

LA CONDICIÓN TRÁGICA DEL SABER

ANA MARÍA LEYRA

A Manfred Kerkhoff, por su luminosa amistad en un tiempo oscuro

CON-FIGURACIONES DE LO TRÁGICO: Dionisos, la vida; Prometeo, la existencia humana; Alceste, el arte; Casandra, el saber.

La multiplicación de los conocimientos que únicamente permiten seguir trabajando a los eruditos y que no aportan al mismo tiempo una ampliación de nuestra experiencia y de nuestro pensamiento respecto al mundo, sólo significa que se trata de acontecimientos potenciales de la historia del espíritu; en cambio, son en sí historia actual y aconteciente del espíritu los avances de los poetas y filósofos que se adentran en ámbitos que antes no podían decirse o pensarse y que por tanto se conquistan para la lengua y el pensamiento.¹

(K. Kerényi: Dionisos, Barcelona, Herder, 1998, p.99)

Según W. F. Otto, en la cultura griega las deidades se convierten en figuras de la realidad en las que el múltiple ser de la naturaleza encuentra su perfecta y eterna expresión.² Por su parte Ludwig Schajowicz expresa, en sintonía con esta consideración del universo griego, que la mitología nos coloca ante la tarea de remontarnos a los albores de un pensamiento concreto al que le incumbe conferir un sentido cósmico a todas las cosas, de un pensamiento evocador de figuras divinas en cuyos gestos se hacen patentes las normas del universo.³

¹ K. KERENYI: *Dionisos*, Barcelona, Herder, 1998, p. 99.

² W. F. OTTO: *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*. Buenos Aires, Eudeba, 1973, p.29.

³ L. SCHAJOWICZ: *Mito y existencia*. Río Piedras, Editorial de la UPR, 1990, p. 14

También las palabras del prestigioso helenista y mitólogo Karl Kerényi nos ayudan a justificar la conveniencia de comprender estas líneas en el marco de unas expectativas muy concretas: las que nos inducen a considerar las figuras del mito y la noción de lo trágico a la luz de esa *historia actual y aconteciente del espíritu*. Desde todas estas perspectivas los personajes del *mythos* resultan para nosotros no sólo los vestigios de un valioso pasado cultural, sino un genuino medio de comprensión del ser humano. Vienen a ser con-figuraciones, modos de hacer ver y de hacernos ver aspectos esenciales de la realidad. El poeta o el artista consiguen expresar lo que Jacques Rancière⁴ denomina el inconsciente estético, conceden la voz a la palabra muda y hacen visible todo un universo no visible.

Para nuestro propósito hemos elegido comentar cuatro figuras, Dionisos, Prometeo, Alcestris y, en último término, Casandra, a cuyo estudio dedicaremos mayor atención. A partir de ellas pretendemos poner de relieve determinados rasgos que nos permiten vislumbrar su efecto estético, su facultad con-figuradora. Cada una de estas figuras es al mismo tiempo un personaje de la mitología y la figura central de una pieza para el teatro: un dios, Dionisos, personaje en torno a quien se desarrolla la trama de *Las Bacantes* de Eurípides; un titán, Prometeo, protagonista de la saga que Esquilo utiliza para una trilogía de la que sólo conservamos la primera pieza, el *Prometeo Encadenado* e inciertas atribuciones de autoría; una reina, Alcestris, esposa de Admeto, rey de Tesalia, y protagonista del drama satírico de Eurípides que lleva su mismo nombre, y, por último, una princesa, Casandra, hija de Príamo y Hécuba, reyes de Troya, y profetisa de la muerte de Agamenón y de la suya propia en la primera pieza de *La Orestíada*.

Del mito proceden los contenidos sobre los que trabaja el escritor de tragedias, de cada una de estas figuras del mito y de sus más profundos significados extraen, en este caso Esquilo y Eurípides, las notas fundamentales que forjan sus caracteres. Nos remontaremos en la medida de lo posible a los contenidos del mito para mostrar la fuerza profunda, y a veces olvidada, de las figuras trágicas.

DIONISOS: LA IMAGEN PRIMIGENIA DE LA VIDA INDESTRUCTIBLE

La figura de Dionisos en el seno del pensamiento griego sufrió una profunda revisión ya desde momentos anteriores a la visión que Nietzsche le depara en su primera obra, *El nacimiento de la tragedia*. Antes de Nietzsche, K. O. Müller y J. J. Bachofen habían sometido la figura del dios festivo a importantes observaciones: Müller señalando el modo en que el arte de Creta captó la fuerza de la fi-

⁴ RANCIÈRE: *El inconsciente estético*. Buenos Aires, del estante editorial. 2005.

gura dionisiaca como imagen de la vida; Bachofen haciendo de las mujeres bacantes la encarnación de una sexualidad desvinculada de la función reproductora o del misterio del parto y justificada sobre todo por el gozo, por el placer, y por la capacidad de transmitir la vida. Dionisos es para Bachofen el dios de las mujeres.

Si pretendiésemos hacer genealogía de todo lo que hoy entendemos al nombrar a Dionisos, el dionisismo, lo dionisiaco y su mundo, el primer paso, el paso ineludible para su comprensión consistiría en tener en cuenta los vestigios más remotos. Es decir, aquellos datos que nos ofrecen por primera vez el culto de una divinidad del ámbito mediterráneo cuyas celebraciones se vinculan a algo que, fermentado, sea la miel o la vid, permite venerar *la imagen primigenia de la vida indestructible*.⁵

Ahora bien, la imagen primigenia de la vida indestructible ha de ser pensada como positividad pura. No se trata, y esto es quizá su caracterización más relevante, de un momento unificador en el que la vida es un polo a conjugar con esa otra cara de la moneda que llamamos muerte. La vida que Dionisos muestra en sus vestigios más arcaicos es lo inagotable de esa naturaleza que, en cuanto vida, permanece eternamente indestructible. Cada paso, cada transformación no viene a ser así más que uno de los rostros del dios festivo. Hay otra vida, la que entendemos formulada a modo de trayectoria desde un comienzo hasta un final, la que nombramos y comprendemos humanamente en cuanto biografía. Los griegos tenían una palabra para nombrarla y distinguirla: para la vida que se acaba, para la vida que termina con la muerte existe en el lenguaje griego antiguo el término *bíos*, pero la otra vida, la que nombra el inagotable fluir de lo existente, es *zōé* y es bajo este concepto bajo el que alienta el sentimiento que impulsa al ser humano a configurar la imagen tallada en el crisol de los tiempos hasta alcanzar el espesor y la profundidad de una divinidad conocida con el nombre de Dionisos.

Nietzsche habla de Apolo y Dionisos. Con ellos nombra no dos, sino un solo impulso estético, una sola manera de expresar la actividad creadora: *Para que haya arte, para que haya cualquier forma de actividad y visión estéticas, una condición fisiológica es ineluctable: la embriaguez*, dice en *El crepúsculo de los ídolos*,⁶ y en uno de los fragmentos póstumos en torno a la voluntad de poder aclara: *Los artistas no deben ver las cosas como son, sino con más plenitud, más simplicidad, más fuerza; para ello hace falta que una suerte de juventud y de primavera, una suerte de embriaguez habitual les sean propias (...)* Es en

⁵ K. KERENYI: *O. cit.*, p.11.

⁶ F. NIETZSCHE: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*; VI, 3, Berlín, Walter de Gruyter, 1968. *Crepusculo de los ídolos*. (Trad. de Andrés Sánchez Pascual). Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 90.

*virtud de este preciso sentimiento que se nos da, enriquecer todas las cosas, como se les fuerza a tomarnos, como se les hace violencia, -se llama a este proceso "idealizar".*⁷

Dar forma es crear, traer a la imagen, a la luz de Apolo, lo que pertenece al caos bullente de la existencia, de Dionisos. Idealizar viene a ser, así, conferir un *eidos*, formalizar, visualizar, con-figurar. Decir Dionisos implica poder nombrar y poder ver la imagen primigenia de la vida en cuanto potencia creadora inagotable.

PROMETEO: EL MITOLOGEMA DE LA EXISTENCIA HUMANA

Según Kerenyi la imagen de Dionisos *es, en relación con la existencia humana cuya imagen primigenia describí en el Prometeo, el próteron, lo anterior tanto desde un punto de vista lógico como fáctico.*⁸ Tales palabras advierten no sólo de la prioridad de la imagen que Dionisos ofrece y de sus contenidos, sino sobre la necesidad de pensar una imagen complementaria, la de Prometeo, en cuanto con-figuración de otro núcleo de problemas en torno a la vida, en este caso a la vida considerada como existencia humana y a la justificación del dolor e incluso de la muerte en ella.

Prometeo es la imagen de la divinidad castigada. El dolor de Prometeo, la pena de Prometeo, es al mismo tiempo el dolor del individuo y el dolor cósmico de todas las criaturas. Prometeo, el titán, es una divinidad sufriente. Sufre como los seres humanos, y en la medida en que es un intermediario entre ellos y los dioses, su dolor, consecuencia de una falta, de una desobediencia, se convierte en el paradigma del origen del dolor para la humanidad: la pena de Prometeo responde a la doble vertiente que la idea del penar alberga: del dolor y del castigo. La imagen de Prometeo es la con-figuración de la vida como existencia doliente, como experiencia del límite y como su propio e íntimo desafío. También, a su vez, la imagen en la que late la idea de una vida necesitada de justificación y redención.

ALCESTIS: EL ARTE Y EL JUEGO DE LA AUSENCIA

El relato mítico nos muestra en Alcestis la imagen de la piedad y del amor sin límites. Ella es la más bella de las hijas de Pelias y la que no participa con sus hermanas, engañadas por Medea, en el asesinato de su propio padre. Capaz de morir cuando su esposo Admeto se lo pide, desciende al Hades y conmueve con su entrega a la propia Perséfone. Heracles la libera y la devuelve al mundo de los vivos más joven y bella que nunca. Toda la historia es objeto de la revisión escénica que Eurípides le depara en su drama satírico. El amor, la entrega desinteresada, la be-

⁷ Id., *Werke*. VIII, 3, Berlín, 1972. 14 [117].

⁸ K. KERENYI: *O. cit.*, *Ibidem*.

lleza y el descenso al Hades, que constituyen el material del mito, reaparecen en la obra que el trágico nos ha legado.

Frente a la imagen de Alcestis una contrafigura se perfila de modo quizá demasiado evidente. Es la figura de Admeto, ese gran egoísta que va buscando entre sus seres más queridos y próximos alguien que muera en su lugar. Ni padres, ni esclavos, nadie consiente semejante sacrificio excepto su mujer, y al sacrificio responde Admeto con promesas de fidelidad y con un sorprendente remedio:

Esculpida por hábil mano de escultores la imagen de tu cuerpo quedará extendida sobre mi lecho. Junto a ella me acostaré y, rodeándola con mis manos y llamándola por tu nombre, creeré que en mis brazos está mi querida esposa, aunque esté ausente: frío goce, pienso yo, más así conseguiré aliviar el peso de mi alma (...)

(Eurípides, *Alcestis*, 347-354)⁹

Para algunos estudiosos de la teoría del arte, E. H. Gombrich por ejemplo, este fragmento expresa el modo en el que la sociedad griega consideraba la creatividad artística. Se trataba de enjuiciar un mundo de objetos, la escultura de Alcestis en este caso, como piezas que sumergían al hombre en un universo crepuscular, sin peso ontológico, un mundo de objetos fronterizos cuya función principal consistía en mostrar la ausencia con su presencia. El no ser ya un personaje vivo se intentaba suplir con el trabajo del escultor que tallaría a la bella Alcestis en mármol. Cada noche Admeto buscaría consuelo en esta estatua, en un sucedáneo, en un simulacro que lo hundiría más y más en su soledad, mostrándose el arte como un vano consuelo de permanencia frente a lo precedero.

A todo esto se añade que la conclusión del drama resulta abrumadoramente enigmática, pues aunque Alcestis vuelve junto a su esposo de la mano de Heracles y su imagen se muestra con mayor juventud y belleza, es una Alcestis muda de la que Heracles dice:

La ley divina no permite que oigas sus palabras, antes de que se haya purificado de su consagración a los dioses infernales y haya llegado la tercera aurora.

(Eur. Alc. 1144-47)¹⁰

La reflexión contemporánea que un especialista en descubrir las claves iconológicas como es Ernest H. Gombrich nos ofreciera al escribir sobre las relaciones entre el arte y la ilusión nos parece insuficiente, al referirse a la figura de Alcestis, por algunas razones que intentaremos señalar.

⁹ EURÍPIDES: *Alcestis* (trad. de Alberto Medina), Madrid, Editorial Gredos, 1983, vol. I, pág. 167.

¹⁰ *Íd.*, p. 198.

Es preciso volver a insistir ahora sobre el carácter configurador de los personajes del mito. Sobre el legado ancestral de sus veneraciones trabajan en Grecia el poeta y el filósofo, con vistas a transmitir lo esencial. Clemence Ramnoux¹¹ habla de un territorio común de los signos sobre el cual coinciden el poeta y el filósofo en su respectiva tarea. En el caso de Eurípides observamos que su Alceste pone ante nosotros, sin duda, esa concepción del mundo antiguo según la cual el arte puede ser considerado como una réplica de la naturaleza, como una representación de la realidad. Pero a esta primera impresión se añade en el texto una profunda toma de conciencia sobre la más íntima y eficaz función del arte: la de poner ante nuestros ojos, más que una realidad mejor o peor representada, nuestra propia realidad, nuestra condición humana.

Desde esta perspectiva, la estatua de Alceste sobre el lecho no podrá ni siquiera aproximarse a la realidad de una Alceste viva y cálida, no dirá nada de la ausente, mostrará sólo su vacío, su no ser, su ausencia. Pero su verdadera eficacia, su valor artístico, se verá garantizado por hacer que Admeto se enfrente cada noche a su auténtica condición de egoísta. La estatua de Alceste coloca a Admeto frente a su propia realidad, le hace verse al ver a su esposa muerta, le hace presente la muerte de Alceste y le propone reconocer quizá el origen de tal muerte en sí mismo. La Alceste muda que retorna al final de la obra no es ya una mujer, sino una resucitada, una imagen que irrumpe desde una trascendencia, que forma parte de un universo desrealizado, irreal, simbólico, al que pertenece la experiencia artística.

Cada uno de los mitos que hemos considerado hasta aquí son el resultado de una fuerza, de una tensión que, en cuanto tarea creadora, representa el trabajo de proporcionar imágenes a lo que permanece innombrado, invisible e ignoto en el caos bullente de la vida.

Casandra: la con-figuración de un saber trágico

Fin de los oráculos.

¿A qué, miserable de mí, grito largamente a sordas piedras, a insensibles olas, a ásperas selvas, emitiendo de mi boca vano clamor? Pues Lepsieo (Apolo) privó de fe mis palabras, cubriendo de mendaces rumores mis predicciones y la veraz sabiduría profética de mis oráculos, porque fue rechazado de mi lecho que ardía

¹¹ Ramnoux, C.: *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, París, Société d'édition Les Belles Lettres, 1968.

por alcanzar; y sin embargo, mostrará la verdad de mis vaticinios, y alguno, comprendiendo con su daño cuando ningún medio haya de ayudar a la patria, encomiará a la inspirada golondrina.

(Licofrón, Alejandra, 1451-1460)¹²

Con mi relato voy hacia la muerte.

(Christa Wolf, Casandra)¹³

¿Cómo pensar la tragedia hoy? ¿Podemos entender acaso un universo de creencias y costumbres tan lejano como el de los griegos? Para el poeta Hesíodo escribir es trabajar con los nombres, con las palabras antiguas cargadas de significados afectivos que su comunidad venera. Los nombres sagrados de la *Teogonía* son los nombres sagrados del ritual y de la religión. Pero qué son para nosotros. Si es imposible reconstruir su mundo y por lo tanto las líneas profundas de sus modos de conocer, ¿por qué volvemos siempre a Grecia?

El primero de los textos que hemos citado pertenece a un poema de Licofrón titulado Alejandra, que data del siglo III antes de Cristo; aquí la historia de la profetisa troyana Casandra es narrada atribuyéndole el nombre de Alejandra al poema.

La segunda de nuestras citas no pertenece al legado remoto de la literatura griega. Es de la *Casandra* de Christa Wolf, una novelista alemana, nacida en 1929, y autora, en consecuencia, de unas obras cuya difusión en el seno de nuestra cultura abarca la segunda mitad del siglo XX, lo que las caracteriza como rigurosamente contemporáneas. Las hemos elegido porque resumen, quintaesenciado, el sentido de la figura de Casandra y sus múltiples tratamientos: hablan de una voz que nos desvela el porvenir y nos recuerdan que toda vida es un relato, un relato que al proyectarse hacia el futuro ofrece la ineluctabilidad de un saber cierto, saber que tiene la muerte como final. Ser profeta no es, en consecuencia, algo distinto de ser hombre o mujer. Distingue al profeta del común de las gentes quizá tan sólo este saber, un saber de condición trágica. Pero existen todavía, latiendo en el relato mítico de Casandra, matices sobre los que nos interesa pensar. Volvamos al *mythos*, al antiguo relato que se ocupa de seres excepcionales, para poder comprender la excepcionalidad de seres que son meramente humanos.

Príamo y Hécuba, reyes de la Troya cantada por Homero, cuentan entre su numerosa descendencia con dos pequeños elegidos por el dios de Delfos, Apolo. Son Héleno y Casandra. Una de las versiones de la historia da cuenta de la manera en la que los niños alcanzaron el don de la profecía: una noche se quedan dormi-

¹² LICOFRÓN, *Alejandra* (trad. de Lorenzo Mascialino), Barcelona, ed. Alma Mater, 1956, p. 65.

¹³ WOLF, Ch.: *Casandra*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1986, p. 11.

dos en el templo y a la mañana siguiente son encontrados por sus padres en el momento en el que unas serpientes les lamen los órganos de los sentidos y les confieren el don sagrado del vaticinio.

Según otra versión, es el deseo ardiente de Casandra de conocer el futuro el que provoca que el dios Apolo, enamorado de la joven, le conceda el don de la profecía a cambio de sus favores. Casandra acepta el requerimiento, pero una vez concedido el don divino, rompe el pacto y rechaza al dios, que indignado le conserva el poder de profetizar, pero le arrebatada la capacidad de que sus profecías sean creídas por quienes las escuchan.

Las dos versiones del relato tienen en el fondo valor complementario para nosotros. Si nos detenemos a considerar la primera, podemos reconocer en ella un intento de genealogizar dos tipos de adivinación: por un lado un niño, Héleno, a quien los animales del dios oracular, las serpientes, le otorgan el don de la profecía. Un don que en otros relatos adquiere las auténticas dimensiones de su función, porque Héleno representa la figura del augur. En el canto sexto de la *Iliada* Héleno prescribe a Héctor las ofrendas que Hécuba y las mujeres troyanas habrán de ofrecer a la diosa Atenea para que los aqueos puedan ser rechazados y la victoria les acompañe. Su figura de sacerdote poseedor de los oráculos es la del augur que interpreta los presagios mediante la observación de las víctimas o de cualquier otro tipo de signos naturales o sobrenaturales. No es indiferente que el relato se remonte al instante en el que los dos niños son privilegiados por el dios de la adivinación, porque Héleno y Casandra expresan en su dimensión simbólica la división social de la función adivinatoria. Hombre y mujer son una distinta clase de profetas. Los hombres profetizan en la sociedad griega podríamos decir que hacia fuera: interpretan los augurios, el vuelo de las aves, los fenómenos meteorológicos, las vísceras de las víctimas del sacrificio. Las mujeres no. Las mujeres no interpretan los signos, sino que dejan hablar al dios por su boca. La Pitia délfica es el paradigma de esta diferencia. Su don profético se da asociado a la manía, el tipo de locura que llega con la posesión del dios. El saber de Casandra es, por lo tanto, "inmediato", e interior. El saber de Héleno es "intelectual", mediato, interpretativo y exterior. El adivino griego consulta al dios y descifra sus mensajes. Por eso los hombres pueden equivocarse, como Héleno: su prescripción, lamentablemente, no sirve para nada, y Atenea no ayuda a los habitantes de la desolada Ilión. La profetisa griega, en cambio, "ve" el futuro, tiene inmediato acceso al "Saber", está ella misma en contacto con la divinidad y, en consecuencia, alcanza mayores cotas de exactitud y eficacia. No se equivoca, sus pronósticos siempre se cumplen porque el suyo es un papel de *medium*, su voz es la voz de la divinidad.

En la primera de las piezas de la *Orestía* asistimos a la llegada de Casandra a una tierra y un palacio en el que sabe que la muerte la espera:

CORO.- Va a vaticinar, según creo, sus propios infortunios. El divino soplo permanece en su espíritu, aunque esclava.
(Esquilo, *Orestía, Agamenón*, 1084-85)¹⁴

Esquilo muestra así, de modo inequívoco, las características de ese saber profético que confiere a Casandra las dimensiones de una figura vulnerable y misteriosa.

CORO.- A nosotros, al menos, creíbles nos parecen tus palabras.
CASANDRA.- (...) El futuro vendrá. Pronto tú mismo, lleno de compasión, me llamarás *profetisa verídica* en exceso.
(Esq. id., 1214-1241)¹⁵

Al nombre de Casandra Esquilo le ha asociado un calificativo que la define esencialmente: *alethomantis*, profetisa verdadera, o adivinadora de la verdad, señalando con ello que en Casandra, y por extensión en la cultura griega, la verdad, *alétheia*, afecta indistintamente al ámbito de la mántica y al de la justicia.

El relato de la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra y de su amante, Egisto, se ha ido desgranando durante el largo diálogo entre Casandra y el Coro. En él los crímenes pasados de la casa de Atreo recuerdan la sangre vertida y exigen reparación. Atreo, padre de Agamenón, había servido en un perverso banquete a sus sobrinos, los hijos de Tiestes. La afrenta al hermano, que devora sin saberlo los cadáveres de sus hijos, coloca el exceso a la cabecera del relato mítico. A un crimen excesivo es previsible que le ha de seguir una venganza excesiva, y un talión implacable, que establece como norma: "lo que hagas te será hecho", soporta las bases de una estructura dramática en la que el "Saber" profético se asocia con la "Justicia" y con la "Verdad". La verdad de los acontecimientos venideros convertirá a la esclava, loca y visionaria, en profetisa divina. Solo un momento antes de que la voz de Agamenón anuncie que ha sido herido de muerte, el coro finaliza su diálogo con Casandra por medio de estas misteriosas palabras de autorreflexión:

CORO.- A este varón los nùmenes concedieron que conquistara Troya, y llega, ahora, a la patria honrado por los dioses. Mas si hoy ha de pagar la sangre vertida en el pasado, y, con su muerte, por culpa de otra sangre, ha de causar más muerte, ¿quién, quién, al escucharlo, osaría afirmar que vino al mundo con un destino exento de desgracias? (Esquilo, id., 1335-42)¹⁶

¹⁴ ESQUILO: *Orestía, Agamenón* (trad. José Alsina), Barcelona, Editorial Bosch, 1979, p. 172.

¹⁵ Íd. p. 184.

¹⁶ Íd. p. 195.

Lo que Casandra anuncia, lo que sus ojos y sus oídos de profetisa, liberados de lo superfluo por las serpientes, ven y oyen, y lo que su espíritu, en el que el dios se encarna, conoce es el futuro. Pero este saber sobre el futuro resulta desde estas consideraciones un saber de condición antropológica que podría, como venimos diciendo, quedar reducido a mirar cara a cara a la muerte. Ahora bien, en la figura y en el tratamiento del *mythos* de Casandra hay mucho más. Las consecuencias de la venganza de Apolo no son, ni mucho menos, un contratiempo baladí, porque lo que Apolo le retira a Casandra es el don de convencer.

Todo lo que el mortal posee viene a ser el efecto de una generosidad divina. El *mythos* griego expresaba con las *Chárites*, con las Gracias, esa exuberancia, ese inagotable dar, esa generosidad, primero de la naturaleza, y que compromete a los seres en un entrelazamiento de reciprocidad, en un dar, recibir y devolver. Pues bien, cualquier aspecto positivo de la humana naturaleza es regalo de un dios, y en consecuencia, el don de la adivinación es también un *don*, un regalo, cuya eficacia viene a ser reforzada por otros dones: el don de convencer, *peithô*, y el don de la confianza en la palabra superior del que profetiza, *pistis*. Las tres nociones deben darse asociadas en el profeta o el cumplimiento de su tarea resultará menoscabado.

La eficacia de la revelación de un saber, el saber sobre el futuro que Casandra conoce, no puede alcanzarse sin la confianza en el que lo transmite, y, por tanto, sin esa confianza, queda anulada la persuasión sobre el que escucha. La seducción de un habla que convence se hace imposible sin la confianza en el que la pronuncia.

Estamos, pues, con Casandra ante una figura mítica que implica un variado número de cuestiones:

1º: EL PROBLEMA DEL SABER. Y surge la primera pregunta: ¿qué tipo de saber?

Un tipo de Saber que, en principio, expresa sólo lo insólito de un saber sobre el futuro, sobre los acontecimientos que todavía no se han consumado. Ese saber se caracteriza por su condición esencial de verdadero.

Ese saber esencialmente verdadero es, además, un saber que se puede comunicar y, en consecuencia, transmitir. Pero la posibilidad de transmitir este saber está en función de la credibilidad de quien lo transmite. Con lo cual nos encontramos ante un nuevo problema con respecto al saber, que concierne no sólo a su verdad sino también a su comunicabilidad.

Es el problema de la legitimación de aquel que, siendo poseedor del saber, ha de darlo a conocer a los demás. La confianza, o *pistis*, en el profeta, en el poseedor del saber, es imprescindible para percibir como verdad su verdad, que de otra manera queda ignorada o despreciada.

La confianza en el profeta logra que sus vaticinios verdaderos sean no sólo conocidos, sino creídos, y por lo tanto tenidos en cuenta, valorados. La legitimación del discurso sobre la verdad genera el convencimiento, persuade a quienes lo escuchan.

Justicia y Verdad no son de suyo, pues, conocidas y valoradas, sino que para que la verdad vaticinada muestre efectivamente el cumplimiento de una justicia esencial o cósmica, es necesario que se le asocien la Confianza y la Persuasión.

Cada una de estas abstracciones aparece genealogizada en los textos poéticos griegos, en los que el discurso ambiguo de la épica arcaica hace todavía más patente por medio de esta ambigüedad la dificultad de desvelar el funcionamiento, en apariencia inocente, de las palabras.

2º: El problema del poder.

En la medida en que el problema de la credibilidad está mediatizando la difusión y el conocimiento de la verdad y de la justicia, el primer desafío para el legislador radicarán en solventar su legitimación a partir de haber obtenido la confianza para persuadir. Quien convence seduce, ejerce un poder sobre su auditorio. Será preciso, ahora, interrogarse sobre si las relaciones entre *peithô*, "persuasión", *pistis*, "confianza", y *alétheia*, "verdad" siguen estando esencialmente vinculadas con *dike*, "justicia".

El tema es de una actualidad tan permanente que lo encontramos formulado en categorías contemporáneas por Jean-François Lyotard en *La condición postmoderna*.

Desde Platón la cuestión de la legitimación de la ciencia se encuentra indisolublemente relacionada con la de la legitimación del legislador. Desde esta perspectiva, el derecho a decidir lo que es verdadero no es independiente del derecho a decidir lo que es justo, incluso si los enunciados sometidos respectivamente a una u otra autoridad son de naturaleza diferente. Hay un hermanamiento entre el tipo de lenguaje que se llama ciencia y ese otro que se llama ética y política: uno y otro proceden de una misma perspectiva o si se prefiere de una misma "elección", y ésta se llama Occidente.¹⁷

¹⁷ LYOTARD, J. F.: *La condición postmoderna*. Madrid, Ediciones Cátedra. 1984, p. 23.

El poder del adivino o de la profetisa es siempre un poder delegado, un poder de carácter divino del que ambos son simplemente representantes. La actualidad del mito se pone de manifiesto cuando la pregunta sobre a quién pertenece la voz que da a conocer la verdad ha salido del ámbito de la religión. Entonces surge la evidencia de que entre los innumerables estratos en los que la sabiduría del mito se ha ido fijando debemos reconocer esas difícilísimas relaciones entre la verdad y el modo de reconocerla y comunicarla así como las implicaciones que estas dificultades conllevan para los seres humanos.

La voz legitimadora de Occidente planea ya en el mito desde sus orígenes, pues Casandra, no lo olvidemos, además de la voz de lo femenino en cuanto heterogéneo a una razón masculina establecida como norma, es la voz de "lo otro", del bárbaro o extranjero, voz a quien ningún derecho político respalda. Sólo la divinidad, Zeus Xenios o Atenea Xenia, protege al extranjero o al huésped y es ésta una protección que tiene que ver más con la piedad o con la hospitalidad que con un derecho jurídicamente instituido, una protección que hace del extranjero o del huésped un suplicante ante los altares del dios. Las leyes de la ciudad arcaica, en cambio, establecen que sea imprescindible un intermediario, un *próxenos*, que responda por el extranjero ante las instituciones, diríamos, que lo legitime. Casandra, como Medea, como Dionisos, el dios extraño al panteón de los olímpicos, son bárbaros, extranjeros situados al margen del estatuto de ciudadanos de primera; sus personas representan también, en cuanto manifestaciones de lo heterogéneo, la irracionalidad como alternativa a una razón establecida que ya el mito en sí mismo cuestiona.

Ludwig Schajowicz, en su libro *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare*,¹⁸ define la temática que se muestra sobre la escena en virtud de la condición del personaje de Casandra en el *Agamenón* de Esquilo como *la impotencia de la verdad y el poder de la no-verdad en la vida humana*, con lo cual se introduce, en nuestra opinión, un elemento nuevo: la necesidad de pensar sobre el carácter pasivo o activo del que escucha la profecía, es decir ese adelanto del futuro que resulta ser la verdad, ya que la revelación, la manifestación de la Verdad, o el des-ocultamiento, la *alétheia*, parecerían esfuerzos arrojados a la intemperie que no obtienen ningún tipo de respuesta.

Al problema de esa Verdad de Casandra en tanto des-ocultamiento o manifestación de alguien que ve, que es vidente, o visionario, se le superpone ahora como su correlato esencial el problema del que no puede ver, de aquel para quien, aunque sea vital la comprensión del habla de Casandra, no la cree y no la entiende. Ni

¹⁸ SCHAJOWICZ, L.: *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare*. Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 68.

los habitantes de Troya, sus conciudadanos, han prestado oídos a sus visiones que anunciaban la destrucción de la ciudad y la victoria de los aqueos ni los ciudadanos de Argos toman en cuenta el vaticinio de los sucesivos crímenes que se consumarán en el palacio. Se nos obliga así a enfrentarnos a una insuperable ceguera colectiva por in-comprensión. Diríamos, en consecuencia, que el mito de Casandra y sus relaciones con la Verdad, la Confianza y la Persuasión iluminan, trayéndolo a un primer plano, el debate sobre la posibilidad misma del diálogo, sobre la difícil tarea del entendimiento como inter-comunicación humana.

La voz de Casandra suena más verdadera que nunca manifestando el destino que ha de cumplirse de modo inexorable, cuando, arrojados sus atributos de profetisa, camina hacia la muerte. El tiempo transforma a la profetisa, a la adivinadora de los acontecimientos futuros, al consumarse, al aparecer ante los ojos de los espectadores convertidos ya en presente, en la figura misma de la Verdad. El Tiempo legitima esa voz en cuanto la voz de la Verdad, pero es el Tiempo mismo el que hace llegar tarde esa legitimación, que podía haber sido salvadora de la ciudad de Troya y de sus habitantes, y de las vidas de Agamenón, Clitemnestra y la misma Casandra.

El saber de Casandra es intemporalmente verdadero, pero desde el horizonte de la temporalidad sus efectos sobre el ser humano expresan la condición trágica de ese mismo saber que, desposeído del poder que le confiere un dios al respaldarlo, deslegitimado, no se reconoce y por tanto es despreciado y se margina como locura. El debate en torno a la figura de Casandra emerge ahora con un matiz nuevo y se transforma también, una vez más, en un debate sobre el poder. No sólo sobre el poder de la palabra, sino sobre los efectos de una "autoridad", el dios Apolo, que transforma cualquier palabra y la hace persuasiva, eficaz, poderosa.

Las consecuencias del no reconocimiento del verdadero saber ponen también de manifiesto el conflicto del discernimiento y las dificultades para el desarrollo de la capacidad crítica, al mostrar esa ceguera colectiva ante lo verdadero que carece de poder como la fuente del infortunio. Reconocer la verdad llega a ser cuestión de vida o muerte tanto para el individuo como para la comunidad.

Walter Muschg escribe en su *Historia trágica de la literatura*:

El drama trágico floreció cuando el triunfo militar sobre los persas en Asia condujo a los griegos, en el transcurso de dos generaciones, a la cumbre del poder y a la miseria de las guerras del Peloponeso. Esquilo, el primer maestro del teatro trágico, presencié el incendio de Atenas, conquistada por los persas, y la derrota de la flota persa en Salamina, que fundó el poderío de Atenas. Eurípides fue ya un testigo de la caída repentina de este poderío. En medio de estos sucesos, que

separaron tormentosamente al Occidente y Asia, nació la tragedia, una de las mayores hazañas del espíritu poético, y que sólo existe en Europa.¹⁹

El fenómeno trágico es, así, para el autor, que publica la primera edición de esta obra en 1948, el resultado de un período especialmente duro en la historia del pueblo griego, un período de grandes tensiones, durante el cual la tragedia:

se forjó cara a cara con los horrores del aniquilamiento, y sólo pudo surgir bajo esa enorme presión. Su nacimiento, igual que el de la poesía órfica, y la aparición de los profetas de las Escrituras, es un proceso trágico en sí mismo. No sólo el tema de estas representaciones era trágico, sino también la forma en que se crearon. La tragedia no sólo se componía, sino que se vivía. Lo trágico es la suprema forma griega de lo vidente.²⁰

Adorno, por su parte, formula en su *Minima Moralia*, publicado en 1951, una tesis contrapuesta a la de Walter Muschg:

Pensar que después de esta guerra la vida podría continuar 'normalmente' y aun que la cultura podría ser 'restaurada' —como si la restauración de la cultura no fuera ya su negación— es idiota. Millones de judíos han sido exterminados, y esto es sólo un interludio, no la verdadera catástrofe. ¿Qué espera aún esa cultura? Y aun que para muchos el tiempo lo dirá, ¿cabe imaginar que lo sucedido en Europa no tenga consecuencias, que la cantidad de sacrificios no se transforme en una nueva cualidad de la sociedad entera, en barbarie? Si la situación continúa imparable, la catástrofe será perpetua.²¹

Después de Auschwitz resulta muy difícil para el ser humano seguir creyendo en la poesía, tal es el sentimiento de desolación que Adorno expresa y con él gran parte de su generación. Ahora bien, la poesía o el arte no son fenómenos dados de una vez por todas. La humanidad lleva a cabo un trayecto siempre incierto, un trayecto siempre por realizar. Un pueblo como el griego pudo transformar el sufrimiento en arte y legarnos el espectáculo de la tragedia como fenómeno artístico. La Europa que asiste al derrumbamiento de su mundo y de sus fantasías de omnipotencia cultural después de la Segunda Gran Guerra tiene necesariamente que cumplir su ciclo histórico, sin que, lo mismo que en la corta vida que le afecta al individuo concreto, le puedan salvar de los errores las experiencias de generaciones pasadas. Cada vida, cada generación, responde de distintos modos a similares circunstancias. En Atenas, Esquilo, Sófocles y Eurípides, salvados para la posteri-

¹⁹ MUSCHG, W.: *Historia trágica de la literatura* (trad. Joaquín Gutiérrez Heras), México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p.127.

²⁰ Íd., p. 128.

²¹ ADORNO, Th. W.: *Minima moralia*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987, p. 53.

(2007)

dad, fueron los grandes creadores que respondieron al horror con su espíritu trágico.

Estas líneas de Theodor W. Adorno y de Walter Muschg también son el fruto de un espíritu de época muy concreto, de un ambiente en el que se padecen las secuelas que la Segunda Guerra Mundial ha producido en los intelectuales centroeuropeos. Pero comparando las ideas de los dos estudiosos y su concepción del arte y de la cultura ¿podemos, acaso, hoy en día sentirnos tan alejados de aquellos conflictos como para justificar la muerte de la tragedia y del espíritu trágico? ¿Son las figuras de la gran tragedia ática —Antígona, Casandra, Prometeo o Medea— personajes del *mythos* tan alejados de nuestros afanes que no podemos reconocerlos en sus sufrimientos?

Si nos inclinamos por admitir las consideraciones de Walter Muschg al escribir: "lo trágico es la suprema forma griega de lo vidente", el hecho de que la tragedia renazca o desaparezca pone de manifiesto su valor para la inteligibilidad de los problemas. No se trata del hecho de justificar que la poesía como cualidad excelente del ser humano desaparezca después de los horrores del nazismo, sino, más bien al contrario, es la posibilidad misma de que se consumen estos horrores la que hay que afrontar como una ineludible exigencia de lucidez, de discernimiento, de crítica frente a cualquier tipo de ideología en cualquier momento y por rentadora o esperanzadora que parezca.

Si algún rasgo pudiese caracterizar el arte con verdadera fuerza sería esta cualidad de ser "lo vidente", es decir: la nota de prever con lucidez lo ineludible. Una nota que, a pesar de su vaguedad e imprecisión alude con rigor a todo ese universo que, por muy difícil que sea expresarlo, por muy indefinibles que sean sus rasgos, evoca el fondo de verdades esenciales a las que el ser humano se encuentra enfrentado. Ser "lo vidente" implica, aunque resulte paradójico, permanecer ignorado, oculto, incomprendido, loco.

Christa Wolf vuelve al mito de Casandra y lleva a cabo una reconstrucción del *mythos*. Debemos entender por una reconstrucción del *mythos* una vuelta al relato que tiene como protagonistas a las grandes figuras sagradas. De los personajes del relato sagrado se nutre la tragedia. Es, por lo tanto, en este ámbito emocional donde retornan con claridad las cuestiones de fondo que los griegos en los momentos iniciales de nuestra cultura resolvieron transformando el sufrimiento en belleza. El sentimiento a veces habla, a veces calla. En la Casandra de Christa Wolf todos los sentimientos que la figura de la profetisa griega provoca en los textos que aparecen retornan definidos por una luz cegadora. Apolo figural es el contrapunto de sus parlamentos. A la Casandra de Esquilo:

Apolo la despoja de su dignidad profética y la hunde en la miseria de una mujer cualquiera cuya felicidad se apaga en la desgracia. Es la contraparte profética de la leyenda de Orfeo, que pone de manifiesto la diferencia entre el vidente místico y el mágico. El mago Orfeo penetra atrevidamente, por fuerza propia, en la morada de los dioses del infierno. A la profetisa la persigue el dios de la luz con su exigencia de sumisión incondicional, que destruye a la débil doncella. Ambos casos son derrotas trágicas que se convierten en umbrales de la gran poesía.²²

Al romper el pacto con el poder, con la divinidad, con Apolo, que es la posibilidad misma de lo figural, Casandra pierde la capacidad de encarnar un saber iluminador. Su ser de profetisa verdadera queda ofuscado, irreconocible, reducido al oscuro fondo desgarrado de la locura, por una parte, y por otra, reducido a la condición exclusivamente humana que despoja a la verdad de su secreta alianza con la esfera de lo divino. En estas coordenadas sitúa Christa Wolf su relato sobre Casandra:

¿Por qué quise sin falta el don de la profecía?
Hablar con mi propia voz: lo máximo. No quise más, ninguna otra cosa.²³

Casandra es una mujer, una voz que reclama ser escuchada. El relato se remonta así a sus propias fuentes, se alimenta con su sentido arcaico. Casandra es, ahora más que nunca la manera de nombrar una voz para "lo otro". Lo que se diga, eso será la verdad. Una verdad marginal, paralela, que nunca ha sido transmitida con la misma fuerza que el conjunto de verdades "canónicas" transmitidas por la historia.

Clitemnestra, enciérrame, eternamente, en tu mazmorra más oscura. Dame apenas para vivir, pero, te lo imploro: envíame a un escriba o, mejor aún, a una joven esclava de aguda memoria y voz sonora. Ordena que repita a mi hija lo que escuche de mí. Y que ella lo haga a su vez a su hija, y así sucesivamente. De forma que, *junto a la corriente de cantares de gesta, ese riachuelo diminuto, fatigosamente, pueda llegar también a los hombres lejanos, quizá más felices, que un día vivirán.*²⁴

La verdad de Casandra, el saber deslegitimado que no convence a quien lo escucha, está representado por ese "riachuelo diminuto que corre junto a los cantares de gesta". Se trata de contar la misma historia verdadera, la del héroe de todas las batallas, la del poder de todas las historias, pero con la voz clarividente y deslegitimada de la profetisa loca, de la Sibila que conoce el futuro y molesta con sus revelacio-

²² MUSCHG, W.: O. cit., p. 131.

²³ WOLF, Ch.: O. cit., p. 12.

²⁴ Íd. p. 99. La cursiva es nuestra.

nes. Es en las frases finales de la Casandra de Christa Wolf en las que se resume la lectura contemporánea del sentido del mito:

No puedo amar a un héroe. No quiero presenciar tu transformación en estatua. Querido Eneas. No dijiste que eso no te ocurriría a ti. Ni que yo podría protegerte de ello. No podíamos hacer nada contra una época que tenía necesidad de héroes, lo sabías tan bien como yo.²⁵

El relato de los grandes acontecimientos sacrales del pasado conforma un *corpus*, en el que la literatura épica, al narrar las historias de los personajes arcaicos le otorga al héroe el papel modélico como tipo ejemplar humano. El héroe de la literatura ha sido en primera instancia el héroe de los acontecimientos históricos, pero son los acontecimientos históricos los que, a su vez, se han de ver influidos y determinados por las figuras del mito en cuanto arquetipos y modelos a reproducir. La historia remota, fabulada y soñada, convertida en ideal, puede a su vez releerse como historia próxima. He aquí lo que Casandra, la "otra" voz de la historia, nos cuenta por medio del relato de Christa Wolf.

Cada guerra que la humanidad emprende es una nueva guerra de Troya, poco importa el cambio de los nombres de los personajes y de las localizaciones geográficas. Cada cultura habrá de recurrir a sus héroes locales que, en espíritu, serán Aquiles aunque se llamen Eneas. Y cada historia será capaz de instaurar en el seno de sus propios desarrollos el panteón de sus hombres ilustres correspondientes. Ahora bien, a ese modo de concebir las relaciones humanas y los procesos sociales se ha opuesto siempre una voz, nacida del fondo humano de todas las culturas que, también con nombres diferentes, proclama la verdad que no se quiere oír. Es la voz que hace del Galileo de Bertolt Brecht el antecedente inmediato y contemporáneo de la Casandra de Christa Wolf. Una voz en la que cristaliza ese diálogo imposible entre los que luchan y los que crean. Entre Andrea, el joven discípulo, el idealista que entiende que el maestro debe luchar porque se le escuche y se le reconozcan sus descubrimientos, aunque todo ello le pueda acarrear la muerte, y Galileo, el científico creador, el que posee un saber verdadero, pero deslegitimado, impugnado:

ANDREA (en voz alta): ¡Desgraciada la tierra que no tiene héroes! (Galilei ha entrado, totalmente cambiado por el proceso, casi irreconocible. Espera algunos minutos en la puerta por un saludo. Al ver que esto no ocurre porque sus discípulos lo rehuyen, se dirige hacia adelante, lento e inseguro a causa de su vista defectuosa. Allí encuentra un banco donde se sienta.) No quiero verlo. Que se vaya.
FEDERZIONI: Tranquilízate.

²⁵ Íd. p. 163.

ANDREA (le grita a Galilei a la cara): ¡Borracho! ¡Tragón! Salvaste tu tripa, ¿eh?
 GALILEI (tranquilo): ¡Denle un vaso de agua! (El pequeño monje trae desde afuera un vaso de agua a Andrea. Federzioni atiende a Galilei que escucha, sentado, la voz que afuera lee de nuevo su retractación.)

ANDREA: Ya puedo caminar de nuevo si me ayudan un poco. (Lo acompañan hasta la puerta. En ese momento, Galilei comienza a hablar.)

GALILEI: No. Desgraciada la tierra que necesita héroes.²⁶

Ni Casandra ni Galileo poseen la fuerza suficiente para que la verdad se abra paso y triunfe con su evidencia cegadora entre los hombres de sus respectivas épocas. Tampoco la tienen Brecht y Christa Wolf. Y es que la verdad es algo que es preciso merecer. Hacerse acreedores de la verdad implica antes que nada haber concedido el respeto al interlocutor y con el respeto la opción de que pueda persuadirnos.

Podemos coincidir con Jankélévitch en que es preciso un tiempo adecuado para que la verdad no resulte intempestiva, inadecuada. Significaría, recurriendo una vez más al universo de la cultura griega, un reconocimiento nuevo de las relaciones entre Alétheia y Kairós, entre Verdad y Ocasión, tiempo oportuno:

No toda la verdad ha de decirse; no todas las preguntas han de responderse; al menos, no todo puede decirse a cualquiera; hay verdades que deben manejarse con infinitas precauciones, valiéndose de toda suerte de eufemismos e ingeniosas perífrasis; la mente sólo se posa después de haber descrito círculos muy amplios, como los que describe un pájaro. Más aún: hay un momento para cada verdad, hay una ley de la oportunidad que forma parte del fundamento mismo de la iniciación; antes es demasiado pronto; después, demasiado tarde.²⁷

Quizá sea este comienzo de milenio ese momento de máxima oportunidad para que la Verdad de Casandra sea escuchada. Hoy más que nunca en el seno de una sociedad global donde las voces de los "Otros" son cada vez más numerosas y todavía menos escuchadas, la imagen de la profetisa adivinadora de la Verdad, de Casandra, pone ante nuestros ojos para que la pensemos, primero la urgencia de escuchar a todos sin la coartada de instancias legitimadoras. Después, y en un plano mucho más decisivo y profundo, esa negativa a seguir modelados por la imagen simbólica del dominador. Frente a la figura del héroe, Casandra representa

²⁶ BRECHT, B.: *Galileo Galilei*, en *Teatro completo*, vol. I, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1964, p.189.

²⁷ JANKÉLÉVITCH, W.: *La ironía*, Madrid, ed. Taurus, 1983, p. 47.

la imagen del antihéroe trágico, pero trasladada a la contemporaneidad. La Verdad de Casandra reclama, como la voz de Galileo, una sociedad sin héroes, una sociedad de Casandras legitimadas, convertidas ellas mismas en símbolos, incapaces de amar la imagen del poder.

Universidad Complutense de Madrid