

Personajes mitológicos en la literatura europea del siglo XX: Casandra

Miren Edurne Corona López

Grado en Filología (Hispánica)

Curso académico: 2017-2018

Nombre de la tutora: M^a Teresa Muñoz García de Iturrospe

Departamento: Estudios Clásicos

Índice

Resumen.....	3
1. Introducción.....	4
2. Casandra, su mito y sus representaciones.....	5
2.1. Casandra en la antigua Grecia, el origen del mito. De la antigüedad a la Edad Media.....	5
2.2. <i>Auto de la sibila Casandra</i> de Gil Vicente.....	9
3. Casandra en la literatura del siglo XX.....	10
3.1. <i>Casandra</i> de Christa Wolf.....	10
3.2. <i>Casandra</i> de Benito Pérez Galdós.....	16
3.2.1. Clarividencia y don de profecía.....	17
3.2.2. Desgracia y conocimiento.....	17
3.2.3. Condición marginal de Casandra.....	18
3.2.4. Odio hacia el opresor.....	18
3.2.5. La relación de la protagonista con su amante Rogelio/Agamenón...19	
3.2.6. La belleza de la figura de Casandra	19
4. Conclusiones.....	20
5. Bibliografía.....	22

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el personaje mitológico de Casandra e investiga el porqué de su empleo en la literatura del siglo XX, tomando como referente la *Casandra* de Christa Wolf, publicada en Alemania en 1983, y la *Casandra* de Benito Pérez Galdós que vio la luz en 1903 como novela dialogada y como obra dramática en 1910. Antes de llegar a estas obras hago un análisis de la figura de Casandra en las tragedias de Esquilo y de Eurípides y en la obra medieval *Auto de la sibila Casandra* de Gil Vicente, que he incluido como hito relevante en cuanto que presenta una Casandra diferente a la del mito en muchos aspectos. En el análisis lo que pretendo es establecer algunas de las conexiones entre las Casandras actuales con las clásicas, ya que, aunque en todas las obras ellas aparecen interrelacionadas, en el siglo XX aparecen con nuevas características que se le añaden al mito o varias modificaciones. He intentado explicar asimismo por qué Casandra, siendo un personaje secundario de la guerra de Troya, ha llegado a nuestros días con tanta fuerza en obras de distintos géneros y de distinta intención. La primera conclusión a la que he llegado es que la figura de la princesa troyana suele usarse en épocas de cambios políticos y sociales y en épocas de tensión bélica, por lo que Casandra suele significar deseo de cambio. La segunda conclusión es que en las obras del siglo XX se busca que quien las lea simpatice con la protagonista para que adopte su postura; a ello ayuda que Casandra aparezca como un personaje revolucionario que lucha por la verdad y no por falsas creencias. En definitiva, poco queda de la Casandra casi silenciada en Homero, porque la Casandra que vive en la literatura de hoy en día no es una princesa, sino una persona valiente.

1. INTRODUCCIÓN

El recurso a la utilización “renovada” de mitos griegos en la literatura occidental es un hecho común. Esta pervivencia está muy marcada en la recreación de los personajes de la guerra de Troya. Dentro de ellos, quiero destacar el papel fundamental de que Casandra, quien, pese a tener tan poca importancia en las obras de Homero, se fortalece en la posterioridad, de acuerdo con un hilo conductor común que sí se remonta al modelo griego y que se recrea constantemente y se conserva en el siglo XX con gran fuerza.

Al inicio del trabajo presento las primeras apariciones de Casandra en la literatura griega dramática, para ver con claridad cómo se va creando el mito y se van añadiendo diferentes rasgos: las tragedias *Agamenón* de Esquilo y *Las troyanas* de Eurípides. Esta última relata el horror del final de la guerra de Troya para las mujeres, mientras que Esquilo busca mantener el orden establecido en su época, siendo Clitemnestra el contra-ejemplo de mujer a seguir y Casandra el ejemplo. El siguiente apartado trata sobre *El auto de la sibila Casandra* de Gil Vicente, en el que se presenta una Casandra que busca la libertad y no quiere casarse para no perderla, pero caracterizada de manera obstinada y equivocada en su predicción, por lo que Casandra es ya un contra-ejemplo de mujer virtuosa.

En cuanto a las obras del siglo XX, *Casandra* de Galdós y *Casandra* de Wolf siguen gran parte de las características asignadas por los autores griegos a Casandra, pero también revelan modificaciones. En este aspecto, la obra de Galdós es innovadora al presentar una Casandra plebeya que vive entre incertidumbres, pero que mantiene el mismo espíritu valiente que la Casandra griega.

En un último apartado hago una valoración final de las diferentes intenciones por las que Casandra ha sido escogida como protagonista de obras tan diversas¹.

¹ Para hacer esta aproximación he consultado las traducciones de la *Iliada* de Antonio López Eire y de Carlos García Gual de la *Odisea*, la de Juan Godo del *Agamenón* de Esquilo y de G. Gómez de la Mata de *Las troyanas* de Eurípides. En cuanto al *Auto de la sibila Casandra*, he utilizado la edición de Tomas R. Hart y se ha consultado el artículo de Balsa de 1995 sobre dicho *Auto*.

2. CASANDRA, SU MITO Y SUS REPRESENTACIONES, DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MEDIA

2.1. Casandra en la antigua Grecia, el origen del mito

La primera aparición de Casandra viene de la mano de Homero en la *Iliada*², en que aparece como un personaje secundario del que sólo se destaca su belleza. En esta obra sólo se le hace referencia en el acuerdo de matrimonio que pacta Príamo con Otrioneo para intentar ganar la guerra y cuando Casandra ve desde la muralla de Troya a su padre trayendo el cuerpo de su hermano Héctor:

Nadie entre los varones se dio cuenta
Ni de entre las mujeres
bellamente ceñidas,
antes de que Casandra,
a la áurea Afrodita semejante,
[...]
viendo a su padre, lo reconociera
[...]
a Héctor yacente en lecho mortuario
y un gemido exhaló después y un grito
profirió y se marchó vociferando
[...]
“Venid aquí, troyanos y troyanas,
a contemplar a Héctor,
si alguna vez otrora os alegrabais
al verle regresar de la batalla
vivo, puesto que él era la alegría
de la ciudad y de su pueblo todo” (Homero, *Iliada* XXIV, 698-706).

La segunda aparición de Casandra en la literatura es en la *Odisea*, donde no aparece como personaje, sólo se la menciona cuando Agamenón le relata su muerte y la de Casandra a Ulises. Este hecho es el que causa la unión de los trágicos destinos de Agamenón y Casandra en el mito: “Escuché el grito estremecedor de Casandra, la hija de Príamo, a la que junto a mí asesinó la traicionera Clitemnestra” (Homero, *Odisea*,

² “Resulta difícil imaginar a Casandra desprovista de su función profética. Sin embargo, así es como aparece por primera vez en la literatura: en la *Iliada* Casandra es simplemente la más bella de las hijas de Príamo, la única a la que se le conoce por su nombre. Este monarca la había prometido a Otrioneo a cambio de una gran hazaña en la guerra contra los griegos. Pero Otrioneo muere en el campo de batalla y, desaparecido el pretendiente, el intercambio en el que Casandra había sido propuesta como recompensa no se llevará a cabo. Así es como se inaugura su carrera de doncella” (IRIARTE, 1996: 68).

XI, 420-423). Aunque sea Homero quien crea a Casandra, son autores posteriores los que van a ir añadiéndole rasgos y afianzando la personalidad a Casandra, forjando así su mito.

En el teatro griego Casandra aparece mencionada en varias tragedias, pero las más destacadas son *Agamenón*, que abre la trilogía de Esquilo la *Orestíada*, y *Las Troyanas* de Eurípides³. Ambas están escritas con distintos propósitos, si bien reflejan de forma coincidente una Casandra que no actúa de la forma esperada y a la que nadie cree. En estas obras se empieza a moldear el mito que tanta repercusión ha tenido en la posteridad. Así lo explica la profesora Iriarte, que destaca en Esquilo su afán sobre reflexionar sobre la identidad griega, particularmente la ateniense. Esto se da porque después de las Guerras Médicas los griegos temían un contra-ataque. Esta reflexión que propone el poeta, que a su vez fue soldado, ha perdurado hasta hoy en día (IRIARTE, 2013).

Esquilo, en su breve tragedia, hace a Casandra protagonista dándole voz y una actitud que hasta entonces no había aparecido para ir definiéndola. Casandra se muestra inalterable cuando Clitemnestra, orgullosa, se dirige a ella diciéndole que es una esclava: “[...] Zeus quiere que seas recibida [en el palacio] entre nuestras numerosas esclavas, a la sombra de los altares domésticos” (ESQUILO, *Agamenón*, 1036-1037; trad. de Juan Godo, p. 183). Antes de entrar al palacio, Casandra invoca a Apolo, dios que le ha otorgado el don de la profecía y a la vez la maldijo con la incredulidad de todo el que la escuchase por haberle burlado, se desviste de los ornamentos divinos y empieza a profetizar su muerte⁴ y la de Agamenón a manos de la reina:

CASANDRA: ¡Ah, desdichada! ¿Te atreverás? Después de haber servido a tu esposo en el baño. ¿Acabará de decirlo? El instante se aproxima. Los golpes se reduplican y se aceleran.
[...]

³ Agamenón se sabe que fue representada en la primavera del 458 a.C. (MILLARES, 1968: 146) y *Las Troyanas* en torno al año 415 a.C. (MACÍA APARICIO, 1968: 10-11), con todo, hay noticias de que se pudo representar en el festival dramático de primavera del 408 a.C.: “The dramatic festival of March 408 BC [...]. Orestes does something to fill that gap, one of its facets being a degree of ‘topicality’ unusual in Greek tragedy” (WILLINK, *Orestes*, 1986).

⁴ “Cuando, en el *Agamenón*, la hija de Príamo prevé que va a morir lo anuncia a sus interlocutores relacionando la desaparición de Troya con su propia desaparición: así como su patria ha perecido, ella va a caer a tierra. Para Casandra morir es someterse al mismo destino que la ciudad de su padre, lo que en cierta forma acentúa su condición de víctima pasiva. De hecho, ante la noticia de que va a morir en cuanto entre en el palacio, el coro le pregunta: ‘Si de verdad conoces tu propia muerte, ¿cómo, igual que una ternera impulsada por los dioses (*theelátou*), marchas al altar con tal valentía?’” (IRIARTE, 1996: 77).

CASANDRA: Mira, mira. Aparta el toro de la novilla. Ella le sorprende envuelto en un vestido artificioso, ella le hiere, él cae en su baño, en el recipiente de la astucia y de la muerte. (AESCH., Ag. 1125-1128, *cit.*, p. 185)

En *Agamenón* se ve a una Casandra que ha pasado de princesa a esclava ataviada con ornamentos de profetisa, a una Casandra que acepta la relación de esclavo y señor que tiene con Agamenón y a una Casandra decidida a aceptar su destino. Casandra es un personaje incómodo por el hecho de que habla y grita premoniciones que nadie cree y no quieren oír, en la obra de Esquilo aparece silenciada por voluntad propia⁵.

De esta manera se observa la insumisión de Casandra ante la que sabe que va a ser su asesina y la de su nuevo señor. Clitemnestra, erróneamente, supone que el silencio de la cautiva se supone a que al ser extranjera no conoce la lengua en la que le habla: “Si mi lenguaje no es extraño para esa bárbara, mis discursos tendrán que persuadirla” (AESCH., Ag. 1050-1051, *cit.*, p. 183). El coro, en cambio, sí sabe que Casandra entiende a la reina, pero interpretan su silencio como forma de manifestar su miedo: “Sigue a la reina, ella te aconseja lo mejor para el estado en el que te encuentras” (AESCH., Ag. 1053, *cit.*, p. 183). Cuando Clitemnestra se retira es cuando Casandra empieza a hablar y a decir sus profecías:

CASANDRA: ¡Oh, Apolo Conductor! ¡Apolo! ¡Dios demasiado bien nombrado para mí! ¿Adónde me has conducido? ¡A qué lugar!

[...]

CASANDRA: A un palacio aborrecido de los dioses, cómplice de crímenes parricidas, de preparativos de muerte y del asesinato de un esposo, receptáculo de sangre. (AESCH., Ag. 1085-1091, trad. de J. Godo, p. 184)

Clitemnestra sufre el mismo castigo que Casandra: ella tampoco va a ser escuchada. La mujer de Agamenón quiere vengarse del asesinato de su hija inocente a manos de él, de su padre, que sacrifica a Ifigenia sólo para conseguir vientos favorables; y de todo el sufrimiento que le ha causado a ella misma y también a los dioses al no respetar los templos troyanos (MIRALLES, 1968: 166-167).

Eurípides, en *Las Troyanas*, se centra en el destino que les espera a las mujeres de Troya después de haber perdido a sus hombres en el último día de la guerra. En esta

⁵ “La princesa, como corresponde a su origen real, ha mantenido un silencio ininterrumpido, el cual puede resultar subversivo en su situación. Ella calla por elección, al hacerlo excluye a los otros simbólicamente de la comunicación verbal, no se intimida ante las palabras de la reina de Micenas. La actitud de la troyana no muestra sometimiento por su condición de esclava, sino una impugnación que enfatiza la distancia formal del silencio vocal que surge entre enemigos” (ÁLVAREZ, 2015: 28).

obra, Eurípides recrea una atmósfera de angustia en la que Hécuba es la principal afectada al escuchar su propio destino y el de las demás. Las únicas figuras masculinas que aparecen son los griegos y el hijo de Héctor y Andrómaca que es arrancado de los brazos de su madre para ser asesinado.

Eurípides recrea una Casandra que roza la locura y que aparece como una novia que quiere celebrar el himeneo. Hécuba, ante esta situación, siente lástima de ella al pensar que se muestra así por sus delirios y afirma: “Ni siquiera tu destino te ha vuelto a tus cabales, hija mía” (EUR., *Tro.* 349-350, trad. de José Luis Calvo, p. 240). Casandra sabe que va a morir junto a Agamenón, por lo que se muestra feliz⁶: va a traerle la ruina al hombre que ha destruido su patria y a su familia. En esta obra Casandra también calla, pero lo hace por voluntad ajena puesto que es silenciada por su gente porque no creen sus palabras.

CASANDRA: Que si existe Loxias, el ilustre Agamenón, soberano de los Aqueos, va a concertar conmigo una boda más infausta que la de Helena. Voy a matarlo, voy a destruir su casa, para tomar venganza de mis hermanos y padre. Dejaré lo demás: no quiero cantar un himno al hacha que va a caer sobre mi cuello y sobre el de los demás, ni a las luchas matricidas que va a suscitar mi boda, ni a la ruina de la casa del Atreo. (EUR., *Tro.* 356-364, *cit.*, p. 240-241)

⁶ “La fiel lectura que Eurípides hace de la obra de Esquilo se deja adivinar bajo forma de inversión, pues en *Las Troyanas* la unión de la profetisa con un mortal se piensa en forma de muerte, mientras que en el *Agamenón* la muerte conjunta se convierte en símbolo de la unión entre estas dos figuras” (IRIARTE, 1996: 71).

2.2. *Auto de la sibila Casandra*, de Gil Vicente

Esta composición dramática, de inicios del siglo XVI, revive también el mito de Casandra, ya de una forma innovadora. El autor presenta a la joven haciéndose pasar por pastora porque prefiere la libertad al matrimonio, hecho que todos sus parientes censuran.

Casandra no quiere casarse porque ve el matrimonio como una forma de esclavitud, su anulación como individuo; pero va más allá. Balsa, citando a Thomas R. Hart, explica que la protagonista no sólo rechaza la unión carnal entre hombre y mujer, sino también el matrimonio espiritual con Cristo que ello implica. Casandra yerra al no darse cuenta de ese rechazo, ella no comprende las experiencias terrenales que ha de vivir siendo mortal y ahí radica su segundo error: la sibila se muestra orgullosa creyéndose superior al resto de la humanidad, piensa que ella ha nacido libre y que por ello no va a someterse a los mandatos de ningún hombre, además de creerse la mujer idónea para ser la madre de Cristo. Estos errores de la protagonista rompen la armonía de la obra, pero esta se recupera cuando Casandra abandona su orgullo y adora con el resto de personajes el nacimiento del niño Jesús (BALSA, 2012: 122).

Los profetas, que son sus tíos, le hacen a Casandra varios presentes intentando sobornarla para que acepte un matrimonio que ella rechaza, en palabras de Balsa, situándose por esos instantes en un nivel moral superior al de ellos, ya que demuestra quién es ella y no lo que sus parientes creen que debe ser: “es contra ese ser ficticio y opresivo contra lo que Casandra se rebela, negándose a ser reducida a un falso arquetipo que refuerza el orden al que ella se opone” (BALSA, 2012: 132).

Casandra se muestra testaruda, no quiere cambiar su opinión respecto al matrimonio con Salomón o con cualquier otro hombre: “No tomes de esto pasión/ ni alteración,/ pues que no desprecio a ti:/mas nació cuando nací/ conmigo esta opinión,/ y nunca más la perdí” (Gil VICENTE, *Auto de la sibila Casandra*, vv. 108-113). Casandra en esta obra es silenciada por Isaías, con un tajante “Cállate, loca perdida” (*op. cit.*, v. 535). La Casandra mítica también es siempre silenciada⁷ por causar incomodidad a sus

⁷ “En ocasiones el discurso de la amada de Apolo no es escuchado y resulta ignorado, en otras surge el silencio como ausencia de la palabra que no encuentra un espacio en el discurso. El silencio conlleva una cantidad considerable de contenido simbólico que depende de profundos y complejos códigos culturales, los cuales requieren la participación compartida de los significados de la representación y la audiencia” (ÁLVAREZ, 2015: 28).

receptores, pero la gran diferencia es que ella al final demuestra tener razón, mientras que la protagonista de esta obra está equivocada⁸.

Desde la orden de Isaías, Casandra no pronuncia ninguna palabra hasta que se anuncia el nacimiento del niño Jesús:

Señor, yo, de ya perdida
‘n esta vida,
no te oso pedir nada,
porque nunca di pasada
concertada,
ni deviera ser nacida.
Virgen y madre de Dios,
a vos, a vos,
corona de las mugeres,
por vuestros siete plazerres,
que quiera rogar por nos. (Gil Vicente, *Auto de la sibila Casandra*, vv.
734-744)

El final se presenta abierto, ya se sabe que Casandra no va a ser la madre de Dios y parece que ha abandonado su orgullo previo. Lo que no se sabe es si va a cambiar de idea y va a estar dispuesta a casarse con Salomón, o si seguirá opinando que el matrimonio es igual a esclavitud. Existe también la opción de que Salomón ya no quiera casarse con la joven.

⁸ “El silencio al que se la condena, por lo tanto, confirma la expulsión de Casandra de un espacio que pretendía ocupar sin pertenecer a él. en este espacio, cabe observar, todos los varones son figuras patriarcales del antiguo testamento, en tanto que todas las mujeres son sibilas, es decir, figuras paganas; en otras palabras, ellos habitan el espacio simbólico que les corresponde mientras que ellas son forasteras en él. en este espacio, la capacidad de *comprender* pertenece a los hombres, y en él las mujeres sólo pueden *ver*: ellas, como vemos a lo largo del auto, pueden contar sus visiones, pero carecen de capacidad para entenderlas. en este espacio, en fin, son los varones los que deciden quién puede o no hablar, y son ellos los únicos que pueden crear, manejar y ocupar el espacio *lógico*: el *logos*, la palabra que *ordena* (ordena el mundo y ordena callar), les permite tanto *hablar* como *saber*” (BALSA, 2012).

3. CASANDRA EN LA LITERATURA DEL SIGLO XX

3.1. *Cassandra* de Christa Wolf

Christa Wolf publica esta obra en 1983, pocos años antes de la caída del muro de Berlín. La autora afirma que “su *Kassandra* no es una novela «histórica» como tal, sino que surge de la realidad presente y tiene su punto de partida en el peligro de guerra permanente en que vive la Europa de bloques del momento en que se escribe la obra” (HUALDE, 2002: 117). Es decir, Wolf utiliza el mito de Casandra para censurar la situación social y política que está viviendo, entre otras cosas.

Como escribe Carlos García Gual, Wolf quedó impresionada por el personaje de Casandra en la *Orestíada* y por esa razón decidió escribir esta obra: “[...] la imagen de Casandra, víctima de un inicuo destino, consciente de su próxima muerte sangrienta, profetisa arrastrada lejos de su patria destruida por el caudillo vencedor, acude una y otra vez a su memoria” (GARCÍA GUAL, 1995: 1122). Casandra le vale a la autora para escribir sobre una mujer frustrada, no por su don y maldición, sino porque quiere ser libre de elegir su destino, pero no puede hacerlo y ella lo sabe.

Cassandra está narrada en primera persona por ella, por Casandra, después de la destrucción de la ciudad. La obra en sí es un monólogo interno en el que se cruzan momentos de su vida desde la infancia hasta el presente que está viviendo. La historia comienza *in medias res*, narrando su llegada con Agamenón y los presos de Troya a Micenas, sitio en el que sabe que va a morir a manos de Clitemnestra:

Pero *Cassandra* de Christa Wolf no es una obra de teatro, sino un largo relato en primera persona. Un largo monólogo, como conviene sin duda a tal personaje. Arrastrada como botín de guerra y concubina ilustre hasta el sombrío palacio por Agamenón, la hija de Príamo rememora ante los muros ciclópeos de Micenas toda su historia personal, mientras aguarda a que Clitemnestra concluya el asesinato de su esposo y la ordene entrar para su pronto sacrificio. (GARCÍA GUAL, 1995: 1121).

La princesa troyana tiene el don de la profecía, puede saber lo que va a pasar en el futuro, pero en el momento en el que el dios Apolo, en sueños, intentó violarla y ella se defendió, él la castigó escupiéndole en la boca, haciendo así que nadie creyera sus

profecías⁹. Hécuba sabe que Casandra no la necesita y que no tiene una relación estrecha con ella. Por eso, cuando su hija le cuenta el sueño su respuesta es:

Si un dios quería yacer con ella: ¡no era un honor para una mortal! Lo era. Y que el dios a cuyo servicio yo me destinaba quisiera poseerme plenamente... ¿no era natural? Lo era. Pues entonces. ¿Qué había de malo?... (WOLF, *Casandra*, ed. 2005: 20)

Casandra es la hija favorita de Príamo y él le cuenta las decisiones que toma, pero no le deja estar en el consejo. Ella se da cuenta de que Príamo en realidad es débil, no como su madre¹⁰, pero el carácter de ambos cambia con la guerra: Hécuba se ablanda, mientras que Príamo se vuelve inflexible. Casandra busca el poder de forma activa y por ello quiere ser sacerdotisa¹¹, quiere ser igual a los hombres y envidia a su hermano gemelo porque él sí puede ser oráculo:

Héleno. Ay, Héleno, de otra especie y apariencia igual. Mi viva imagen... si yo hubiera sido hombre. ¡Si lo fuera! pensé desesperada, cuando a ti –¡no a mí!– te hicieron oráculo. Ay, puedes estar contenta, hermana. Ser augur... qué tarea más ingrata. Bueno, dijo, se atendería exactamente a las instrucciones de Calcante. Héleno no era adivino. No tenía el don, necesitaba el ritual. Toda la frivolidad que quizá nos había estado destinada a los dos la había recibido él. Toda la melancolía la tenía yo. Cómo deseaba estar en su lugar. ¡Qué era una sacerdotisa en comparación con un arúspice! (WOLF, *op. cit.*: 32)

Casandra se muestra como un ser humano, con sus virtudes y defectos, se muestra como una persona con necesidad de afecto y con ansia de poder, puesto que se siente capaz de tomar decisiones importantes, pero al ser mujer le ponen impedimentos.

En *Casandra*, cuando la protagonista habla del pasado aparecen varios espacios, siendo los más característicos la ciudad y lo que hay fuera de ella. Saliendo de los límites de Troya, cuando se reúnen las mujeres durante la guerra, se eliminan las diferencias sociales, todas aprenden mutuamente y conviven juntas en paz. En la ciudad eso es algo impensable. Es fuera de Troya, por tanto, donde está la verdadera libertad y la gente puede ser como realmente es, donde el poder no puede controlar a las personas. Dentro de Troya, sin embargo, la gente vive una única realidad que es impuesta desde

⁹ Tanto el tempo narrativo como el dato de que Apolo le otorgara el don de la profecía, pero que no mantuviera relaciones con Casandra son influencias de Esquilo.

¹⁰ El hecho de que el hombre sea débil y la mujer sea fuerte en un mundo dominado por los hombres, aparte de parecer irónico, hacer nacer el planteamiento de que algo va mal en ese sistema.

¹¹ “Christa Wolf nos presenta un personaje sin ideales místicos que evoluciona hasta la incredulidad. Su vocación de sacerdotisa carece de sentimientos religiosos y su trivial relación con Apolo se limita a la práctica del ritual” (HUALDE, 2002: 118).

arriba y los habitantes, hasta que no salen a las orillas del Escamandro, no conocen la verdadera libertad.

En la novela también aparece la relación de Eneas con Casandra –un dato innovador en el mito–, relación que no es posible porque ella entiende que ambos tienen destinos diferentes: él tiene que vivir y ella seguir el mismo destino que Troya: morir. Además, Casandra presiente que Eneas se va a convertir en un héroe, y ella no puede amar a un héroe:

[...] Vi en tus ojos que me habías comprendido. No puedo amar a un héroe. No quiero presenciar tu transformación en estatua. Querido Eneas. No dijiste que eso no te ocurriría a 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 (WOLF, *op. cit.*: 142).

Pantóo, el griego, algunas noches va donde Casandra para mantener relaciones: ella, exceptuando la última vez, no le rechaza. Así, en esta versión del mito no se supone que porque Casandra sea sacerdotisa debe ser virgen, en toda la obra se ve el derecho a la libre sexualidad de las mujeres:

Si Casandra ha soñado que Apolo le otorgaba su don profético y su maldición, escupiéndole en la boca, eso fue solo un sueño, divulgado por Troya. Pero ya no tiene ninguna función su negativa a ser amante del dios por conservar su doncella. El motivo de la virginidad de la profetisa, que tiene un trasfondo mítico antiguo, está aquí olvidado (GARCÍA GUAL, 1995: 1124).

En el punto en el que mejor se refleja es cuando Príamo no le obliga a casarse con un aliado, sino que le pregunta su opinión: “Nos quedamos silenciosos un rato, y entonces el rey quiso saber qué tenía yo que decir al respecto. Yo dije: Por qué no. Mi padre lloró débilmente” (WOLF, *op. cit.*: 137).

En el transcurso de la acción, sobre todo con la llegada de Eumelo a ser responsable de la guardia de palacio, se trata el tema de la guerra del lenguaje, el hecho de red denominar algo según los intereses. Esto ocurre para influenciar a los ciudadanos para que estén preparados para la guerra y la esperen, que no intenten pararla; pero también para controlarles:

¿Quién lo había prohibido! [la palabra huésped para referirse a Menelao] Eumelo, dijeron. ¿Eumelo? ¿Quién es Eumelo. Ah, sí. Ese hombre del consejo que es ahora responsable de la guardia del palacio. Desde cuándo decidía un oficial qué palabras debían usarse. Desde que aquellos que se denominaban «el partido del rey» veían en el espartano Menelao no al huésped, sino un espía o provocador. Un enemigo futuro. Desde que lo habían rodeado con una red de seguridad. Una palabra nueva. A cambio se renunciaba a la vieja, huésped. Qué

son las palabras. De repente, los que se aferraban a «huésped», también yo, se sentían vigilados. (WOLF, *op. cit.*: 59)

Casandra está en contra de esto y quiere pararlo, para ello se muestra rebelde y llama a las cosas por su nombre. A Casandra la llaman loca -como en la obra de Eurípides- por no pensar y no actuar de la misma forma que el resto, para llamarla así se justifican en los espasmos que le dan cada vez que tiene predicciones. Justificándose en la locura de Casandra, la encierran en un pozo y la silencian, provocando que al salir de su encierro ella hablara en susurros.

Casandra no va a ser creída por la maldición de Apolo: “dirás la verdad, pero nadie te creerá”, pero al final de la obra se da cuenta de que son la indiferencia o la comodidad las razones por las que nadie hace caso de sus profecías: “Aquí estaba aquel Nadie que hubiera tenido que creerme; que no podía hacerlo porque no creía en nada. Un nadie que no era capaz de creer” (WOLF, *cit.*: 140). Estas palabras son de Casandra cuando se da cuenta de que Eumelo no va a evitar la entrada del caballo de madera en Troya¹².

Wolf, al colocar como protagonista y narradora a una mujer, cuenta la historia desde otro enfoque, el punto de vista de las mujeres, las siempre silenciadas. Desde este enfoque los grandes héroes de la guerra se desvanecen, dejan de ser héroes para convertirse en hombres corrientes con defectos y carencias. Ya lo dijo Miguel de Unamuno en su ensayo *Del sentimiento trágico de la vida* (1912): “Ser un hombre es ser algo concreto, unitario y sustantivo es ser cosa, *res*” (ed. 2017: 53). Frente a lo que es ser un héroe, ser algo abstracto que pertenece a los demás. Christa Wolf, al igual que Eurípides, trata con compasión el tema del sufrimiento femenino, ya que las mujeres son consideradas las “verdaderas víctimas de la guerra”. Casandra se da cuenta de que “Entre morir y matar hay una tercera posibilidad: vivir” (WOLF, *cit.*: 122) y son los personajes femeninos de Troya y Anquises y su hijo Eneas los que adoptan esa postura (HUALDE, 2002: 120).

Además, la causa inicial de la guerra de Troya, el rapto de Helena, se presenta como una gran farsa puesto que, en esta obra, Helena no está en Troya: el rey de Egipto

¹² “Pero algo, ella [la Casandra de Wolf] no sabe qué, logra salvarla de la locura. Cuando su padre la libera del pozo es porque ya nada podrá evitar la guerra. Y menos Casandra, que sabe, siente y presiente la clausura del futuro. Porque su gente ha extraviado la forma de expresarse. Más que perderla: no le interesa encontrarla. Se niegan a pensar. Prefieren la obediencia a la imaginación. El zumbido de la artillería antes que el riesgoso del pensamiento” (ANDRADI, 2013).

se la robó a Paris. Ese hecho permanece en secreto para motivar al pueblo para luchar en la guerra:

Todas mis fibras se negaban a reconocer que no había en Troya ninguna hermosa Helena. Cuando todos los demás habitantes del palacio daban a entender que habían comprendido. Cuando el enjambre de leyendas sobre la invisible y hermosa mujer de Paris se derrumbó desconcertado. Cuando todos los ojos se bajaban cuando yo, sólo yo aún, pronunciaba compulsivamente el nombre de Helena, ofreciéndome incluso a cuidar a la que seguía fatigada, y era rechazada... ni siquiera entonces quise pensar aún lo impensable (WOLF, *cit.*: 71).

En definitiva, *Casandra* le sirve a la autora para remodelar –añadiendo rasgos y suprimiendo otros– el mito de Casandra y, de esta forma, dar voz a las mujeres y mostrar así que de la historia siempre se sabe lo que el poder quiere que se sepa, sin tener que ser esto la realidad. A su vez, la autora busca conectar el pasado con el presente para hacer una denuncia de la situación social y política que vivía Europa esos años y para que, de esta forma, se entienda que las guerras siempre son provocadas y ganadas por los mismos.

Pero [Casandra] ha cumplido así su tarea, como testigo y conciencia de una época cruel. Su confesión es, señala un crítico, un «memorandum político», hiriente y significativa denuncia de una dura opresión. Extraña profetisa cuya locura es advertir los desvaríos ajenos: la insensatez de la guerra, la inhumanidad que transforma a los propios parientes, la emboscada que lleva en su interior el gran caballo de madera. Nadie la cree porque su cordura va contra los intereses, contra el honor, contra los arrebatos de furor y los deseos de venganza o el júbilo necio (GARCÍA GUAL, 1995: 1130-1131).

3.2. *Casandra*, de Benito Pérez Galdós

Benito Pérez Galdós publica esta novela dialogada en 1905. En ese momento, en España es tiempo de cambios: sigue la monarquía con Alfonso XIII y la iglesia conserva todo su poder, pero poco a poco se empiezan a formar grupos de izquierda socialistas y republicanos y los grupos anarquistas empiezan a ganar fuerza. Galdós es partidario de esas ideas y las refleja en su prolífica obra (HUALDE, 2003: 55-56).

En esta novela se narra la historia de una viuda muy rica e influyente, doña Juana, fanática de la religión. Esta señora se encuentra muy próxima a la muerte, pero no tiene descendencia directa a la que dejarle sus bienes, sólo un hijo bastardo de su marido -Rogelio- y varios sobrinos con sus familias. Toda la familia está esperando la muerte de la viuda para conseguir la caudalosa herencia que les espera, para ello se comportan de una forma cómica para doña Juana.

Según Behiels, Rogelio crea un mundo de demonios dentro de la realidad en la que vive, casi todos los personajes son uno. Él es Caym, un “demonio familiar: “el mismo que habitó en el alma de Lutero, el que con él sostenía las disputas teológicas. La voz de 'Caym' se oye en toda la Naturaleza: es el canto de los pájaros, el ruido de los huracanes, el ladrido de los perros” (GALDÓS, *Casandra*., Jornada I, escena X). Doña Juana es Decaberia: “maestro y capataz de la envidia. Porque Doña Juana fue siempre estéril, y con «Decaberia» llevaba dentro de su cuerpo a «Vorac», el diablo niño, que habita en las entrañas femeninas y no nace nunca” (GALDÓS, *op. cit.*, Jornada I, escena X). Los personajes negativos de la obra pierden su identidad al final de la obra, tanto para los personajes como para el narrador son sus respectivos demonios, se ven desprovistos de la careta que llevaban. Casandra no es ningún demonio, Rogelio la compara con Perséfone, hija de Deméter y secuestrada por Hades en otoño e invierno. Rogelio se identifica con Plutón, reforzándose él así dentro del mundo demoníaco que ha creado: “«la robó en un campo de amapolas, como Plutón a Proserpina” (GALDÓS, *op. cit.*, Jornada I, escena X), (BEHIELS, 2000: 100).

La profesora Hualde hace una clara enumeración de los rasgos concretos de la princesa troyana y de la protagonista galdosiana, subrayando los aspectos en los que ambas muestran parecido y en los que se diferencian (HUALDE, 2003: 58-74). A continuación recojo algunos de los puntos más relevantes para mi propósito:

3.2.1. Clarividencia y don de profecía.

La Casandra de Esquilo obtuvo de Apolo el don de la profecía, pero al rechazar unirse con él la maldijo para que nadie creyera en sus palabras. Esta Casandra de principios del siglo XX no tiene este rasgo en común con la clásica, es más, Casandra vive llena de incertidumbre sin sospechar en ningún momento lo que va a pasar en el futuro.

ZENÓN: Casandra, por algo tiene usted nombre de profetisa. ¿Quiere usted adivinarnos el porvenir, descifrarnos el tremendo enigma que a Ismael y a mí nos trae locos?

CASANDRA: Yo no adivino más que lo que ignoran los tontos y lo que olvidan los desmemoriados. (GALDÓS, *op. cit.*, Jornada I, Escena XIV)

Como explica muy bien Margarita O'Byrne, refiriéndose a la versión teatral, al contrario de la princesa troyana, la Casandra galdosiana no es una víctima cuyas dotes visionarias no convencen a nadie, sino una mujer fuerte y razonable que no habla, sino que actúa e intenta transformar su mundo (BEHIELS, 2000: 100-101).

3.2.2. Desgracia y conocimiento

La Casandra clásica sufre al conocer las desgracias venideras y al saber que nadie cree en sus profecías, por lo que el conocimiento le lleva al sufrimiento. La Casandra galdosiana sufre al verse supuestamente abandonada por su marido, por ver cómo le han quitado a sus hijos, por verse convertida en una asesina y porque puede que caiga sobre ella la pena de muerte por su asesinato. La figura de Rosaura es consuelo para ella, y gracias a su ayuda hace que su sufrimiento le eleve moralmente, de la misma forma que en la obra de Esquilo, y así pueda llegar al verdadero conocimiento. Se puede decir que la Casandra clásica sufre porque sabe, mientras que esta Casandra sabe porque sufre.

Galdós, en esta obra, hace una crítica a toda la falsedad católica que vive de apariencias, haciendo que se vean en el personaje de Rosaura los verdaderos valores del cristianismo: es una mujer amable que se encarga de forma correcta de su hogar, va a misa sólo cuando puede y no rechaza a Casandra por su forma de vida con Rogelio y está con ella en su peor momento:

ROSAURA: Desgraciada eres y criminal fuiste. Por criminal y por desgraciada he venido a ti; que si fueras poderosa y feliz, a tu lado no me verías. (GALDÓS, *op. cit.*, Jornada V, escena XII)

3.2.3. Condición marginal de Casandra

En el teatro griego la princesa troyana es prisionera de guerra en tierra extranjera, convertida en la concubina de Agamenón, y nadie cree sus profecías, convirtiéndose así en un personaje marginal. En *Casandra*, la protagonista sufre el rechazo de los parientes de Rogelio al vivir en concubinato con él, ya que va en contra de la religión católica:

DOÑA JUANA: [...] Aún te falta lo peor, lo más ignominioso... Que te uniste a Rogelio sin ley ni religión, casamiento de animales... Que con él has vivido en las tinieblas del ateísmo... (GALDÓS, *op. cit.*, Jornada I, Escena XV)

CASANDRA: Yo entendí que me llamaba usted para salvarnos la vida a mis hijos y a mí, y para darme ante el mundo la dignidad de que carezco. (GALDÓS, *op. cit.*, Jornada III, Escena VI)

3.2.4. Odio hacia el opresor

La Casandra clásica se identifica por odiar a los griegos, los opresores de su pueblo, aunque de diferentes formas. En Esquilo, Casandra acepta a su nuevo señor y no le desea la muerte que va a recibir, pero en Eurípides Casandra es forzada a unirse a él y sólo lo hace por la ruina que le va a traer. La protagonista de Galdós se identifica más con las intenciones de la princesa de *Las Troyanas*, ya que Casandra acaba con doña Juana, su opresora. Es interesante resaltar que en la tragedia griega nos encontramos con el asesinato de Casandra a manos de Clitemnestra en su palacio en Micenas. En la obra de Galdós, doña Juana muere en su palacio a manos de Casandra:

CASANDRA: Mujer idiota y perversa, vengo a pedirte cuenta del mal que me has hecho, y a devolvértelo con mi odio, que es por lo menos tan respetable como tu falsa santidad.

[...] Para ti no hay piedad, ni es justo que la haya. Has hecho mucho mal: has trastornado las conciencias de tus parientes, engañándolos con promesas falaces: me has robado mis amores, y todo eso has de pagarlo [...]

DOÑA JUANA: ¿Qué haces?

CASANDRA: ¡Matarte!... He venido con la resolución de matarte si no me devolvías a mis hijos.

CASANDRA: [...] ¡Monstruo, ya no harás más daño en el mundo que te crió! [...] ¡He matado a la hidra que assolaba la tierra!... ¡Respira, Humanidad! (GALDÓS, *op. cit.*, Jornada III, Escenas XI, XII)

3.2.5. La relación de la protagonista con su amante Rogelio-Agamenón

Cassandra, en la obra de Esquilo, presenta una relación de sumisión frente a Agamenón al ser ella su esclava y él su señor. La Cassandra galdosiana presenta también una cierta sumisión a Rogelio, al desear el matrimonio y no decírselo o al bautizar a sus hijos en secreto, ambas acciones hechas a espaldas de Rogelio por no contrariarle. En este aspecto, Rogelio aparece tan indeciso como Agamenón. La profesora Hualde, citando a su vez a Manuel Alvar, afirma que Rogelio es “un Agamenón indeciso entre el orden y el amor, que –decididamente- acaba inclinándose hacia este, que es la perdición” (68).

3.2.6. La belleza de la figura de Casandra

En la *Iliada* se remarca la belleza de Casandra, afirmando que es la más hermosa de las hijas de Príamo. En *Cassandra*, hablan de la protagonista como una mujer muy hermosa, comparándola con las esculturas griegas. Con esta comparación, Galdós hace referencia a la cultura clásica y juega con la profesión del padre de su protagonista, que es escultor:

ZENÓN: Linda mujer es Casandra. Observa qué majestad, qué andares de diosa helénica.

ISMAEL: He visto a una estatua muy semejante a esa mujer. (GALDÓS, *Cassandra*, Jornada I, Escena XIII)

CEBRIÁN: A fe que es hermosa...

DOÑA JUANA: De una hermosura provocativa, que por dondequiera que va lleva tras sí la mirada de los hombres.

[...]

DOÑA JUANA: Cuerpo descaradamente estatuario.

CEBRIÁN: Escultor era su padre. (GALDÓS, *Cassandra*, Jornada II, Escena IV)

En definitiva, Galdós presenta una Casandra diferente a la princesa troyana, presenta una Casandra marginal que no se atreve a decir lo que siente a Rogelio y que teme al futuro porque no sabe lo que va a pasar. Este cambio de perspectiva dentro de la figura mitológica representa el cambio de mentalidad de España a principios del siglo XX, un país que quiere pasar del dogma a la búsqueda del conocimiento, pero que siente incertidumbre por el futuro (HUALDE, 2003: 55-56).

Quiero terminar este apartado recordando que Galdós reescribió su *Casandra* en 1910, poco antes de terminar sus *Episodios Nacionales*¹³. En esta segunda versión la convirtió en una obra de teatro que finaliza con el asesinato de doña Juana. Este cambio de novela dialogada a obra de teatro supone una modificación tanto del argumento de la obra, que queda con final abierto, como de las conclusiones que lectores y espectadores pueden sacar de ella:

La conclusión de la novela es bastante diferente de la de la obra de teatro: aquí no se trata de la victoria de la razón, la transparencia y la fecundidad sobre la idolatría, la hipocresía y la esterilidad. El final es un compromiso provisional entre las fuerzas progresistas y las retrógradas basado en un reparto del dinero de Doña Juana. No basta con transigir en lo financiero, hay que transigir también en lo moral, de ahí que se casan Rogelio y Casandra y se convierten de bohemios en burgueses. La guerra entre las fuerzas de la luz y las de la oscuridad está lejos de terminarse. A Rosaura y Casandra, mujeres fecundas y amantes, como a los lectores modernos, les queda la duda y la perplejidad sobre el porvenir (BEHIELS, 2000: 102).

4. Conclusiones

La utilización de los mitos es, bien es sabido, recurrente y tiene diferentes utilidades en la literatura, raramente coinciden los autores en sus fines. Casandra ha pasado a la historia literaria por ser un personaje polifacético que sirve tanto para resaltar los valores de una época como en Esquilo o para reivindicar o censurar situaciones políticas como es el caso de Christa Wolf. Benito Pérez Galdós hace una crítica de la hipocresía de la alta sociedad que vive estancada, valiéndose de la figura de doña Juana, y juega con la metáfora de los demonios, dando a entender que estos siempre van a estar presentes de forma inevitable a lo largo de la historia.

Casandra es recreada como una persona fuerte que ama la verdad y no quiere renunciar a ella, ni tampoco quiere que los demás renuncien. Por esa razón siempre es silenciada. En todas las obras que he leído, Casandra se ve forzada a callar en algún momento, sea por voluntad propia o no. Casandra sabe que es una persona incómoda, que dice cosas que la gente prefiere ignorar bien porque sus palabras no se creen con

¹³ Considero importante señalar que en este año hubo elecciones generales (que ganó el liberal José Canalejas), forzadas por una crisis en el gobierno conservador de Maura, crisis agudizada por la Semana Trágica de Barcelona de 1909.

facilidad o bien por aparente comodidad (es mejor pensar que no va a haber guerra, pese a los indicios de que esta se aproxima).

Además, Casandra siempre se muestra como una mujer obstinada, pero no por altivez o con aires de grandeza -a excepción del *Auto de la sibila Casandra*-, sino porque sabe que está en lo correcto.

Creo también que Casandra ha sido elegida por estos autores porque en épocas difíciles en que reina la incertidumbre lo que realmente se necesita son personas como Casandra, que no temen a la verdad y la gritan sin miedo, aunque no quieran/puedan ser escuchadas por nadie. Así, Wolf se vale abiertamente de este personaje, que le sirve para conectar los horrores de la guerra con el sentido común en el siglo XX, como Eurípides lo hizo en siglo V a.C.

En definitiva, Casandra es mucho más que un personaje de novela histórica, más que un personaje que sufre de locura permanente o transitoria. Ella es capaz de salir del papel para convertirse en lucha e ir en contra del orden establecido cuando se sabe que ese orden es incorrecto. Ella es la rebeldía que no acepta un no por respuesta cuando sabe que está en lo correcto. La figura de la princesa troyana está destinada a ser siempre un personaje secundario en las guerras porque siempre va a estar silenciada por los poderosos. Casandra se identifica con cualquier persona valiente que no tema al silenciamiento o a las burlas, a la incredulidad o a los destinos fatales. Por esta razón, siempre que haya injusticias que censurar y verdades que proclamar seguirán existiendo Casandras:

[...]
Yo soy aquella a quien dejara Apolo
en pago de su amor los ojos lúcidos
para ver en el día y en la noche
y verlo mismo arribar su ventura
que su condenación. Así Él lo quiso.
Todo lo supe y vine a mi destino
sabiendo día y hora de mi muerte.
Vine siguiendo a mi enemigo y dueño,
rehén y amante, suya extranjera,
sabiendo de su muerte y de mi muerte
y de la eternidad de ambos hechos.

[...]
Gabriela Mistral, "Casandra" (2008)

BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias (antiguas y modernas)

ESQUILO, *Agamenón*, en *Tragedias*, trad. de Juan GODO, Barcelona: Zeus, 1968, 153-198.

---, *Orestes*, introd. y ed. de C. W. WILLINK, Oxford: Clarendon Press, 1986.

EURÍPIDES, *Troyanas*, en *Tragedias*. Vol. II, trad. de J. Luis CALVO MARTÍNEZ, Madrid: Gredos, 1985, 107-146.

HOMERO, *Ilíada*, trad. de José ALSINA, Barcelona: Planeta, 1980.

---, *Odisea*, trad. de Carlos GARCÍA GUAL, Madrid: Alianza, 2015.

MISTRAL, Gabriela, “Casandra”, *El Mercurio*, Santiago, Chile, N° 62.927, pp. E1, E2 y E3, Domingo 22 de julio, 2007. Disponible en:

<http://www.editorialalatre.es/revistas-de-la-editorial-alatre/revista-no4-abril-2008/acercamiento-a-casandra-poema-inedito-de-gabriela-mistral/>

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Casandra*, Madrid: Ediciones Rueda, 2001.

UNAMUNO, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona: Austral, 2017.

VICENTE, Gil: *Auto de la Sibila Casandra en Obras dramáticas castellanas*, ed. de Thomas R. HART, Madrid: Espasa-Calpe, 1962, 43-68.

WOLF, Christa, *Casandra*, Madrid: Ediciones El País, 2005.

Estudios citados

ÁLVAREZ ESPINOZA, Nazira, “Casandra: las funciones y signos del silencio en el *Agamenón* de Esquilo y en *Las troyanas* de Eurípides”, *Káñina*, 19, 2003, pp. 49-73.

ANDRADI, Esther, “Casandra, de Christa Wolf, 30 años después”, *La jornada semanal*, 962, 11 de agosto de 2013.

BALSA, Antonio A., “Cállate, loca perdida: una lectura trágica del Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente”, *Hispanófila*, 165, 2012, 117-134.

BEHIELS, Lieve, “Los demonios de *Casandra* de Benito Pérez Galdós”, en Florencio SEVILLA ARROYO - Carlos ALVAR EZQUERRA (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 2000, vol. II, 94-102.

GARCÍA GUAL, Carlos, “Acerca de *Casandra* de Christa Wolf”, *Humanitas*, XLVII, 1995, 1119-1132.

HUALDE PASCUAL, Pilar, “*Casandra* de Galdós: reinterpretación desde mito griego”, *Exemplaria, Revista de literatura comparada* 7, 2003, 51-78.

---, “Evolución de un personaje mítico: *Casandra*, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea”, *EPOS*, XVIII, 2002, 105-124.

IRIARTE GOÑI, Ana, *Casandra* o la “contra-identidad” ateniense. Un mito político del siglo V a.C., Jornadas sobre antigüedad, noviembre de 2013. Disponible en: <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/pdf/Cassandra.pdf>

---, “*Casandra* trágica”. *Enrahonar: An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 26, 1996, 65-80.

MIRALLES, Carlos, *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona: Ariel, 1968.