

## Descifrando enigmas con Nicole Loraux

Ana Iriarte

En el volumen que las revistas *Clio* y *Espace-temps* dedicaron conjuntamente a presentar *Les voies traversières de Nicole Loraux*, la Profesora Montserrat Jufresa tuvo a bien nombrarme como «alumna directa» de Nicole en territorio ibérico<sup>1</sup>. Y quiero aprovechar la invitación de la propia Montserrat a tomar parte en el homenaje que aquí celebramos, para agradecerle aquel gesto suyo.

Aunque no creo haber estado a la altura de las circunstancias, concibo la experiencia de haber sido discípula de Nicole Loraux como un raro privilegio del que me fue dado disfrutar, precisamente, en una época que osaré calificar —evocando a Nietzsche por primera vez en esta charla— de «crepúsculo de los maestros»<sup>2</sup>. Nicole sabía pensar y sabía generar pensamiento en su entorno. Su mayéutica me parece de un estilo vivamente lacaniano cuando recuerdo la rotundidad con la que atajaba los cándidos comentarios de sus acólitos más inexpertos. Y la misma viveza forjó su reconocida trayectoria de investigadora.

Sin lugar a dudas, la figura a la que hoy rendimos homenaje fue una maestra de fin de siglo. Lo sigue siendo, de hecho, a través de una obra que perpetúa tanto la inteligencia —lúcida y sensible donde las haya— con la que supo interpretar la Historia de la ciudad griega a la luz de la contemporánea y viceversa, como la fulgurante capacidad de síntesis que convierte cada una de sus frases en motor de reflexión.

No me extenderé más en las excepcionales virtudes de la investigadora y pedagoga Nicole Loraux, que han sido admirablemente recogidas por diversos

1. *Les voies traversières de Nicole Loraux. Une belléniste à la croisée des sciences sociales, Espaces Temps/ Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 2005, pp. 192-193.
2. El melancólico y persistente rumor sobre la desaparición de los maestros en los ámbitos universitarios e intelectuales de los últimos tiempos ha sido tratado en el monográfico que la revista *Le genre humain* (37, 2002) dedicó al tema *Le disciple et ses maîtres*, bajo la dirección de L. BANSAT-BOUDON y de J. SCHEID.

colegas y alumnos suyos en el volumen al que acabo de referirme. Pero me es del todo grato evocarlas hoy aquí como preámbulo al objetivo, más concreto, de reconstruir, con la perspectiva de la distancia temporal, el desarrollo del tema que centró mi diálogo —o sea, mi relación— con Nicole Loraux.

Recuerdo bien la mañana de septiembre, soleada y fresca, en la que visité por primera vez la antigua casa de Auguste Comte, que a finales de los años 1970 servía de sede al *Centre des Recherches Comparées sur les Sociétés Anciennes* en rue Monsieur le Prince, el corazón del barrio latino<sup>3</sup>.

En busca de un tutor de estudios que validara mi inscripción pedagógica en la *École des Hautes Études*, había concertado una entrevista con una muy joven Nicole Loraux, recién nombrada Profesora Asistente de la Cátedra de *Sociologie de l'antiquité grecque* dirigida por Pierre Vidal-Naquet. En unos términos tan imprecisos y entrecortados que todavía hoy me admira la aceptación de mi candidatura, propuse investigar sobre las figuras femeninas de la *Orestía* pensando en Clitemnestra y en Electra, claro está, pero también en las coéforas, las Erinias y Casandra. Nicole me desaconsejó el tema por encontrarlo demasiado amplio, pero recogió inmediatamente el nombre de la última figura, en la que yo misma me había detenido —probablemente bajo la influencia de una inspirada charla sobre la problemática de la *glossolalia* impartida por Agustín García Calvo en el exilio. Una hora escasa de entrevista bastó para que acordáramos inscribir con el título *Cassandra dans la tradition littéraire* la tesina que sería presentada en la primavera de 1980. Posteriormente, Casandra protagonizaría también dos capítulos centrales de la Thèse de 3ème. Cycle, defendida en el otoño de 1986 en el Centro que, por aquel entonces, ya había adoptado el nombre de Louis Gernet.

La sugerente profetisa oriental no siempre se mantuvo en el primer plano de nuestros intereses; pero, de forma más o menos explícita, fue un punto de referencia esencial en el prolongado debate que Nicole y yo mantuvimos sobre los modos de expresión atribuidos a las antiguas griegas, sobre el lugar de la palabra —que no *lógos*— femenina en el amplio ámbito político habilitado por aquella civilización. Una problemática que conectaba con las dos grandes preocupaciones de mi maestra: el estudio de la oración fúnebre como «institución discursiva» y el de la división de los sexos en la ideología política.

Con este referente intelectual sobra decir que, para mí, hablar de Casandra, del desciframiento de sus enigmas, supone menos tratar de aquella investigación en sí, que del brillante contexto intelectual en el que se forjó. Así que, en adelante, evocaré los aspectos de la heroína que fuimos subrayando como minúsculos indicativos de los métodos históricos de aproximación a la antigua Grecia y al ámbito femenino de la Historia que operaron con tanta

3. Más tarde conocido como Centre Louis Gernet y, actualmente, integrado en el seno del INHA de rue Vivienne.

eficacia en las todavía burbujeantes —intelectualmente hablando— décadas de los setenta y de los ochenta.

*Años 1970: La voz inarticulada y el «miserabilismo»*

El rasgo más llamativo de la leyenda de Casandra es sin duda la especificidad de su palabra oracular; palabra verídica y sistemáticamente desoída por decisión de Apolo, su propio inspirador. Esta fue, por lo tanto, la característica de la profetisa a la que atendí en el inicio de mi análisis. Y lo hice basándome en los dos primeros textos que recrean dicha característica: las escenas que Casandra protagoniza respectivamente en el *Agamenón* de Esquilo y en *Las troyanas* de Eurípides. Ya fuera guiada por el impulso de buscar los orígenes, dominante en todo joven historiador, o fascinada por la lectura del primer volumen de *Mythe et Tragédie*, muy exitoso en aquel momento, elegí muy pronto estas dos escenas trágicas como líneas maestras para mi trabajo. Esta primera aproximación a la palabra *apeithés*<sup>4</sup> de Casandra estuvo muy mediatizada por los análisis tradicionales que hacían hincapié en la futilidad de toda profecía de la hija de Príamo<sup>5</sup>, así como por los investigadores más estructuralistas del *Centro Louis Gernet*<sup>6</sup>, a saber, Luc Brisson —autor de un reconocido trabajo sobre el profeta Tiresias<sup>7</sup>— y Marcel Detienne quien, con respecto a nuestra figura, había sentenciado:

Incapaz de persuadir, la *Aletheía* de Casandra está condenada a la *no-realidad*; su *Verdad* de profetisa se ve amenazada desde los cimientos<sup>8</sup>.

Desde esta perspectiva marcada por Detienne, subrayé la consideración de la palabra de Casandra como vana e inútil, hasta que la profetisa no pareció tener más verbo que el condenado de antemano a la incompreensión que Apolo le permitía. En un primer momento, dicha perspectiva me distanció del contenido de unas profecías *a priori* inalcanzables para los mortales. El impacto causado por la presencia y la dimensión sonora de la voz de Casandra, parecían requerir una atención más urgente. Y observé el «parlante silencio» que la cautiva troyana exhibe a su llegada a Argos, así como la dimensión más física de su voz. Designada como *óps* o como *phoné*<sup>9</sup>, la voz de

4. *Cassandre dans la tradition littéraire*, Diplôme de l'EHESS, París 1980, «Introduction», pp. 15-48.

5. Entre los que hay que destacar el de J. DAVREUX, *Le légende de la prophétesse Cassandre*, Lieja 1942.

6. Para la distancia que J.-P. VERNANT toma con respecto a esta metodología, ver «Raisons du mythe», in *Mythe et société en Grèce ancienne*, París 1974, sobre todo, p. 237 ss.

7. *Le mythe de Tiresias. Essai d'analyse structurale*, Leiden 1976.

8. M. DETIENNE, *Les maîtres de vérité*, París 1973, p. 62.

9. *Cassandre dans la tradition littéraire*, cit., p. 49 ss.

Cassandra era, en sí, un *séma* —concluí—, un signo a interpretar como el propiciado por el canto de los pájaros a los que, de hecho, los trágicos la asimilaban explícitamente<sup>10</sup>.

La idea inicial de que en el teatro ático todos los oráculos se presentaban como igualmente incomprensibles para los humanos<sup>11</sup>, pronto fue perfilada por una comparación inevitable: mientras los célebres adivinos Anfiarao y Tiresias<sup>12</sup> poseían el saber de interpretar, serenamente, el canto de las aves, Cassandra era poseída por el dios al que no había querido entregarse. Una vez establecida esta diferenciación jerarquizada entre el *mántis* y la profeta *enthéos*, el problemático lazo que mantenía a Cassandra unida al vengativo Apolo, la dependencia que la hacía comportarse «no como agente sino como paciente», comenzó a adquirir importancia como elemento que, más allá de su estatus de profetisa inspirada, determinaba su ambigua condición social:

Cassandra emite sus oráculos *enthéos*, poseída por la divinidad y aunque sea su estatus de doncella el que suscita el deseo que inspira a diversos varones, esa posesión la inmoviliza en un estatus de *parthénos*<sup>13</sup>.

Así, la dependencia de Apolo se revela crucial, no sólo para explicar la dimensión discursiva de Cassandra sino también —sobretudo, podría decirse— para dar cuenta de la compleja relación con el ámbito masculino que revela el conjunto de su leyenda: poseída por Apolo —el dios al que enfurece—, prometida al desafortunado Otrioneo, violada por Áyax durante el saqueo de Troya y entregada como esclava al invasor Agamenón —quien proyectaba instalarla como una segunda esposa en su hogar—, Cassandra devino un útil instrumento de acceso a las categorías sociales griegas —en la línea de las reflexiones de Vidal-Naquet<sup>14</sup> entorno a la esclavitud—, así como sobre los diversos estatus a los que una griega podía acceder dependiendo de la relación que estableciera con respecto al hombre<sup>15</sup> —en la línea, por lo tanto, de los estudios referidos al matrimonio que llevaba a cabo Vernant<sup>16</sup>. Diversos estatus cuya delimitación desdibuja constantemente la Cassandra de la tragedia, designada como doncella mediante los términos *kóre*, *parthénos* y *númphe*, pero también como mujer realizada, *guné*<sup>17</sup>.

Por encima de la dimensión verbal de la profetisa prevalecía una feminidad que se me antojaba intachable, «apolínea» en el sentido literal y en el figura-

10. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., p. 52 ss.

11. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., p. 9.

12. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., pp. 36-39 y 173.

13. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., p. 13.

14. Sugerente por el tratamiento dado a Licofrón resultó para mí el artículo «Les esclaves immortelles d'Athéna Ilias» (1975) que P. VIDAL-NAQUET recogió en *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1981, p. 249 ss.

15. «Cassandra épouse légitime», *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., pp. 114-144.

16. J.-P. VERNANT, «Le mariage», in *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974, p. 57 ss.

17. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., p. 93 ss. y 115 ss. Para esta estructuración de los estatus femeninos, véase DETIENNE, *Les jardins d'Adonis*, Paris 1972, p. 151 ss.

do. Una feminidad cuyo carácter impoluto era acentuado por la resistencia del personaje a integrarse en el universo masculino a través del matrimonio. Inevitablemente, comparé a Casandra con vírgenes resistentes a Apolo, como Dafne y Creúsa, con vírgenes víctimas de guerra, como Yole o su hermana Políxena y, por supuesto, con vírgenes que, habiéndose unido al dios del oráculo, obtuvieron sin problemas el don de profetizar, como Herófila o Manto. En definitiva, el entramado de mitemas que iba estructurando asimilaba la *partheneía* de Casandra —eterna futura esposa, siempre soltera—, a la de Pandora, el nombre por excelencia de la feminidad en país griego.

Como telón de fondo de la firmeza con la que subrayé la pertenencia de Casandra al *gēnos gunaikōn* y aquella marginalidad con respecto al universo masculino acorde con su condición de bárbara extranjera en territorio griego, es fácil detectar la preocupación que Nicole Loraux mostraba en sus seminarios por los mitos de autoctonía<sup>18</sup>. Unas reflexiones que en 1981 verían la luz bajo el título *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Mientras que, la línea de investigación sobre «Las representaciones atenienses de la muerte en femenino»<sup>19</sup> —que Nicole empezó a hilvanar en 1978—, me indujo a detenerme extensamente en el momento final de la vida de Casandra.

Bajo el auspicio de la primera publicación de Nicole sobre la problemática del *kléos* femenino<sup>20</sup>, atendí con recelo a la dimensión activa hasta la violencia de los propósitos que Esquilo y, más tarde, Eurípides pusieron en boca de Casandra, haciéndole afrontar su muerte con la valentía de un guerrero. En efecto, la dimensión viril del *lógos* con el que los trágicos dotaron también a la profetisa era patente. Al decir de la esposa y asesina de Agamenón, este soberano muere tanto por haber sacrificado a su hija Ifigenia, como por haber vuelto de la guerra con Casandra como favorita. Y la profetisa corrobora esta versión de los hechos, orgullosa de intervenir directamente en la muerte del destructor de su patria.

A lo largo del trabajo, fui evocando la pulsión vengativa que despunta en Casandra<sup>21</sup>, pero sin llegar a estudiarla directamente. Simplemente, como reconociendo la necesidad de abordar más adelante la problemática, aludí a dicha pulsión en el párrafo conclusivo del trabajo:

Asediada por el dios, cuya presencia siente en su propio cuerpo como un peso que le cae encima o como una luz que la dota de resplandor,

18. Me refiero a los seminarios impartidos por Nicole Loraux en rue Monsieur le Prince entre 1976 y 1978: «Mythes d'autochtonie. Idées grecques sur la naissance des hommes et idéologie de la citoyenneté» y «L'imaginaire de la cité: mythes d'autochtonie, discours sur les origines de la polis».

19. Título del seminario impartido por Nicole Loraux en el CRCSS, entre la primavera de 1978 y el otoño de 1979.

20. «La gloire et la mort d'une femme», *Sorcières* 18, 1979, pp. 51-57.

21. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., pp. 127, 138, 140, etc.

Cassandra ve y dice lo irremediable [...] delirando extáticamente, por ser la presa indefensa que es, delirando báquicamente, como la Erinia que es, la profetisa repite, infatigable, la Verdad ante un auditorio al que no puede persuadir [...]22.

Sólo años más tarde volvería a interesarme por esta Casandra vengativa y hasta bélica que los autores trágicos presentan en escena<sup>23</sup> distorsionando, de esta manera, principios muy modernos que yo creía arraigados en el origen de los tiempos; así, el que asociaba la actitud pacifista a la feminidad, en la línea que Chrysta Wolf defiende con su célebre re-creación del mito de la profetisa.

En el contexto del clasicismo griego, estas cualidades contradictorias se explicaban como indicio de la naturaleza profundamente trágica del personaje<sup>24</sup>. Pero, en lugar de percibir esta tensión constante entre opuestos como motor de la singularidad de la Casandra trágica, optaba una y otra vez por «feminizarla» subrayando, por ejemplo, la condición de *ágalma*, de objeto precioso, que le correspondía al ser presentada como parte integrante del botín de guerra<sup>25</sup>.

En líneas generales, consagré esta última parte del trabajo<sup>26</sup> a reintegrar a la profetisa en su *oïkos* originario. Privilegié la dimensión de hija fiel que regresaba al regazo paterno, en detrimento de su instinto vengativo y hasta guerrero. Al igual que en el caso de Antígona<sup>27</sup> —figura por excelencia a la hora de darle a su muerte el sentido de un reencuentro con los suyos en el Más Allá—, los esponsales de Casandra sólo eran concebibles en el Hades. La virginal profetisa me parecía justo lo suficientemente activa como para aceptar que la mataran, como para dotar de sentido a su propia muerte, al igual que su hermana Políxena hace momentos antes de ser ritualmente degollada sobre la tumba de Aquiles:

Para estas doncellas, la muerte ocupa el lugar del matrimonio. En su caso, el traslado iniciático que debía haberlas introducido en la morada extranjera de un esposo, les hace retornar definitivamente al seno de su propia familia<sup>28</sup>.

El largo monólogo del *Agamenón* en el que Casandra repasa su triste vida y ensalza su gloriosa muerte tras haberse despojado de las insignias proféticas,

22. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., p. 173.

23. «Les traits féminins de la mémoire», in *La Grèce ancienne et l'anthropologie de l'antiquité, Mêtis IX-X*, 1994-95, pp. 315-326. En los *Cursos de Verano de 2001 de la UNED* (todavía en prensa) me centré en una «Casandra bélica».

24. Para la importancia de la noción de ambigüedad en la perspectiva analítica inaugurada por J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, véase «Ambigüité et renversement», in J.-P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie I*, Paris 1976, p. 27 ss.

25. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., «La mort de Cassandre», pp. 123-147.

26. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., «La mort de Cassandre», pp. 144-169.

27. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., p. 161 ss.

28. *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., p. 167.

me indujo a establecer una clara línea divisoria entre los dos comportamientos discursivos que pueden detectarse en la profetisa:

La delirante Casandra —decía yo— se revela perfectamente capaz de controlar el discurrir de sus oráculos para reflexionar sobre los mismos. Así, palabra divina y humana se presentan, en una misma figura, delimitadas con nitidez en tiempos diferentes. La existencia de Casandra se desarrolla alternativamente en un plano divino, dado que participa del saber apolíneo, y en un plano humano, dada su condición de mortal<sup>29</sup>.

Ahora bien, convencida de que la «auténtica Casandra» emergía al distanciarse de Apolo, di prioridad a las cualidades de la hija de Príamo como rasgos indicativos del particular universo imaginado por los griegos para la «raza de las mujeres».

La máxima teórica de Vernant<sup>30</sup>, según la cual «el mito está presente en la sociedad y la sociedad en sus mitos», me había conducido por el entramado mítico que conformaba la leyenda de Casandra a la luz de la organización social griega o, más exactamente, a la luz de la transformación de las estructuras familiares desde la época homérica hasta la clásica. El problema residía en que, desde el observatorio habilitado por la idea de una insalvable oposición entre los sexos, la reveladora correspondencia entre «mito y sociedad» se tradujo en una imagen de nuestra heroína que pronto percibí como excesivamente rígida.

Desde dicho observatorio, la «auténtica Casandra» se definía por el hecho de ser conducida a la fuerza<sup>31</sup>, ya fuera al sacrificio, a la unión sexual o a profetizar inútilmente. La hija de Príamo se perfilaba como una virgen patriótica, sometida al orden patriarcal desde su estatus de eterna *parthénos*. Se trataba de una Casandra cuyo victimismo percibo ahora como un signo del enfoque de la joven teoría feminista de los últimos años setenta. Dicho en otros términos, aquella manera de inscribir a Casandra en un universo estrictamente privado, dominada por varones de los que se encontraba irremediabilmente aislada, se corresponde con una etapa historiográfica bien concreta: la de la *Historia de la mujer*; etapa también conocida como «miserabilista» por la persistente —militante— denuncia del anonimato al que la mujer fue sometida por parte de la disciplina histórica<sup>32</sup>.

29. *Cassandre dans la tradition littéraire*, cit., «Introduction», p. 12.

30. J.-P. VERNANT, *Mythe et société*, Paris 1974, p. 245 ss.

31. *Cassandre dans la tradition littéraire*, cit., p. 163.

32. Para una perspectiva historiográfica, véase, «Contra una Historia asexual de la antigua Grecia», conferencia impartida en la Universidad Complutense de Madrid el 16 de mayo de 1990, aunque no se publicó hasta años más tarde: M<sup>a</sup> J. RODRÍGUEZ, E. HIDALGO y C.G. WAGNER (eds.), *Roles sexuales. La mujer en la historia y la cultura*, Madrid 1994, pp. 3-13.

*Años 1980: entre gender y masculino/femenino*

Ya en los años 70, Nicole —incesantemente analítica— prefería hablar de «división de sexos», manteniéndose así a cierta distancia —siempre por delante, me sigue pareciendo hoy— de las teorías forjadas al amparo de la ferviente militancia que recogían mayores éxitos. Y me advertía de la ambigüedad sexual presente en la Casandra heroica. En aquellas advertencias percibo ahora el germen del concepto de «operador femenino» que —de forma paralela, aunque del todo independiente, al concepto anglosajón de *gender*<sup>33</sup>— fue perfilándose a lo largo de los ochenta<sup>34</sup>, hasta la publicación de *Las experiencias de Tiresias*.

Como es sabido, estas nuevas perspectivas dejaban de considerar el universo femenino de forma aislada para estudiarlo a partir de su interrelación con el masculino. Un giro que transformó los estudios sobre las mujeres hasta el punto de que muchas de sus vertientes dejarían de identificarse con el término «feminismo». En Estados Unidos y en Francia los trabajos entorno a las nociones de femenino y de masculino estaban desplazando a la Historia Social y este giro de noventa grados resultaba difícil de asimilar de la noche a la mañana: durante un tiempo, mi querencia a ensalzar la dimensión «exclusivamente femenina», puramente dolorosa, de Casandra invalidó las indicaciones de Nicole. Años más tarde, ella convertiría la queja de Casandra en eje de la innovadora lectura de la tragedia que propuso en *La voix endeuillée*<sup>35</sup> —ésta es, al menos, la idea que sostendré en el apartado final de esta charla—, pero antes daré brevemente cuenta de lo enriquecedor que me resultó aceptar las orientaciones de Nicole durante la realización de la tesis que titulamos «Palabra enigmática, palabra femenina».

El objetivo de este nuevo proyecto consistía en considerar el ámbito femenino desde la perspectiva de su estrecha relación con el masculino, abordando la problemática del modo de expresión asociado a las mujeres en/y por un contexto político que no consideraba institucionalmente su opinión.

Al partir, en esta segunda etapa de desciframiento de enigmas con Nicole Loraux, de la percepción de Casandra como uno de los principales paradigmas griegos de feminidad, me intrigaron unos versos del *Agamenón* que sugerían una especial afinidad entre la elaboración de su verbo y el tejido, el trabajo femenino por excelencia. Me refiero a la imagen esquilea de la profetisa anunciando a los ciudadanos de Argos que va a dejar de expresarse enigmá-

33. Plasmado, en lo que al ámbito de la Historia se refiere, por J. SCOTT en su celeberrimo artículo «Gender: A Useful Category of Historical Analysis», *American Historical Review* 91, 1986, pp. 1053-1075.

34. Concepto presentado como «Introducción» a *Les expériences de Tiresias. Le féminin et l'homme grec*, París 1989. Véase, al respecto, mi artículo «Ciudadanía y *andreía* en la obra de N. Loraux», in D. PLÁCIDO (ed.), *La construcción ideológica de la ciudadanía: identidades culturales y sociedad*, Editorial Complutense, Madrid 2006, pp. 223-228.

35. N. LORAUX, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, París 1999.

ticamente, como si lo hiciera a través de un velo de novia (*kálumma*). Observada junto a otras fuentes que atribuían a la mujer la elaboración de un lenguaje intrincado, esta imagen me condujo a sostener que los griegos concibieron el enigma como

... un entramado de palabras que acaba conformando una imaginaria verbal, al igual que el entrelazamiento de hilos compone las aguas y dibujos de un tejido; así, Prometeo revela el futuro de Io *sin trenzar enigmas, en un lenguaje claro* y la Esfinge *que trenza sus enigmas en el monte Ficio* será explícitamente comparada a la mujer que realiza su trabajo en el interior del *oikos*<sup>36</sup>.

En el escenario trágico ateniense, Casandra es una de las muchas figuras que encarna esta correlación establecida por el pensamiento griego entre el trabajo típicamente femenino y un tipo de lenguaje que, por su forma enigmática, no se ajusta ni al tipo de discurso ensalzado en la vida política de época clásica —el diáfano *lógos*— ni al ideal masculino que, en esa misma época, reclamaba la actitud silenciosa en la mujer:

La circunspección exigida a las mujeres en la vida política resulta problemática y los trágicos vuelven una y otra vez sobre la cuestión ofreciendo a la palabra femenina un lugar en la escena. Pero, a menudo, dicha palabra se deja oír para expresar su imposibilidad de ser libre y directa [...] Entre el silencio que se le impone y el *lógos* que se le niega, siempre queda para la mujer la posibilidad de expresarse enigmáticamente<sup>37</sup>.

En pleno auge del periodo democrático, los atenienses imaginaron el enigma como el lenguaje característico del ser alejado de las clarificadoras instituciones que era la mujer de la época. Una característica tan inquietante como antidemocrática, pues aquellos mismos atenienses sólo asociaron la expresión enigmática al poder político en el caso de la tiranía, la forma de gobierno que denostaban. Tal y como me permitió mostrar la representación trágica de la Esfinge —designada como el tirano de Tebas por Esquilo—, así como los tiranos históricos Trasibulo y Periandro, a quienes Heródoto presenta como diestros manipuladores de la expresión enigmática, únicamente el tirano impone en el centro de la escena política un lenguaje que intercepta la comunicación entre los ciudadanos en lugar de propiciarla<sup>38</sup>. Inquietante en el escenario político —por su asociación con la mujer y con el tirano, dos seres considerados al tiempo como parte de la polis y extraños a ella—, el

36. A. IRIARTE, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid 1990, pp. 126 y 129.

37. *Las redes del enigma*, cit., p. 125.

38. *Las redes del enigma*, cit., p. 133 ss.

enigma también lo es en el escenario religioso como signo del incommensurable poder divino. Así, los enigmas de Casandra conmueven hasta el terror a los indefensos mortales que los escuchan, pues les anuncian un destino ineludible sin llegar a revelárselo con claridad<sup>39</sup>.

Definitivamente, en el país de los astutos griegos el radio de acción del enigma resultaba ser más amplio de lo previsto y sus diversas manifestaciones parecían imponerse como otros tantos hilos conductores. Pero, fue de nuevo Casandra quien me procuró el denominador común entre ellos al «revelarme» la concepción griega del enigma como traducción al lenguaje hablado de las visiones mediante las que Apolo toma posesión de su persona. El prólogo que Nicole me regaló para la publicación de la tesis comenzaba, precisamente, aludiendo en los siguientes términos a la visionaria que yo describía:

...en el canto de Casandra las visiones son las que se expresan y se muestran a través de los gritos. [En su caso], «significar» (*pbrádzein*), es «dar a entender/a ver»; y los gritos siniestros son la traducción que Casandra hace de lo que se le aparece: la visión del asesinato de Agamenón. Pero el corifeo no sabe recrear imágenes a partir de gritos y palabras. El corifeo quiere comprender como comprende lo que dicen los oradores en la asamblea del pueblo [...] ¿Se ha dado cuenta Casandra? En todo caso, ésta prosigue anunciando que va a hablar (*légo*: «recurso al *lógos*»)<sup>40</sup>.

En efecto, la voz trágica de Casandra no sólo nos permite contactar con el universo político propiamente dicho de forma negativa, es decir, por estar excluida de él como mujer o por adoptar regularmente un modo de expresión del que también usa el tirano. Casandra es incapaz de persuadir cuando el dios la posee, pero una vez superado el trance la princesa oriental consigue expresarse en un clarísimo *lógos*. Si la primera fase de mi estudio había mostrado la capacidad de la figura de Casandra para transgredir los límites entre los diversos estatus femeninos, en esta segunda fase, la profetisa se revelaba capaz de compaginar los modos de expresión más opuestos, deslizándose de la significativa «callada por respuesta» al puro grito —significantes ambos, dada la condición profética de quien los profiere—, de éste al intrincado enigma y, finalmente, al discurso; al claro *lógos* que pronuncia ante los ciudadanos de Argos desde la posición elevada que le procura el carromato que la ha transportado hasta el palacio de los Atridas. De tal manera que, en el espejo invertido de la polis ateniense que es el escenario trágico, la imagen de una mujer oriental llega a evocar la del orador interviniendo en la asamblea<sup>41</sup>. Sin lugar a dudas, considerar la complejidad de Casandra sin prejuizar incompa-

39. Para la perspectiva más desenfadada del enigma en boca de Cleobulina, una sabia que despliega sus habilidades en el núcleo mismo de la civilización, véase C. DARBO-PESCHANSKI, «Plaisirs de l'énigme, plaisirs du savoir», *Métis* N.S. 1, 2003, pp. 35-45.

40. *Las redes del enigma*, cit., p. 10

41. Como resalté en «Le chant interdit de la clairvoyance», in M. GOUDOT (ed.), *Cassandre*, Paris 1999, pp. 48-49

tibilidades entre los diferentes registros de su voz —como en otro tiempo había hecho con sus diferentes estatus sociales— había implicado asimilar de una vez por todas que, en territorio griego, la relación entre los sexos se pensó bajo el doble signo de la oposición y del entrelazamiento<sup>42</sup> o —como nos enseñó a pensar Nicole— bajo el auspicio de *l'interrelation*.

### *¿Apolínea o dionisiaca Casandra?*

Aprender las lecciones de Nicole Loraux sobre «ese juego tan griego entre polaridad y ambigüedad» en la Atenas clásica, posibilitó desplazamientos tan inesperados como los que me condujeron del universo femenino del telar, al político de la tiranía, del dominio apolíneo de la Pitia, al ctónico de la esfinge o del ámbito del más oscuro de los lenguajes, al diálogo directo —y masculino por excelencia— que los ciudadanos establecían en la asamblea. Quedaba pendiente, no obstante, una dualidad en la conformación de la figura teatral de Casandra que no conseguía explicar hasta el punto de que, constatada en la tesina, la dejé de lado en la tesis. A saber, que la profetisa inspirada por Apolo —por el dios de la identidad— parecía más bien una fiel de Dioniso —dios de la alteridad—; es decir, parecía oscilar entre dos polos que la lectura del *Fedro*, pero también de *El nacimiento de la tragedia* me había acostumbrado a percibir como opuestos.

En el *Agamenón* de Esquilo<sup>43</sup> Casandra se identifica como perfectamente apolínea, pero el término que mejor conviene a su comportamiento es *manía*. En cuanto al éxtasis de «la virgen de Febo» en *Las troyanas*, es puro «delirio báquico». Así, un término específico de esta obra para designar la voz de Casandra es *mélpos*, que alude al canto acompañado de la danza propia del culto de Dioniso. La Casandra de Eurípides, agitando en estado de trance su larga melena destrenzada es una auténtica bacante coronada con el laurel apolíneo. Una ménade mucho más próxima a las Erinias con las que Esquilo la identifica como figura de la memoria vengativa, que a las apolíneas Musas<sup>44</sup>.

Tras estudiar la comunidad de cultos que Apolo y Dioniso comparten en Delfos y atender también a la relación que los textos griegos plantean entre los temas de *manía* y de *mantiké*, una relectura de las dos piezas trágicas implicadas en la problemática me permitió afirmar que los ámbitos apolíneo y dionisiaco, «se mezclaban constantemente en el personaje de Casandra»<sup>45</sup>. Con respecto a la propia profetisa, esta constatación sólo me permitió subrayar de nuevo la fascinante complejidad, la complejidad trágica, que la constituía. En cuanto a las divinidades implicadas, la doble vertiente de la Casan-

42. *Las redes del enigma*, cit., p. 12.

43. *Cassandre dans la tradition littéraire*, cit., p. 69 ss., sobre todo pp. 84-85.

44. Tal y como tuve ocasión de subrayar, años más tarde, en el congreso de 1992 celebrado en Atenas por el Centre L. Gernet: «Les traits féminins de la mémoire», in *La Grèce ancienne et l'anthropologie de l'antiquité*, *Mètis* IX-X, 1994-95, p. 324.

45. *Cassandre dans la tradition littéraire*, cit., p. 85.

dra teatral me llevó a sugerir —en la línea de la reflexión sobre *usía y manía* presentada por Víctor Gómez Pin<sup>46</sup>— que los límites que separaban el radio de acción de Apolo del de Dioniso no siempre estuvieron tan bien determinados como para no confundirse.

Más de una década después, la feliz coincidencia de los dioses más antagónicos del Panteón griego en el personaje de Casandra daría mucho que pensar a Nicole. Vamos a comprobarlo recorriendo brevemente *La voix endeuillée* al hilo de las significativas apariciones de la profetisa de Apolo<sup>47</sup>.

### *La voz de la bacante de Apolo*

El ensayo que lleva por título *La voix endeuillée* —consagrado a mostrar que la expresión oral del duelo es uno de los principales *sous-textes* del texto trágico—, aparece claramente presidido, a mi modo de ver, por la figura de Casandra. Así lo revela, ante todo, el que dicho ensayo se inicie con dos versos que Eurípides puso en boca de la profetisa. El primero de ellos:

¡Pues sí que son dignos de elogio quienes iniciaron esta guerra!<sup>48</sup>.

El segundo:

El deber del sabio es, en verdad, evitar la guerra<sup>49</sup>.

A estos versos de *Las troyanas* les siguen dos citas de Nietzsche. Con ellas Nicole Loraux inicia el diálogo, «a menudo interrumpido por los helenistas actuales», con *El nacimiento de la tragedia* y con «la intuición fundamental de Nietzsche sobre las miras musicales del lenguaje trágico»<sup>50</sup>. Diálogo éste entre el filósofo y la historiadora en el que se sustenta el ensayo que recorreremos de la mano de Casandra. La primera de dichas citas evoca genéricamente a «La mujer como fuente de mal, de la guerra de Troya, etc. ». En cuanto a la segunda, más enigmática, clausura uno de los párrafos en los que Nietzsche sintetiza la célebre escisión generada por la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la historia de la antigua Grecia:

46. V. GÓMEZ PIN, *De usía a manía*, Barcelona 1972.

47. N. LORAUX, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 1999. Cfr., para Casandra como primer ejemplo de la inquietante complicidad entre el luminoso sonido apolíneo y la flauta dionisiaca, N. LORAUX, «Dionysos, Apollon, d'une même voix», *Poésie*, 1994, pp. 87-95.

48. Traducción de la versión en francés propuesta por N. Loraux para el verso 383 de *Las troyanas*.

49. Traducción de la versión en francés propuesta por N. Loraux para el verso 400 de *Las troyanas*.

50. En términos de J. ALAUX, «Nicole Loraux et le théâtre», *Espaces Temps/ Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 2005, p. 71.

[En el periodo del arte dórico] se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadísima obra de arte de la *tragedia ática* y del ditrambo dramático como meta común de ambos instintos, cuyo misterioso enlace matrimonial se ha enaltecido, tras prolongada lucha anterior, en tal hijo — que es a la vez Antígona y Casandra<sup>51</sup>.

En realidad, este pasaje recoge, como otros varios, la idea una y otra vez planteada en *El nacimiento de la tragedia*, de la coincidencia entre lo apolíneo y su contrario, lo dionisiaco, como origen de la tragedia ática<sup>52</sup>. La diferencia estriba en que en este caso Nietzsche habilita a Casandra para representar algún aspecto esencial de la tragedia. Algún aspecto de la tragedia que el propio Wilamowitz se confesó incapaz de descifrar, pues al parecer, el filólogo enfrentado con Nietzsche prometió adecuada recompensa a quien aclarara la frase «...hijo que es a la vez Antígona y Casandra»<sup>53</sup>.

A mi modo de ver, es del todo comprensible que sea esta enigmática frase la elegida por Nicole Loraux para dar paso al tipo de análisis de la tragedia ática propuesto en *La voix endeuillée*; al análisis que trata de superar el estudio de la tragedia como simple texto para abordarla como teatro, es decir, considerando ante todo el efecto emotivo que le causan al público ateniense determinadas voces opuestas a la política<sup>54</sup>: «Desde Casandra, anunciando que va a cantar su propio treno, hasta Antígona avanzando hacia su tumba» el género trágico, a través de sus portavoces, casi siempre femeninos, erige el canto fúnebre en la música constitutiva de su especificidad<sup>55</sup>. Tal es la tesis de *La voix endeuillée*. Pero procedamos respetando el orden del texto.

Inmediatamente después de las citas que inauguran *La voix endeuillée* tal y como hemos señalado, Casandra será invocada en la crítica retrospectiva a la adaptación sartriana de *Las troyanas* que compone la Introducción del ensayo que nos ocupa<sup>56</sup>. En dicha crítica, los ejemplos más claros del sacrificio de la lírica de Eurípides que —según el análisis de Nicole Loraux— Sartre realiza en aras de un mensaje estrictamente político, confluyen en la profetisa extática. Por ejemplo, como elemento esencialmente trágico se evoca la emoción lírica del canto en el que dicha profetisa expresa lo feliz que le hace convertirse en una esposa más funesta que Helena para el rey Agamenón, o sea el conmovedor *estásimo* de la Casandra de Eurípides que el filósofo existencialista transforma en cortante diálogo<sup>57</sup>. Asimismo, el tratamiento que

51. F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia* (1872), Alianza Editorial, Madrid 1980, p. 60.

52. Véase, por ejemplo, pp. 40-41 de la edición citada de *El nacimiento de la tragedia*.

53. F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, cit., p. 265 n. 75. Para una defensa explícita de Nietzsche, en contra de Wilamowitz, ver el apartado de los agradecimientos en *La voix endeuillée*, cit., p. 138.

54. *La voix endeuillée*, cit., p. 10. Cfr. mi reseña en *Gerión* 18, 2000, pp. 633-634.

55. *La voix endeuillée*, cit., pp. 89-91.

56. «La tragédie grecque: théâtre engagé ou oratorio?», *La voix endeuillée*, cit., pp. 9-27.

57. *La voix endeuillée*, cit., p. 18. Para la supresión por parte de Sartre del célebre verso que Eurípides pone en boca de Casandra, «El deber del sabio es, en verdad, evitar la guerra», véase *La voix endeuillée*, cit., p. 13.

Sartre da a la figura de Casandra es presentado como indicio de la tendencia del filósofo a *psychologiser* el texto de *Las troyanas*:

La *manía* de Casandra, insistentemente situada por Eurípides bajo el signo de Dioniso (170), le parece a Sartre simple locura [...]; el enunciado «Si no fuera Apolo quien te provoca el delirio» (408), provisto de una considerable dimensión paradójica, pues plantea la cuestión cara a Nietzsche de las relaciones entre Apolo y Dioniso, se convierte en una transposición racionalista («si estuviera en sus cabales»)⁵⁸.

Pues bien, más allá del hecho de que Sartre convierta a la compleja Casandra de *Las troyanas* en una simple loca, este comentario nos permite constatar que, desde el inicio de *La voix endeuillée*, Casandra se presenta como la figura que mejor refleja la complejidad de la relación existente entre Apolo y Dioniso; complejidad en la que llegará a detectarse la esencia misma del género trágico.

A partir de la Introducción, la profetisa será evocada con regularidad⁵⁹, siendo los dos capítulos que preceden a la Conclusión los que más espacio le dedican. Así, el capítulo V, titulado *El canto sin lira*, «en el que el lector descubre que la tragedia juega con las prohibiciones y oposiciones del discurso cívico»⁶⁰, hace despuntar a Casandra como figura emblemática del género trágico por ser calificados sus lúgubres oráculos de canto ajeno al dios que los inspira. Y es que, desde la perspectiva de Nicole, el teatro ático reivindica como propio el sonido de la flauta (*aulós*), asociada al lamento, y se auto-define como *áluros* por oposición al canto de Apolo.

El coro del *Agamenón* constata que la naturaleza de Apolo [dios de la poesía lírica] es incompatible con el treno [...]; de hecho, los ancianos componentes del coro se sorprenden por el tono lúgubre de las invocaciones de Casandra a quien ella denomina «mi destructor» (*apóllon emós*)⁶¹.

La fuerza creativa de este antagonismo entre el sonido lírico y el alírico treno quedará explícita en el capítulo VI: «donde el lector entiende la voz enlutada de la tragedia que, entre canto y grito, mezcla y turba las identidades cívicas»⁶². Bajo el título *Dioniso, Apolo*, este capítulo precisa que lo que los trágicos tratan de expresar, más allá de la aparente incompatibilidad entre los dos dioses en cuestión, es una desconcertante complicidad entre el lenguaje lu-

58. *La voix endeuillée*, cit., p. 15.

59. Además de las referencias concretas aportadas y por aportar en el presente texto, Casandra es citada en las páginas 14, 15 y 18 del capítulo «La tragédie grecque: théâtre engagé ou oratorio?», así como en las páginas 122, 124, 125 y 131 de la Conclusión.

60. *La voix endeuillée*, cit., p. 82 ss.

61. *La voix endeuillée*, cit., p. 91.

62. *La voix endeuillée*, cit., p. 100 ss.

minoso y el lamento cantado. Y, como se argumenta en el apartado «Plañidera de Loxías y bacante de Apolo», la extática Casandra encarna mejor que cualquier otra figura trágica dicha complicitad.

El mencionado apartado se inicia con la comparación entre las dos apariciones de Casandra en el *corpus* trágico: la del *Agamenón* (en el 458 a.C.) y la de *Las troyanas* (en el 415 a.C.). Ejercicio éste que Nicole invita a percibir como un rápido recorrido por «la breve historia del teatro griego»<sup>63</sup>; y que yo conocía bien, pues —como he dicho al principio— desde los inicios de mi trabajo sobre Casandra trágica relaté las analogías y oposiciones existentes entre la escena original de Esquilo y la que opté finalmente por considerar una réplica, con clara voluntad de inversión, por parte de Eurípides<sup>64</sup>. Nicole, por el contrario, contrapone las dos escenas elaborando la lista de las identificaciones, de las coincidencias, que se dan entre ellas. Una lista presidida por el canto-lamento que la profetisa extática, al tiempo apolínea y báquica, exterioriza en ambas piezas.

En el juego de patronazgos divinos que envuelven a Casandra, el canto sin lira sigue siendo el que hacen oír los momentos más líricos<sup>65</sup>.

Emisora del canto a-lírico que Apolo inspira en el ámbito dionisiaco del teatro, Casandra se erige en la Ariadna del recorrido «por la configuración trágica de la mezcla de voces» propuesto en el libro que tratamos<sup>66</sup>. Una vez más, Nicole imparte la lección de que la clave del pensamiento está en la aceptación de la complejidad, de la conflictiva paradoja como motor de reflexión.

Con la perspectiva de la distancia temporal, podría decirse que, en lo que a la multifacética Casandra se refiere, Nicole y yo trabajamos a destiempo: cuando ella privilegiaba «La interferencia trágica» del teatro con respecto a la política<sup>67</sup>, a mí me interesaba el lamento de Casandra. De dicho lamento, me fue alejando el interés por el sentido de sus *ainígmata* a lo largo de la tesis. Y coincidiendo con el año de lectura de la misma, Nicole inauguró su análisis de la tragedia como espacio del *pénthos*, de las emociones, al publicar «El duelo del ruiñeñor»<sup>68</sup>.

Este renovado enfoque metodológico, me devolvió una imagen iluminante de aquel lamento de Casandra que al inciar la tesina me parecía irremedia-

63. *La voix endeuillée*, cit., p. 112.

64. Para un enfoque desde la perspectiva de las analogías entre las dos escenas ver *Cassandra dans la tradition littéraire*, cit., pp. 80-86. Cfr. la perspectiva presentada finalmente en *Las redes del enigma*, cit., p. 109.

65. *La voix endeuillée*, cit., p. 119.

66. *La voix endeuillée*, cit., p. 111.

67. Me refiero, claro está, a su conocido artículo «L'interférence tragique», publicado por primera vez en *Critique* 317, 1973, pp. 908-925. Para una buena relación cronológica de los temas tratados por N. Loraux a lo largo de toda su carrera, véase Cl. LEDUC, *Espaces Temps/ Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 2005, pp. 9-18.

68. «Le deuil du rossignol», *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 35, 1986, pp. 335-354.

blemente oscuro, sólo ctónico. Para descifrar los diferentes códigos de dicho lamento, Nicole supo considerar la desconcertante imagen de una bacante apolínea; desde su conocimiento del pensamiento griego de la división, percibió que la clave del impacto trágico de la profetisa inspirada reside en la «agitación», en la «discordia», o sea en el *ékstasis* generador de saber que la habita. De esta manera, Nicole obtuvo, para el caso del *ék-stasis* profético, beneficios semejantes a los derivados de su interés por la *stásis* —la «discordia», la «guerra civil»— como mecanismo de unión cívica. Aunque ella nunca llegó a hacer explícita esta asociación; y la echo en falta para seguir descifrando enigmas de este tipo en compañía.