandra con la figura paterna y su relación con la sexualidad y el saber de la profecía, para volver a ellos más tarde, y acercarnos por ahora, a su relación con la figura materna y su feminidad.

3. Hécuba y Pártena: pugna interior en la relación madre-hija

El adquirir el don de profecía a cambio del sometimiento sexual ante Apolo se le presenta a nuestra protagonista como inconcebible. El rol femenino tradicional correspondiente a la época, que establecía como normal este sometimiento frente al dios, es vivido como una experiencia extraña, como si no encajara con sus expectativas conscientes, ni con la imagen idealizada del dios-padre Apolo. Sobre la incompreensión que su madre muestra ante su oposición y resistencia frente a Apolo, afirma Casandra irónicamente: “¡Si un dios quería yacer con ella: no era un honor para una mortal! Lo era. Y que el dios a cuyo servicio yo me destinaba quisiera poseerme plenamente (...) ¿No era natural? Lo era. Pues, entonces, ¿qué había de malo? (...) ¡Nunca, jamás hubiera debido contarle ese sueño a Hécuba! Insistió en sonsacarme.” (C. 25/20) Justo después del sueño, aparece en la narración la figura de Hécuba, su madre. Al contarle el sueño, lo que más le inquietó a esta, aún más que la figura del lobo, fue el miedo de Casandra al contacto sexual con Apolo. Aparece claro, en este momento, una especie de enfrentamiento entre la madre y la hija. Una lucha que ya desde muy niña venía gestándose a través de la tensión entre la admiración y el odio. La preocupación inicial de Hécuba, al oír el sueño, le provoca a Casandra una

satisfacción especial. Hécuba, sin embargo, inmediatamente controla su angustia y cuestiona el rechazo de su hija hacia Apolo, el dios protector de Troya. Aparece entonces en la figura de Casandra una intensa ambivalencia frente a su madre. Por una parte, siente el deseo de encontrar en ella la protección y la seguridad maternas, de recuperar sus cuidados y atenciones perdidos prematuramente. Por otra parte, surge la necesidad de separarse, de alejarse de ella, enfrentarla en sus intentos de control y rebelarse contra sus órdenes. Posteriormente, en el relato, refiriéndose a Pártena su nodriza, dice Casandra: “Ella sabía y yo sabía también, que había que obedecer a Hécuba.” (C. 29/23) Seguidamente, agrega sobre sí misma: “Totalmente increíble me parece hoy el efecto de sus órdenes, apenas puedo recordar que, en otro tiempo, me sublevaba indignada contra esas órdenes.” (C. 29/23) Es esta lucha por el poder y la rivalidad consecuente entre madre e hija, la que va a caracterizar la relación de la figura de Casandra, no solo con la figura de Hécuba, como su madre “real”, sino, también, con la *imagen* materna *internalizada*. La cual, como veremos, va a constituir una parte esencial del yo ideal, del ideal narcisista ligado con su identidad de género.

Acá se hace necesario recordar el lugar específico que la relación madre-hija ocupa en el desarrollo psíquico de la mujer, como consecuencia de la igualdad de género entre ambas. La niña, al entrar al triángulo edípico, no solo debe separarse y desidentificarse de la madre, como figura primaria de identificación y, a la vez, su igual en el espejo de las identificaciones. Al mismo tiempo, debe identificarse con los rasgos femeninos y maternos de la madre, en tanto compañera de género. Como consecuencia, surge una situación paradójica en la relación madre-hija (al respecto, comparar, entre otras, Chodorow, 1978; Benjamín, 1988; Rohde-Dachser, 1991; King, 1992). La identificación y la desidentificación de la madre constituyen momentos que deben darse paralelamente. Tanto esta situación paradójica, como las condiciones socioculturales que hacen que el poder se imponga (de diversas formas y en grados muy variados) en la diferencia entre los géneros, provocan que la fase de separación-individuación en la niña esté cargada de un espacio conflictivo particular. Sin embargo, el abordar la diferencia entre los géneros solo a partir de este elemento de poder, no nos permitiría acercarnos a las complejas transformaciones y espacios conflictivos que determinan la relación entre lo masculino y lo femenino en la actualidad.

En este sentido, tanto el concepto de *genitalidad interna*, como el concepto de *tensión entre los géneros*, siguiendo a King (1995), nos parecen fundamentales para la comprensión del desarrollo de la identidad de género en la figura de Casandra. De acuerdo con la autora, como imágenes psíquicas, la “genitalidad interna no solamente incluye la vagina, sino también la matriz y los otros órganos que se encuentran relacionados con la fertilidad y la maternidad potencial, de esta manera, remite con inmediata claridad a las imágenes maternas interiores y a la necesidad de un enfrentamiento con estas imágenes.” (1995, 339) Asimismo, siguiendo de nuevo a King, podríamos resumir brevemente el concepto de *tensión entre los géneros* como el enfrentamiento entre el polo femenino y el polo masculino en la propia identidad de género. En otras palabras, este hace referencia al conflicto entre los elementos pasivos y activos tanto en la masculinidad como en la feminidad presentes en cada individuo, como producto de las múltiples identificaciones con figuras pertenecientes a ambos géneros. Esta tensión es producto, a su vez, de la relación real entre el hombre y la mujer, en la que una creativa elaboración del enfrentamiento entre ambos, implica un reconocimiento no solo de la diferencia, sino, también, de la dependencia y la necesidad mutuas entre los géneros.

El conflicto entre la inevitable dependencia del otro y la lucha por la autonomía aparece íntimamente ligado a una productiva elaboración de la tensión entre los géneros. Esta consiste en la posibilidad de crear la propia feminidad o masculinidad, reconociendo no solo las diferencias, sino, también, la necesidad mutua entre los géneros. La capacidad para realizar un *proyecto de vida abierto* (Bosse, 1993) posibilitaría, por medio del desarrollo de los propios recursos creativos y de la capacidad de autorreflexión, el mantenimiento de la tensión entre la dependencia y la autonomía frente al otro. Asimismo, la ruptura con las tradiciones culturales y la tolerancia ante la inseguridad y el rechazo social que este enfrentamiento provoca, nos parece igualmente esencial para comprender la lucha interior que la figura de Casandra presenta en relación con la creación de su propia feminidad. Lucha que ocupa un lugar primordial en la narración.

Otro elemento fundamental en la relación con la madre viene a complicar el alcance de un proceso de separación adecuado en la mujer. La feminidad continúa todavía hoy día, a pesar de los cambios ocurridos en las

relaciones entre los géneros en las últimas décadas, asociada con una renuncia de la sexualidad como consecuencia de su fusión con la maternidad. Lo femenino se mantiene resistentemente impregnado de una imagen desexualizada de la madre (véase, entre otros, Benjamín, 1988; King, 1995; Kristeva, 1974). Representación que a su vez forma parte de la legendaria escisión de la feminidad en imágenes contrarias irreconciliables. Una escisión que ha predominado a lo largo de la tradición de la cultura occidental hasta llegar al siglo XXI. Tenemos, por un lado, la imagen de la mujer erotizada, seductora de los hombres y devoradora del orden masculino, encarnada en el mito de Pandora. Tenemos, por otro lado, la representación ideal de la madre protectora y deserotizada, presente en el mito de la Virgen María. Esta separación en la imagen de la mujer se complementa dentro de la teoría psicoanalítica con la escisión de la figura materna en una madre omnipotente y persecutoria que se opone a la madre devaluada y desexualizada. En este sentido, afirma King (1992):

Las teorías sobre el desarrollo de la identidad sexual que reflejan de un modo crítico el monismo fálico del psicoanálisis, acentúan a menudo, en relación con lo conflictivo en la integración de la feminidad, o bien, la imagen de la madre todopoderosa, devoradora y castrante, o bien, la de una figura materna devaluada, sin deseo (106).

De cómo van a tejerse estas condiciones paradójicas en la búsqueda de Casandra hacia un *proyecto de vida abierto*, o si se quiere, hacia la creación de su propia identidad femenina y hasta qué punto lo alcanza o fracasa en su lucha, vamos a ocuparnos en las próximas reflexiones. En el relato de Casandra, un vínculo especialmente conflictivo con la figura de Hécuba, acompañado de la intensa vinculación edípica e idealización de la figura paterna, va a marcar profundamente el desarrollo de su identidad femenina. El lugar de hija preferida del rey, en un mundo en el que la mujer estaba excluida del acceso al poder y al saber legitimados socialmente, constituye un lugar incierto y ambiguo. El rechazo temprano de la madre, una intensa decepción frente a la figura paterna durante la adolescencia y el descubrimiento del rol secundario de la madre frente al poder masculino, se combinan en

la figura de Casandra, para dar como resultado una identificación conflictiva con ambas figuras parentales.

En la infancia, se va a identificar con su madre como figura fuerte y contenedora, pero al mismo tiempo distante y *desafectivizada*. Ya muy temprano es dejada bajo el cuidado de Pártena, su nodriza.⁶ Esta última la acompañará como figura materna hasta ya entrada la adolescencia, cuando deberá ser sustituida por su hija, Marpesa. En estos casos, se tiende a establecer posteriormente, una competencia entre la madre y la nodriza, por el cuidado o la atención de los hijos, situación que en el relato de Casandra va a cobrar particular relevancia. Ambas, la nodriza como esclava y Casandra como hija, deben obedecer las órdenes de la reina-madre. Igualmente, entre ambas se va a establecer un fuerte vínculo, cargado de experiencias secretas frente a la madre y de formas de resistencia relativamente veladas en las que se va a desarrollar una solidaridad particular. Al igual que hace con su madre, Casandra le cuenta el sueño con Apolo a Pártena, costumbre que mantendrá incluso ya adulta. Esta alianza con la nodriza y como consecuencia con el mundo de las mujeres esclavas, se va a desarrollar posteriormente a través de Marpesa. Esta va a introducir a Casandra en el mundo oculto y secreto de las mujeres seguidoras de la diosa Cibeles.⁷ Relación que se va a ir profundizando en la medida en que Casandra se va a ir soltando de los vínculos primarios de su infancia. Sobre su primer encuentro, fuera de Troya en los bosques del monte Ida, como observadora de la danza de mujeres en torno al santuario de la diosa, relata:

6 De acuerdo con la mitología y la filosofía griega, el rol de la nodriza era definido de la siguiente forma: “Atestiguado antiguamente (Homero, Od. 7,7), ésta, quien a menudo era una esclava, se encargaba (Peek, GVI 1729) de la crianza del niño durante los primeros años, (Plat. leg. 7,749A; Quint inst. I, 1, 16) siendo luego, más bien, confidente que sirvienta.” (Tragedia) (véase Lexikon der alten Welt, Bd. 1, 137).

7 Como una gran diosa madre, se le caracteriza de la siguiente forma: “Cibeles o Cibebes era una divinidad de la naturaleza en la Asia menor (...) La ‘Gran Madre’ de todo lo vivo en la Tierra. Su naturaleza es por cierto, de ninguna manera, puramente maternal y amigable, por el contrario, también poseía rasgos amenazantes y peligrosos para el hombre. En el mito griego, Cibeles es, a menudo, equiparada con Rea, la madre de los dioses, quien en realidad es natural de Creta. Cibeles es una diosa poderosa, que vive en la naturaleza libre, en las selvas de la montaña; va por el campo montada en un carro tirado por leones y es acompañada por los orgiásticos y frenéticos Coribantes (que muchas veces han sido equiparados con los Curetes cretenses).” (Lexikon der alten Welt 1965, Bd. 2, 1652).

Marpesa se introdujo en el círculo, que ni siquiera notó mi llegada –una experiencia nueva, en el fondo penosa para mí–, y que aumentó poco a poco su velocidad, intensificó su ritmo, se hizo más rápido, más exigente, más turbulento, arrojando fuera a algunas bailarinas, entre ellas a Marpesa, ¡mi reservada Marpesa! (...) impulsándolas a hacer gestos que ofendían mi pudor, hasta que se pusieron fuera de sí, se sacudieron, se contorsionaron gimiendo, cayeron en un éxtasis en el que veían cosas invisibles para nosotros, y finalmente, una tras otra, Marpesa una de las últimas, se desplomaron exhaustas. Llena de horror y de miedo huí, vagué largo tiempo sin rumbo, regresé avanzada la noche a casa (C. 29-30/24).

En esta escena se enfrenta Casandra con un mundo extraño a su familia, al palacio y al mundo de la ciudad; espacio reducido hasta ahora, en el que había crecido como hija del rey. Se le presenta un mundo de relaciones humanas alternativas, diferentes. Un mundo en el que no rigen las mismas leyes sobre la separación entre la fantasía y la realidad. Un lugar donde el enfrentamiento entre la satisfacción de los deseos y las normas sociales a las que hay que obedecer se ve trastocado. Surge como una nueva experiencia, penosa, provocadora de horror, como algo inabordable desde sus coordenadas cotidianas y, finalmente, como una vivencia extranjera para su cuerpo. Se presenta como una experiencia abrupta y peligrosa, pero, a la vez, seductora, evocadora de aquellos placeres prohibidos en la ciudadela, que justo en esta época van a florecer con el despertar adolescente.

La angustia de separación y la rivalidad frente a la madre van a reactivarse de nuevo en esta etapa, acompañadas de una intensa ambivalencia: “Sé quién es Cibeles!, le grité a mi madre. Ah sí, dijo Hécuba. Entonces todo está arreglado. Ni una pregunta sobre quién me había llevado. Ni una investigación. Ni un castigo. ¿No mostraba mi madre trazas de alivio, de debilidad incluso? ¿De qué me servía una madre que mostraba su debilidad? ¿Quería tal vez confiarme sus preocupaciones? Entonces retrocedí” (C. 30/25). La angustia ante la separación inminente y la decepción ante una imagen omnipotente de la madre, que ahora aparece como desteñida en su esplendor, van a provocar en la figura de Casandra un rechazo de la figura materna y del polo

femenino de su propia identidad de género. Retroceder ante lo desconocido, tanto en la realidad externa como en su mundo interior, se le presenta como la única posibilidad para manejar la angustia que los cambios corporales y psíquicos en la etapa adolescente y el proceso de *desidentificación de los padres* le despiertan (Bosse, 1995). Asimismo, una urgente necesidad de distanciarse de sus padres, de acceder a un espacio propio, la lleva a buscar en su trabajo como sacerdotisa una salida ante su angustia: “Me sustraje, por cuánto tiempo aún, al contacto de las personas verdaderas. Necesitaba y exigía la inaccesibilidad. Me hice sacerdotisa” (C. 30/25).

Las nuevas fantasías sexuales y excitaciones corporales propias de la adolescencia surgen en la protagonista como experiencias profundamente amenazantes, mezcladas de horror y vergüenza. Lo cual le ocurre al observar a las mujeres en el círculo que las impulsaba “a hacer gestos que ofendían mi pudor” y, luego, a huir “llena de horror y de miedo”. La sexualidad no va a poder ser integrada adecuadamente en el desarrollo de su identidad femenina, dificultad que también va a producirse con los componentes maternos. La urgencia por el don de la profecía aparece como una defensa contra los deseos, las fantasías y las angustias inconscientes que brotan en torno al desarrollo de la sexualidad, así como, frente a la *agresión de separación en la adolescencia* (Bosse, 1995). La hostilidad y el enojo no solo van a permanecer ocultos frente a su padre, todavía idealizado, sino incluso frente a la madre devaluada, con quien la separación se hacía también escabrosa.

En este momento de la narración empieza un lento proceso en el que Casandra va a tratar de ir distanciándose gradualmente de su familia y de “la Troya de mi infancia”, como la va a nombrar antes de su muerte. A partir de este momento, *el antagonismo entre la familia y la cultura* va a convertirse para Casandra en una tensión permanente, en un conflicto irresoluble, que va a teñir su relato hasta el final. Ambas instituciones, la familia y la ciudad, como mundo cultural dominante, van a permanecer en su vida interior durante largo tiempo fusionadas, como si fueran una sola. Repetidas veces se dice Casandra a sí misma “¡la verdad es que yo quiero lo que quieren ellos!” (C. 122/118). Solo más tarde podrá darse cuenta y aceptar que realmente no quería lo que ellos –su padre, su familia, Troya– querían. Sobre la importancia que la adolescencia y el antagonismo entre la familia

y la cultura tienen para el desarrollo, no solo del individuo, sino de la sociedad misma, Erdheim (1988), retomando a Freud, propone:

El antagonismo entre cultura y familia se puede considerar como un producto de la evolución, es decir, como uno que posibilita la especificidad de la historia humana, por un lado, en la transmisión del saber y en el permitir una continuidad realizada más allá de la biología y, por otro lado, en la creación de lo nuevo, aquello que rompe con la tradición. La historia humana es una historia de revoluciones, porque el hombre no solo viene condicionado por una familia regida por la cultura, sino que también puede aspirar a relaciones que trascienden el horizonte de su familia de origen (252).

La fusión interior entre la protagonista y sus vínculos familiares va a estar condicionada no solo por sus dificultades personales para separarse de sus orígenes y acceder a una identidad autónoma como mujer, sino por las condiciones socio-políticas particulares de la época de preguerra y por la guerra misma; condiciones en las que va transcurrir su juventud. Estas van a constituirse en condiciones extremas en las que se va a producir una intensificación de la polarización social, como condición necesaria para legitimar la participación en la guerra y para evitar que la moral del pueblo y de los combatientes se derrumbe. Se va a proyectar de manera masiva, como típicamente ocurre en condiciones extremas de polarización social, la agresión domesticada al interior de las instituciones sociales hacia el exterior, hacia el enemigo imaginario o real, en este caso, hacia los griegos y todos aquellos que estaban asociados con ellos. En la narración se produce entonces una polarización creciente entre dos bandos: los troyanos, defensores de sus tradiciones, del respeto a la muerte, a las leyes de la naturaleza y a la justicia de los dioses, y los griegos, “enemigos implacables”, cuyo fin último era la guerra y la conquista.

Esta diferencia entre Grecia y Troya tiene su base ya en la tradición de la mitología y la tragedia griegas. En las *Troyanas* de Eurípides, Casandra, al cuestionar críticamente el triunfo de los griegos frente a la caída abrumadora de Troya, afirma: “Voy a demostrar que estos troyanos son más

afortunados que los aqueos y, aunque estoy poseída, esto al menos lo afirmo libre de mi locura báquica” (241). Sobre esta crítica hacia los griegos y sobre las diferencias fundamentales entre Troya y Grecia, siguiendo las palabras de Casandra en las *Troyanas*, afirma Nancy (1996), en su análisis sobre la *mujer trágica*:

En su opinión (la de Casandra), tras esta victoria, que de todos modos es su acto de fundación, los griegos perdieron todo: a Ifigenia; a innumerables víctimas, incluyendo hombres; pero ante todo han muerto lejos de los suyos, sin el amor insustituible de sus parientes y amigos, sin el sepelio ritual; separados de su comunidad y despojados, tanto del abrazo cariñoso de sus mujeres, como de la acogida materna en la tierra natal. El lenguaje heroico y patriótico hizo olvidar a los griegos que su guerra de conquista, su imperialismo (resulta evidente la crítica a las guerras de finales del siglo V a. C.) provocó su derrota moral y política, mientras que los troyanos habían luchado por la conservación de una comunidad que, como dice Casandra, sabía apreciar ‘las alegrías de la vida procedentes del interior’ (78).

Esta diferencia esencial entre los troyanos y los griegos, presente en la tragedia, va a constituir el fundamento sobre el que Wolf se va a basar, para proponer la intensa idealización de Troya, que la figura de Casandra todavía mantiene durante su juventud frente a la devaluación de los griegos. Experiencia de idealización que durante el transcurso de la guerra va a empezar a resquebrajarse en la protagonista, mediante una decepción que va a ir creciendo gradualmente. Decepción que al principio aparece asociada con figuras específicas como Eumelo y el grupo de troyanos que apoyaba la guerra sin escrúpulos. Eumelo es un personaje (nombre retomado de la tradición mitológica) creado por Wolf, para caracterizar el tipo militar, arribista y desconocido, que de pronto aparece en escena como triunfador, gracias a la capacidad de encajar en las estructuras de poder propias de una realidad socio-política organizada a partir del autoritarismo y la intolerancia, como antesala de una guerra o de una dictadura. Más tarde esta decepción en la protagonista va a abarcar la familia, el palacio, Troya y,

finalmente, la figura del rey. Cambios bruscos en Troya, asociados con la guerra y la posibilidad de “ver” más allá de las normas sociales y las tradiciones culturales van a constituir el fundamento de esta desilusión. Los planes y las estrategias de la guerra debían ser apoyados por todos los troyanos, de lo contrario, cualquier oposición sería considerada “colaboración con el enemigo” (C. 150). Incluso las tradiciones más sagradas –el enterrar y venerar a los muertos y los lazos de sangre por encima de los lazos del Estado– empezaron a perder valor frente a la cultura de producción de la guerra. Sobre esta pérdida se queja Casandra: “Así que hubo tiempos y yo los conocí, en que los muertos eran sagrados, en cualquier caso entre nosotros. Los nuevos tiempos no respetaron a los vivos ni a los muertos. Yo necesité cierto tiempo para comprenderlos” (C. 93/88). Bajo los “nuevos tiempos”, solo aquello que ayudara a justificar la guerra y que posibilitara el triunfo tenía legitimidad social, no solo después del comienzo de esta, sino incluso desde antes, durante la antesala y los preparativos de la guerra. En el contexto de estas circunstancias extremas ligadas a la guerra va a producirse gradualmente en la figura de Casandra, siguiendo a Erdheim (*op. cit.*), una activación del antagonismo necesario entre la institución familiar y otras instituciones culturales:

En el momento en que la estructura de la familia se impone sobre la institución, se hace efectivo en el nivel social el antagonismo entre familia y cultura: Instituciones –como precisamente la familia– niegan cada vez más la cultura en su dinámica, se cierran incestuosamente y empiezan a ejercer influencias culturales destructivas. (255).

En el relato, Casandra empieza a referirse a una especie de producción incestuosa de la cultura, un proceso crecientemente destructivo y con una tendencia regresiva, en el que la mentira, el sometimiento y el engaño se volvieron cotidianos durante los largos años de la guerra. Al hablar sobre la mentira que los troyanos tuvieron que inventar para legitimar la guerra, en relación con la captura de Helena, la esposa del rey de Esparta, afirma Casandra:

Príamo me explicó que en la guerra, queda derogado todo lo que se aplicaría en la paz (...) Porque no se trataba, eso pensaba yo, de basar toda la guerra y toda nuestra vida –¡acaso, no era la guerra nuestra vida – en el azar de una mentira (...) De forma que, con palabras, gestos, ceremonias y silencios, surgió otra Troya, una ciudad fantasma en la que teníamos que vivir a gusto y sentirnos bien (C. 103-104 /98-99).

La idealización de Troya se va oscureciendo hasta dar paso a la imagen de una ciudad decadente, acabada, incluso, mucho antes de la caída final ante los griegos. Casandra nos dice: “Troya yacía en la oscuridad, en un silencio de muerte” (C. 135/131). Al referirse a la relación cada vez más difícil y ambivalente con su trabajo como profetisa, con la cotidianidad en el palacio y con Troya, ya avanzada la guerra, lo hace mediante la imagen de una gran desesperanza, inmersa en un sentimiento depresivo generalizado:

Hasta hoy no sé cómo pude no darme cuenta de que era una cautiva. De que trabajaba como trabajaban los cautivos, por la fuerza. De que mis miembros no se movían ya solos, de que se me habían pasado las ganas de andar, respirar y cantar (...) El deber no querido que había dentro de mí devoraba toda la alegría. No sólo para el enemigo, también para mí se había vuelto Troya inexpugnable (C. 120 /115-116).

Sin embargo, al lado de este mundo incestuoso en el que la vida cotidiana en el palacio real y la organización social de la ciudad se fusionan, sin dejar espacio a la crítica y al desarrollo creativo de la cultura, más allá de la organización necesaria para la guerra, existe para Casandra un mundo extranjero. En la narración se evoca lentamente un lugar extraño frente al mundo de la infancia: es el mundo del río Escamandro, con sus laderas empinadas, del monte Ida, con sus bosques espesos, y del campo abierto e incierto que habita las afueras de Troya. Al principio, la relación con este espacio surge cargada del temor frente a lo nuevo y desconocido, pero también de ansias, deseos

y curiosidad. En la protagonista las fantasías en torno a este espacio evocan una intensa ambivalencia:

*Siempre que dejaba el término de la ciudadela me encontraba en aquellas situaciones poco claras, a menudo irritantes. (C. 60/ 56)
Otra vez en los alrededores de la ciudad aquel mundo distinto, sí, antimundo, que, a diferencia del pétreo mundo del palacio y de la ciudad, crecía y proliferaba como una planta, exuberante, despreocupado, como si no necesitase al palacio, como si viviese de espaldas a él, y por lo tanto también a mí (C. 62/57).*

Más tarde, en la narración, la figura de Casandra ira acercándose cada vez más a este pequeño espacio alternativo, paralelo al mundo de la guerra. En la medida en que se va alejando de una familia endurecida y descompuesta, de un palacio lejano, descolorido y desvitalizado, y de una Troya oscura e inexpugnable, se va a ir acercando cada vez más al mundo de las cuevas y las orillas del Escamandro. Aparece como contraste el mundo sinuoso de la naturaleza y los legendarios saberes femeninos: la agricultura, el tejido, la cerámica, la conversación y la cercanía afectiva:

El monte Ida bajo la luz cambiante. Las laderas con las cuevas. El Escamandro, sus orillas (...) Y nuestra existencia sin trabas, una alegría nueva con cada nuevo día. Hasta allí no llegaba la ciudadela. No podían luchar al mismo tiempo con el enemigo y con nosotras. Nos dejaban, tomaban de nosotras los frutos que cosechábamos, las telas que tejíamos. Por nuestra parte vivíamos pobremente. Cantábamos mucho, lo recuerdo. Hablábamos mucho, por la noche, junto al fuego, en la cueva de Arisbe,⁸ en la

8 Madre de Esaco, medio hermano de Casandra. Personaje impregnado de elementos materno-femeninos que va a jugar un papel muy importante como representante del mundo del Escamandro durante los ataques sufridos por Casandra.

que la figura de la diosa en la pared parecía viva (...) No dejábamos de aprender. Cada una compartía con las otras sus conocimientos especiales. Aprendí a hacer cacharros, vasijas de arcilla (...) Aquello se convirtió en una fiesta del contacto, en la que, como algo natural, tocábamos y conocíamos a las demás (C. 156-157/ 152-153).

Este enfrentamiento se va a ir tornando cada vez más en una lucha polarizada, semejante a la guerra entre troyanos y griegos, solo que no va a ser una contienda directa en el campo de batalla, sino una pugna interior en la figura de Casandra entre mundos opuestos. Experiencias que no se tocaban, sino que más bien se alejaban gradualmente hasta hacerse irreconocibles. Por un lado, estaba el mundo de la ciudadela, oscureciéndose lentamente, devorándose a sí mismo por medio del compromiso con la guerra. Las viejas tradiciones se disuelven para dar paso a un sometimiento hacia la forma en que los griegos hacen la guerra: “Quería que fuéramos como nos necesitaba la guerra. Teníamos que ser como el enemigo para poder derrotarlo” (C. 42/38). Las “mentiras” y los “oráculos de encargo (...) encargados por la casa real, por el templo” (C. 108/104) ocupaban un lugar central en la organización social, en la legitimación diaria de la guerra. Se empezaron a utilizar los recursos más “inauditos” para lograr el objetivo del triunfo. Ante la desesperación final, Príamo obliga a Casandra a casarse, a cambio de recibir refuerzos del futuro esposo: “Nunca antes se había obligado en Troya al matrimonio a la hija de un hombre libre” (C. 96/92). Al salir de una de sus crisis, provocada por un ataque, relata Casandra sobre su recuperación: “Por fin volvía a la vida, oía decir a los demás, lo que quería decir: volvía a ellos. A la trampa. A la vida diaria del palacio y el templo, con sus usos, que me parecieron raros y antinaturales, como las costumbres de alguna raza de hombres muy extraña” (C. 78/74). La identificación con las tradiciones religiosas y culturales troyanas empieza a ser cuestionada. La normalidad diaria, los mundos de la vida enduccionados de la ciudad se vuelven extraños, lejanos, experiencias problemáticas, que son puestas en duda, como si su antigua y asegurada legitimidad empezara resquebrajarse.

Al mismo tiempo, estaba el mundo idealizado de las afueras de Troya, donde se cantaba, se hablaba y se contaban los sueños sin trabas, se tejía, se cosechaba, se producía cerámica, se aprendía colectivamente. Un mundo *femenino*, donde las tareas y actividades consideradas tradicionalmente como femeninas y las relaciones, fundamentalmente entre mujeres, conformaban la cotidianidad. La identificación con la figura materna, reactualizada en la adolescencia, va a ser ampliada y enriquecida mediante identificaciones múltiples con mujeres diferentes. Primero, tenemos a Pártena, las esclavas y Marpesa. Más tarde aparecen las seguidoras de Cibele, las mujeres de los pueblos en las afueras de Troya, Arisbe, Enone⁹ y Anquises¹⁰, el único hombre que participaba en forma plena en este espacio fundamentalmente femenino. Sobre el peso que estas mujeres tienen en su vida, afirma Casandra: “Las mujeres de las montañas me habían curado de la arrogancia” (C. 20/16). Es como si el vínculo con estas mujeres le hubiera abierto el camino hacia un mundo en el que regían otras leyes y normas sociales, otras expectativas de vida, experiencias diferentes a las que dominaban en Troya. Lentamente, empieza a desarrollarse el enfrentamiento entre el espacio estructurado, cada vez más cerrado del palacio, el templo y la ciudad, y el mundo abierto del campo, de las afueras de la muralla. En la narración se evoca una separación entre el mundo de la guerra, controlado crecientemente en forma exclusiva por los hombres¹¹ y el mundo del Escamandro, donde las mujeres tenían un espacio paralelo, donde, sin embargo, la presencia de los hombres no estaba del todo excluida. No solo Anquises participaba de las “reuniones”, también los jóvenes “dañados en cuerpo o alma por la guerra (...) venían como sombras, y nuestra vida tensa les daba color, sangre y también placer” (C. 156/152).

9 Esclava con un rol significativo en el mundo del Escamandro.

10 Padre de Eneas (amante de Casandra en la novela). Anquises juega también un papel fundamental en el mundo del Escamandro junto a la presencia de Arisbe.

11 La participación limitada de las mujeres en el consejo político de Troya antes de la guerra fue luego rotundamente prohibida, se les excluyó de todas las decisiones políticas y se les marginó de la guerra. Situación a la que me voy a referir más adelante.

En la protagonista estos vínculos diversos van a ayudar al desarrollo del proceso de desidentificación de los padres y del palacio y van a complementar el enfrentamiento con la madre, mediante nuevas identificaciones con figuras femenino-maternas. Sin embargo, la idealización del padre no va a ceder hasta ya muy avanzada la guerra en la narración, cuando la evidencia se hace incontenible. Volvamos entonces, a la relación de Casandra con la figura paterno-masculina, para comprender mejor como interactúan de forma ambigua y contradictoria en su mundo interno los polos femenino y masculino.

4. Casandra: hija favorita del padre

La relación ambivalente de la protagonista con las figuras femeninas va a coexistir, en la narración, con un intenso vínculo de carácter edípico con la figura paterna y con una marcada identificación con los componentes *masculinos* de esta. Sobre su relación con Príamo, rey de Troya, afirma:

Ese es mi primer recuerdo, porque yo, favorita de mi padre e interesada en política como ninguno de mis muchos hermanos, podía sentarme a su lado y escuchar lo que hablaban, a menudo en el regazo de Príamo, con la mano en la curva de su hombro (el lugar que más amo en Eneas), que era sumamente vulnerable y por donde, lo ví yo misma, la lanza del griego lo traspasó. Yo, que asocié para siempre los nombres de los príncipes, reyes y ciudades extranjeros, de las mercancías con que comerciábamos o que transportábamos por el Helesponto en nuestros famosos barcos, las cifras de los ingresos y la discusión de su destino con el olor limpio y severo de mi padre (...) príncipes que han caído, ciudades que han quedado destruidas o empobrecidas, mercancías que se han podrido o han sido robadas (C. 23/17).

Ya en la relación temprana de la protagonista con su padre esta anhela estar cerca de él, “en su regazo y con la mano en su hombro”, lugar no casualmente erotizado unos años más tarde, en su relación con Eneas, su compañero esporádico. Asimismo, se va a identificar con sus intereses y actividades laborales. El “olor limpio y severo” del padre asociado con el poder masculino de la política y el comercio, en el que ella de niña podía participar, escuchando y observando las discusiones, aparece como uno de los recuerdos más lejanos, cargado de nostalgia. El poder de la política, de los reyes y los príncipes, dueños de las riquezas y ejecutores del intercambio económico y las conquistas de otros pueblos, aparecen como signos representativos de su padre y de lo masculino, aspectos con los que Casandra se va a identificar intensamente, más que ninguno de sus hermanos. El orgullo, la arrogancia y el derecho a hablar en público, asociados con el acceso al poder político, se van a constituir para la figura de Casandra en elementos identificatorios. Elementos sobre los que se va sentir seducida desde niña, a partir de su relación con Príamo, pero como veremos luego, también a partir de su relación con la madre.

Sin embargo, ya adolescente, se hizo evidente lo irreconciliable entre su género y su presencia en el consejo al lado del padre. Podía haber sido la hija favorita del rey e incluso la mayor, pero era, finalmente, una mujer destinada al matrimonio, a la maternidad y a la exclusión del mundo de la política. Realidad contradictoria que se va expresar en la figura de Casandra por medio de un dolor y una envidia intensos; sin embargo, la rabia producto de esta frustración aparece de nuevo silenciada, como si algo amenazara intensamente su posibilidad de expresión. Sobre su anhelo por parecerse a su padre afirma: “Príamo se sentaba a mi lecho y hablaba conmigo muy en serio de asuntos de Estado. Era una pena, una verdadera pena, que yo no pudiera sentarme por la mañana en el consejo, en su lugar y con sus vestidos, en el sillón de alto respaldo” (C. 57/52). Esta contradicción entre su género femenino y la intensa idealización de la figura paterna, va a convertirse en la protagonista en una experiencia impregnada por una aguda y dolorosa ambivalencia.

Asimismo, de forma contradictoria, Casandra se refiere constantemente en su relato a una identificación también intensa con la figura materna, representada por Hécuba y Pártena. Sobre todo hace referencia a aquellas partes fuertes y contenedoras de la feminidad. No obstante, esta identificación va a

estár acompañada, a un mismo tiempo, de una devaluación de aquellos componentes asociados con lo femenino, valorados como inferiores frente al mundo masculino: el convertirse en objeto de intercambio dentro de las reglas del matrimonio, la experiencia de la maternidad y la vida dentro del hogar. Condiciones que el personaje de Casandra va rechazar abruptamente como opciones personales. Por el contrario, va a dedicarse al sacerdocio como una opción alternativa frente a este destino de exclusión de la vida pública que le esperaba como mujer.

Regresemos en el tiempo a la época de la Grecia Antigua, para entender mejor el rol que esta opción del sacerdocio y la profecía juegan en la Casandra de Wolf. En aquel tiempo, en la mayoría de las ciudades griegas, pero en forma extrema en Atenas, a diferencia de Esparta, donde la situación era mucho más flexible, las mujeres estaban social y legalmente excluidas del mundo público. Esta exclusión se refería a la vida cívica activa, la organización política y el intercambio comercial. Al mismo tiempo, de forma paradójica, tenían un papel muy importante en el mundo religioso, en la ejecución de los rituales y en la participación de los cultos (Iriarte, 1990; Lissarrague, 1992; Bruit Zaidman, 1992; Schmitt Pantel, 1992; Wagner-Hasel, 1988). En relación con este lugar contradictorio de las mujeres en la Antigüedad, Bruit Zaidman (1992) refiere como, a pesar de estar “excluidas del sacrificio sangriento y del reparto de comida que le sigue”, las mujeres tenían una participación relativamente activa e importante en la vida religiosa de las ciudades, tanto en los rituales ligados con el espacio del hogar (*oikos*), como en las grandes manifestaciones religiosas:

En efecto, para estas mujeres, excluidas del ágora y de las asambleas en las que se tratan las cuestiones de los hombres y de los dioses, y definidas por el encierro en la casa, el oikos, cerrada sobre las mujeres cuando los hombres se hallan fuera, las grandes manifestaciones religiosas son la ocasión de participar en la vida social del exterior, de ‘salir’ a la calle. El cortejo de las Panateneas, las grandes fiestas de Dionisio, la procesión de los Misterios de Eleusis y otras ocasiones (...) las muestran mezcladas con el público asistente a los grandes sacrificios públicos. (...) Más aún, si la regla es la exclusión del sacrificio

cruento, ciertos rituales como el de las Tesmoforias, al invertir la regla, colocan a las mujeres en el corazón del ritual y, por ello mismo, las convierten en dueñas de la relación con los dioses” (374).

De acuerdo con la autora, las mujeres, por medio de la función de sacerdotisas en tanto servidoras de diversos dioses, “parecen compartir con los sacerdotes los mismos derechos y deberes”. La función del sacerdocio no necesariamente estaba asociada con la castidad, ya que existían múltiples formas de ejercerlo. Sin embargo, la función más reconocida de la sacerdotisa aparece cuando esta se convierte en profetisa, en vocera directa de las profecías divinas. En este caso, tenemos las Pitias, profetisas del oráculo de Delfos, quienes debían ser vírgenes, estar alejadas de todo contacto con los extranjeros y no poseer ningún conocimiento o talento especial (Bruit Zaidman, *op. cit.*, 417). Por su parte, Iriarte (1990), contrasta la imagen de la profetisa con la del adivino en la mitología griega. Las profetisas, mediante una total sumisión al dios, reciben las imágenes directamente o a través de un vapor adivinatorio (*pneûma*), sin ninguna comprensión racional o interpretación de su significado. Estas entran, más bien, en un éxtasis mántico o entusiasmo (*enthousiasmos*) y expresan los mensajes por medio de un lenguaje enigmático y oscuro. Al contrario, los adivinos o profetas masculinos utilizan una ciencia (*tékhne*) adivinatoria, expresan una comprensión profunda de los mensajes transmitidos y poseen una independencia respecto al dios, que las profetisas no tienen.

Cassandra aparece en la tradición de la mitología griega asociada con la Pitia, sobre todo en las referencias a lo enigmático y oscuro de sus visiones proféticas. En el *Agamenón* de Esquilo le dice el Corifeo a Cassandra: “Aún no comprendo; ahora estoy desconcertado por tus oscuros oráculos, con sus enigmas” (226). La vivencia de éxtasis o posesión se le adjudica en los momentos de manifestar las profecías, igualmente, se le ubica en un lugar de dependencia frente al dios. Sobre esta asociación, comenta Iriarte:

“Consideradas más bien como ‘voces significantes’ que como representantes de la Oratoria, Cassandra y la Pitia son dos figuras cuya función profética depende en gran medida de sus aptitudes físicas y de su condición femenina. Así lo indica el que esas cualidades correlativas que

son la virginidad y la ignorancia constituyan dos objetos de reflexión de orden primordial cuando un pensador griego decide bosquejar el retrato de una profetisa” op. cit., (113).

Sin embargo, en la figura mítica de Casandra, esta sumisión frente a los dioses es ya un lugar particularmente problemático, en la medida en que se rebela contra él mismo, y no constituye una figura anónima como la Pitia, sino un ser individual, con un nombre y una historia propios. Esta particularidad cobra una importancia especial en la Casandra de Wolf como figura literaria. En esta podemos ver más claramente por qué el deseo de convertirse en sacerdotisa y acceder a las profecías divinas se convierte en una urgencia. Este camino constituía en la Grecia antigua, en el caso de las mujeres, uno de los caminos más viables para poder tener un espacio de participación y reconocimiento social en el mundo público. Lugar que para la figura de Casandra constituía una necesidad vital producto de la idealización de los componentes masculinos y la correspondiente devaluación de los componentes femeninos, escisión interna que prevaleció durante su adolescencia. Las tareas típicamente femeninas, como la crianza de los hijos, el matrimonio y las tareas domésticas, no constituyeron prioridades para la protagonista, más bien, el repudio a su feminidad, a su sexualidad y a su cuerpo, y la envidia hacia el lugar social de los hombres marcaron este periodo. En relación con la envidia que siente hacia su hermano Heleno, quien también se hizo sacerdote, relata:

Héleno. Ay Héleno, de otra especie y apariencia igual. Mi viva imagen (...) si yo hubiera sido hombre. ¡Si lo fuera! pensé desesperada, cuando a ti –¡no a mí!– te hicieron oráculo (...) Cómo deseaba estar en su lugar (...) Si yo fuera él. Si pudiera cambiar mi sexo por el suyo. Si pudiera negar mi sexo, esconderlo (C. 39-40 /34-35).

La envidia hacia los hombres, su padre, sus hermanos, sus derechos y ventajas, y el deseo de poseer lo que ellos tienen, de ser como ellos, surge como una posible manifestación de la intensa identificación con la figura paterna, y, por lo tanto, con el polo masculino en la tensión de género, lo cual se podría considerar como una expresión literaria del polémico concepto de la *envidia del*

pene. No obstante, esta envidia hace referencia solamente a un aspecto de la complejidad en la vida interior de Casandra. Para comprender el sentido de la envidia del pene en su figura, retomaremos la interpretación que Rohde-Dachser (1996) hace del concepto. La autora se basa en una investigación que aborda la forma particular en que los hombres y las mujeres se enfrentan con el alcance y la frustración de sus deseos, así como con el manejo de la agresión. En este trabajo, la autora analiza la relación entre la envidia del pene en la mujer y el anhelo a la completud originaria en la relación simbiótica con la madre:

No se trata aquí en primer lugar de una metáfora sobre la tendencia de la hija hacia una separación de la madre, como reiteradamente se afirma. En esa imagen del pene creada por las mujeres, que encontramos una y otra vez en las entrevistas y en los TAT's, se manifiesta –según nuestros resultados–, además del anhelo por el padre, sobre todo el recuerdo de una unión dual, perdida y no cuestionada, con la madre, sin que la hija estuviera dispuesta a aceptar esta pérdida internamente: En el nivel latente, nos encontramos, en su lugar, repetidamente con fantasías que intentan anular esta pérdida (10).

Esta nueva interpretación de la envidia del pene en la mujer, nos va ayudar a comprender la función que esta añoranza por la fusión originaria con el cuerpo materno tiene en la figura de Casandra. En relación con el vínculo de Casandra con otros personajes masculinos, aparece como significativo su intenso vínculo con Esaco, un “medio hermano”, hijo de Príamo, pero no de Hécula. Este se suicida como consecuencia de la muerte, en el primer parto, de su esposa e hijo. Como consecuencia, aparecen en Casandra, por primera vez, los ataques en forma de convulsiones: “sólo yo me retorcí días y noches en mi lecho llorando, con convulsiones (...) Quería tenerlo otra vez a él, con piel y cabellos, grité, a él, a él, a él, a él. Esaco. Y nunca quise, pero eso lo pensé solo, ningún hijo” (C. 55-56/51). La pérdida, la separación de Esaco, aparece como insoportable, como una experiencia inabordable, imposible de ser verbalizada y, posteriormente, con el tiempo, elaborada. Tenerlo, poseerlo de nuevo, a Esaco, se vuelve un deseo inaplazable. La intensa relación con este se hacía evidente, antes de su muerte, en los celos hacia Astéope, su esposa:

“saludaba a su esposo con una sonrisa que se me metió en la carne como un cuchillo” (C. 56/51). Casandra lo deseaba solo para ella, deseaba poseer su cuerpo, su piel y sus cabellos, deseaba fusionarse con él. La relación con Esaco aparece impregnada no sólo de un deseo edípico con un sustituto paterno, sino, también, de fantasías pregenitales que hacen la pérdida inasimilable, como si de pronto se reactivara inesperada, la separación originaria del cuerpo de la madre. Es él, quien le va a mostrar a Casandra no solo la ciudad, sino, también, por primera vez, el mundo de las afueras de Troya. En Esaco se encuentran integrados paradójicamente los dos mundos enfrentados sobre los que la vida de nuestra protagonista va a girar, Troya y el Escamandro:

(...) que me llevaba sobre sus hombros no sólo a través de todos los patios, sino también por todas las calles de la ciudad construida en torno a la ciudadela, que ahora está destruida como ella y en la que todas las gentes que ahora están muertas o cautivas lo saludaban. Que me llamaba ‘mi pobre hermanita’ y me llevaba al campo abierto, donde la brisa del mar se deslizaba entre los olivos haciendo relucir las plateadas hojas, de forma que me dolía mirarlas; que finalmente me llevó a aquel pueblo de la ladera del monte Ida donde tenía su hogar, porque su padre era ciertamente Príamo, pero su madre era Arisbe (C. 56/51).

Este deseo de fusión con su hermano es escenificado, en un sueño, por medio de la fantasía de estar embarazada de este, de cargar en su vientre un hijo suyo. Ya no es Esaco, sino su hijo, el niño muerto, el que le va a crecer dentro, pero en forma de animal, de sapo:

Fue entonces cuando oí por primera vez: no está en su juicio. Hécuba mi madre, con brazos que tenían la fuerza de un hombre, apretó contra la pared mis hombros temblorosos y estremecidos (...) siempre el temblor de mis miembros, siempre la pared fría y dura contra ellos, la vida contra la muerte, la fuerza de mi madre contra mi impotencia (...) siempre el pesado dormir y los sueños. Aquel niño de Astérope y de Esaco, que murió al nacer junto con su madre, crecía dentro de mí. Cuando estuvo maduro no quise darlo a luz, entonces lo escupí y era un sapo. Me dio asco (C. 56-57/ 51-52).

Aparece de nuevo, igual que en el sueño con Apolo, el vínculo entre lo animal y el escupir, como experiencias que provocan repudio y asco. En aquel, un coito oral, en este un parto también oral. En ambos se transforma el goce sexual, a través del miedo y el repudio, en asco. Tanto la sexualidad, como la maternidad, aparecen asociadas con experiencias corporales, que a su vez evocan algo primitivo, animal, extraño e imposible de nombrar. En este caso, lo animal surge de lo muerto, del cadáver del hijo de Esaco, de un ser extraño. Pareciera como si el deseo incontenible de fusión con aquel objeto perdido para siempre, se transformara en algo que crece adentro, algo incorporado, pero, a la vez, repelido, inasimilado, que se ha vuelto un extranjero en el propio cuerpo. Es algo temido y odiado que debe ser escupido, expulsado del cuerpo. Asimismo, la agresión asociada con la intensa frustración de la pérdida, producto del dolor desgarrador de la separación, aparece ya tempranamente expulsada, no tanto de la conciencia, como del yo mismo. La agresión se manifiesta como ausencia, contenida, como algo extraño para el yo.

Ante las convulsiones, aparece la fuerza de Hécuba, la “pared dura y fría”, en un enfrentamiento con el cuerpo “tembloroso y estremecido” de Casandra. Como si la dureza de la madre, el repudio de la figura materna viniera a sancionar aquellas experiencias corporales asociadas con el goce, presentes en el acto sexual o en el parto mismo. Estas experiencias van a surgir en Casandra deformadas a través de los ataques. No obstante, antes de continuar con el análisis los ataques, voy a profundizar en el desciframiento de los sueños. En dos de estos, aparece la figura de Eneas,¹² su amante, como central. Este es el hombre al que Casandra va a amar intensamente, pero con el cual la convivencia será siempre esporádica. A pesar del amor mutuo, no tendrán la posibilidad de convivir como pareja y nunca se van a casar. Finalmente, después de la caída de Troya, ante la posibilidad de huir con él,

12 Eneas, amante de Casandra en la novela, no tiene ningún vínculo personal con ella en la mitología griega. En esta, es hijo de la diosa Afrodita y de Anquises, miembro de la familia real de Troya. En la Iliada, Eneas es: “un luchador importante entre los Troyanos, que sólo se ve sobrepasado por Héctor; pero su verdadero significado lo adquiere durante los sucesos después de la caída de Troya, cuando conduce al resto de su pueblo hacia Italia (...) donde sus descendientes fundaron Roma,” (Grant y Hazel, *op. cit.*, 16).

Cassandra se niega a seguirlo y opta por la muerte segura en Micenas. La sexualidad va ser una experiencia ausente de la relación, si bien no la ternura y el cariño. Para Cassandra, este se convierte en el hombre que ama, pero, a la vez, se le presenta como inalcanzable, como alguien que aparece periódicamente, para luego volver a irse. En uno de sus sueños, relata:

(...) soñé con un barco que se llevaba a Eneas de nuestras costas sobre el agua azul y plana, y con un monstruoso incendio que, mientras el barco se alejaba hacia el horizonte, se interponía entre los que se iban y nosotros, los que quedábamos. El mar ardía (...) me gustaría saber qué especie de intranquilidad, inadvertida por mí, suscitaba ya esos sueños en medio de la paz, en medio de la felicidad: así hablábamos! y provocaba ya esos sueños. Me desperté gritando; Eneas, sobresaltado, no pudo tranquilizarme y me llevó a mi madre (C. 27-28/22).

De nuevo, la angustia ante la separación, el horror del desprendimiento vivido como destrucción, aniquilamiento, como un monstruoso incendio, un mar ardiente en medio del “agua azul y plana”, una especie de “intranquilidad en medio de la paz, de la felicidad”. La relación con Eneas, esporádica, inconsistente, está impregnada de una intensa idealización, en la que el resentimiento y la agresión no tienen espacio. Tanto para la figura de Cassandra como para el lector, aparece Eneas como un personaje particularmente idealizado. El reclamo y la posibilidad del enojo frente a su amante están ausentes para Cassandra. Eneas es admirado, deseado, más allá de la posibilidad de tolerar la ambivalencia. Sobre esta dificultad para manejar el odio y la ambivalencia en la figura de Cassandra, Waldeck (1991), en su artículo sobre la *Cassandra* de Wolf, titulado ‘*Cassandra*’ – o el placer de las mujeres en la guerra de los hombres, hace un interesante análisis sobre el placer que las mujeres sienten en forma indirecta al “mandar” a los hombres a la guerra. Sobre el horror de Cassandra ante su propia agresión, afirma: “Sentir odio para ella resulta espantoso, porque éste amenaza con destruir sus relaciones” (p. 19). Asimismo, sobre la agresión de Cassandra en su relación con Eneas refiere la autora:

No logra manejar su odio, sino que cae en el poder de aquellos que si gobiernan su odio y lo pueden vivir. Es por eso que Casandra admira a Eneas y le experimenta como poderoso, con lo cual incurre en una relación de dependencia profunda y duradera con él (21).

Frente a la imagen deteriorada de Príamo y de los hombres responsables de la guerra, la imagen de Eneas aparece siempre elevada, protegida, junto a la de su padre Anquises (único hombre que participa activamente de la vida en el Escamandro). Ambos, padre e hijo, son figuras idealizadas por la protagonista, en las que la masculinidad se mantiene protegida de la profunda decepción que acompaña la gradual destrucción de Troya y la correspondiente responsabilidad de los hombres en su caída, incluyendo a Príamo.

No obstante, no solo la agresión va ser intolerable en la relación con Eneas, también el goce sexual, el placer corporal, aparece como ausente. Como consecuencia de esta ausencia en la relación con Eneas, Casandra mantiene relaciones sexuales con Pántoo, su iniciador en el sacerdocio. En estas se imagina en su lugar a Eneas, para soportar la repugnancia que el contacto sexual con el sacerdote le provoca. De nuevo, la sexualidad va a quedar asociada con el asco. Al respecto, dice Casandra: “También cuando Pántoo vino a mí tuve que imaginarme a otro hombre, Eneas, para convertir la repugnancia en placer” (C. 38/33). Si volvemos al sueño, el mar ardiente podría ser una expresión deformada de la frustración de Casandra ante los constantes abandonos de Eneas, como reactivación del abandono temprano de Hécuba y de la creciente decepción frente a la figura paterna. También podría representar el ardiente deseo sexual insatisfecho, la profunda ambivalencia hacia los placeres del cuerpo, deseos cargados de angustia, repudio y culpa.

Ante el horror de los sueños y durante o después de los ataques, la presencia de Hécuba va a ser una constante. Sin embargo, hay una diferencia fundamental. Después de los sueños aparece como una figura contenedora, tranquilizadora; posteriormente, ante los ataques constituye una imagen represora, controladora, que sanciona el comportamiento desmedido, las convulsiones, el temblor del cuerpo, los gritos. Si retomamos el segundo sueño de la protagonista, se podría comprender mejor esta penetrante relación entre placer sexual y amenaza:

Tuvo que ser entonces cuando empezaron aquellos sueños en los que sentía placer cuando él (Eneas) me amenazaba. Sueños que me atormentaban y me empujaban a un estado de culpabilidad indeleble, a un desesperado extrañamiento de mí misma. Oh sí. Sin duda podría informar de cómo surgen la dependencia y el miedo. Sin embargo, nadie me pregunta ya. Quise ser sacerdotisa. Quise el don de profecía (C. 48/43-44).

De nuevo, se evoca el placer sexual como amenaza, el goce corporal transformado en culpa y la necesidad de expulsar una parte de sí misma. La sexualidad brota como algo extraño, como un extranjero inabordable, pero, a la vez, como imposible de repeler, como un adentro inasimilable.¹³ Por un lado, está un ansia, una dependencia frente a ese placer extraño; por otro lado, el horror ante este, como si el cuerpo estuviera poseído por contenidos peligrosos que lo habitan más allá de lo tolerable. Al mismo tiempo, siguiendo a Waldeck, pareciera que estos contenidos vividos como extranjeros podrían estar relacionados con la proyección que hace Casandra de su agresión inmanejable en Eneas. Sobre el extrañamiento de sí misma en Casandra, dice la autora:

Se ha vuelto extraña para sí misma. Se imagina a sí misma como pasiva, mientras que sus partes activas y agresivas han pasado a Eneas. Y no es solo por culpa de los impulsos agresivos que le ha transferido a Eneas, que éste se vuelve amenazante, sino también porque de esta forma Casandra ha perdido el control sobre las manifestaciones de su odio (22).

13 Al respecto, comparar el concepto de lo *abyecto* en Kristeva (1980). Sobre este punto voy a volver más adelante, al analizar específicamente el rol de los ataques.

Esta especie de identificación proyectiva desencadena el conflicto entre la dependencia hacia Eneas y el miedo que este le provoca. De forma semejante, Apolo, por medio de su sexualidad activa y su agresividad, incita en Casandra un “espantoso terror”. El mar ardiente evoca la pasión encendida mezclada con el horror a lo monstruoso, a lo propio inasimilable. Evoca un deseo incontenible, encendido en las llamas y el “fuego ardiente del infierno” (como ella misma va a afirmar). El placer que la sexualidad y la expresión de la agresividad evocan en Casandra se fusionan para quedar deformados en una escena poseída por el horror. Imagen, esta última, que luego va a aparecer asociada con los ataques, concebidos como “viajes al averno, habitado por figuras que nadie está preparado para afrontar.”

Después de narrar este segundo sueño y de hablar sobre la dependencia y el miedo, la protagonista se refiere de nuevo a la urgencia de ser sacerdotisa y de acceder a la profecía. Empieza a surgir lentamente una relación entre el “deseo ardiente” por la profecía y el extrañamiento de sí misma; relación que luego va a desencadenar la caída en la locura.

Pero volvamos brevemente a la relación con Príamo y a la forma contradictoria mediante la cual se enfrenta la protagonista con la tensión entre masculinidad y feminidad. La contradicción entre la fuerte identificación con la *imago* paterna y la realidad restrictiva de la feminidad, intensificada a partir de la lucha interior con la figura materna, va a estar acompañada de la respectiva desidentificación de los padres en la adolescencia. Proceso que va a provocar un efecto inverso en la relación con cada uno. El vínculo con el padre va a estar caracterizado por una creciente desilusión y distanciamiento, mientras que la relación con la madre va a intensificarse, llevando a una alianza entre ambas en su posición contra la guerra. Como consecuencia va a producirse una escisión de la *imago* paterna, como defensa ante el intenso dolor del desengaño:

No olvidaré a mi padre destrozado y desvalido. Pero tampoco al rey, a quien de niña amé más que a nadie. Que no era demasiado riguroso con la realidad. Que podía vivir en mundos de fantasía; no veía con toda precisión las condiciones que mantenían unido su estado, ni tampoco las que lo amenazaban (C. 22/17).

Aparece una imagen escindida, por un lado, el padre de la infancia, una figura deseada e idealizada intensamente, severa y protectora al mismo tiempo; por otro lado, el padre de su adolescencia, aún deseado y envidiado, pero ya no omnipotente, sino mirado a través de sus debilidades y sus fracasos. Este nuevo vínculo con el padre está caracterizado por una profunda decepción, que no le va a permitir a Casandra integrar su *imago* paterna y desprenderse de su idealización, en la medida en que la agresión hacia el padre permanece ausente. El padre de la infancia se le presenta como una figura también severa, como la madre, pero mucho más matizada de ternura y comprensión hacia su hija. “Hécuba severa. Príamo, temeroso”: dice, refiriéndose a sus padres al salir de una de sus crisis. Príamo viene a llenar, en parte, el hueco que ha dejado la ausencia en la madre de los componentes maternos y contenedores. Este aparece frente a la madre como débil, como más vulnerable, pero justo; por esto va a ser más accesible y tolerante ante las necesidades de Casandra: “Yo quería a mi padre todavía más que de costumbre cuando se preocupaba por mí. Que él se tomaba las dificultades como algo personal lo sabía todo el mundo en el palacio; yo lo consideraba fortaleza, todos los demás debilidad. Entonces se convirtió en debilidad” (C. 57/52).

La imagen del padre se va a ir transformando durante la guerra. Lo que antes era considerado cualidades, se va convirtiendo para Casandra en debilidades. Ya avanzada la guerra, aparece Príamo como el padre autoritario que no discute sobre las opiniones e ideas de su hija, sobre sus propias opciones de vida, sino que espera su obediencia incondicional. Incluso llega al extremo de casarla para recibir los últimos refuerzos en la guerra. La frustración del desengaño, en conjunto con el enojo y el odio correspondiente, propios de la agresión de separación, van a permanecer largo tiempo ocultos bajo fuertes sentimientos de culpa y una urgente necesidad de castigo. Casandra se considera a sí misma una traidora: “Yo fui, yo entre todos sus hijos, la que, como creía mi padre, traicionó a nuestra ciudad y lo traicionó a él” (C. 23/17).

Los constantes enfrentamientos con el padre van a volverse cada vez más intensos, hasta que este sentimiento de traición se va a transformar en una actitud de crítica, en una rebelión contra las decisiones políticas derivadas del estado de guerra. Las discusiones se van volviendo cada vez más acaloradas, la obediencia esperada va cediendo hasta que al final de la guerra logra decir no

ante el silencio impuesto como secreto de guerra. Esto le cuesta un encerramiento en un calabozo, bajo condiciones extremas, en las que pierde casi todo contacto con el afuera. Experiencia que la obliga a tomar conciencia de la realidad de la guerra y del compromiso de su padre al respecto.

Paralelamente, como contrapartida se va estableciendo una alianza con la madre, ambas como voceras de la oposición hacia la tendencia indiscriminada de la guerra. Hécuba llega, incluso, a proponerle a Casandra que vayan juntas a hablar ante el consejo. Ambas se oponen a la utilización de Polixena, hermana de Casandra, como señuelo en el asesinato de Aquiles. Ambas empiezan a reencontrarse en el mundo del Escamandro, donde también Hécuba empieza a participar activamente, ante la exclusión cada vez más radical del mundo de la guerra a la que se le somete. Ante los horrores de la guerra, la decepción frente al mundo de la ciudad y el palacio, aparece el acercamiento al mundo del Escamandro y a la madre, como una lenta reconciliación con su feminidad. Experiencia que se hace evidente ante la muerte predecible e inevitable de Héctor, su hermano. Antes de partir hacia la guerra, este llega a despedirse de Casandra:

Lástima que no seas hombre. Podrías ir al combate. Créeme, a veces es mejor. ¿Mejor que qué? (...) Nos sonreímos (...) Nunca más, Héctor querido, he querido ser hombre. A menudo he agradecido a los poderes que son responsables del sexo de los seres humanos el ser mujer (C. 132-133 /128-129).

Frente a la antigua envidia por Heleno, ahora nos encontramos en el lugar del repudio y la queja de antaño con una posición de aceptación de su feminidad. Sin embargo, la lucha interior entre los componentes femeninos y los masculinos sigue siendo un enfrentamiento irresoluble, en el que una reconciliación entre ambos, una posible integración, pareciera permanecer inaccesible. En un sueño sobre una competencia entre el Sol y la Luna, en la que Casandra debe tomar partido, podemos observar esta confrontación, incomprensible para Casandra:

Iba sola por una ciudad que no conocía; no era Troya, pero Troya era la única ciudad que yo había visto antes. Mi ciudad soñada era mayor, más

extensa. Sabía que era de noche, pero la luna y el sol estaban en el cielo al mismo tiempo y se disputaban el dominio. A mí me habían nombrado árbitro no se decía por quién: sobre cuál de los dos astros del cielo brillaba más. Había algo equivocado en aquella competición, pero, por mucho que me esforzara, no podía averiguar qué. Hasta que descorazonada y deprimida, dije que todo el mundo sabía y podía ver que era el sol el que brillaba más. ¡Febo Apolo! exclamó triunfante una voz, y al mismo tiempo, para espanto mío, Selene, la querida señora de la luna, se hundió tras el horizonte lastimera. Aquello era un juicio sobre mí, pero cómo podía ser culpable si sólo había dicho la verdad (C. 105-106/101).

Lo visible, manifiesto, la luz triunfante de Apolo, aparece como impenetrable, como si su evidencia se fundara sobre bases falsas que no son inteligibles. El brillo del padre Helios, el que todo lo ve, el que reina en las alturas, se impone sobre la oscuridad de la Luna, quien debe esconderse y “hundirse tras el horizonte”. De nuevo nos enfrentamos con la vieja separación dicotómica del mundo, el logos resplandeciente contra el caos incontenible de la naturaleza, la solidez impenetrable de la leyes culturales frente a las corrientes sin fronteras de las pasiones humanas, los flujos corporales y la naturaleza externa. A esta lucha interior en la figura de Casandra la acompaña una búsqueda por salirse de la escogencia, de la “competición”, por romper con la necesidad de expulsar una parte del mundo. Esa parte de sí misma, experimentada como extranjera, vencida en la competición, se vuelve algo valioso que no desea tener que expulsar. Casandra se refiere a la posibilidad de un “tercer elemento” frente a la separación del mundo en dicotomías, enfatizando sobre todo en la diferencia entre los troyanos y los griegos:

Para los griegos sólo había verdad o mentira, exacto o equivocado, victoria o derrota, amigo o enemigo, vida o muerte. Piensan de otro modo. Lo que no se puede ver, oler, oír o tocar, no existe. Es lo otro, lo que estrujan entre sus distinciones tajantes, el tercer elemento, que en su opinión no existe siquiera, lo que vive sonriente, lo que puede engendrarse a sí mismo una y otra vez, lo que está indiviso, el espíritu de la vida, la vida en el espíritu (C. 127/123).

Sabemos que esta diferencia entre griegos y troyanos luego se va a ir disolviendo, la idealización de los troyanos frente a los griegos va cediendo, no solo ante la realidad de la guerra, sino más bien desde los acontecimientos de la época de preguerra. Sin embargo, Casandra necesita de nuevo separar el mundo, recurrir a una dicotomía para referirse a una tercera posibilidad. Esta alternativa frente a la polarización aparece marcada por la contradicción, como si en este punto también se enfrentaran polos encontrados que no logran una reconciliación.

Más tarde, la opción de una tercera vía surge de la boca de Enone, una esclava. Esta, refiriéndose a la vida en el Escamandro, afirma: “Entre matar y morir hay una tercera posibilidad: vivir” (C. 140/136) La vida, el poder vivir o el dejar de hacerlo, a pesar de seguir en este mundo, constituye también un elemento recurrente en el relato. Sobre su vida como sacerdotisa durante la época de la preguerra nos dice: Sostenida por el respeto de los troyanos, vivía más ilusoriamente que nunca. Todavía recuerdo como la vida se me escapaba (...) No veía nada. Abrumada por el don de profecía, era ciega. Sólo veía lo que tenía por delante, prácticamente nada” (C. 38/33) La vida en Troya, su sometimiento al rol asignado como sacerdotisa y como interpretadora de sueños, le brinda durante los años de la guerra el reconocimiento social que siempre había anhelado. Sin embargo, ya es tarde, el proceso de desengaño ha avanzado. No solo ha dejado de creer en los troyanos, también ha dejado de creer en los dioses y en sus labores como sacerdotisa. La cotidianidad del palacio, de la ciudad, se vuelve “inexpugnable”, sin vida, se va secando, dejando un vacío a su paso. Al mismo tiempo, Casandra y Hécuba van recuperando esa vida perdida, mientras la guerra avanza y la muerte y la destrucción se imponen. Ambas se van acercando a esa *vida* que antes se les escapaba, a la que habían decidido renunciar:

Hécuba, desgarrada por el dolor, se volvió de un año de infortunio a otro más compasiva, más viva. Como también yo. Nunca estuve más viva que a la hora de mi muerte, ahora. ¿Qué llamo estar viva? Lo que llamo estar viva. No retroceder ante lo más difícil, cambiar la imagen de sí misma (C. 31/ 25-26).

El cambio interior surge como la posibilidad de acceder a lo vivo; lo cual conlleva una paradoja. Cómo en medio de la destrucción avasalladora de la guerra brota de pronto la vida, cómo *entre el matar y el morir*, hay un tercer camino, el *vivir*. O dicho de otra forma, por qué debe producirse esta devastación, este impulso por el aniquilamiento, para que ambas encuentren una tercera salida, un acercamiento hacia lo vivo, hacia aquello que fluye y se transforma en su fluir. Mientras la guerra se va desarrollando y se va disolviendo el viejo orden válido en momentos de paz, en la figura de Casandra se va también desarrollando un proceso de transformación interna, en la que los viejos conflictos se van reactivando en medio de su lucha interior por desprenderse de sus viejos fantasmas familiares.

5. Ir hacia la muerte: triunfo del narcisismo o logro de la autonomía

Los *ataques* sufridos por la protagonista son provocados por experiencias marcadas por una intensa frustración, asociada con el sentimiento del desengaño, la traición y la agresividad consecuente. En estos las convulsiones y la aparición de una “voz extraña”, una “voz de muerte”, amenazante, surgen como vivencias evocadoras de un horror innombrable. Escuchemos su relato sobre cómo brota de sus entrañas esta voz extranjera, violenta, que amenaza con desgarrarla, la cual se manifiesta por primera vez ante la presencia de Eneas:

(...) sé desde hace mucho tiempo que no fue casualidad que esa voz extraña, que se me había atravesado ya en la garganta varias veces, saliera de mí en su presencia por primera vez. La dejé en libertad deliberadamente para que no me desgarrase; y lo que ocurrió entonces no estaba en mi mano. Lo sabía, lo sabía, siempre con aquella voz extraña, gimiente y aguda, ante la que tuve que ponerme a salvo y aferrarme a Eneas, que estaba espantado, pero se mantuvo firme (C. 51/46).

Ante el horror atravesado en la garganta, que de pronto brota incontenible, aparece la figura de Eneas como posible contención. Es como si esa fuerza desbordada, propia, pero extraña, necesitara un límite, una frontera que la

contuviera entre sus paredes. Eneas, a quien ama y desea intensamente, pero con quien la sexualidad se manifiesta como abstinencia, aparece como alguien especialmente escogido para la ocasión:

(...) ay Eneas. Vacilando, con los miembros temblando, me colgué de él, cada uno de mis dedos hizo lo que quiso, se agarró a sus ropas, las desgarró; mi boca, además de lanzar el grito, produjo aquella especie de espuma que se depositó en mis labios y barbilla, y mis piernas, que dominaba tan poco como cualquier otro miembro, se sacudían y bailaban con un placer bochornoso e inconveniente, que yo no sentía en absoluto, estaban incontroladas, todo estaba incontrolado en mí, y yo era incontrolable (C. 51-52/ 46-47).

Las diferentes partes del cuerpo empezaron a sufrir un proceso de extrañamiento frente al sí mismo, a experimentarse como si tuvieran vida propia, a cobrar una fuerza extraordinaria y a excitarse sin control. Los dedos desgarran, la boca grita, las piernas se sacuden y bailan, como en un baile prohibido, donde el cuerpo siente, se expresa, goza más allá de los límites tolerados, amenazando con desgarrar al yo. Aparece el baile, la celebración, el espectáculo, actualización de una escena sexual, de una seducción, que brota de su lugar oculto, de su exilio, para reaparecer deformada en lo público. Clément (1975), en su análisis sobre el paralelismo entre las brujas y las histéricas –similitud que ya Freud en su momento había comentado–, se refiere a los ataques histéricos como espectáculos ante un público que disfruta fascinado, mirando las escenas representadas. En este espectáculo público, ante los inquisidores, magistrados o médicos, las brujas y las histéricas se encuentran en el punto en que ambas escenifican una actualización de las viejas escenas infantiles. El paralelismo surge de la similitud entre las confesiones y las narraciones, entre los *sabats* y los juegos infantiles, o en la escena de la seducción, en las escenas sexuales privadas. Una escena que surge como horror escenificado frente a la mirada del otro y como violencia incontenible. Sobre esta violencia escenificada, afirma Casandra: “Apenas pudieron sujetarme entre cuatro hombres” (C. 52/47). Volvamos al relato, para escuchar como aparece de nuevo aquella “voz extraña”, “horrible tormento”, que Casandra llama “voz de muerte”:

Detención del tiempo, no se la deseo a nadie. Y frío del sepulcro. El extrañamiento definitivo, al parecer de mí y de todos. Hasta que finalmente el horrible tormento, en forma de voz, saliendo de mí, a través de mí y desgarrándome, se abrió paso y se liberó. Una vocecita sibilante, sibilante y en las últimas, que me hiela la sangre en la venas y me eriza el cabello. Que a medida que crece, se hace más fuerte, más horrible, haciendo que todos mis miembros se agiten, sacudan y debatan. Pero a la voz no le importa. Flota sobre mí libremente y grita, grita, grita (C. 74/ 69-70).

Nos enfrentamos con una escena en la que al lado de un total extrañamiento del sí mismo, surge la muerte, el frío del cadáver invadiendo la vida. La voz sale del cuerpo, desgarrar, se libera y con su presencia horroriza. Provoca, nuevamente, el baile, el sacudirse, el agitarse, el temblor. Objeto propio, la voz, el lenguaje desarticulado, el grito, sale del interior del cuerpo para convertirse en un arrojado, en aquel extranjero que no se reconoce más como propio. Se convierte en aquello que se expulsa como un *abyecto*, como algo insondable e intolerable para el yo. Kristeva (1980), en su ensayo *Poderes de la perversión*, desde una perspectiva psicoanalítica y antropológica, analiza la abyección en la literatura y en la perversión desde las coordenadas de la modernidad. Al respecto, comienza diciendo:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado del lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable (7).

Sobre ese abyecto que habita en las fronteras frágiles entre el yo y el otro o, más arcaicamente, entre el adentro y el afuera, afirma: “los devotos de lo abyecto no cesan de buscar, en lo que huye del ‘foro interno’ del otro, el adentro deseable y terrorífico, nutritivo y homicida, fascinante y abyecto, del cuerpo materno” (75). Como si estuvieran poseídos por una seducción que brota como un miedo más allá del lenguaje, como un horror hacia el “cuerpo intocable, imposible, ausente, de la madre” (14). En el personaje de

Cassandra se fusionan, de pronto, el baile, la excitación corporal en la escena sexual, el cuerpo transformado en placer “bochornoso” y la palabra transformada en grito, en voz de muerte. Escena acompañada del hundimiento en las tinieblas, de la caída en una noche sin tiempo, donde el horror se instaura para quedarse como triunfo: “En las tinieblas en las que caí me precedió una especie de triunfo” (C. 52/47). ¿Pero de qué nos habla esta oscuridad en la que se cae como en un abismo, del cual no se sabe si se va a poder volver a emerger? Al respecto, afirma Cassandra: “Lo que no estaba decidido era si yo –¿quién: yo?– volvería a remontarme; me mantenía flotando, en un estado sin dolor” (C. 52/47). Hundirse en las tinieblas del abismo, bajar a las profundidades uterinas y flotar en sus aguas sin dolor, aparecen en Cassandra como un regreso al cuerpo materno, como un volver a la omnipotencia narcisista en la fusión con la madre. Este volver surge como un deseo de muerte incontenible, como una caída en las entrañas maternas donde solo se encuentran los contenidos terroríficos que devoran y despedazan. Un lugar donde, siguiendo a Freud (1930), el *sentimiento oceánico*, el placer ilimitado de ser uno con el mundo, de superar la separación, se ha transformado en un horror innombrable. Como si nos enfrentáramos con el triunfo posible del narcisismo. Antes de abordar el desenlace de este triunfo, volvamos al relato:

El cielo que yo miraba fijamente desde mi ventana era día y noche del negro más intenso. No quería comer. Pártena mi nodriza me administraba pequeños tragos de leche de burra. Yo no quería alimentar aquel ser. Quería matar de hambre, de sed, a aquel cuerpo criminal donde radicaba la voz de muerte (C. 75/70).

La oscuridad de las cavernas maternas, donde el yo se ha sumergido, aparece como el propio cuerpo de Cassandra. Aparece como el “cuerpo criminal” donde habita la “voz sibilante”, el bebé muerto, el cadáver, a quien el cuerpo embarazado no quiere alimentar o dar a luz. Más bien lo quiere matar de hambre y de sed, escupir de asco, para de esta forma expulsar lo abyecto. Estamos precisamente en el campo de las fantasías originarias. Siguiendo a King (1995), consideramos las fantasías originarias, no solo en relación con la escena originaria, sino, también, como fantasías referidas a los orígenes del sujeto:

Con el concepto del origen queda más claro, que las fantasías sobre la escena primaria no solamente abarcan el acto sexual entre los padres, la procreación y la concepción, sino también fantasías sobre el embarazo, el contenido del vientre materno, el nacimiento y la lactancia (341).

El retorno a la madre, como un regreso a la vida intrauterina, surge en la protagonista junto con la experiencia de la propia maternidad –el cargar a un niño durante el embarazo y el parto– impregnado de terror y repulsión. Siguiendo a King (1995), la actividad de la *genitalidad interna* femenina en Casandra, queda reducida a la función de expulsar o excluir, no habiendo espacio para recibir al hijo, para sostener o cargar al otro, como tampoco para una separación que no se base en la repulsión del otro. En este punto de la narración, la locura es evocada como *de-mencia*, como un más allá del yo, como un regreso a la etapa de la simbiosis con la madre, del amamantamiento. A su vez, es evocada como un regreso a sí misma, pero en una época anterior a la formación del yo, donde las fronteras se diluyen en las “aguas oscuras” de la locura:

La de-mencia como final del tormento de la simulación. Oh, disfruté de ella terriblemente, me envolví en ella como en un pesado chal, me dejé penetrar capa a capa por ella. Fue para mí comida y bebida. Leche oscura, agua amarga, ácido pan. Había regresado a mí misma, pero mi yo no existía (C. 75/70).

La locura aparece como un ser animado, vivo. Evoca, por un lado, el cuerpo materno que envuelve, alimenta, pero, a la vez, invade, penetra, en una especie de fusión, donde ya está instaurada una separación todavía inestable. Por otro lado, significa el retorno hacia sí misma, hacia el propio cuerpo criminal, donde la muerte en forma de voz radica, donde el lenguaje caído aparece como un pre-lenguaje, como un regreso al momento donde este todavía no se había instaurado, donde el miedo permanece innombrable. En la locura se entrelazan el placer terrible de la fusión y el lenguaje arcaico, evocado como voz en forma de grito, como “horrible tormento” o “extrañamiento

definitivo”, como un niño muerto, como cadáver. Siguiendo a Kristeva (*op. cit.*), el cadáver (cadere, caer) constituye el *colmo de la abyección*, es:

(...) aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte (...) tanto el desecho, como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir (...) Es la muerte infestando la vida. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto (10-11).

Asimismo, en los ataques de la protagonista se entrelazan el baile de la escena sexual, como sustituto del orgasmo, con el grito-voz de muerte. En la locura, en los ataques, surge esta voz extraña, gimiente, aguda. Surge como “la muerte infestando la vida”, como la voz de la madre, que no respeta los límites, “no le importa” aterrorizar, como algo “que a medida que crece, se hace más fuerte, más horrible”, como el cadáver vivo del bebé muerto que crece en el propio cuerpo. En esta ambigüedad, mezcla o fusión irreconciliable, aparece el terror:

Tener que producir lo que la aniquilará a una: el terror del terror. No podía dejar de fabricar la locura, un abismo palpitante que me escupía y aspiraba, escupía y aspiraba. Nunca me esforcé más que cuando no podía mover ni un dedo. Estaba sin aliento, respiraba con dificultad, jadeaba. Vertiginosa y fuertemente me latía el corazón, como laten los corazones de los luchadores después de las competiciones. Y en mi interior se luchaba, de eso me daba cuenta muy bien. Dos adversarios a vida o muerte habían elegido como terreno de lucha el devastado paisaje de mi alma. Solo la locura me protegía del insoportable dolor que, de otro modo me hubieran causado los dos. De forma que me aferré a la locura y ella se aferró a mí (C. 75-76/71).

En esta escena nos encontramos con una lucha interior entre escupir y aspirar, repeler y tragar, entre el deseo de hundirse, caer en el abismo, ser aspirada, y el deseo de emerger, de recuperarse, volver a la superficie. Recuperarse bajo el precio de expulsar la “locura”, de extirpar el deseo ardiente de

fusión con la madre y el deseo fantasmático de participar en la escena originaria en el lugar de la madre. La figura de Casandra renuncia a la fantasía inconsciente de tomar parte activa en la seducción del padre dentro del círculo edípico y de esta forma participar de la propia sexualidad. Asimismo, renuncia al deseo de ejercer la propia maternidad, a través del embarazo, el parto y el amamantamiento. Después de uno de los ataques, afirma: “Y nunca quise... ningún hijo” (C. 56/51).

El miedo a la madre se entrelaza con el miedo a la procreación y a su propio poder procreador, aparece como un miedo al cuerpo de la madre, pero también al propio cuerpo, la propia sexualidad y genitalidad interna. En este sentido, la pregunta “¿Por qué quise sin falta el don de profecía?”, reaparece como salida ante estos horrores. El acceder a una “voz propia”, al lenguaje público, a través del trabajo como sacerdotisa y como adivina, se convierte en una forma de enfrentarse con los horrores que su propia feminidad le invocan. En esta elección aparece una contradicción que solo más tarde se hará manifiesta, cuando al salir de una de las crisis afirma: “Recuperé lo que se llama la salud. Ansiaba el sacerdocio como un naufrago la tierra salvadora. No quería el mundo como era, pero quería servir abnegadamente a los dioses que lo dominaban: había una contradicción en mi deseo” (C. 52/47). El emerger significa apropiarse nuevamente de la palabra, acceder al reconocimiento social y, de esta forma, distanciarse de la madre, de la propia feminidad, participando del poder paterno.

Sabemos que posteriormente, en el transcurso de la narración, Casandra se va decepcionando del sacerdocio y empieza a participar activamente de la vida en el Escamandro, como en una especie de mundo utópico más allá de las tradiciones de la ciudad y del orden de la guerra. Sin embargo, pareciera que la posibilidad de integrar las contradicciones internas, constituye para la figura de Casandra hasta el final de su relato, un imposible, en el que los dos adversarios que luchan a vida o muerte en su interior no cesan de hacerlo. De alguna forma, los polos de la feminidad y la masculinidad se mantienen en una guerra sin tregua, al igual que la guerra de Troya en el trasfondo. En la protagonista esta lucha se desarrolla como un enfrentamiento entre la racionalidad del lenguaje y la irracionalidad primitiva de la locura, entre el vivir como capacidad de ver y la caída en las tinieblas del cuerpo materno. Para

Cassandra, como ella misma afirma, es una lucha entre el cuerpo y el pensamiento. Antes de *emerger de las tinieblas*, todavía se da un periodo en el que Cassandra permanece en la locura, como experimentando un estado primitivo, donde los impulsos no son controlados por la razón del lenguaje compartido socialmente, sino por la naturaleza de las pulsiones *animales*:

Aullaba. Me revolcaba en mi propia suciedad. Me arañaba la cara, no dejaba que se me acercase nadie. Tenía la fuerza de tres hombres (...) era inimaginable qué fuerza opuesta la había tenido sometida hasta entonces. Trepé por las frías paredes de mi cuarto, que habían dejado vacío salvo un montón de ramas. Cuando comía algo, devoraba con los dedos como un animal. Tenía el pelo enmarañado y sucio en torno a mi cabeza (C. 76/71-72).

En esta escena aparece una voz animal, que “aúlla”, “ruge” y “bufa”, y un cuerpo que “se trepa por las paredes”, “se araña”, “se revuelca” y “devora con los dedos”. Nos enfrentamos con una metamorfosis. Cassandra se transforma en un animal, en medio de una fiesta celebrada al otro lado de la cultura, un festival donde se rechaza la vida social y el comportamiento humano civilizado (véase Clement, *op. cit.*). El ataque y la locura desencadenada se constituyen en una celebración de aquello expulsado de la cultura. Cassandra, como mujer, encarna, a través de la mirada de los otros, aquel lejano vínculo entre lo femenino, lo animal y la naturaleza. La mujer loca, la profeta a la que nadie le cree, se convierte en el espejo en el cual los demás se miran sin reconocerse. Se transforma en aquello otro, naturaleza externa e interna que pertenece a lo humano, de la cual formamos parte, pero de la cual luchamos incansablemente por separarnos. Nos encontramos de nuevo con el enfrentamiento entre el orden social que no se reconoce en el *otro* y las pasiones del cuerpo, las fuerzas de la naturaleza que surgen como extranjeras, como ese *otro* irreconocible. Sobre el miedo en la mirada de los griegos, al oír su nombre, afirma Cassandra: “Entonces vi algo a lo que estoy acostumbrada: su horror” (C. 19/14). En esta escena, ella se transforma en el horror mismo para los otros, tanto para los troyanos, como para los griegos (como ya en las *Troyanas* de Eurípides afirmaba Hécuba, su madre). La locura como animalidad,

irracionalidad y ausencia de lenguaje, se opone a la “normalidad” del emerger, de volver a funcionar en la cotidianidad, como sacerdotisa hija del rey. Sobre este “recuperar la salud”, afirma Casandra: “Fue doloroso, porque entonces tuve que quedarme (...) Me di tiempo antes de darme cuenta, siempre me he concedido esos tiempos de ceguera parcial. Poder ver de repente (...) eso me hubiera destruido” (C. 52/47). La vida cotidiana se le empieza a tornar absurda, un estado de “ceguera parcial” donde se vive “ilusoriamente”. Recordemos como se refiere a la época del sacerdocio, ya antes de que comenzara la guerra: “Todavía recuerdo como la vida se me escapaba (...) No veía nada. Abrumada por el don de profecía, era ciega. Sólo veía lo que tenía por delante, prácticamente nada” (C. 38/33). Como alternativa entre por un lado la locura y por otro lado la vida sin sentido del palacio, la ciudad y el sacerdocio, aparece la posibilidad de *ver* en la protagonista. El *vivir* se convierte en la capacidad de ver. Durante mucho tiempo, cuando “la vida se le escapaba”, a pesar de ser sacerdotisa, de haber sido escogida por Apolo como su profetisa, estaba “ciega”, no se daba cuenta de lo que realmente ocurría en Troya, más allá de su cotidianidad.

Al mismo tiempo, el interés en la política, la relación cercana con Príamo y la vida dentro del palacio, le permitieron irse dando cuenta de las contradicciones, mentiras y engaños que caracterizaron la época de la preguerra y la guerra misma. Asistimos aquí, a lo que Weigel (1990) llama, en su análisis sobre la reelaboración del mito en la Casandra de Wolf, una *psicologización del mito*. Sobre esta diferencia con respecto al mito de Casandra, afirma la autora:

Contrario a la comprensión mítica sobre el don profético, el presagio y el saber de Casandra sobre la caída de Troya no tiene nada de sobrehumano. Simplemente se deben a la disposición y la facultad de mirar, de sentir, de percibir, y de confiar –incluso en contra de los convenios y regulaciones lingüísticas dominantes– en los propios sentidos y de esta forma exponerse a la verdad. En el sentido de un significado no mítico o enigmático de la profecía supera la Casandra de la narración su ‘ceguera parcial’.” (178).

En esta *psicologización* del mito aparece la profecía como capacidad de ver distanciada de los poderes divinos y de su relación con los dioses. La profecía se convierte en una cualidad casi inherente en la lucha de Casandra por la autonomía, en su búsqueda por alcanzar una voz propia. No obstante, lo que empezó como una posibilidad de ver más allá de lo evidente en la cotidianidad, como capacidad de autorreflexión frente a las tradiciones culturales y como un acercamiento hacia un *proyecto de vida abierto*, termina por convertirse en una equiparación entre el vivir y la capacidad de ver. Aparece una sobrevaloración de la mirada, la vida queda reducida a la ampliación de la vista, queda atrapada en los ojos. Al final de la narración, camino por Micenas, hacia la muerte, afirma Casandra: “(...) porque yo sentía placer por todo lo que veía, placer; –no esperanza– seguía viviendo para ver” (C. 12/6). La vida, el placer de la mirada, surge como la alternativa para Casandra, como el logro máximo en su camino hacia el desprendimiento de sus padres, de la vida en el palacio y de las tradiciones troyanas. En aquel momento, cuando se preparaban para la guerra y Casandra cumplía sus funciones como sacerdotisa, cuando sentía que la “vida se le escapaba”, relata: “Vivía de un acontecimiento a otro (...) Acontecimientos que hacían ansiar siempre nuevos acontecimientos, y finalmente la guerra. Creo que eso fue lo primero que pude penetrar con la mirada” (C. 38/33).

Esta sobrevaloración de la mirada queda de esta forma asociada con la penetración, en tanto actividad fálico-masculina. Asociación que ya estaba presente en la mitología griega. Retornemos brevemente al mundo de los griegos en la Antigüedad. En la tradición mitológica, siguiendo a Iriarte (1990), Apolo, “la potencia suprema que domina el mecanismo adivinatorio” (88), aparece como el triunfador en su enfrentamiento con Gea, la Tierra. Gea es la precursora de las profecías delficas y del lenguaje poético de las Musas. Apolo, de acuerdo con la autora, hereda el “poder ejecutivo” de Zeus y el “poder de profetizar” de Gea. En sus oráculos se sintetiza el “sêma” asociado con Zeus (que significa la “señal profética”, “la predicción de lo que va a tener lugar y la orden de que así sea”) y el “phrádzo” asociado con Gea (que significa el “dar a conocer”, “hacer entender” o “explicar” en forma hablada). Asimismo, en los oráculos se sintetiza el “manifestar por medio de un lenguaje gestual o una imagen simbólica”. La profecía constituye, por lo tanto, un

“saber astuto y esclarecedor”. El manifestar las profecías en forma de imágenes significantes nos remite a los orígenes de los oráculos, cuando estos eran transmitidos en forma enigmática por medio de versos –recordemos que Apolo es llamado también Loxias, que significa el enigmático. Posteriormente, se cree que fueron transmitidos en prosa, cuando “en el mundo griego el desarrollo de la literatura escrita y el progreso del pensamiento racional ocasionaron una ruptura con la mentalidad adivinatoria” (Vernant, 1974, cit. por Iriarte, *op. cit.*, 67). En este sentido, de acuerdo con la autora, se establece un parentesco entre tres tipos de lenguaje, designados por los verbos “semaíno”, “phrádzo”, y “aínissomai”. Este último se refiere a la acción que evoca el “aí-nigma”. El enigma es identificado por Plutarco y Aristóteles con la poesía y la metáfora. Según Aristóteles, citado por Iriarte, existe una relación “tan estrecha, como ambigua, entre enigma y metáfora.” Sobre esta ambigüedad, refiere la autora:

Aristóteles recalca la armonía entre la metáfora y su objeto, así como el carácter luminoso y placentero que la constituyen. Ahora bien, desde esta perspectiva, la metáfora aparece como la contrapartida del enigma, cuya esencia está constituida por la oscuridad y el carácter ilógico de la relación que mantiene con el sujeto enunciado” (op. cit., 70)

El triunfo de Apolo sobre Gea representa, entonces, la imposición de una nueva racionalidad del discurso, del lenguaje claro y explícito de la prosa, sobre el lenguaje enigmático de las “imágenes oscuras” característico de los versos oraculares. Este triunfo provoca que la profecía se convierta en una identificación entre el predecir o el hacer ver lo que va a ocurrir y el hacer entender por medio del lenguaje hablado; es decir, entre el ver el futuro y el nombrarlo por medio del lenguaje verbal compartido socialmente. Recordemos, además, como Apolo va a ser identificado, a partir del siglo V a. C., con el dios del Sol, con la luz de Helios. De esta forma, su saber profético, como verdad divina, queda asociado con la claridad, no solo en el sentido de luz o resplandor, sino, también, de precisión y evidencia del lenguaje.

Retornando a la figura de Casandra, podemos observar cómo existe un paralelismo entre la mitología griega y la interpretación de Wolf con respecto a la identificación en la profecía entre el lenguaje hablado y la mirada (a pesar de las diferencias que se nombraron al respecto). La profecía en la figura de Casandra, a lo largo del relato, va perdiendo todo vínculo con el saber de los dioses y con el sacerdocio. Al final, se convierte, más bien, en una cualidad propia en la búsqueda de Casandra por una subjetividad femenina, por convertirse en sujeto de su propia historia. Al comienzo del relato, Casandra se refiere a su anhelo por la profecía, a través de su equiparación con el habla, en tanto experiencia propia: “Por qué quise sin falta el don de profecía? Hablar con mi propia voz: lo máximo. No quise más, ninguna otra cosa” (C. 12/6). En otro momento, afirma, que el “ser amante de la verdad” constituye otra característica fundamental de sí misma:

¿Tal vez para salvar mi autoestima –porque ser recta, orgullosa y amante de la verdad formaba parte también de esa imagen mía– herí con fuerza excesiva la autoestima de los míos? ¿Les devolví al decirles inflexiblemente la verdad, las heridas que me habían infligido?” (C. 20-21/15).

El poder ver, acceder a la verdad inequívoca y al lenguaje hablado, a la palabra propia, constituyen los rasgos fundamentales del saber en la figura de Casandra. Estos son los recursos para poder vencer el “miedo a la muerte”, el horror ante la posibilidad de “perder totalmente la conciencia.” En otras palabras, para poder: “(...) utilizar lo que toda la vida he practicado: vencer mis sentimientos con la mente. El amor antes, ahora el miedo” (C. 17/11) Aquí nos encontramos nuevamente con el horror frente a las experiencias corporales, los sentimientos incontrolables como la angustia y la vergüenza y las experiencias intensas de la sexualidad y la maternidad. Experiencias vividas como extrañas, expulsadas del sí mismo, que amenazan al yo con el desgarre o la locura. El horror hacia el propio cuerpo y al retorno a la fusión originaria con el cuerpo de la madre se mezclan con el miedo a la muerte real que se acerca inevitable. Sobre su miedo a la muerte, comenta Casandra: “Cómo será. Será mi debilidad la prepotente. Asumiré mi

cuerpo el dominio de mi pensamiento” (C. 31/26). El control sobre el propio cuerpo, el orgullo, la búsqueda de la *verdad* y la capacidad de ver por encima de los demás (de comprender a los otros) se convirtieron en los logros fundamentales en el camino hacia la autonomía. Acerca de esta capacidad especial de ver, dice la protagonista: “Eso no lo comprendí durante mucho tiempo: que no todos podían ver lo que yo veía. Que no percibían la forma desnuda y sin sentido de los acontecimientos” (C. 55/50). Acá, aparece la figura de Casandra atrapada en una superioridad y una capacidad de conciencia (de ver), en tanto sabiduría que supera a los otros. Rasgos que la acompañan a lo largo del monólogo, a pesar del Escamandro y la búsqueda de un *tercer elemento*.

La vida en las riberas del río y en las cuevas del monte Ida, el sembrar, tejer y hacer cerámica colectivamente, el cantar, hablar al lado del fogón y contarse los sueños, “la fiesta del contacto”, constituyen un mundo utópico idealizado, un mundo imaginario, sin un arraigo posible en la realidad. En este mundo no existen las contradicciones, los conflictos o la ambivalencia. El odio que siempre acompaña la capacidad de amar y de vincularse aparece ausente, al igual que la sexualidad, como el contacto corporal directo, como aquellas pasiones “ardientes” que trascienden los límites del lenguaje. En este mundo idealizado del Escamandro, estas experiencias son convertidas en aquel extranjero, que al igual que en la figura de Casandra, ha sido expulsado como un otro irreconocible.

El mundo en el Escamandro podría interpretarse con un intento de retorno a la madre, a lo materno, a la cercanía y la confianza en la completud presente en aquel sentimiento oceánico en el que los límites yoicos se diluyen y las fronteras se disuelven. Sin embargo, este retorno es vivido como una caída sin salida, como un mundo en el que la separación no tiene espacio, en el que la diferencia queda exiliada, en otras palabras un mundo imposible. Según las palabras de Casandra, este mundo del Escamandro, el *tercer elemento*, sería: “lo que puede engendrarse a sí mismo una y otra vez, lo que está indiviso” (C. 127/123). Es un mundo sin bordes, sin desgarres, ni separaciones. Es un retorno al paraíso, a las aguas narcisistas de la fusión con la madre, con la Tierra, con el universo. Nos encontramos, nuevamente, con la separación entre este espacio femenino y el mundo de lo masculino, entre

Troya y el Escamandro, mundos irreconciliables e inaccesibles en el abismo que los separa.

De acuerdo con Weigel (1990), en la figura de Casandra, el motivo del “dolor de convertirse en sujeto” (“Schmerz der Subjekt-werdung”),¹⁴ la pregunta por la “otra subjetividad” y la lucha por la autonomía se van a convertir en un triunfo de la razón sobre la naturaleza, del lenguaje sobre el cuerpo. Casandra, a partir de rasgos como la madurez, la inteligencia y la superioridad, va a quedar fijada en el concepto de *sujeto autónomo* de la modernidad, va a convertirse de nuevo en una heroína. En este sentido, afirma Weigel:

De esta estructura surgió una nueva heroína, una heroína del desarrollo interior, ella, que rehusó la guerra de los hombres y una historia ‘que necesitara héroes’, se va a convertir en una figura modelo de la independencia interior y la superioridad, que no le teme a la muerte (op. cit, 181).

La reconciliación con la feminidad, la posibilidad de integrar los componentes femeninos y masculinos de la subjetividad y el desarrollo de un proyecto de vida autónomo, como experiencias subjetivas, fracasan. Casandra queda atrapada en aquel acercamiento a la vida reducido a la mirada, en otras palabras, en el ver, convertido en el acceso a la verdad de la guerra y sus consecuencias: la destrucción total de Troya y del Escamandro, acompañada de su propio proceso de constituirse en sujeto.

14 “Leitmotiv” desarrollado por Wolf en relación con la génesis de la figura de Casandra en sus ensayos *Condiciones para una narración: Casandra (Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, a continuación citados como CN). Estos ensayos fueron pronunciados en Frankfurt en 1982 como parte de las *Conferencias poéticas de Frankfurt (Frankfurter Poetik Vorlesungen)* realizadas cada año con escritores reconocidos. Luego fueron publicados en 1983, al mismo tiempo que la narración *Cassandra*, la cual constituyó en ese entonces la quinta conferencia.

Pareciera como si la experiencia de la guerra¹⁵ que contextualiza el relato y la forma de este, el monólogo, en el que narradora y figura literaria son idénticos, hubiera provocado un endurecimiento no solo de la figura misma, sino, también, de la narradora y de la narración. Al respecto, sobre los efectos que la guerra provocó sobre sí misma, relata Casandra: “(...) cuando mi corazón, el cual durante mucho tiempo no había sentido, se volvió de estación en estación más pequeño, más rígido, más duro, una dolorosa piedra, a la que yo no le podía oprimir más...” (C. 27). Esta identificación entre figura principal y narrador, que solo se quiebra brevemente en la primera y en la última página, constituyen un elemento que hace de la novela una obra de arte cerrada con una estructura narrativa homogénea (Weigel, *op. cit.*). Una estructura que limita la entrada de aquel tercer elemento que está más allá de la polarización entre la vida y la muerte, entre la razón y la naturaleza, o si se quiere, entre la masculinidad y la feminidad. La homogeneidad del monólogo corresponde con aquella urgencia por la profecía, por una voz propia, que aparece en el texto como palabra desexualizada, como lenguaje objetivo, representante de una especie de saber verdadero y unívoco. El lenguaje plural y oscuro de la metáfora y la fantasía, de los enigmas y los sueños, surge como el grito de la madre que horroriza. Lenguaje amenazado por la caída en las aguas oscuras del cuerpo materno o en el poder incontrolable del propio cuerpo. El deseo por la profecía asociado con la vista se enfrenta, en una lucha irreconciliable con el horror, con el lenguaje metafórico, ligado a las imágenes, con los olores, sabores y ritmos corporales, con las leyes de la naturaleza. El viejo enfrentamiento entre mitología e ilustración reaparece entre las sombras de aquel intento por acercarse a una *escritura femenina*, que determina en gran parte los escritos de Wolf, y en particular, los textos sobre Casandra.

15 Wolf utiliza en las conferencias la Guerra de Troya como una metáfora de la Guerra Fría y de la posibilidad que surge con el rearme nuclear de una destrucción total del mundo. Realidad que se presenta como una amenaza inminente en los años 70 y 80 (véase también Grove 1988).

La incapacidad de elaborar y mantener la *tensión entre los géneros* se manifiesta tanto en la figura, como en la narración misma, mediante la necesidad recurrente de excluir lo *otro*, diferente o extraño. Tanto el mundo de los hombres, como el de las mujeres, se presentan como absolutos, como mundos cerrados que no se necesitan entre sí, en los que el otro aparece como amenazante. Igualmente, la tensión interna entre los componentes femeninos y masculinos en la identidad de Casandra se disuelve para dar paso a una relación polarizada. El reconocimiento de la diferencia entre los géneros y de la inevitable dependencia y necesidad mutuas entre el hombre y la mujer pierde validez ante la lucha irreconciliable entre lo femenino y lo masculino. En la figura de Casandra, la posibilidad de desarrollar la propia productividad a partir de los diferentes recursos creativos, tanto femeninos como masculinos, queda obstaculizada por la tendencia a escindir ambos componentes, sin la capacidad para integrarlos en su propia identidad femenina. En síntesis, la tensión entre los géneros, tanto externa como interna, no logra mantenerse ni en la figura de Casandra ni en la narración, dejando paso a una separación irreconciliable. A continuación, trataremos de entender por qué se produce esta contradicción entre los intentos de Wolf por superar esta oposición bipolar entre los géneros, manifestada en las conferencias, y la endurecida polarización que encontramos en la novela.

6. La relación entre lo personal y lo político: *Leitmotiv* de la narración

Las discusiones sobre la diferencia entre los géneros, la potencialidad de una *escritura femenina*, las mentiras del mito del progreso y la razón instrumental, el peligro de la guerra y los movimientos de paz que se le oponen, aparecen hoy en día como voces diversas que se evocan entremezcladas unas a otras. En la narración de Casandra las encontramos como transfondo metafórico, en los ensayos que la preceden de forma explícita como temas centrales.

La fragilidad de las fronteras entre lo inequívoco y lo ambiguo, entre la *objetividad* en las ciencias y en la eficiencia de la producción económica y la *subjetividad* que caracteriza la literatura, las artes y la vida cotidiana del hombre común, constituyen las condiciones sobre las que Wolf nos habla en la cuarta

conferencia de las *Frankfurter Poetik Vorlesungen*. El legendario enfrentamiento entre el pensamiento racional y la mitología que ya estaba inmerso en la tradición mitológica misma y que luego sería desarrollado por la filosofía griega, a través de la oposición entre filosofía y religión, es invocado para referirse al presente. De pronto, pareciera como si los más de dos mil años que nos separan de la Antigüedad se esfumaran y el tiempo quedara interrumpido. Sin embargo, esto no significa, como parece, que el pensamiento occidental se haya mantenido inamovible a través de la historia, todo lo contrario. Podemos encontrar vetas que se mantienen, hilos que siguen tejiendo nuestras historias, pero el desarrollo de las sociedades modernas los ha transformado hasta hacerlos casi irreconocibles.

El pensamiento binario, el dualismo y el monismo que caracterizaron la cultura de los griegos en la Antigüedad no son los mismos que predominan en la cultura occidental actualmente. Aquellos desarrollaron, siguiendo a Vernant (1974), una filosofía del ser cuya base está en una lógica de la identidad. Una lógica basada en la exclusión de los contrarios, en el “rechazo de lo ambiguo, lo cambiante y lo relativo”, que recurre a una separación absoluta entre lo inteligible y lo sensible. Aspectos que solamente constituyen elementos precursores de la razón instrumental y la idea de progreso que siglos más tarde se llegarían a imponer.

Con el surgimiento de la ilustración y el desarrollo del capitalismo, aparece el mito del progreso. Surge la creencia en el desarrollo lineal de las sociedades hacia un bienestar común, en el que las contradicciones sociales se irían resolviendo gradualmente en función de la satisfacción de las necesidades humanas, gracias al desarrollo ilimitado de la ciencia y la tecnología. Pero este constituye solo uno de los aspectos de la modernidad, nos referimos a la síntesis entre la economía de mercado, el proyecto científico-técnico y la razón instrumental que los legitima, basada en el control racional sobre la naturaleza. El otro elemento fundamental tiene que ver más bien con la libertad humana, con el desarrollo del Estado y el individuo modernos. La ilustración surge como emancipación frente a los dogmas religiosos y las tradiciones culturales, como desencantamiento del mundo a través del proceso de secularización. Aparece la imagen del individuo libre, del *sujeto autónomo* con derecho a la crítica y a la autorreflexión, ya no sujeto a las tendencias oscurantistas propias de la Edad Media. Este concepto de individuo libre se irá desarrollando en los últimos dos siglos hasta llegar a

incorporar, por lo menos legalmente, incluso a aquellos anteriormente excluidos de semejante estatus, como los pobres, los extranjeros y las mujeres. No obstante, la vieja tendencia al pensamiento binario se vuelve a imponer. Aparece la racionalidad como dominio o exclusión de la naturaleza no solo externa, sino, también, interna, como intento por expulsar la subjetividad y la corporalidad vividas como incontrolables (Horkheimer y Adorno, 1947). El pensamiento y el lenguaje quedan de nuevo separados del cuerpo, del sujeto que los produce. La razón masculina del hombre blanco, occidental y cristiano, se impone como razón universal, lo femenino queda excluido, al igual que la cultura diferente o el pueblo distinto. Aparece la imagen del *otro* como aquello que debe ser expulsado o aniquilado, sin nivel intermedio, sin mezcla, sin relatividad. Este ideal extremo de exclusión social del otro ilumina el pensamiento occidental durante el colonialismo y el imperialismo de forma trágica y brutal y se ejecuta como ideal absoluto, con el movimiento nazi u otros movimientos fascistas. Vemos de nuevo aparecer restos de la vieja lógica de la identidad y la exclusión de los contrarios. El *individuo libre* queda atrapado en su propia fragmentación, individuo homogéneo, cerrado en sí mismo, intacto (véase Elías, 1938). En este sentido, afirma Wolf al referirse al camino que el pensamiento occidental ha tomado: “el camino de la separación, del análisis, de la renuncia a la multiplicidad de las visiones en favor del dualismo, del monismo, en favor de la unidad de imágenes de mundo y sistemas; la renuncia a la subjetividad en favor de la ‘objetividad’ asegurada” (CN, 139).

Ante este panorama, nos preguntamos: ¿Qué lleva a Wolf a reflexionar sobre las relaciones entre el mito del progreso, la temática de la guerra y la mujer en los años ochenta, a partir de la figura de Casandra? ¿Qué la seducen a escribir sobre aquella legendaria profetisa griega, negada por el dios y rechazada por su pueblo?¹⁶ Para intentar acercarme a estas preguntas, voy a repasar brevemente la historia del proceso de escribir en Wolf y el lugar que *Cassandra* juega en esta historia.

16 Sobre esta fascinación, afirma ella misma en la primera conferencia: “Casandra. La vi al momento. Ella, la prisionera, me capturó; siendo ella misma el objeto de intenciones ajenas, me obsesionó. Más tarde sería yo la que preguntara cuándo, dónde y por quién fueron hechos los arreglos necesarios: El hechizo hizo efecto al instante. A ella le creí cada palabra; incluso hubo confianza incondicional. Tres mil años – derretidos” (CN, 10).

De la seducción inicial en los años cincuenta y sesenta por parte del marxismo y las posibilidades de su realización en la antigua República Democrática Alemana, surgen *Moskauer Novelle* en 1961 (obra no traducida al español) y *Cielo dividido* en 1963 (*Der geteilte Himmel*). Estas obras estaban todavía fuertemente impregnadas por el *realismo socialista* como concepto literario. Corriente dominante en los países socialistas durante aquella época. Sin embargo, en forma gradual se va dando un proceso de maduración como escritora, que la van haciendo distanciarse necesariamente de este concepto de realismo rígido, apegado a los dogmas impuestos por el socialismo real. A finales de los años sesenta y durante la década de los setenta, cuando escribe *Noticias sobre Christa T* en 1968 (*Nachdenken über Christa T*) y, posteriormente, *Muestra de infancia* en 1976, (*Kindheitsmuster*) la distancia frente a este concepto de realidad inequívoco y cerrado ya es evidentemente clara. En sus ensayos *Selbstinterview* (1966) y *Lesen und Schreiben* (1968), la ruptura es incluso abiertamente manifiesta (véase von Ankum, 1992 y Schmitz-Köster, 1989, estos dos últimos textos tampoco han sido traducidos al español). Por medio del concepto de *autenticidad subjetiva*, asociado con el retorno al pasado fascista, a los recuerdos y los horrores del nazismo, y a las implicaciones que la continuidad entre este periodo y el socialismo tuvieron en la vida interior del individuo mismo, surge una preocupación creciente hacia las experiencias subjetivas en su tensión con la realidad social y política. Aparece una necesidad de explorar las contradicciones y paradojas presentes en su propio mundo interno como escritora, así como, en las vivencias, fantasías y sueños de sus personajes en relación con el mundo social en el que habitan. Ambos textos, *Noticias sobre Christa T* y *Muestra de infancia*, fueron severamente criticados en la antigua RDA, donde semejante ruptura con las *tradiciones o fines socialistas* era intolerable. En estos, la realidad pierde la objetividad seca y endurecida que se le adjudicaba, para pasar a ser un mundo desdibujado, en el que las fronteras entre lo real y lo fantaseado, entre la sociedad y la vida interior del individuo, se desprenden de su solidez y dureza. Posteriormente, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, justo después de que Wolf Bierman es expatriado de la RDA en 1976, la autora se dedica a escritores *relegados* del romanticismo alemán. En 1977 escribe la novela *En ningún lugar. En parte alguna* (*Kein Ort Nirgends*) y luego dos ensayos sobre

Karoline von Gunderode (1978) y Bettine von Armin (1982). De acuerdo con Kuhn (1988), Heinrich von Kleist y Gunderode, figuras lejanas del romanticismo alemán y *outsiders por excelencia*, son evocados en medio de la decepción que las experiencias represivas y la intolerancia vivida a diario provocaban en la autora, cada vez de una forma más intensa. Para esta época, Wolf va a ser incluso sancionada por el partido, al oponerse, en una carta pública junto con otros escritores a la expulsión de Bierman. De nuevo, se enfrenta, a través de estos escritos, con la vieja crítica literaria socialista de Lukács, en la que los románticos son repudiados como *perniciosos*. La búsqueda de aquellas experiencias subjetivas rechazadas por la modernidad, el posible encuentro entre lo emocional y lo intelectual como elementos vitales en el romanticismo y un interés creciente en la temática de las relaciones entre los géneros, expresada en el intento de *recuperar* a aquellas mujeres románticas olvidadas, constituyen el centro de estos últimos trabajos citados (Kuhn, *op. cit.*).

Finalmente, después de este breve repaso por algunos de los antecedentes literarios en la obra de Wolf, llegamos a *Casandra* y a las conferencias que la acompañaron. Estas últimas, constituyen una reflexión sobre la búsqueda *hacia otra forma de narrar* (CN, 154), en la que el culto a los héroes, la creación de figuras ideales, con rasgos inequívocos y acabados, y la narración de hechos heroicos, valerosos o historias ejemplares y extraordinarias, no constituyen el material crudo para escribir un cuento o una novela. La subversión del pensamiento binario en el que la cultura y la naturaleza, la razón y las emociones o lo masculino y lo femenino se oponen radicalmente, por citar solo algunas de las polaridades, se convierte en una necesidad urgente. La creación de lo múltiple, lo diverso, lo no intacto y la narración de aquellos pequeños detalles o momentos inadvertidos de la vida cotidiana, olvidados por la literatura tradicional, constituyen algunos de los aspectos que podrían caracterizar lo que Wolf denomina en las conferencias *otra forma de narrar*. El traspasar las fronteras entre los géneros literarios, entre la poesía, la novela o el ensayo, entre la descripción y la narración o entre la ficción y el análisis, se vuelve parte de esta búsqueda de nuevas posibilidades como escritora.

Al igual que en sus trabajos sobre los románticos, con *Casandra*, de nuevo se vuelven a encontrar el ensayo con la ficción. Estas reflexiones de las conferencias en torno a la figura de *Casandra* culminan con la narración, en la

que el proceso de autorreflexión interior de la figura, *el dolor de convertirse en sujeto*, se entrelaza con la historia trágica de la caída de Troya. El proceso de decadencia y la destrucción total de Troya se contraponen al desarrollo interior de la figura de Casandra en torno a la *lucha por la autonomía* (CN, 118), frente a las tradiciones familiares, culturales y religiosas. Casandra invoca una figura ejemplar de feminidad, en la que frente a la imagen entumecida de mujer como objeto de la mirada masculina, surge un esbozo de subjetividad femenina como una posibilidad para la mujer de convertirse en sujeto de su propia historia. De acuerdo con Weigel (*op.cit.*, 176), Wolf intenta crear una figura femenina que se enfrente con la legendaria deformación de la mujer en un *ídolo endurecido*, en un *eidolon*; es decir, en una imagen. De acuerdo con la autora, esta transformación, cuyos orígenes los encontramos en la cultura helenista griega, posteriormente va a ser reproducida en la figura armónica e idealizada de la mujer desarrollada por la estética clásica alemana.

Casandra, en su decisión por convertirse en una profetisa, por hablar con voz propia, se enfrenta con el destino de silencio y encarcelamiento en el hogar que le esperaba como mujer. Destino que nos ha acompañado a las mujeres durante siglos, hasta épocas recientes, en las que finalmente algunas de nosotras hemos accedido a una habitación propia –como afirmaba Virginia Woolf en 1929– en la cual poder escribir nuestras propias historias. Hasta ahora se había escrito sobre nosotras, sobre los mitos creados, en su mayoría por los hombres, en torno a lo femenino y lo masculino. La mujer-imagen, la mujer-ídolo, asume de pronto la palabra, adquiere voz y empieza a escribir, a escribirse. Comienza a desconstruir las imágenes endurecidas que marcan la diferencia entre los géneros, a desmontar los lugares desde los cuales nos miramos mutuamente. Lento proceso de reconocimiento, de reminiscencia sobre nuestro pasado, sobre los orígenes que nos han dado forma, de donde provenimos más allá de nuestro destino individual. Lo personal, las historias íntimas que empezamos a narrar en la literatura o en el diván, momentos que coinciden históricamente (la mujer empieza a escribir y las histéricas empiezan a hablar en la misma época), se mezclan con lo político, con el acceso a los mismos derechos que los hombres, con la salida del hogar y el ingreso en el mundo público.

En este escenario, Casandra, lejana profetisa griega, es evocada como figura femenina que se narra a sí misma, que se *escribe*, pero cuya palabra no

va a tener reconocimiento social, cuya voz no va a ser escuchada. Sin embargo, a pesar del rechazo social, del repudio público, ella decide narrarse, aunque sea sin testigos y justo en el momento de enfrentarse con la propia muerte: “Con mi relato voy hacia la muerte”, afirma la protagonista-narradora. El relato se convierte en una cadena de reminiscencias en las que la lucha por hablar con voz propia, la lucha por la autonomía como mujer, como sujeto, se convierte en el hilo conductor con el que se teje la historia. Esta, se desarrolla como un lento y doloroso proceso de desprendimiento frente a los lazos que la atan a las tradiciones y a sus orígenes. No solo se enfrenta con Apolo al recibir el don de la profecía y negarse a sus deseos, también se va enfrentando con las creencias religiosas, los sacrificios y rituales dedicados a los dioses, con las tradiciones culturales y las exigencias sociales asociadas con el estado de guerra. Proceso que pasa necesariamente por un distanciamiento frente a los lazos familiares, por una lucha contra las exigencias maternas, una separación frente a la organización interna de la familia y un cuestionamiento de las órdenes paternas.

Esta lucha por distanciarse, por encontrar su lugar propio en la historia de Troya, va a estar acompañada de un proceso creciente de autorreflexión, en el que la posibilidad de ver más allá de lo inmediato, de lo evidente para los otros, se convierte en el sentido fundamental para seguir viviendo, o más bien, para empezar a vivir. La vida que antes se le *escapaba*, aparece como posibilidad frente a la decadencia de Troya, alternativa que paradójicamente surge para poder enfrentarse con la propia muerte que se presenta inevitable. La búsqueda de un *tercer elemento* entre *el matar y el morir*, entre *la verdad y la mentira* o entre los troyanos y los griegos, se convierte en esta posibilidad de vivir cuyo desenlace trágicamente lleva hacia la muerte. El poder vivir, el relato, el narrarse a sí misma, la ruptura del silencio como protesta, desencadenan la muerte y de nuevo el silencio. El proceso de desprendimiento frente a los otros, la familia, el palacio y Troya, acaba como experiencia extrema en la que el reconocimiento social, la necesaria dependencia en los otros es suspendida, a tal punto que la posibilidad de sobrevivir con Eneas es rechazada. La alternativa de un tercer camino entre morir y matar se cierra para dejar paso solo al morir. El poder hablar con voz propia, el poder ver, implican al final de la historia la parálisis, el sometimiento a los designios de la guerra. La

imagen idealizada de un *sujeto femenino autónomo* que rompre los lazos sociales y políticos con sus orígenes, la nueva heroína creada por Wolf, queda atrapada en sus propias redes, en su monólogo, en su individualidad exacerbada.

El lenguaje y la estructura narrativa de la novela quedan encerrados en una linealidad que apacigua las contradicciones, que silencia lo ambiguo. El lenguaje oscuro y enigmático de las imágenes, la palabra metafórica de la poesía pierde fuerza frente a la necesidad de narrar una historia tangible, pero clara y categórica sobre el desarrollo de *otra subjetividad*, una subjetividad *femenina* como alternativa frente al lugar ausente de la mujer en la historia. Lo múltiple en la figura misma, lo rasgos misteriosos y vagos del personaje son reducidos al viejo enfrentamiento entre el posible control sobre el cuerpo por parte del pensamiento y la caída en la locura, en la desintegración del yo. Un espacio intermedio no existe. El Escamandro, como lugar idealizado, imaginario, ausente de contradicciones, es evocado para esfumarse como un imposible, como utopía irrealizable. La ambigüedad y la indeterminación en la narración deben ser sacrificadas para poder alcanzar el logro de un *sujeto autónomo* que pueda, no solo hacerse consciente de su propia historia, sino, también, vencer el horror, controlar el miedo que su propio *paisaje interior* le provocan. Lo equívoco del lenguaje de los sueños y de las voces interiores se va esclareciendo para dar paso al triunfo trágico de la razón y la madurez en la figura de Casandra.

Pareciera que la narración sigue el viejo camino citado por Freud a la vuelta del siglo: *donde era ello debe haber yo*. En la figura de Casandra, los sueños y las profecías, más que elementos asociados con lo divino, con el mundo mitológico de los dioses y héroes griegos, son momentos evocadores de una especie de autoanálisis, en el que se va superando la *ceguera parcial* frente a la propia historia, de manera semejante a como lo propone el psicoanálisis. En este sentido, Weigel (*op.cit.*) hace referencia a una especie de *psicologización del mito*, como ya nos habíamos referido anteriormente. Los deseos inconscientes, expulsados de la memoria, acceden, de forma parcial, al mundo del lenguaje. Siguiendo a Freud (1915), las representaciones de cosa se asocian con las representaciones de palabra. Dicho en palabras de Lorenzer (1986), las formas de interacción desimbolizadas excluidas de la comunidad lingüística, la disgregación de la unidad del juego de lenguaje se supera

para dar paso a una nueva unidad entre uso de lenguaje, praxis de vida y comprensión del mundo. Sin embargo, en la historia de Casandra esta nueva unidad entre figuras de la praxis y figuras del lenguaje queda estancada a medio camino. La ambivalencia no integrada, la escisión de los componentes femeninos y masculinos en el mundo interior de la figura y el logro de la autonomía a costo de una no integración de las contradicciones en la historia personal de Casandra constituyen los elementos fundamentales de este fracaso. Las figuras de la praxis en el proceso de comprensión del mundo son integradas solo parcialmente, con límites evidentes que restringen el alcance del proceso de convertirse en sujeto de deseo en la protagonista.

Siguiendo a Erdheim, la crítica frente al proceso de *producción social de inconsciente*, que se encuentra como trasfondo en la narración, queda detenida. El intento de Wolf por desconstruir la desactivación del inevitable antagonismo entre la familia y la cultura, y así, evitar su traslado al campo de la diferencia entre los géneros queda enredado en sus propios hilos (Erdheim, 1982, 255). El mito del progreso y la razón instrumental transformados en las leyes del mercado como motores de la cultura occidental y los efectos que este proceso civilizatorio tiene en el desarrollo de las estructuras psíquicas del individuo (véase Elías, 1938), toman forma bajo una nueva idealización del sujeto autónomo. De nuevo, la marcada línea de separación entre el mundo interior y la realidad externa, entre el individuo y la sociedad, como producto de la contención más firme, más universal y más regular de los afectos en el individuo, producto del proceso civilizatorio, aparece en escena (Elías, *op. cit.*). Surge un proyecto de subjetividad femenina que logra triunfar a pesar del aniquilamiento del mundo social. La autonomía del individuo queda idealizada bajo la perspectiva de la autorreflexión como autocontrol, como control del yo. La lucha entre el yo y el ello, en lugar de llevar a una reconciliación o, incluso, a una identificación, termina por un triunfo de las actividades yoicas sobre las pulsiones del ello.¹⁷

17 Sobre las posibilidades restrictivas que esta lucha entre el ello, el yo y el superyo pueden tener en el psicoanálisis, véase Erdheim 1988, 175.

El paralelismo que la misma Wolf, en las conferencias, refiere entre la guerra de exterminio de Troya y la situación actual en Occidente, el predominio de estructuras patriarcales en ambos tipos de sociedades y la intensa identificación con la figura de Casandra, parecen ser elementos históricos fundamentales para comprender la distancia entre la narración y las propias intenciones de la autora. Asimismo, el paralelismo entre la realidad de Casandra en su relación con el enfrentamiento entre Troya y Grecia, y la relación de Wolf con la realidad en la antigua Alemania Democrática, en contraposición con la Alemania Federal, pareciera ser otro punto clave en esta contradicción. La idealización inicial de Troya, en Casandra, y la necesidad de estar siempre de acuerdo, de “querer lo mismo que ellos”, los miembros de su familia o de la ciudad, y el creciente distanciamiento entre sus propios intereses y las exigencias que la guerra le imponen, recuerdan las contradicciones que provoca el proceso de desencantamiento en Wolf en el desarrollo de su obra literaria. Nos referimos, en particular, a la idealización inicial del marxismo y el socialismo real, y a su creciente, no obstante, ambivalente distanciamiento.

Estas contradicciones no ocupan en aquella época un lugar abierto de autorreflexión en sus ensayos. El desgarramiento entre el socialismo real, como sociedad autoritaria, como dictadura cerrada en sí misma, y el socialismo como utopía, como proyecto posible, parece mantenerse como tabú en las intensas reflexiones sobre la modernidad que encontramos tanto en las conferencias, como en la narración. La capacidad de hablar con voz propia, la posibilidad de decir no ante las exigencias del poder social y político, surgen en la figura de Casandra como realidad consumada, como un proyecto de subjetividad femenina idealizado. Podría representar este esbozo, para Wolf, un intento por compensar en la fantasía, por medio de la escritura, una realidad en la que la intolerancia y el control social, así como, viejos controles internos, no dejan de ejercer en ella, como mujer y como escritora, una influencia paralizante. Este desgarramiento entre fantasía y realidad, podría ser una de las claves para entender la discrepancia entre las intenciones de la autora presentes en las conferencias y los resultados de la narración, o dicho de otra forma, entre las intenciones de Casandra y el desenlace de su relato. Estas contradicciones internas en la obra de Wolf hacen evidente las dificultades que aún hoy prevalecen, para poder reconocer la tensión entre los géneros, y de esta

forma, superar las formas del pensamiento binario que nos acompañan desde hace siglos. Formas de pensamiento que dificultan el desarrollo de relaciones alternativas entre los hombres y las mujeres, que vayan más allá del odio y la violencia que sigue prevaleciendo en la vida cotidiana.

BIBLIOGRÁFÍA

- von Ankum, Katharina, 1992: *Die Rezeption von Christa Wolf in Ost und West. Von Moskauer Novelle bis Selbstversuch*, Amsterdam, Rodopi.
- Benjamin, Jessica, 1988: *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books.
- Bosse, Hans, 1993: *Ritual als Problemlösung. Zur Bedeutung ethnischer Tradition in der Moderne*, Manuskript für die Deutsche Forschungsgemeinschaft, Frankfurt am Main.
- 1995: *Nicht länger Daddys Liebling. Schicksale schöpferischer Weiblichkeit in der Adoleszenz*, In: Heinemann E. und G. Krauss (Hg): *Beiträge zur Ethnopschoanalyse 3*, Nürnberg.
- Bruit Zaidman, Louise, 1990 (1992): “Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades”, En: Duby, Georges y Perrot Michelle, *Historia de las mujeres en Occidente. La Antigüedad*, Madrid, Taurus.
- Clément, Catherine, 1975 (1988): “The guilty one”, In: Cixous Hélène und Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Chodorow, Nancy, 1978: *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press.
- Elias, Norbert, 1938 (1969): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bern, München. (Traducción al español: (1989): “El proceso civilizatorio. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas”, México, Fondo de Cultura Económica)
- Erdheim, Mario, 1982 (1992): *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopschoanalytischen Prozeß*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- 1988 (1994): *Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Esquilo, 1976 (1982): “Agamenón”, En: *Teatro Completo*, Traducción de Julio Pallí, Barcelona, Bruguera.
- Eurípides, 1977 (1991): “Hécuba”, En: *Tragedias I*, Traducción de Juan Antonio López Férez, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- 1978 (1985): “Las Troyanas”, En: *Tragedias II*, Traducción de José Luis Calvo, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- Freud, Sigmund, 1907: “Der Dichter und das Phantasieren”, In: *Studienausgabe*, Bd X, Frankfurt am Main, Fischer, 1994, 169-179.
- 1912: “Zur Dynamik der Übertragung”, In: *Studienausgabe*, Ergänzungsband, 157-168.
- 1915 (1966): “Das Unbewußte”, In: *Studienausgabe*, Bd III, 119-173.
- 1930 (1929): “Das Unbehagen in der Kultur”, In: *Studienausgabe*, Bd IX, 191-271.
- Grant, Michael und John Hazel, 1973 (1995): *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München, DTV.
- Grove, Ulrike, 1988: *Erfinden und Erinnern. Typologische Untersuchungen zu Christa Wolfs Romanen “Kindheitsmuster”, “Kein Ort. Nirgends” und “Kassandra”*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Habermas, Jürgen, 1981: *Theorie des kommunikativen Handelns. Bd 2, Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Heinrich, Klaus, 1982 (1992): *Vernunft und Mythos: Ausgewählte Texte*, Basel, Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern.
- Hilzinger, Sonja, 1990: “Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands. Über Christa Wolfs “Kassandra”-Projekt”, In: Drescher, Angela (Hrsg), *Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie*, Frankfurt am Main, Luchterhand.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, 1947 (1995): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, Fischer. (Traducción al español: (1994): “Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos”, Madrid, Trotta).
- Iriarte, Ana, 1990: *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Altea/Taurus/Alfaguara.

- Jens, Walter u.a., 1989: Christa Wolf zum sechzigsten Geburtstag am 18. März 1989, Frankfurt am Main, Luchterhand.
- Kammann, Petra, 1996: "Warum Medea? Interview mit Christa Wolf", *BuchJournal*/ 1
- Kerényi, Karl, 1966 (1994): *Die Mythologie der Griechen. Band I: Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, München, DTV.
- 1960 (1994): *Die Mythologie der Griechen. Band II: Die Heroen-Geschichten*, München, DTV.
- King, Vera, 1992: "Geburtswehen der Weiblichkeit -Verkehrte Entbindungen. Zur Konflikthaftigkeit der psychischen Aneignung der Innergenitalität in der Adoleszenz", In: Flaake, Karin und Vera King (Hg), *Weibliche Adoleszenz. Zur Sozialisation junger Frauen*, Frankfurt am Main, Campus.
- 1995: *Die Urszene der Psychoanalyse. Adoleszenz und Geschlechterspannung im Fall Dora*. Stuttgart, Internationale Psychoanalyse.
- Kristeva, Julia, 1974 (1986): *About Chinese Women*, New York, Marion Boyars Publishers.
- 1980 (1989): *Poderes de la perversion. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Celine*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kuhn, Anna K., 1988: *Christa Wolf's Utopian Vision. From Marxism to Feminism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lederberger, Karl, 1941: *Kassandra. Bild der Prophetin in der antiken und insbesondere in der älteren abendländischen Dichtung*, Freiburg.
- Lexikon der Alten Welt*, 1965 (1994): Bände: 1-2-3, Zürich und München, Artemis.
- Lissarrague, Francois, 1990 (1992): "Una mirada ateniense", En: Duby, Georges y Perrot Michelle, *Historia de las mujeres en Occidente. La antigüedad*, Madrid, Taurus.
- Lorenzer, Alfred, 1970: *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- 1986 (1988): "Tiefenhermeneutische Kulturanalyse", In: Lorenzer, Alfred (Hrsg.), In: Lorenzer, Alfred (Hrsg), *Kultur-Analysen*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Mauser, W (Hg), 1985: *Erinnerte Zukunft- 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*, Würzburg.

- Müller, Solvejg, 1994: *Kein Brautfest zwischen Menschen und Göttern. Cassandra-Mythologie im Lichte von Sexualität und Wahrheit*, Köln, Böhlau.
- Nancy, Clare, 1996: "Die tragische Frau", In: Calle Mireille (Hrsg) *Über das Weibliche*, Düsseldorf-Bonn, Parerga.
- Pietzcker, Carl, 1985: *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks, am Beispiel von Jean Pauls "Rede des toten Christus"*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- 1992: *Lesend interpretieren. Zur psychoanalytische Deutung literarischer Texte*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Rohde-Dachser, Christa, 1991 (1992): *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin-Heidelberg, Springer.
- 1996: *Über den Umgang mit Wünschen und Aggression in männlichen und weiblichen Lebensentwürfen*, Vortrag am SFI am 12 Juni 1996.
- Schlesier, Renate, 1990: *Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud*, Frankfurt am Main, Hain.
- Schmitt Pantel, Pauline, 1990 (1992): "La historia de las mujeres en la Historia antigua", En: Duby, Georges y Perrot Michelle, *Historia de las mujeres en Occidente. La Antigüedad*, Madrid, Taurus.
- Schmitz-Köster, Dorothee, 1989: *Trobadora und Cassandra und... Weibliches Schreiben in der DDR*, Köln, Pahl-Rugenstein.
- Vernant, Jean Pierre, 1990 (1974): *Myth and Society in Ancient Greece*, New York, Zone Books.
- Vernant, Jean Pierre and Pierre Vidal-Naquet, 1990 (1972): *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York, Zone Books.
- Vogt, Rolf, 1986: *Psychoanalyse zwischen Mythos und Aufklärung. Oder das Rätsel der Sphinx*, Frankfurt am Main und New York, Campus.
- Wagner-Hasel, Beate, 1988: "Das Private wird politisch. Die Perspektive "Geschlecht" in der Altertumwissenschaft", In: Becher, Ursula A.J. und Jörn Rüssen (Hrsg), *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive*, Frankfurt am Main.
- Waldeck; Ruth, 1991: "Kassandra" -oder die Lust der Frauen am Krieg der Männer", In: Parin-Mathey Goldy und Paul Parin, *Herrschaft, Anpassung, Widerstand*, Frankfurt am Main, Brandes und Apsel.

- Weigel, Sigrid, 1990: "Vom Sehen zur Seherin. Christa Wolfs Umdeutung des Mythos und die Spur der Bachman Rezeption in ihrer Literatur", In: Drescher, Angela (Hrsg), *Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie*, Frankfurt am Main, Luchterhand.
- Winnicott, D.W., 1971 (1982): *Playing and Reality*, New York, Penguin Books.
- Wolf, Christa, 1983 (1996): *Kassandra Erzählung*, München, DTV.
- 1983: *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Darmstadt und Neuwied, Hermann Luchterhand.
- 1986 (1983): *Casandra*, Madrid, Alfaguara.
- 1996: *Medea Stimmen*, Luchterhand, Gütersloh.
- 1996: *Medea*, Debate, Madrid.