

LA FIGURA DE CASANDRA EN LA PERSPECTIVA DE DOS TRAGICOS GRIEGOS: ESQUILO Y EURIPIDES

M. C. Silventi de Fisigaro

Introducción

La religión como búsqueda trascendente, tan antigua y diversa como la vida misma, existió entre los griegos desde las épocas de la formación de su cultura y, con todas las variantes e incorporaciones que ésta tuvo, siempre significó un intento de interpretación de la realidad circundante.

Una vez que se formó la *polis*, la firmeza del culto doméstico se extendió entre los ciudadanos. La religión abarcó con la misma intensidad la *polis*, el *genos* y la familia. No cumplir con los deberes del culto era un delito. Sin embargo, la mayoría de los dones era espontánea expresión de agradecimiento y no una imposición. Los creyentes intervenían activamente en las prácticas del culto porque la concepción religiosa formaba parte de ellos y aún en las épocas de mayor crisis de fe, tan sólo negar la religión era una pauta de que se la tenía presente.

Dentro de la religión, la adivinación era una parte muy importante e intervenía decididamente en la vida social de cada día. Los dioses, si ésta era su voluntad, podían informar sobre el porvenir por medio de señales que aparecían en los sacrificios o por medio de la mántica. Era tan fuerte esta creencia que hasta consultaban los oráculos para resolver decisiones pequeñas de la vida cotidiana como sucede en la época arcaica. El oráculo de Delfos, cuya profetisa, *Pitia*, adivinaba lo porvenir, tuvo gran ascendencia incluso en la vida política.

Cada acto, cada hecho, por mínimo que fuera, era significativo, no casual y la función del adivino era interpretarlo. El adivino era como una figura mágica que mediaba entre lo terreno y lo sobrenatural. Lo que detenía su atención debía ser observado, pues no todo lo de este mundo era digno de él, sino sólo aquello que tenía alguna relación con el más allá.

Ver por encima de lo aparente lo alejaba de los hombres, pero no lo acercaba tampoco a los dioses. Desarraigado de ambos mundos estaba condenado a la soledad.

Un ejemplo literario del adivino es Casandra. Este personaje femenino, ya mencionado por Homero que la ubica como una ciudadana troyana, hija de reyes, es retomado por numerosos autores y artistas griegos. La joven, a causa de su belleza, despertó el amor del dios Apolo. Por la promesa de su amor le dio éste el don de profetizar, pero ante el incumplimiento de tal promesa, como ya estaba concedida la gracia y el dios no podía quitársela, hizo que nadie creyera en sus profecías.

Este personaje por su belleza misteriosa atrajo también a Esquilo y a Eurípides, que lo recrearon en el *Agamenón* y en *Las Troyanas*, respectivamente.

Con una lectura más detenida de los pasajes en los que aparece Casandra en ambos autores, podremos ver la manera particular que posee cada uno para recrearla. Esta particularidad es motivada por enfoques diferentes determinados por circunstancias históricas distintas.

Veremos en ambos autores:

- I. El concepto de la nobleza de sangre.
- II. La función del sacerdote: Casandra, profetisa de Apolo.
- III. La relación con el concepto religioso: tratamiento de lo religioso.

Finalmente intentaremos aproximar una visión del pensamiento de ambos poetas inmersos de circunstancias históricas diferentes. Además demostraremos cómo Casandra, personaje esencialmente religioso, lejos de distanciarnos, los acerca.

I. El concepto de la nobleza de sangre

Casandra era hija de reyes antes de ser cautiva de Agamenón. Esta condición de realeza es subrayada por Esquilo a través de:

- a) La presentación del personaje.
- b) El reconocimiento de su nobleza de modo indirecto.
- c) Referencias concretas de Casandra sobre su origen.

a. La presentación del personaje

Casandra aparece transportada en un carro del cual no desciende a pesar de la insistencia del coro:

ἔπου. Τὰ λῦστα τῶν παρεστώτων λέγει.
πείθου λιποῦσα τόνοδ' ἀμαξήρη θρόνον.

(Esq. Ag., vv. 1053-4)

"Síguela. Ella dice lo mejor en las circunstancias presentes. Obedece abandonando ese trono llevado por el carro".

La joven consciente de su procedencia, se mantiene silenciosa, erguida sobre el carro que la traslada. El silencio y la quietud la dominan, dándole un aspecto de extraordinaria y majestuosa belleza. Escudada en su superioridad, no

contesta a las imprecaciones del coro ni a las de Clitemnestra y sólo se alterará cuando reciba los mensajes de Apolo.

Eurípides, en cambio, va graduando su aparición. Inicialmente no es a Casandra a quien vemos, sino la luz de una antorcha que se acerca proveniente de los campamentos:

ἔα • τί πεύκης ἔνδον αἴθεται σέλας:

(Eur. Tr., v. 298)

"¡Eh! ¿Qué luz de antorcha está encendida adentro?"

La luz se va acercando a la escena agrandándose poco a poco. Finalmente aparece. La llama oscilante nos anticipa su carrera *eufórica*, producto del desenfreno. Lejos de mostrarse distante y segura de sí, aparece desplegando una intensa actividad que la arrastra en un baile frenético al que invita a sus compañeras. Este continuo movimiento está expresado por medio de una acumulación de formas imperativas con las que Casandra invita al resto de sus compañeras a sumarse a su alegría y otras formas verbales que manifiestan su propia actividad y contribuyen a la idea de movimiento:

Ἄνεχε • πάρεχε
ψῶς ψέρ' , ὣ σέβω* — ἰδοῦ, ἰδοῦ
λαμπάσι τὸδ' ἱερὸν.

(Eur. Tr., vv. 309-11)

"¡Levanta, ofrece, tras la luz: honro, alumbro
he aquí, he aquí
con antorchas este templo!"

La grandiosidad de la figura esquiléana se ve

transformada, en Eurípides, en una figura común que se mezcla con las esclavas y su madre sin establecer diferencias.

b. El reconocimiento de su nobleza de modo indirecto

Los personajes de Esquilo, aunque no de modo directo, también reconocen su origen noble. Es el caso de Clitemnestra, que considerando la diferencia de estirpe, se dirige e intenta convencerla dándole un ejemplo concreto de sumisión. No recurre a cualquier personaje, sino a Hércules, hijo de un dios y una mortal, ejemplo digno para una cautiva noble:

καὶ παῖδα γὰρ τοὶ φασὶν Ἀλκμήνης ποτὲ
πραῦθ' ἔντα τλῆναι, δουλίας μάστιγος βίᾳ.

(Esq. Ag., vv. 1040-1)

"También, en efecto, dicen que el hijo de Alcmena una vez habiendo sido vendido soportó a la fuerza el pan".

En cambio, en ningún momento los personajes de Eurípides expresan reconocimiento directo o indirecto de su linaje. Reducidos al cautiverio, poco importaba la distinción de sangre.

c. Referencias concretas de Casandra sobre su origen

También nos enteramos de que Casandra perteneció a una casta de reyes por boca de ella misma. En efecto, en varios pasajes del *Agamenón* en los que la joven se refiere a su pasado, hace referencias concretas sobre su calidad de princesa. Desde el presente se proyecta hacia una escena cotidiana de la infancia:

ἰὼ Ἰκαμάνδρου πατριῶν ποτόν.

τότε μὲν ἄμφι σᾶσ' αἰδῶνας τάλαιν'
ἦνυτόμαν τροφαῖς·

(Esq. Ag., vv. 1157-9)

"¡Oh! ¡Agua patria del Escamandro!
En días pasados sobre tus riberas, (yo) desgraciada,
crecía entre cuidados ..."

Aparece el Escamandro enmarcando su pasado feliz. La personificación del río jerarquiza su importancia, encarece el recuerdo y le confiere un valor familiar. La referencia de un crecimiento entre cuidados nos da la pauta de que, además de una infancia feliz, tuvo una educación esmerada, digna de nobles.

Más adelante, dominada por la tristeza, vuelve a recordar a su patria y a su padre:

ἴω πόνοι πόλεος δλομένας τὸ πᾶν.

(Esq. Ag., v. 1167)

"¡Oh afanes, afanes de mi ciudad totalmente destruida!"

Exclamaciones sucesivas como en una especie de aliteración percusiva [ἴω πόνοι, πόνοι πό..... δλο...] la introducen nuevamente en escena. Los versos siguientes describen los vanos afanes de Príamo por conquistar la voluntad divina:

ἴω πρόπυργοι θυσίαι πατρὸς
πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων· ἄκος δ'
οὐδὲν ἐπήρκεσαν
τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἐχρῆν παθεῖν.

(Esq. Ag., vv. 1168-71)

"¡Oh sacrificios de mi padre celebrados
por la salvación de nuestros muros con
inmolaciones numerosas de ovejas que pacen en
nuestros prados ... pero no consiguieron ningún
remedio, que la ciudad no padeciera como tiene
que padecer".

A través de sus lamentos, conocemos que su padre era piadoso, respetuoso de los rituales sagrados. Por los sacrificios ofrecidos, πολυκανεῖς βοτῶν ποιουδῶν "con sacrificios numerosos de ovejas que pacen en nuestros prados". conocemos su posición social.

En Eurípides no hallamos una expresión en boca de la joven que nos dé el indicio de que pertenece a una casta noble. Lo podemos deducir de algunas palabras sueltas, como por ejemplo las dichas por el coro cuando increpan a su madre:

Βασίλεια, βακχεύουσαν οὐ λήψη κόρην;

(Eur. Tr., v. 341)

"Reina, ¿no tomarás a la muchacha transportada por delirio?"

El vocativo, expresado por las esclavas que constituyen el coro, ubica a Hécuba en su antigua posición social y, por ende, la hija hereda la misma condición.

Más adelante, Casandra, refiriéndose al futuro lazo que la unirá a Agamenón, habla de "bodas reales":

καὶ χαῖρε τοῖς ἐμοῖσι βασιλικοῖς γάμοις·

(Eur. Tr., v. 354)

"Y alégrate por mis bodas reales,"

Esta mención concreta de la característica de sus bodas como reales puede completar su cualidad aristocrática, pero también puede ser un juego irónico que ridiculice el verdadero objeto de su cautiverio.

Evidentemente Eurípides no le da importancia al carácter aristocrático del personaje. Influido por los pensamientos de la Ilustración, no encuentra como causa determinante el hecho de ser hijo de reyes. En su época la nobleza de estirpe se había desplazado para dar lugar a la nobleza de espíritu. Por eso, Casandra aparece despojada de toda identidad, como un ser más que lucha con su destino.

Esquilo, en cambio, veía en esta condición aristocrática el origen mismo de las almas nobles, y como sus personajes debían ser ejemplo para el lego, la grandiosidad de los mismos dependía también de tener perfectamente demarcadas las diferencias sociales. Las pruebas con las que debían enfrentarse los héroes esquileanos rememoraban la epopeya clásica cuyos individuos tenían que poseer, además de un origen noble, cualidades casi sobrenaturales. Esta exigencia se decía a la concepción de lo moral y lo digno estrechamente vinculado con la aristocracia de sangre. Era necesario, por tanto, a través de los personajes, el coro o el protagonista, hacer hincapié en este tema.

A través del lenguaje también podemos ver esta diferente concepción de lo noble.

En el *Agamenón*, vemos que el lenguaje utilizado por Clitemnestra y el coro es solemne. Esta solemnidad la obtiene Esquilo a través de una riqueza de matices y una abundancia de recursos.

En *Los troyanos*, el lenguaje se vuelve menos ampuloso. Predomina la acción sobre la expresión simbólica pues, a pesar de haber tomado Eurípides un tema de la tradición heroica, éste está orientado hacia un presente desacralizado en donde se mueve un personaje de "carne y hueso".

II - La función del sacerdote: Casandra profetisa de Apolo

La condición de sacerdotisa de Apolo constituye el punto central de este trabajo. Este carácter de la joven es expresado por medio de numerosos recursos. Veamos ordenadamente cómo se va configurando:

a. El coro como estructurador del personaje femenino

El personaje de Casandra no es estático sino que se va configurando durante todo el tiempo que permanece en escena. En Esquilo, el coro con sus comentarios ayuda a perfilar su figura:

ἑρμηνέως. ἔοικεν ἢ ξένη τοροῦ
δείσθαι. τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαιρέτου.

(Esq. Ag., vv. 1062-3)

"La extranjera parece necesitar de un intérprete astuto. Su conducta es como la de una fiera joven".

Cuando tratamos la nobleza de sangre en Casandra, nos referimos a la altivez manifestada a través de una figura erguida, tal como si fuera una bella estatua. Pero también dijimos que su conducta presentaba alteraciones si recibía estímulos que la relacionaran con lo sobrenatural. El coro advierte esta actitud y reclama por ello un ἑρμηνέως τοροῦ, "intérprete astuto", para poder comunicarse con ella. Por medio de una comparación, τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαιρέτου, "su conducta [es] como la de una fiera joven", conocemos las agitaciones de su espíritu que la muestran en un estado de desesperación casi animal. El comentario del coro plantea el problema de la imposibilidad de entendimiento entre las dos partes y, si bien más adelante el idioma es el mismo, de todos modos las predicciones de Casandra nunca serán comprendidas en su totalidad.

Sin embargo, esta falta de entendimiento no impide que el coro intuya la cualidad mántica de la joven. Sumido en una atmósfera religiosa típicamente esquileana, presiente la presencia de lo divino en la cautiva:

μένει τὸ θεῖον δουλίῳ περ ἐν φρενί.
(Esq. Ag., v. 1084)

"Por encima de la esclavitud lo divino permanece en su alma".

El coro, a modo de contrapunto, analiza las palabras de la joven, pero es un intérprete inhábil y lo único seguro es la certeza de que Casandra participa de una divinidad.

A medida que se desarrollan los monólogos de Casandra, el coro va confirmando su genio profético:

ἔοικεν εὖρις ἢ ξένη κυνὸς οἴκην
εἶναι, ματεύει δ' ὧν ἀνευρήσει ψόνον.
(Esq. Ag., vv. 1093-4)

"Parece que la extranjera es de buen olfato a la manera de un perro y busca (las cosas) de las que descubrirá un crimen".

La lucidez para rastrear es comparada, por lo certera, con el olfato de los perros de caza cuya virtud es seguir las pistas con inequívoca seguridad. Pero la comparación es funesta pues la pista que persigue es la de la muerte.

El coro, por momentos, acepta la certidumbre de los oráculos de la cautiva, pero inmediatamente la niega:

ἢ μὴν κλέος σοῦ μαντικῶν πετυσμένοι
ἤμεν· προφήτας δ' οὐτινας ματεύομεν.
(Esq. Ag., vv. 1098-9)

"Conocíamos tu gloria mántica, en verdad, pero no buscamos profetas".

Esta actitud contradictoria, que se mantiene casi hasta el final del pasaje, confirma cada vez más la personalidad de Casandra y por otro lado, manifiesta el miedo que tiene el coro de asumir la verdad.

En efecto, reconoce, entre las palabras de la joven, aquellas que están referidas al doloroso pasado de los Atridas:

τούτων αἰδρίεις εἶμι τῶν μαντευμάτων
ἐκεῖνα δ' ἔγνω· πᾶσα γὰρ πόλις βοᾷ.
(Esq. Ag., vv. 1105-6)

"Soy un ignorante de estos vaticinios
pero conocí aquellas cosas, pues toda la ciudad
(las) grita".

Y esta misma referencia le hace temer que los oráculos de la joven anticipen nuevas desgracias, por esto mismo se niega a reconocerla como profetisa, logrando estilísticamente confirmar más esta idea.

Esquilo por medio de un juego de luces y de sombras nos describe el miedo que padece el coro:

... οὐ με φαιδρύνει λόγος.
ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς
σταγῶν, ἅτε καὶ δορὶ πτωσίμοις
ξυνανύτει βίου δύντος αὐγαῖς.

(Esq. Ag., vv. 1120-23)

"... No me alegra tu discurso.

Una sangre azafranada corrió a mi corazón, como cuando en los que son abatidos por la lanza acaba con los resplandores al sumergirse la vida".

El miedo ha extendido sus efectos sobre la vida. Paulatinamente la ha ido deteniendo y ha invadido la sangre convirtiéndola en líquido amarillento. Es como la muerte que apaga los 'resplandores' de la existencia. El rojo de la vida contrasta con el pálido temor que se enseñoorea de todo, paralizándolo.

Más adelante el coro hace referencia al estado de trance en que se ve sumergida la joven:

φρενομανῆς τις εἶ θεοψόρητος. ...

(Esq. Ag., v. 1140)

"Eres una loca poseída por la divinidad ..."

La locura de la que habla es la que Sócrates distingue como locura profética, en la que no interviene la voluntad humana sino la divina y cuyo patrono es Apolo.

Este juego entre el reconocimiento tácito y no expreso del genio profético de Casandra va completando al personaje y constituye un intento de aplazar la verdad. Por eso se niega a ser testigo de sus oráculos:

καὶ πῶς ἂν ὄρκου πῆγμα. γενναίως παγέν,
παιώνιον γένοιτο;

(Esq. Ag., v. 1198)

"¿Y cómo una fe de juramento, compromiso fijado noblemente, podría ser provechoso?"

Pero reconoce la habilidad que tiene para descifrar el pasado:

... θαυμάζω δέ σου,
πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουρον πόλιν
κυρεῖν λέγουσαν, ὡσπερ εἰ παρεστάτεις.

(Esq. Ag., vv. 1199-1201)

"... Pero (me) admiro de que criada más allá del mar, en la ciudad que habla otra lengua, te encuentres hablando, como si hubieras estado presente".

Si en Esquilo el coro constituye un personaje más, cuya intervención es tan relevante que posibilita el avance de la acción y por medio del cual conocemos algunas características de los personajes principales, en Eurípides no ocurre esto. En el transcurso de la intervención de Casandra en escena, el coro participa dos veces.

La primera, invocando a Hécuba para que detenga el frenesí de la joven:

Βασίλεια, βακχεύουσαν οὐ λήψη κόρην.
μή κοῦψον αἶρη βῆμ' ἐς Ἀργείων στρατόν;

(Eur. Tr., vv. 341-2)

"Reina, ¿no retendrás a la muchacha transportada por delirio

para que no dirija su paso ligero hacia el ejército de los argivos?"

La actitud temerosa que veíamos en Esquilo motivada por el presentimiento de que Casandra hablaba en nombre del dios, está aquí absolutamente descartada. El participio βακχεύουσαν "transportada por delirio" describe a Casandra como enajenada. Con su comentario, el coro de cautivas la desplaza del centro de la escena y urge detenerla por el peligro que significa para ellas, pues su locura podría provocar al enemigo. En ningún momento observamos en el coro el respeto que supone su calidad de sacerdotisa; al contrario, percibimos cierta desestimación hacia la joven pues ni siquiera se dirige a ella, sino a su madre para que la detenga.

En la segunda intervención, el coro se dirige a ella:

Ὡς ἠδέως κακοῖσιν οἰκείοις γελαῶς,
μέλπεις θ' ἂ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως.

(Eur. Tr., vv. 406-7)

"¡Cuán dulcemente te burlas de tus males domésticos, y cantas cosas que, aunque las cantes, quizás no demostrarás como ciertas".

Con sus palabras aporta una característica del personaje que la relaciona con el de Esquilo y también con el mito: la condena a no ser creída.

Lo conmovedor, que significaba en Esquilo la soledad producida por el descreimiento, se ve aquí reducido a simple hilaridad. El coro interpreta las palabras de Casandra como un canto absurdo inspirado no por la divinidad sino por su propia locura.

El coro de Eurípides son las mismas esclavas que esperan el destino final. Esta razón lo rebaja a la condición de personaje común. Cuando escuchamos sus palabras sentimos que nos habla un grupo de esclavas, perfectamente diferenciadas, pero al unísono. Además, los planteos que éste hace son reales y tienen que ver con la situación límite

que les toca vivir, es decir, su futura esclavitud en manos de los vencedores. Esta circunstancia determina en ellas un lenguaje claro y alejado de toda solemnidad. La urgencia de la situación no permite reflexiones religiosas.

En Eurípides, el coro ha perdido la fuerza que tenía en Esquilo. Los personajes se debaten solos contra su destino, toman el primer plano y la expresión de sus propios conflictos arma la trama.

El coro de Esquilo con su importancia capital no sólo colabora decisivamente en el argumento, sino que contribuye a darle un carácter más solemne y religioso a la atmósfera que envuelve a los personajes. En Eurípides, en cambio, si interviene, lo hace como un personaje más y se pierde básicamente ese ambiente de religiosidad.

b. El discurso

Hay otro elemento que se conjuga en la recreación del personaje y de su atmósfera circundante: el discurso.

Podemos distinguir distintos tipos de discursos:

b.1. Un discurso religioso, manifestado a través de:

b.1.1. imágenes

b.1.2. símbolos, expresados por medio de:

b.1.2.1. mención de animales,

b.1.2.2. adjetivación simbólica.

b.2. Un discurso de oratoria.

El lenguaje religioso es casi propiedad absoluta de Esquilo, así como Eurípides manifiesta una marcada influencia racionalista propia de la oratoria.

b.1. Un discurso religioso

b.1.1. Imágenes

Esquilo logra crear una atmósfera religiosa por medio

de abundantes imágenes, que ilustran la realidad circundante como si tuviera vida independiente y permaneciera acechante, controlando los movimientos de los personajes. Estas imágenes referidas a los hechos sangrientos, ya pasados o futuros, son el signo de una realidad no terrena y sólo son percibidos por la joven, mientras que el coro alcanza solamente a intuirlos pero no a percibirlos.

La primera imagen que describe la joven está referida al triste pasado de la familia:

κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγᾶς
ὄπτας τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.

(Esq. Ag., vv. 1096-7)

"Y estos niños llorando sus degüellos
y carnes asadas devoradas por un padre".

Estos versos, que se refieren al crimen de los hijos de Tiestes, se presentan desordenados, sin coordinación lógica, en un estilo nominal que denota una elipsis intencional. Esta sucesión de palabras opera como un 'libre fluir de la conciencia' que, al mejor estilo vanguardista, se limita a plasmar, como en sueños, los mensajes que recibe. Los niños llorando su propia muerte transgreden toda normativa racional y nos trasladan al terreno de lo onírico en donde hasta lo más absurdo es válido.

Luego su visión está referida al futuro inmediato introducido por un vocativo que nombra a Clitemnestra, ἰὼ τάλαινα, pues a partir de ella se desarrollará la fatalidad ya próxima; ella es el futuro muy cercano que acucia por cumplirse y es el punto inicial de una serie de infortunios:

ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς;
τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν
λουτροῖσι παιδρύνασα. πῶς φράσω τέλος;
τάχος γὰρ τόδ' ἔσται • προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ
χερὸς ὀρεγομένα.

(Esq. Ag., vv. 1107-11)

"¡Ay miserable, pues realizarás esto,

mientras lavas a tu esposo que comparte el lecho
 en los baños. ¿Cómo explicaré el fin?
 En efecto este fin sucederá rápidamente, y
 una mano después de otra se abalanza las dos extendi-
 das".

Leamos más detenidamente estos versos. Llama a Clitemnestra por medio de un adjetivo que la muestra como despreciable. Luego Casandra visualiza el lugar del crimen y alguna de sus partes. Las imágenes se agolpan en su mente. Expresa sólo facetas de este hecho porque es imposible describirlo con palabras lógicas. Esta insuficiencia del lenguaje se halla expresada por medio de la interrogación retórica: πῶς φράσω τέλος; "¿Cómo explicaré el fin?", en donde se ve la impotencia de expresar lo inefable por medio de palabras. Las imágenes visuales la asedian, están todas allí, esperando a su alrededor para asomarse una y otra vez a su mente y atormentarla con su significado. Se acumulan, son instantes. Por eso lo que traduce en palabras es aquello que alcanza a percibir con más claridad. Así sabe que será rápido: τάχος γὰρ τὸδ' ἔσται "en efecto sucederá rápidamente". De la visión sangrienta no puede ver los rostros y, como en sueños, se ven dos manos que se alzan: προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ χερῶς ὀρέγματα "y las manos extendidas se abalanzan una después de la otra". Prevalecen las formas verbales sobre el sujeto ejecutor y se detalla el movimiento alternativo de las manos que se ven resaltadas a través de la repetición. Los miembros aparecen desprendidos del resto del cuerpo y cobran vida independiente. Con sus movimientos alternados centralizan y dirigen la acción. Libres de toda voluntad, son ejecutoras de un designio en el que no interviene la decisión humana.

Casandra continúa en trance. Recibe las imágenes que como 'apariciones' se acumulan en su alma enviadas por la divinidad:

ἦ δικτυόν τι γ' Ἄιδου,
 ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνοσ, ἢ ξυναιτίσ
 ψόνου.

(Esq. Ag., vv. 1115-7)

"¿Acaso alguna red del Hades?
 Pero una red que comparte su lecho,
 la causa de su muerte".

Sobre la visión desordenada sobresale una red: δικτυόν τι. Como a través de una lente, Casandra va acercando su mirada y reconoce en ella el símbolo de la muerte. Es una pesadilla en donde la red va adquiriendo, poco a poco, forma humana. La personificación de la red realza su significación. Por un lado nos sugiere la idea de una cacería en donde el hombre está bloqueado como animal que no puede defenderse. Por el otro, nos recuerda a los hilos de la vida de los esposos que se entrelazan cubriendo y confundiendo la visión. Pero de entre la maraña, surge un rostro que Casandra identifica como el de la esposa. En efecto, cada vez es más clara la figura de Clitemnestra. La red va tomando sus formas y, con movimientos propios, va abarcando la escena. La vida de la esposa se impone sobre la del héroe y frente a lo execrable, la joven maldice:

... στάσις δ' ἀκόρετος γένει
 κατολολυξάτω θυματος λευσίμου.

(Esq. Ag., vv. 1117-8)

"que el grupo insaciable para la raza lance
 un grito de triunfo sobre la víctima destinada a lapidar".

También sus oídos se agudizan y escucha el coro de las Erinias que yacen desde siempre en la mansión:

τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει χορὸς
 σύμφθογγος οὐκ εὐψωνος · οὐ γὰρ εὖ λέγει.
 καὶ μὴν πεπωκώς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
 βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,
 δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων.
 ὕμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι
 πρῶταρχον ἄτην · ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν
 εὐνάς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς.

(Esq. Ag., vv. 1186-93)

"En efecto un coro que canta acorde, no armonioso
pues no canta bien, no abandona
jamás este techo;
y ciertamente, habiendo bebido, para alentarse más,
sangre mortal, un tropel de hermanas Erinias, difícil
de despedir fuera, permanece en palacio.
Cantan, sentadas en las habitaciones un himno,
la calamidad inicial, a su vez escupen malévolas
sobre el que pisoteó el lecho fraterno".

Voces disonantes resuenan en el ambiente creando una atmósfera aciaga. Son las Erinias, que atraídas por antiguos crímenes, permanecen clamando nuevos sacrificios. La violencia engendra violencia, y ellas, concedoras, permanecen esperándola.

La permanencia de las Furias sedientas de nueva sangre destaca la idea esquileana de que la maldición se repite a través de las generaciones de un linaje. El δαίμων ἀλάστωρ, espíritu de la maldición, permanece acechando y por eso las Furias se arraigan tan fuertemente en la casa de los Atridas, seguras de que nuevos crímenes, que a la vez reclamarán futuras venganzas, expiarán los anteriormente ejecutados.

La construcción de participio δώμασιν προσήμεναι "sentadas en las habitaciones", presenta a las Erinias como figuras fantasmagóricas, incorpóreas, que están en cualquier parte de la casa y que sólo la profetisa las ve moverse y las escucha cantar.

Lo que éstas cantan se refiere al crimen inicial πρῶταρχον ἄτην, la muerte de los hijos de Tiestes. Repudian también la infidelidad de Aérope, esposa de Atreo que yació en el lecho con su cuñado Tiestes.

Como en una ceremonia satánica reaniman los antiguos deseos de venganza señalando el lugar:

...ἐν μέρει δ' ἀπέρτυσαν
εὐνάς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς.

(Esq. Ag., vv. 1192-93)

"... a su turno escupen malévolas
sobre el que pisoteó el lecho de su hermano".

Con más detalle percibe el crimen de los niños:

ὄρατε τοὺς δὲ τοὺς δόμοις ἐφημένους
νέους, ὄνειρων προσφερεῖς μορφώμασιν;
παῖδες θανόντες ὡσπερεῖ πρὸς τῶν φίλων,
χεῖρας κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βορᾶς·
σὺν ἐντέροις τε σπλάγχν', ἐποίκτιστον γέμος
πρέπουσ' ἔχοντες. ὧν πατὴρ ἐγεύσατο.

(Esq. Ag., vv. 1217-22)

"¿Veis a estos niños sentados en palacio
semejantes a las figuras de los sueños?
Como niños muertos por sus parientes,
llenando las manos de carnes, alimento familiar,
llevando una carga digna de piedad muestran las
visceras de las que su padre gustó".

Las imágenes son horribles. Los niños muertos aparecen portando sus vísceras. El lenguaje que utiliza para describir la escena es genérico, no nombra víctimas ni victimarios. El silencio rodea las imágenes. Sólo se escucha la voz de la joven describiéndolas. Los niños como figuras de una pesadilla, se hacen cada vez más grandes y abarcan toda la visión. Ahora sólo se ven las manos con sus entrañas chorreantes y luego sólo las vísceras, exaltadas sintácticamente por la estructura apositiva que las define: ἐποίκτιστον γέμος "lamentable carga". La subordinada que está al final nos dice el destino de la terrible carga.

También Casandra percibe imágenes táctiles:

παπαῖ, οἶον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δέ μοι.

(Esq. Ag., v. 1256)

"¡Ah, ah! ¡Qué fuego! ¡Se acerca a mí!"

Sus sentidos se dilatan aún más y percibe el calor del peligro.

Casi al final, muy cercana a su propia muerte, recibe el desagradable olor de la muerte:

φόνον δόμοι πνέουσιν αἱματοσταγῆ.
(Esq. Ag., v. 1309)

"Las habitaciones exhalan muerte chorreante de sangre".

La joven, exacerbada, capta todas las manifestaciones de la atmósfera que la rodea a través de los sentidos. Esta descripción detallada de las imágenes contribuye al clima casi místico en el que se mueven los personajes.

b.1.2. Símbolos

No sólo el uso de las imágenes le dan un carácter religioso al discurso sino también la expresión de la realidad por medio de símbolos.

El uso de símbolos se debe a que normalmente lo que profetizaba la Pitia era bastante hermético, por esto mismo a Apolo se lo llamaba λοξίας, "el oblicuo", puesto que sus oráculos eran muy difíciles de descifrar.

Este lenguaje simbólico Esquilo lo logra a través de:

b.1.2.1. Mención de animales y

b.1.2.2. adjetivación simbólica.

b.1.2.1. Mención de animales

Cassandra recurre a imágenes de animales para referirse a Clitemnestra y

... ἄπεχε τῆς βοῦς
τὸν ταῦρον • ἐν πέπλοισιν
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει • πίτνει δ' (ἐν) ἐνύδρῳ τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

(Esq. Ag., vv. 1125-9)

"... Separa de la vaca al toro,
entre túnicas tomando con astucia de negros
cuernos golpea; y sucumbe en una bañera llena de agua.
A ti te narro el suceso de la bañera que mata a
traición".

El símbolo del toro a merced de la vaca se logra a través del genitivo: τῆς βοῦς. Clitemnestra. Ella es el elemento peligroso; de ella hay que alejar al toro. La valoración tradicional del toro como símbolo viril de fortaleza y de la vaca como el de fecundidad, se ve aquí trastocada. El elemento pasivo quiebra las leyes naturales y se convierte en activo; la mujer supera, a traición, las fuerzas del hombre.

Las cosas que rodean lo siniestro, confabuladas con el crimen, se mueven oscilantes y, por turno, toman el primer plano. Las túnicas hacen borrosa la imagen y por entre los velos surgen los negros cuernos, símbolo de la astucia.

Observemos la estructuración sintáctica de estos versos. Las proposiciones que siguen a la mención del toro y la vaca han omitido el sujeto y a modo de zeugmas, los ya mencionados son quienes realizan los hechos siguientes (cfr. vv. 1126-1127). Esta omisión logra centralizar el resto de los sucesos.

Los "negros cuernos" se retrasan y aparece en primer plano la bañera: ἡ λέβης (cfr. vv. 1128-1129). La palabra λέβης significa "urna funeraria" y también "suerte de tambor que percuten las mujeres de Esparta en los duelos de sus reyes". Todas sus acepciones tienen que ver con la muerte, por eso la bañera es el lugar del crimen y parte fundamental de un rito macabro. El adjetivo compuesto referido a ella: δολοφόνου "que mata a traición", la personifica, haciéndola partícipe voluntaria del hecho.

También para referirse a Egisto, Esquilo recurre a la imagen de un animal:

λέοντ' ἄνακτιν, ἐν λέχει στρωφώμενον

(Esq. Ag., v. 1224)

"Un león débil que se mueve en el lecho".

El león, símbolo de fuerza, vigor y magnanimidad, no se corresponde con la figura de Egisto, por eso el adjetivo ἀναλκιν "débil" aparece al lado de la palabra león.

Unos versos más adelante, se refiere la joven a Clitemnestra recurriendo a otro animal:

οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα, μισητῆς κυνὸς
λείξασα κάκτεινάσα παιδρὸν οὖς δίκην,
ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχη.

(Esq. Ag., vv. 1228-30)

"no sabe (Agamenón) qué cosas su lengua, a la manera de una perra aborrecible lamiendo la serena oreja y matando, obtendrá de la escondida Ate para su funesto destino".

La fidelidad de la esposa es personificada en la "lengua de una perra aborrecible" γλῶσσα μισητῆς κυνὸς. La imagen simbólica del perro como ejemplo de fidelidad aparece aquí alterada y la comparación de la esposa con el animal, lejos de elogiarla, la desmerece. Los participios λείξασα y κάκτεινάσα "que mata lamiendo", terminan de definirla como hipócrita y traicionera. Por medio de las adulaciones λείξασα "lamiendo", conducirá al esposo a la muerte. La "serena oreja", παιδρὸν οὖς, que espera las muestras de afecto, simboliza al propio Agamenón que, indefenso y confiado, recibe halagos sin sospechar su pronto final. La comparación con Ate oculta concreta la acción de la espera que aguarda el momento oportuno.

Finalmente llama a los esposos "león" y "leona" y a Egisto "lobo":

αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμημένη
λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίᾳ.

(Esq. Ag., vv. 1258-59)

"Esta leona de dos pies acostada con el lobo, en ausencia del noble león".

El contraste entre la leona y el león, a pesar de pertenecer a la misma especie, se halla resaltado por los adjetivos destinados a cada uno. Para referirse a la leona utiliza el demostrativo αὕτη, con toda una carga despectiva, confirmada por medio del participio συγκοιμημένη "acostada" pues la muestra en la condición vergonzosa de adúltera. En cambio, para referirse al león utiliza εὐγενοῦς "noble" que engrandece la figura de Agamenón.

Egisto, maquinador principalísimo del crimen, aparece representado por la figura del lobo, símbolo de la astucia y la crueldad.

b.1.2.2. Adjetivación simbólica

El uso del lenguaje simbólico se ve enriquecido por la adjetivación cuyo contenido también es simbólico. Por ejemplo, cuando se refiere al techo, sinécdoque de la palabra mansión:

μισόθεον μὲν οὖν· πολλὰ συνίστορα,
αὐτόψονα, κακὰ καρτάναι,
ἄνδρός σφαγεῖον καὶ πέδον ῥανζήριον.

(Esq. Ag., vv. 1090-92)

"odioso a los dioses ciertamente, cómplice en muchas cosas, matador de los suyos; males lazos para ahorcar, recipiente para la sangre del esposo y suelo mojado de sangre".

Los adjetivos que lo caracterizan son todos compuestos y proporcionan al lenguaje una justeza y densidad propia de Esquilo. Lo llama testigo de los crímenes cometidos y la personificación contribuye a dar idea de algo que participa de los hechos, los abarca y los cubre intencionadamente.

La estructuración de estos versos es significativa. El verso central y en especial el sustantivo κακά es un centro irradiador del que se sostiene simétricamente todo el resto de la estructura. La aliteración de α y ο, ordenadas en una disposición silábica también simétrica, dan la sensación

de un sonido susurrante y apesadumbrado.

En forma vívida y detallada describe, con la brevedad propia del estilo metafórico, el techo como símbolo. El hecho de adjetivarlo personificándolo le da oscuridad a lo que dice, pero a la vez lo impone como una fuerza amenazadora que está allí, observándolo todo, inclusive a ella misma.

No sólo por medio de adjetivos logra enriquecer el lenguaje simbólico, también por medio de sustantivos que identifican por antonomasia a algunos personajes. Este recurso utiliza para referirse a Orestes:

ἀλκὰ δ' ἐκὰς ἀποστατεῖ.

(Esq. Ag., v. 1103)

"Y el socorro está lejos".

Cassandra nombra de modo indirecto al hijo que será el encargado de vengar a su padre.

Más adelante, por medio de adjetivos, lo define aún más:

ἤξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάορος.
μητροκτόνον ψίτυμα, ποινάτωρ πατρός·
ψυγᾶς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος

(Esq. Ag., vv. 1280-82)

"Pues vendrá después otro vengador de nosotros, descendiente matricida, vengador del padre, y exiliado vagabundo, desterrado de esta tierra".

No lo nombra, sino que lo va definiendo: τιμάορος "vengador", μητροκτόνον ψίτυμα, "descendiente matricida" y ποινάτωρ πατρός, "vengador del padre". Por medio de adjetivos conocemos también el alejamiento circunstancial de su patria, ψυγᾶς "exiliado", ἀλήτης "vagabundo", ἀπόξενος "desterrado". La venganza del hijo expurgará la muerte del padre, y así cíclicamente la fatal disposición se hereda a través de las generaciones.

Recurre a esta adjetivación rica en significación para mencionar indirectamente la maldición de los Atridas:

τί τόδε νεόν ἄχος μέγα;
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,
ἄφερτον ψίλοισιν, δυσίατον·

(Esq. Ag., vv. 1101-3)

"¿cuál es este nuevo gran dolor?
Un gran mal se medita en este palacio,
insoportable para los suyos, difícil de curar?"

o para nombrar el lugar donde se ejecutará el crimen: δολοφόνου λέβητος τύχαν (v. 1120) "el suceso de la bañera que mata a traición", o su propia muerte: σχισμὸς ἀμφήκει δορὶ (v. 1140) "un corte con arma de dos filos".

El hecho de mencionar las personas y los hechos a través de sus cualidades oscurece los discursos de Casandra. Esta característica define la índole de sus oráculos. La misma Casandra, cuando se refiere a éstos, los muestra como "entre velos" ἐκ καλυμάτων (v. 1178).

Por medio de los símbolos, imágenes y de abundante adjetivación, Esquilo enriquece el discurso y consigue el efecto religioso penetrando en el mito para extraer de él su mensaje. La solemnidad de su lenguaje se ajusta a la conciencia de la constante presencia o cercanía de lo sobrenatural.

Eurípides no utiliza un lenguaje simbólico ni una abundante adjetivación relacionada con éste. Producto de una argumentación lógica, sus versos son directos, propios de un habla más coloquial. La distancia entre el coro y la joven se ha acortado. Los oráculos de ésta están expresados de tal modo que lo evidencian más como producto del pensar humano que no de la percepción de lo divino. Por esta misma razón, el lenguaje no necesita del ornato como requisito para acercarse lo más posible a lo inefable pues este terreno ha sido desplazado. Lesky, cuando habla de los personajes euripídeos nos dice: "No hay ninguna poten-

cia. fuera del sentir humano y del pensar humano que pudiera determinar la acción del individuo"¹.

En el personaje de Eurípides hay una conciencia profunda y humana de su destino y esto es lo que se trata de transmitir; para ello, el autor echa mano de la oratoria y sus recursos.

b.2. Un discurso de oratoria

Con expresiones como 'Αλλ αὐτ' ἔάσω. "Pero lo callaré" (v. 361), nos encontramos con una Casandra que puede manejar sus arrebatos.

La joven habla de su muerte y la de su compañero:

... πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν.
ὅς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἴσι χᾶτέρων·
μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὓς οὐμοὶ γάμοι
θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν.

(Eur. *Tr.*, vv. 361-4)

"...no celebraremos el hacha
que va hacia mi cuello y el de los otros,
ni las luchas matricidas que mis bodas
producirán y se alzan de la casa de Atreo".

Menciona su muerte a través del hacha que aparece actuando por sí misma. Luego adelanta lo que ocurrirá después de su muerte.

De modo indirecto hace referencia a la venganza de Orestes. La coordinada final nombra los sufrimientos para el linaje de Agamenón generados de la raza misma. La proposición subordinada individualiza a la joven como

1 Albin LESKY. La tragedia griega. Barcelona, Labor, 1976, p. 160.

el motivo desencadenante de la fatalidad ya latente sobre los Atridas.

De pronto Casandra, consciente de su arrebato, lo abandona y se refiere al presente que constituirá el argumento con el cual ella demostrará que su ciudad, aunque destruida, es más feliz que la de los vencedores:

πόλιν δὲ δείξω τήνδε μακαριωτέραν
ἢ τοὺς Ἀχαιοὺς....

(Eur. *Tr.*, vv. 365-6)

"y demostraré que esta ciudad (es) más feliz que los aqueos,..."

La postura, de la joven, lejos de ser arrebatada, es la de un orador racional que intenta, por medio del discurso, demostrar algo.

Tal como ocurre en los razonamientos demostrativos, todo lo que expondrá Casandra está ordenado en una estructura expositiva para su posterior demostración.

Comienza el monólogo alejando de sí misma toda posibilidad de locura profética:

... ἔνθεος μὲν, ἀλλ' ὄμως
τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων·

(Eur. *Tr.*, vv. 366-7)

"...inspirada por los dioses, sin embargo colocaré esto fuera de los misterios báquicos".

Luego, a modo de exordio, se refiere a los aqueos:

οἱ δὲ διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν κύπριν,
θηρῶντες Ἑλένην, μυρίους ἀπώλεσαν.

(Eur. *Tr.*, vv. 368-9)

"los cuales a causa de una sola mujer y un solo amor persiguiendo a Helena, destruyeron a millares".

El exordio constituye más bien un vituperio en el que la subordinada relativa destaca los causantes, y la principal, breve, clara y puesta intencionalmente al final de estos versos, pone en relieve la acción destructiva de aquellos a los que va a referirse. Como nos dice Aristóteles, la función de estos versos es hacer 'recordar' los hechos.

Los versos siguientes hasta llegar al final constituyen lo que Aristóteles llama exposición y argumentación² y están organizados en dos momentos. El primero corresponde a una especie de *narratio* que enumera las pérdidas que padecieron los aqueos en esta guerra. El segundo momento parte de la enumeración anterior a la que opone sistemáticamente un logro obtenido por los troyanos.

Una valoración superior le permite ver en el triunfo de la guerra, una derrota a causa del daño tan grande que supone tanto en los vencedores como en los vencidos.

La guerra aparece aquí como un hecho que va en contra de la naturaleza humana.

Según Aristóteles, se es feliz cuando se tiene amigos, hijos, salud, belleza, nobleza, riqueza, honor y una buena vejez³. Esta valoración del hombre griego estaba inserta en un medio conocido al que llamaban *πόλις*. Alejarse de ésta suponía un despojo y una pérdida total de su identidad.

El discurso de Casandra versa sobre estos tópicos y demostrará la carencia de estos beneficios entre los aqueos y la permanencia de los mismos entre los suyos.

El jefe enemigo posee como único patrimonio el odio de los suyos:

Ὅ δὲ στρατηγὸς ὁ σοφὸς ἐχθίστων ὑπερ
τὰ φίλτατ' ἄλλεσ', ἠδονὰς τὰς οἴκοθεν
τέκνων ἀδελφῶ δούς γυναικὸς οὐνεκα.

(Eur. *Tr.*, vv. 370-2)

2 ARISTOTELES. *Retórica*. Trad., prólogo y notas de Antonio Tovar. Madrid, Grafoffset, S. L., 1971, III, 14, 8.

3 ARISTOTELES. *Op. cit.*, I, 5, 20 y ss.

"Y el jefe, sabio, en favor de los enemigos
su más caro bien perdió, los placeres domésticos,
entregando (uno) de sus hijos a su hermano a cau-
sa de una mujer,"

El epíteto referido a Agamenón aparece sustantivado y colocado en forma apositiva de modo que se destaca especificando una cualidad sobresaliente en el estratega, pero con cierto tono irónico, pues las circunstancias no lo muestran como tal. Plantea, concretamente, el sacrificio, realizado por el jefe, de una de sus hijas que lo condenará a la pérdida del resto de su familia. Agamenón en últimas cuentas es un vencedor infeliz porque carece de vínculos verdaderos.

Vuelve a mencionar la causante de toda la guerra: γυναικὸς οὐνεκα. Esta repetición insiste en la sinrazón de una guerra que acarreó tanta destrucción.

Los versos siguientes plantean la muerte y se abarca desde distintos puntos de vista.

Primero, es la muerte prematura y alejada de la patria:

Ἐπεὶ δ' ἐπ' ἄκτας ἦλυθον Σκαμανδρίου
ἔδνησκον, οὐ γῆς ὄρι' ἀποστερούμενοι:
οὐδ' ὑψίπυργον πατρίδ'

(Eur. Tr., vv. 374-6)

"Y tan pronto como llegaron a orillas del Escamandro, comenzaban a morir, no porque las hubieran privado de su tierra ni de las altas torres de su patria . . ."

La idea de la muerte lejana se ve remarcada por su carácter voluntario. Los hombres no han sido desterrados sino que están en estas tierras y mueren allí por voluntad propia.

En segundo término, es la muerte sin entierro. Lejos de los suyos y sin rituales convenientes:

... οὐς δ' Ἄρης ἔλοι,

οὐ παῖδας εἶδον, οὐ δάμαρτος ἐν χεροῖν
πέπλοισι συνεστάλησαν, ἐν ξένη δὲ γῆ.
κεῖνται.

(Eur. *Tr.*, vv. 376-9)

"Y aquellos a los que Ares degollara,
no vieron a los hijos, ni por las manos de las esposas
fueron envueltos en peplos, y yacen en tierra
extranjera".

A través de la personificación de la guerra en el dios que la representa, conocemos que han muerto luchando. Esta muerte repentina, lejos de la natural vejez, los priva de los afectos familiares, privación encarecida por la falta de ceremonia que les dé honra y los grave en el recuerdo. El verbo κεῖνται actúa como un presente histórico que prolonga la acción de yacer en el tiempo. Y el hecho de permanecer en tierra extranjera hará que esa alma nunca descansa en paz.

El campo de batalla se ve desplazado por la imagen de la patria lejana:

... τὰ δ' οἴκοι τοῖσδ' ὅμοι ἐγίγνετο·
χῆραί τ' ἔθνησκον, οἳ δ' ἀπαιδες ἐν δόμοις.
ἄλλοις τέκν' ἐκθρέψαντες·

(Eur. *Tr.*, vv. 379-81)

"Y cosas semejantes ocurrían a ellos en su casa:
las viudas morían y ellos estaban sin hijos en las
casas, habiéndolos criado inútilmente,"

La ausencia de los hombres muertos en batalla trae la soledad a las mujeres y a los hijos, único lazo real y duradero. Esta misma razón impide que sus muertes sean vengadas:

... οὐδὲ πρὸς τάφοις
ἔσθ' ὅστις αὐτῶν αἷμα γῆ δωρήσεται.

(Eur. *Tr.*, vv. 381-2)

"y no existe el que junto a sus tumbas ofrezca para la tierra sangre (de víctimas)".

La muerte de los aqueos, a pesar de la victoria, así expuesta, es una muerte oscura, sin reconocimiento, carente de sentido.

Todo lo referido a los aqueos termina de un modo cortante a través de un verso cuyas palabras parecen un elogio, pero que, en realidad, producen el efecto contrario, el de una amarga ironía:

"Ἡ τοῦδ' ἐπαίνου τὸ στράτευμ' ἐπάξιον.

(Eur. *Tr.*, v. 383)

"La expedición ciertamente es digna de esta alabanza".

En verdad, tanta pérdida provocada por una razón tan fútil, no es digna de ningún elogio.

El segundo momento corresponde a las ventajas que obtuvieron los troyanos en esta guerra y que contrastan con los perjuicios sufridos por los aqueos, enumerados en el primer momento.

A través de un coordinante adversativo introduce el asunto y va directo a él:

Τρῶες δὲ πρῶτου μὲν, τὸ κάλλιστον κλέος,
ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον·

(Eur. *Tr.*, vv. 386-7)

"Pero los troyanos, esa es la mejor gloria, morían por la patria;"

Contrariamente a la muerte de los aqueos, los troyanos morían en defensa de su patria, es decir con honra.

La razón de los aqueos, una mujer, contrasta fuertemente con la de los troyanos, su tierra.

A la idea de la muerte gloriosa, se agrega la de la muerte en su tierra y con la ceremonia correspondiente:

... οὐς δ' ἔλοι δόρυ,
νεκροί γ' ἔς οἴκους φερόμενοι φίλων ὑπο
ἐν γῆϊατρῶφ περιβολᾶς εἶχον χυθονός.
χερσὶν περισταλέντες ὧν ἔχρῃν ὑπο.

(Eur. *Tr.*, vv. 387-90)

"... Y aquellos a los que capturara la lanza,
muertos eran llevados hacia sus moradas,
por sus amigos, en tierra patria
tenían su tumba
envueltos por las manos de aquellos que tenían
tal deber",

Cassandra presenta a los troyanos como los defensores de un hecho hélico inevitable. Y a pesar de que también éstos tienen una muerte violenta y temprana, se ven recompensados por la seguridad de que serán honrados debidamente y sepultados en su tierra.

Frente a la soledad de los familiares de los aqueos, aparecen los troyanos gozando de todos los placeres domésticos en los intervalos pacíficos:

ὄσοι δὲ μὴ θάνοιεν ἐν μάχῃ φρυγῶν,
ἀεὶ κατ' ἡμᾶρ σὺν δάμαρτι καὶ τέκνοις
ῶκουν.

(Eur. *Tr.*, vv. 391-3)

"Cuantos de los frigios no murieran en batalla
siempre habitaban a lo largo del día
con su esposa e hijos,"

El adverbio ἀεὶ transmite la idea de algo durable, de permanencia y seguridad, de una cercanía que significa recompensa y nuevo alimento espiritual.

La muerte honrosa se concentra en la figura de Héctor:

Τὰ δ' Ἔκτορός σοι λύπρ' ἄκουσον ὡς ἔχει.

δόξας ἀνὴρ ἄριστος οἴχεται θανάων.

(Eur. *Tr.*, vv. 394-5)

"Y en cuanto al penoso (destino) de Héctor escucha cómo es: parte muriendo como el más excelente hombre de fama".

En el verso siguiente hallamos la idea de que las circunstancias son inevitables y necesarias para que queden grabadas en la historia, la gloria de Troya y sus habitantes:

εἰ δ' ἦσαν οἴκοι, χρηστὸς ὧν ἐλάνθανεν.

(Eur. *Tr.*, v. 397)

"pero si se hubieran quedado en sus moradas, su excelencia permanecería oculta".

El lenguaje se torna más sentencioso: la guerra es innecesaria pero frente a lo inevitable, hay que enfrentarla:

φεύγειν μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ·
εἰ δ' ἐς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει
καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δέ' δυσκλεές.

(Eur. *Tr.*, vv. 400-2)

"Ciertamente es preciso que cualquier (hombre) que piense sensatamente, evite la guerra, pero si a ella se enfrenta, una corona no vergonzosa para la ciudad es morir honrosamente, y no morir honrosamente, sería un oprobio".

Todo lo que ha expuesto Casandra la lleva a una conclusión:

ὧν οὐνεκ' οὐ χρὴ, μήτερ, οἰκτίρειν σε γῆν
ἢ τὰμὰ λέκτρα· τοὺς γὰρ ἐχθίστους ἐμοὶ
καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ.

(Eur. *Tr.*, vv. 403-5)

"Por esto no debes, madre, llorar tu tierra o mis bodas: pues a los más odiosos para mí y para ti destruiré con mis bodas".

El objetivo final de todo el razonamiento era convencer a los oyentes y a su madre, en especial, de que el motivo de su alegría era válido y no originado por un desvarío. La valoración que hace la joven de sus circunstancias presentes, está por encima del sufrimiento porque ha comprendido la razón final de su destino. Pero la situación límite se ha impuesto a los otros personajes que sólo ven su condición actual.

La visión más aguda y madura de la joven que le permite elevarse por encima de la contingencia, le sirve a Eurípides para plasmar a través de ésta, su juicio contrario sobre la guerra. El personaje, más que una recreación, es un medio a través del cual el autor expresa sus ideas. Influido por la oratoria, organizó los discursos de Casandra como si estuviera él mismo frente a la audiencia.

III. La relación con el concepto religioso: tratamiento de lo religioso

Casandra como configuradora de su personaje

En ambos autores Casandra se va haciendo a medida que interviene, hay una evolución en su personalidad que la orienta a una decisión final.

Podemos organizar esta configuración según:

- a- La manifestación directa de los estados de lucidez profética
- b- Casandra a merced de la voluntad divina
- c- Locura divina, locura humana
- d- Casandra frente a su papel de profetisa

a- La manifestación directa de los estados de lucidez profética

Un papel preponderante lo ejercen las interjecciones y el uso de las exclamaciones.

En Esquilo, luego de un prolongado mutismo, interviene Casandra profiriendo un lamento prolongado:

ὄτοτοτοτοί πόποι δᾶ.
ὦπόλλων ὦπολλων

(Esq. Ag., vv. 1072-3)

"¡ay! ¡Dioses! ¡Tierra!
¡Apolo! ¡Apolo!"

La repetición de la misma interjección exalta su dolor. Las tres primeras intervenciones de Casandra son exclamaciones invocando al dios. Por medio de este recurso se logra crear el efecto de que los personajes y el coro, por un lado, y Casandra, por otro, están en dos mundos diferentes. La mujer sólo responde a los impulsos divinos y aparece frente a los demás como enajenada.

A medida que avanza la acción, estos clamores incoherentes y entrecortados van tomando forma:

ὦ πόποι, τί ποτε μήδεται;

(Esq. Ag., 1.100)

"¡oh, dioses! ¿Qué se maquina pues?"

La interrogativa actúa como indicadora de algo evidentemente doloroso pues provoca en ella exclamaciones de dolor y sirve como introducción a lo que después dirá.

Analicemos estas palabras:

τί τόδε νέον ἄχος μέγα;
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,
ἄψερτον ψίλοισιν, δυσφατον • ἀλκὰ δ'

ἐκὰς ἀποστατεῖ.

(Esq. Ag., vv. 1.101-4)

"¿Cuál es este nuevo gran dolor?
Un gran mal se medita en este palacio,
insoportable para los suyos, difícil de curar?
Y el socorro está lejos".

Con un lenguaje oscuro se refiere a la casa. La *redu-
plicatio* del adjetivo μέγα encarece estas predicciones.
En un caso aparece relacionado con el dolor, ἄχος, en el
otro con el mal, κακόν. El hipérbaton ubica intencionada-
mente el segundo μέγα a comienzos de verso y el sustantivo
al cual modifica al final del mismo, de modo que se destaque
sobre el resto. La dimensión del mal está dada por esta
repetición: un gran mal supone un gran dolor. Aparecen
dos adjetivos más, ἄφερτον "insoportable" y δυσίατον "difícil
de curar" que completan el mensaje.

Finalmente, de un modo también oscuro, menciona
a Orestes, no por su nombre sino por la función que tendrá
en el futuro. Esto último sólo entendido por el espectador
que ya conoce el argumento del mito.

Las interjecciones le sirven a Casandra para canalizar
el dolor que le provocan las imágenes que sólo ella percibe.
Como en un estado febril, recibe involuntariamente esos
mensajes y su lucidez la angustia.

La entrada al estado de trance le produce dolor
debido a la exacerbación de los sentidos que aumenta la
capacidad perceptiva a niveles sobrehumanos:

ἰοὺ ἰοὺ, ὦ ὦ κακά.
ὕπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος
στροβεῖ ταρασσῶν προιμίοις.....

(Esq. Ag., vv. 1214-16)

"¡ah! ¡Ay! ¡Oh! ¡Oh! ¡Males!
¡De nuevo una terrible pena por una predicción verídica
me conturba desconcertándome con preludios!"....

Las interjecciones y el concepto de "terrible pena" traducen en palabras un estado doloroso que perturba a Casandra. Ella se halla física y espiritualmente a merced del dios y el acercamiento a la verdad le provoca un inevitable sufrimiento. Este lenguaje exclamativo sirve a Esquilo para introducir a Casandra en escena y, al mismo tiempo, para sugerirnos a la mujer transportada en trance profético, estado casi permanente.

En Eurípides, cuando aparece Casandra en escena, no emite lamentos, sino que por medio de formas imperativas se comunica con el resto:

Ἄνεχε • πάρεχε •
ψῶς φέρ, ὦ • σέβω • φλέγω-ἰδοῦ, ἰδοῦ-

(Eur. *Tr.*, vv. 308-9)

"¡Levanta, ofrece, trae la luz, honro, alumbro, he ahí, he ahí!"

Es decir que el lenguaje exclamativo, lejos de alejarla, la acerca al coro.

Con Esquilo tenemos la sensación de que Casandra como una estatua, mira hacia arriba, sólo atenta a esa realidad divina. Es como si cobrara vida sólo cuando ocupa su cuerpo la divinidad y, cuando ésta establece contacto, Casandra emite sonidos incomprensibles.

En Eurípides, la rica acumulación de formas verbales nos sugiere una Casandra llena de vida, arrastrada a una vorágine de la que intenta hacer participar a todos los que la rodean.

En vez de las partículas interjectivas propiamente dichas, utiliza palabras con esta función, ya sean verbos, ya sean nombres de dioses de la tradición:

Ἕγμην, ὦ Ἕγμέναι ἄναξ.

(Eur. *Tr.*, v. 315)

"¡Himeneo, oh Himeneo, Señor!"

La invocación al dios del matrimonio se repite una y otra vez, como un estribillo a través del discurso de Casandra remarcando el compás de la danza.

Quizás el espectador detrás de su alegría veía una gran carga irónica, pues estas exclamaciones eran propias de los cantos de triunfos, utilizados en las ceremonias matrimoniales como expresión de gozo y futura prosperidad.

Más adelante vemos que emite el grito típico de las bacantes:

εὐὸν, εὐοῖ

(Eur. *Tr.*, v. 326)

"¡evohé! ¡Evohé!"

Estas exclamaciones la relacionan más con la locura dionisiaca que con la apolínea. La locura profética se ve reducida en la Casandra euripídea a una locura activa más humana que divina. Los imperativos a modo de exclamaciones interjectivas y la repetición de los dioses muestran a Casandra con una alegría contagiosa. Envuelta en su frenesí, con vueltas cada vez más rápidas y la voz más fuerte, gira, gira e invita a su madre, al coro, a cantar y a festejar. Su locura se desenfrena en un baile siniestro y sus pasos son cada vez más rápidos. Vemos a la pequeña figura desplazarse por todas las ruinas.

El uso de la interjección como manifestación dolorosa hace de la Casandra esquileana un personaje patéticamente religioso a merced del arbitrio divino.

La interjección, y más que eso, el uso de un lenguaje exaltado en Eurípides da a los discursos de Casandra un tono festivo y, al mismo tiempo, constituye una pintura irónica de la realidad en donde el dolor y la alegría se encuentran en el mismo plano de lo absurdo.

b. Casandra a merced de la voluntad divina

La mediación de Apolo en la Casandra de Esquilo

es decisiva y contribuye a enriquecer el personaje en su calidad de sacerdotisa.

Ya hemos visto cómo las interjecciones son una revelación de la intromisión del dios en la joven. Pero además de estas exclamaciones interjectivas, hay referencias concretas a su intervención y estas alusiones son tan permanentes que constituyen el *leit motiv* del pasaje.

Así, por ejemplo, en la tercera manifestación de Casandra, observamos que desconoce el destino que le ha dado el dios y, sin voluntad propia, se halla expuesta a sus decisiones caprichosas:

ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγές με:

(Esq. Ag., v. 1087)

"¡ah! ¿Adónde entonces me condujiste?"

Este determinismo religioso lo vemos en otros versos:

ὦ ὦ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι·
τὸ γὰρ ἐμὸν θροῶ πάθος ἐπεγγέασα.
ποῖ δὴ με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες;
οὐδέν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανομένην .τί γάρ:

(Esq. Ag., vv. 1.136-9)

"¡ah! ¡Ay! ¡Destinos desventurados de una desdichada, en efecto grito vertiendo mi padecimiento.
¿Adónde me condujiste aquí (a mí) desgraciada?
A ninguna otra cosa sino a que yo muera. ¿Qué pues?"

Las enunciativas mezcladas con las interrogativas orientan la duda hacia la certidumbre. Casi al final nombra la finalidad del cautiverio: ξυνθανομένην "a morir". La *interrogatio* expresa de modo indirecto la certidumbre de su muerte.

La voluntad divina es inapelable y frente a sus firmes decisiones, es imposible que un humano pueda modificarla.

Esta disposición imprevisible de los dioses limita la arrogancia humana, pues toda seguridad es relativa. Así

lo afirma Casandra cuando se refiere a los sacrificios hechos por su padre:

ἴω πρόπυργοι θυσῖαι πατρὸς

(Esq. Ag., v. 1.168)

"¡ay sacrificios de mi padre celebrados por la salvación".

οὐδὲν ἐπήρκεσαν
τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἐχρῆν παθεῖν.
ἔγὼ δὲ θερμόνους τάχ' ἐν πέδῳ βαλῶ.

(Esq. Ag., vv. 1.170-2)

"pero ningún remedio procuraron,
que la ciudad ciertamente no padeciera
como ahora tiene que padecer.
Y yo, de ardiente espíritu, rápidamente seré arrojada
al suelo".

Ningún sacrificio de los troyanos y su rey cambió la voluntad del dios. Estaba determinado que la ciudad cayera en manos de los aqueos y que sus habitantes fueran muertos o esclavizados.

También Casandra menciona a Apolo como único responsable de su destino:

μάντις μ' Ἀπόλλων τῷδ' ἐπέστησεν τέλει.

(Esq. Ag., v. 1.203)

"Apolo, el profeta, me colocó en este estado".

Cassandra está explicando al coro el origen de su genio mántico. El pronombre ubicado entre el nombre del dios y su calidad de adivino destaca la condición de subordinada absoluta de la joven a sus designios. Que el dios se hubiera fijado en ella fue una desdicha, pero que ésta hubiera burlado su promesa significó hacer desgraciada toda su vida. Casandra es como un títere cuyos hilos maneja Apolo.

En Esquilo la intervención de Apolo es permanente

y lo comprobamos a través de los paroxismos de Casandra manifestados por medio de interjecciones y del lenguaje exclamativo o de la mención concreta del dios.

En Eurípides pareciera que esta mediación ha dejado de existir.

Sólo dos veces se lo menciona. La primera, pertenece a Casandra:

ἄγε σύ, Φοῖβε, νῦν • κατὰ σὸν ἐν δάψναις
ἀνάκτορον ὀνηπολῶ.

(Eur. *Tr.*, vv. 329-30)

"condúcelo tú, Febo; en tu templo entre laureles
celebro sacrificos".

La influencia que ejercía Apolo en la Casandra de Esquilo, desaparece. Despojado de todo atributo divino, participa de la misma condición humana que Casandra y la conducción que ésta le pide parece obedecer más al ritual formal y vacío que a la creencia de que el dios influye realmente sobre el rito. La invocación aparece completamente desacralizada.

En efecto, si recorremos los versos siguientes, descubrimos un tono festivo en el discurso de la joven creado por: a) Uso abundante de formas imperativas invitando a la danza: χόρευε "baila", ἀναγε πόδα σὸν "levanta tu pie", ἔλισσε "haz girar", etc; b) expresiones como: ψιλτάταν βάσιν "gratisima cadencia", ἄοιδαῖς "cantos felices", ἰαχαῖς "gritos de alegría", y c) la invocación de Ἐμψύχην, dios del matrimonio, a modo de estribillo. Todos estos recursos contribuyen a dar una atmósfera de alegría insinuada también con los movimientos de la muchacha. La alegría, ágilmente manifestada, está en estrecha relación con lo absurdo de las circunstancias, y mientras mejor esté expresada la primera, más completa idea tenemos de lo segundo. De esta contradicción se desprende la ironía, característica *fundamental* de Eurípides.

La segunda vez que se menciona a Apolo es en boca del mensajero, que se dirige a Casandra:

εἰ μή σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευεν φρέχας,
οὐ τᾶν ἀμισθὶ τοὺς ἐμοὺς στρατηλάτας
τοιαῖσδε ψήμασις ἐξέπεμπεσ ἄν χθονός.

(Eur. Tr., vv. 408-10)

"Si Apolo no te hubiese arrebatado la mente, jamás te hubieras alejado de esta tierra gratuitamente, con tales presagios para mis generales".

La visión de Apolo como dueño de la mente de Casandra nos recuerda a Esquilo. Sin embargo, la mención del dios está opacada puesto que aparece en la subordinada condicional para dejar, en primer plano, el agravio de los jefes aqueos por las palabras de la joven. Interesa más el actuar concreto de Casandra como ser humano y no como mediadora del dios; porque aquí es la mujer que, desbordada por la situación, ignora todo tipo de convencionalismos.

La mención del dios obedece a un rótulo vacío.

En esta idea de la intervención divina como determinante, es donde más se separan ambos autores. En Esquilo no existe margen para la duda; en Eurípides, el obrar del hombre es humano y esta conciencia debe hacerlo responsable de su propio destino.

c. Locura divina, locura humana

El carácter profético de la joven dependerá también de la interpretación que se le dé a sus desvaríos. Es decir, si sus locuras son producto de una mediación divina, entonces lo que dice no es tan desatinado y alguna verdad, comprensible o no, encierra. Si sus locuras son producto del dolor o el furor humano, entonces lo que dice no tiene la importancia de un oráculo y no es digna de ser escuchada.

Para Esquilo, activo defensor de la estructura religiosa

tradicional, la locura de Casandra es profética puesto que es natural que los dioses intervengan en cada acto humano. El coro es quien nos habla de esta locura basándose en las manifestaciones de aquella:

μένει τὸ θεῖον δουλίῳ περ ἐν ψρενί.

(Esq. Ag., v. 1.084)

"por encima de la esclavitud, la divinidad permanece en su mente".

La anástrofe de la preposición pone en relevancia la palabra δουλίῳ haciendo referencia concreta al estado en que se encuentra. Sin embargo, a pesar de la situación, continúa participando de lo divino. Esta gracia le da la hidalguía de los elegidos, pero también es la que la distancia del resto condenándola a la soledad.

Todas las manifestaciones de la Casandra esquiléana hacen pensar que está loca, pero no por una razón humana sino por una divina:

ψρενομανής τις εἶ θεοψόρητος.

(Esq. Ag., v. 1.140)

"Eres una loca inspirada por la divinidad,"

Frente al desasosiego de la joven, el coro no muestra indiferencia sino inquietud, pues presiente que hay una razón detrás de la aparente realidad. Esta intranquilidad es la que lo motiva a indagar a la joven. Y del acercamiento o alejamiento del coro a la verdad final, resulta toda la trama del pasaje. Así, por ejemplo, pretende adivinar el origen de sus trances:

πόθεν ἐπισσύτους θεοψόρους (τ') ἔχεις
ματαίους δύας;

(Esq. Ag., vv. 1.150)

"¿de dónde posees esos súbitos y vanos tormentos inspirados por un dios?"

El coro no duda del origen divino de su locura, sólo intenta identificar al dios responsable.

Es decir que, indudablemente para el coro, esos raptos de súbita inspiración en Casandra obedecen a algo más. Esta noción de que tras lo aparente hay otra realidad que lo maneja todo, aparece en todos los personajes de Esquilo.

A esta realidad accedían los elegidos y sólo ellos entendían el lenguaje de los designios, incomprendible para el resto. Por esto los devaneos de la joven son temidos, porque el coro intuye que son producto de una locura profética y ésta, como tal, está más cercana a la verdad.

En Eurípides la locura de la joven aparece como terrena. Así la define su propia madre:

... παῖ ἐμὴ
μαϊνὰς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ.

(Eur.Tr.,vv. 306-7)

"...mi hija Casandra,
transportada de furor se precipita aquí a toda carrera".

La alegría de la joven es genuina, en verdad siente alegría porque sus bodas serán el medio para ejecutar su venganza, pero el resto de los personajes, coro y madre, no entienden esa euforia y atribuyen la causa a una locura terrena, ocasionada por el dolor.

La locura genera en la joven un despliegue exagerado de energía. El adjetivo μαϊνὰς "transportada de delirio profético", describe su locura como motivada por la pasión de un espíritu enfurecido, pero también se puede entender como de origen divino: su significado es ambivalente.

Quienes la rodean le dan a su locura un origen humano y desestiman sus palabras como verdaderas. La actitud del coro no es de temor frente a sus palabras sino frente

al hecho de que ésta pueda provocar la ira del enemigo con su actitud:

Βασίλεια, βακχεύσαν οὐ λήψη κόρην,
μὴ κοῦφον αἶρη βῆμ' ἐς Ἀργείων στρατόν:

(Eur. *Tr.*, vv. 341-42)

"Reina ¿no retendrás a la muchacha arrebatada para que no dirija su paso ligero hacia el ejército de los argivos?"

La joven se ve relegada a su segundo plano, pues el coro, desconfiando de la cordura de ésta, apela a su madre para que la detenga. Más que interesado en escucharla, prefiere acallarla, pues su lenguaje no constituye un alerta sino una molestia. Sobre la figura de la joven se impone la realidad del cautiverio que la desplaza y la reduce a la misma condición de las que la rodean. Con su alegría y actitud irreverente Casandra quebranta esa atmósfera de tristeza, y esa no correspondencia con las circunstancias presentes es lo que la hace parecer, ante los otros, como enajenada.

La misma opinión tiene su madre, por eso intenta detenerla:

παράδος ἐμοὶ ψῶς · οὐ γὰρ ὄρθα πυρφορεῖς
μαϊνάς θοάζουσ', οὐδὲ σ' αἱ τύχαι, τέκνον,
ἔσωφρονηκασ', ἀλλ' ἔτ' ἐν ταύτῳ μένεις.

(Eur. *Tr.*, vv. 348-50)

"Dame la antorcha, pues no llevas rectamente el fuego precipitándote como una ménade, ni tu estado, hija, está sano, sino que aún permaneces en lo mismo".

Las palabras de Hécuba encierran una profunda tristeza. Acepta la locura de Casandra con la resignación propia de los que han sufrido mucho, y el ademán de arrancarle el fuego es porque ya no la considera capaz de portarlo, de modo que también ella la ha desautorizado como sacerdotisa y profetisa de Apolo.

Sobre una atmósfera de espíritus fatigados por el yugo, se levanta la figura de Casandra cuyo brillo está generado en su propia locura.

En Esquilo, en cambio, el brillo de Casandra está dado por esa religiosidad que la envuelve y que permite que su voz se extienda como un eco sonoro.

Eurípides sacó a Casandra del mito y la recreó como ser humano frente a la adversidad de su destino. Esquilo, al contrario, necesitaba la fuerza religiosa de la joven para mostrarla como ejemplo aleccionador.

Esquilo poseía una visión sumamente religiosa de cuyo centro surgía el devenir humano. Eurípides puso como eje de su visión el propio acontecer del hombre.

d. Casandra frente a su papel de profetisa

d.1. Aceptación de su muerte

En Esquilo, Casandra recibe imágenes de lo que ocurrirá con Agamenón y con ella y así lo manifiesta:

ποῖ δὴ με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες;
οὐδέν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανουμένην. τί γάρ:

(Esq. Ag., vv. 1.138-9)

"¿a qué pues me condujiste a mí, desgraciada?
A ninguna otra cosa sino a morir. ¿Qué, pues?"

La joven, dirigiéndose al responsable de su destino, lo interroga para increparlo. Pero tras la duda, comienza a afianzarse en ella la finalidad de su cautiverio. La interrogación la muestra consciente de su destino.

En efecto, en los discursos siguientes veremos que Casandra, conocedora de la suerte que le toca, agrega detalles de cómo será su muerte:

ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.

(Esq. Ag., v. 1.149)

"pero a mí me espera un corte con un arma de dos filos"

O. en ocasiones, habla de la vida después de la muerte:

νῦν δ' ἄμφι Κωκυτόν τε κάχερουσίους
ὄχθους ἕοικα θεσπιωδήσειν τάχα.

(Esq. Ag., vv. 1.160-1)

"y ahora parece que pronto he de profetizar alrededor
del Cocito
y sobre las riberas del Aqueronte".

Nombra los ríos del Hades que contrastan con la visión feliz del Escamandro. La nostalgia da paso a la realidad. El adverbio τάχα hace de esa realidad algo cercano, casi palpable. Sus palabras son irónicamente amargas, pues ¿qué puede profetizar en el Hades que ya no se conozca? El adverbio cierra los versos y estampa el sello de lo inexorable.

Cassandra - Esquilo consideraba que, en definitiva, "Apolo conocía las reglas del complicado juego que los dioses jugaban con la humanidad"⁴. De modo que era inútil todo esfuerzo por contrariar la voluntad divina:

...ψέρειν γὰρ χρὴ τὸ δούλιον ζυγόν·

(Esq. Ag., v. 1.226)

"en efecto, es necesario que yo lleve el yugo de la esclavitud".

Aceptar el yugo significaba entender a éste como paso previo y necesario.

La seguridad de las palabras de Cassandra está afirmada en la aceptación madura de su condición humana.

4 Albin LESKY. Op. cit., pag. 160.

Tan cercana a la muerte, los hechos y hasta sus propias predicciones se vuelven relativos:

καὶ τῶνδ' ὅμοιον εἴ τι μὴ πείθω · τί γάρ:
τὸ μέλλον ἤξει. καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρών
ἄγαν γ' ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἔρεῖς.

(Esq. Ag., vv. 12.39-41)

"y de acuerdo con estas cosas si en algo no convenzo, ¿qué pues? Lo que está destinado vendrá y tú, estando presente, pronto me llamarás, sintiendo lástima, adivi-
/na veraz".

Aunque no le crean, se impondrá la verdad. La conciencia de lo inevitable le ha devuelto la serenidad. Esta idea de que detrás de cada acto está la mano de un dios, es una constante en Esquilo. En efecto, más adelante aparece este mismo concepto pero en boca del coro:

ἰὼ ἰη, διαὶ Διὸς
παναιτίου πανερχέται ·
τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;
τί τῶνδ' οὐ θεόκραντὸν ἔστιν;

(Esq. Ag., vv. 1485-8)

"¡Ay! ¡Ay! ¡Por voluntad de Zeus,
causa de todo y de todo cumplidor!
¿Pues qué cosa para los mortales se cumple sin
Zeus? ¿Cuál de estos sucesos no es obra de un dios?"

Cassandra sabe que su muerte es necesaria para que prosiga la maldición del linaje. Esta conciencia determina que en ella se gesté una voluntad humana que marche paralela a la voluntad divina y esta 'doble motivación' del obrar hace gigantesca su figura.

En Eurípides vemos a Cassandra que conoce la suerte que le toca junto a Agamenón y la aceptación de ésta la convierte en heroína. La alegría que ocasiona en la joven la cercanía de sus 'bodas' es porque sabe que estará más

cerca del momento de vengar a su patria y a su familia.
El funesto vínculo servirá de medio:

ὄθει βιαίως · εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,
Ἑλένης γαμεῖ με δυστυχέστερον γάμον
ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ.
κτεκνῶ γὰρ αὐτὸν, κἀντιπορῶ δόμους.
ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἔμοῦ.

(Eur. *Tr.*, vv. 356-60)

"Empuja (me) violentamente; si en efecto existe Loxías,
Agamenón, el ilustre rey de los aqueos, concierta con-
/migo
una boda más desdichada que la de Helena.
Lo mataré y destruiré su casa,
tomando venganza de mis hermanos y mi padre".

Su cautiverio será el detonante que generará nuevos odios y nuevas expiaciones. Y más adelante lo afirma directamente:

... τοὺς γὰρ ἐχθίστους ἔμοι
καὶ σοὶ γάμοι τοῖς ἔμοις διαψυρῶ.

(Eur. *Tr.*, vv. 404-5)

"...en efecto, a mis enemigos y a los tuyos
con mis bodas destruiré".

El lenguaje de la Casandra euripídea es más directo, inclusive algunos versos toman un carácter genérico y sentencioso (v. 400 ss. v. 425) de tal modo que lo que adelanta a modo de predicción está más a disposición de lo que se quiere demostrar, que como directa expresión de un espíritu inseguro. No encontramos en el personaje alusiones reiteradas a su destino final, dispuestas en un *crescendo* como en Esquilo. Sólo una vez menciona su muerte:

κάμει τοὶ νεκρὸν ψάραγγες γυμνάδ' ἐκβεβλημένην
ὕδατι χερμάρρη βέουσαι, νυμφίου πέλας τάφου,

Θηροὶ δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτριον.

(Eur. Tr., vv. 448-50)

"Y en cuanto a mí, arrojada desnuda como cadáver, los despeñaderos que corren con agua de torrente, cerca de la tumba de mi prometido me darán, a mí, la prometida de Apolo, a las fieras para ser su banquete".

En Esquilo vimos cómo a cada momento el motivo de la pronta muerte golpea sobre su espíritu atormentándola. Las imágenes actúan como una fuerza que le inspira miedo pero a la que no se puede sustraer. Cada vez que habla sobre el tema es como si ascendiera un escalón y se acercara inevitablemente a su propio sacrificio. Esta reiteración remarca aún más el *tempo lento* que requieren los rituales. Cada palabra y cada gesto es parte necesaria de la ceremonia.

Eurípides no concentra su interés en el aspecto religioso del pasaje, por eso no le interesa crear suspenso o un *tempo especial*. El personaje no interpreta su destino como parte de un juego determinado por los dioses, sino como producto de las pasiones humanas. Su función consistirá en satisfacer el deseo de venganza y ejecutar lo que el destino le aguarda. Encara su papel como parte de lo que le toca vivir. Es el hombre responsable de su destino, no

por una potencia divina forjado, sino por el hombre.

d.2. Desprendimiento de las pertenencias terrenas

En Esquilo, una interrogación retórica interrumpe su discurso:

τί δῆτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε,
καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέψη;

(Esq. Ag., vv. 1264-5)

"¿por qué, pues, tengo estas cosas para escarnio de

mí misma, el cetro y estas ínfulas de profetisa alrededor de mi cuello?"

La mirada de Casandra después de recorrer el pasado y el futuro toma conciencia de su presente. Frente a la cercanía de la muerte, siente ridículas las cosas que la atan a la tierra.

La joven se dirige a sus pertenencias personificándolas:

σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαψθερῶ.
ἴτ' ἐς ψθόνον • πέσοντα γ' ὧδ' ἀμείβομαι.
ἄλλην τιν' Ἄτην ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε.

(Esq. Ag., vv. 1266-8)

"te destruiré antes de mi muerte,
id hacia la destrucción. Os respondo así, arrojándoos.
Enriqueced de calamidad a alguna otra en vez de a mí".

Rechazando las pertenencias, repudia su vínculo con el dios que tanto sufrimiento le ha ocasionado. Ser profetisa no cambiará lo que el hado tiene designado para ella. Frente a esta verdad, todo pierde sentido, incluso su propio lamento:

τί δῆτ' ἐγὼ κάτοικτος ὧδ' ἀναστένω:

(Esq. Ag., v. 1286)

"¿por qué entonces yo, lastimera, gimo así?"

Pero Casandra es libre para elegir cómo enfrentar la muerte y la nobleza de su espíritu le da la entereza necesaria:

... τλήσομαι τὸ κατθανεῖν.

(Esq. Ag., v. 1290)

"... soportaré la muerte".

Casandra, junto a la voluntad divina, pone la suya

de querer morir, y en este juego de lo humano y lo divino, encontramos el elemento trágico de Esquilo.

En Eurípides también vemos una interrogación retórica en la que se plantea, no su propio presente, sino la falta de sentido que tiene seguir prediciendo:

Ἄλλὰ γὰρ τί τοὺς Ὀδυσσεύως ἔξακοντίζω πόνους;

(Eur. *Tr.*, v. 444)

"Sin embargo, ¿por qué enumero las fatigas de Odiseo?"

También la joven se enfrenta con sus pertenencias:

ὦ στέψη τοῦ φιλιτάτου μοι θεῶν, ἀγάλματ' εὖια,
χαίρειτ' · ἐκλέλοιψ' ἑορτῶν. αἷς πάροιθ' ἠγαλλόμην.
ἢ τίτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἐτ' οὖσ' ἀγνή χροά
δῶ θοαῖς αὖραις ψέρεσθαί σοι τὰδ', ὧ μαντεῖϊ ἄναξ.

(Eur. *Tr.*, vv. 451-4)

"¡Oh corona del más querido para mí de los dioses, hermosos ornamentos, adiós, he abandonado las fiestas por las que anteriormente me enorgullecía. Id de mi cuerpo, doy estas cosas a los vientos rápidos para que te sean llevadas a ti, oh rey adivino!"

Cassandra se desprende de lo que la identifica con el dios y también, personificando estas cosas, se dirige a ellas. Pero si en Esquilo este renunciamiento nos sugería un rebelarse contra su condición, en Eurípides vemos que no hay rencor en sus palabras. Es como si quemara otra etapa. Mantiene su vínculo afectivo con el dios y no lo culpa de su destino.

En Esquilo, la manifestación de la joven es simbólica y, a pesar del enfrentamiento que supone esta actitud, el autor tiene plena conciencia de lo establecido. Su accionar está animado con una elevada inspiración religiosa, mientras que en Eurípides, la ligereza desplaza a la solemnidad. La joven completamente humana desacraliza su decisión final.

Sin embargo, los extremos en ambos autores sirven de vínculo. Ambos están animados por una conciencia religiosa plasmada en la recreación de Casandra. Lo que ha variado en ellos no es la presencia o ausencia de lo divino, sino el enfoque del hombre frente a lo religioso.

Esquilo manifiesta un apoyo incondicional a la estructura religiosa tradicional. Eurípides concentra su atención en el devenir humano y sus consecuencias. Según Wilhelm Nestle, "...reemplazó la religión tradicional por la idea de una potencia activa e inmanente al mundo, entendiendo a ésta como la legalidad de la naturaleza obrando rectamente"⁵. Sus personajes no son producto del designio divino, sino que afrontan, desnudos, el destino como parte de su naturaleza, pero éste, según nos dice Dodds, por haber dejado de ser sobrenatural, no es menos misterioso y aterrador⁶.

Conclusión

En Esquilo el lenguaje, rico en matices, comparaciones e imágenes, convierte sus discursos en algo simbólico y religioso. La sintaxis más bien desordenada, el predominio de un estilo nominal reproducen los estados de trance. Las alucinaciones y los oráculos son los 'resortes dramáticos' que gobiernan la acción.

El lenguaje de Eurípides, menos ampuloso, logra el predominio de la acción sobre la expresión simbólica. La sintaxis está organizada racionalmente para una demostración final. Las referencias permanentes de Casandra a quienes la rodean, muestran un personaje más real.

La presencia de lo divino invade la atmósfera de Esquilo y sus personajes conviven con esta idea. La distancia

5 Wilhelm NESTLE. Historia del espíritu griego. Barcelona, Ariel, 1961, p. 167 y ss.

6 E. R. DODDS. Los griegos y lo irracional. Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 79.

entre uno y otro mundo no es tal y Casandra media entre ambos. Ella participa de los dos y no pertenece a ninguno. La participación se manifiesta a través de estados momentáneos de lucidez divina frente a otros de cordura terrena.

En Eurípides la piedad retrocede y, de la aceptación incondicional de lo divino, se pasa a un análisis racional de su presencia. La locura de Casandra no aparece como estados de trance producidos por lo divino, sino como algo permanente y humano. Ya no es un títere en manos del dios, sino un ser humano que libra su propia batalla.

Esquilo pretende plasmar lo inefable de la experiencia religiosa; Eurípides, con los recuerdos aún vivos de la masacre de Melos, quiere demostrar lo inútil de una guerra.

Las dos Casandras están solas. La una, por su condición de mediadora entre los dos mundos, y, al mismo tiempo, por no pertenecer a ninguno. La otra, por analizar crudamente su época histórica. Las dos se despojan de todos los ornamentos que la vinculan con Apolo, pero mientras que en una este renunciamiento marca la elección entre los dos mundos, en la otra destaca la comprensión de su destino final.

Los hechos que rodearon a ambos autores influyeron en la cosmovisión de cada uno. Esquilo, producto de una época en que Atenas y la tragedia llegaron a su esplendor, apoyaba incondicionalmente lo establecido. Sus tragedias, cuya función básicamente era educadora, advertían la absoluta sumisión ante lo ordenado por los dioses como única posibilidad de convivencia ordenada.

Eurípides, influido por los sofistas, se vio sumergido en un mundo de contradicciones. Sin interés por la función didascálica de sus tragedias, plasmaba su propio sentir: el del hombre que va creciendo con sus contradicciones y aciertos. La imagen de Casandra ha descendido para mostrarse como un ser en lucha y permanente cambio.

El personaje los acerca, no como escritores trágicos, sino como hombres. La soledad de Casandra refleja el aislamiento que, con diferentes circunstancias, padecieron los dos poetas; pues el destino los colocó en la esfera de aquellos que analizan con lucidez profética su presente y, por esta

razón, son incomprendidos por sus contemporáneos y condenados a la soledad.

Frente a la idea de justicia reparadora de Esquilo, Eurípides contrapuso la fuerza inexorable del destino humano. La decisión final de las dos Casandras muestra a ambos autores con una conciencia religiosa enmarcada en épocas diferentes.