

LOS DECIRES DE CASANDRA Y EL SENTIDO DE LA BARBARIE: UNA APROXIMACIÓN A LO INDECIBLE A TRAVÉS DE ESQUILO Y DE LA «NINFA DOLOROSA» DE DIDI-HUBERMAN

ANA CARRASCO-CONDE
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: El artículo propone una lectura diferente del concepto de «barbarie» desde la relación que se establece en el mito de Casandra entre el término «*barbaróphōnos*» y la imagen de la golondrina con el fin de poner el peso en la dimensión de la escucha. Para ello en primer lugar se analiza la figura de Casandra a través de textos de la tradición clásica para detectar el modo en el que se intenta «decir el ultraje» (Homero, Esquilo, Quinto de Esmirna). En segundo lugar, se conecta la figura de Casandra con la «ninfa dolorosa» de Didi-Huberman con el propósito de pensar el lenguaje de lo indecible en la polémica con Claude Lanzmann sobre lo irrepresentable.

PALABRAS CLAVE: Casandra; Heráclito; Esquilo; Didi-Huberman; golondrina; indecible; bárbaro; horror.

Cassandra's sayings and the meaning of barbarism: an approach to the unspeakable through Aeschylus and Didi-Huberman's «painful nymph»

ABSTRACT: From the relationship established in the myth of Cassandra the term «*barbaróphōnos*» and the image of the swallow, the article proposes a new interpretation of the concept of «barbarism» in order to give relevance to the dimension of listening. To do this, first, the figure of Cassandra is analyzed through texts from the classical tradition (Homer, Aeschylus, Quintus Smyrnaeus) to detect the way in which an attempt is made to «say the outrage». Secondly, the figure of Cassandra is connected with Didi-Huberman's «painful nymph» with the purpose of thinking about the language of the unspeakable in the controversy with Claude Lanzmann about the unrepresentable.

KEY WORDS: Cassandra; Heraclitus; Aeschylus; Didi-Huberman; swallow; unspeakable; barbaric; horror.

INTRODUCCIÓN. EL DECIR DE LAS GOLONDRINAS

En el verso 1050 de *Agamenón* de Esquilo¹, según Clitemnestra, Casandra posee «cual golondrina [χελιδόνης] la lengua bárbara dentro de su mente». Según otros fragmentos, Esquilo llegó a utilizar «golondrinear» (χελιδονίζειν) en el sentido de hablar como un bárbaro o decir algo que no se entiende (βαρβαρίζειν)².

¹ El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto Nacional de Investigación «Estética y transformación digital de la sociedad: la relevancia del laboratorio estético para el análisis y la crítica de la comunidad virtual y el capitalismo de la atención» (Ref. PID2023-149638OB-I00). Proyecto concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Schol. ad Av. 1680 Dübner. Especialmente destacable en este aspecto es la anotación de *Aeschyli Agamemnon*, edición y estudio a cargo de I. A. C. van Heusde, P. J. Kraft, 1964, p. 362; McClure, L., «Silence and Song in Aeschylus' Agamemnon and Euripides' Ion», en Montanari, F.- Rengakos, A. (eds.), *Faces of silence in Ancient Greek literature*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2020, p. 223. Véase del mismo modo la entrada de χελιδονίξ en Liddell-Scott's, *Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 2007. Para *Agamenón* de Esquilo la edición consultada

Ión llega a calificar de «golondrinas» a los bárbaros, también por esta dificultad para comprenderlos³. En la misma línea se sitúa Aristófanes cuando en *Las aves* utiliza la expresión «balbucear como una golondrina»⁴ y Heródoto también hace alusión en el libro II de su *Historia* a las bárbaras que al hablar «emitían sonidos semejantes a los de las aves»⁵. A menudo el verbo βάββαρίζω ha sido entendido con el sentido de «balbuceo incomprensible», aunque apunta en realidad al modo de hablar de los no-griegos o bárbaros (βάββαρος), de ahí que βαββαρόφωνος es quien habla de forma extraña o rudamente. No es que se escuche un sonido que nada diga, sino que lo que se dice no se entiende. Es en la *Ilíada* donde el término βαββαρόφωνος aparece, como un hápax, en el poema y en la enumeración de los pueblos que lucharán contra el ejército reunido por Agamenón⁶, pero no designa todavía a un pueblo antagónico a «lo griego» en base a la posterior conformación del par griego-bárbaro (hasta la palabra «heleño» tan solo designa a una etnia de entre otras)⁷. Por eso, como sostiene Roger-Pol Droit, «hay que intentar comprender lo que podía querer decir ese adjetivo en la época en la que fue compuesta la epopeya»⁸. Significa, en base a la propia palabra, una voz y no un lenguaje (*phōne*) que fonéticamente suena a cierta onomatopeya, como sería el que equivale al sonido br-br. Alude por tanto sobre todo a un sonido, más que a la condición de extranjero⁹. Ahora bien ¿qué sonido es éste? El de una familiaridad perturbada no porque quien sea βαββαρόφωνος hable una lengua extranjera, sino porque habla el griego, pero con sonidos y pronunciaciones extrañas. Es una voz que por un lado es familiar y próxima y, por el otro, no podemos comprender del todo. La lengua está perturbada, hay algo en ella desconocido y ajeno. Lo familiar deviene extraño, de modo que a partir de un sonido la lengua propia se oscurece y dice cosas que, o no pueden o no quieren comprenderse. Tanto βαββαρίζειν como χελιδονίζειν implican por tanto una sonoridad inusual e incómoda. Hay que hacer esfuerzos por comprender. El «golondrinear» es también el verbo que empleaban los rodios según Teognis para ciertos tipos de canto relacionados con la mendicidad porque se cantaba mientras se pedía o rogaba¹⁰. El «canto» de Casandra podría analizarse desde

corresponde a Esquilo, *Tragedias, III. Agamenón*, CSIC, Madrid, 2006. Edición de Mercedes Vílchez y Francisco Rodríguez Adrados. Se ha procedido a cotejar el griego antiguo con la edición de Gilbertus Murray en Aeschyli, *Septem quae svpersvnt tragoediae*, Oxford Classical Texts, Londres, 1966. Tras el verso, se citará tras punto y coma la página de la edición del CSIC.

³ Fr. 33 Kn.-Sn.

⁴ *Aves*, v. 1681. La traducción cotejada es Aristófanes, *Las once comedias*, Losada, Barcelona, 2017, p. 401.

⁵ HERÓDOTO 2.56.

⁶ *Ilíada*. 2.867. En adelante *Il*.

⁷ Véase TUCÍDIDES, *Guerra del Peloponeso*, I.3.3.

⁸ DROIT, R.-P., *Genealogía de los bárbaros*, Paidós, Barcelona, 2009, p. 34.

⁹ *Ibid*, p. 45. Véase ESTRABÓN, *Geografía*, XIV.2.28.

¹⁰ 848. *Athen*. 8, 360 b-d (ii 287 ss. Kaibel). En CAMPBELL, D. A. (ed.), *Greek Lyric, Volume V: The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, pp. 232-233.

esta doble perspectiva: no solo tiene una sonoridad peculiar, sino que pediría algo. Podríamos entender de este modo que la petición de Casandra es ser creída.

Es digna de atención esta semejanza que se establece entre el hablar de la bárbara Casandra y las golondrinas porque según el mito narrado por Apolodoro¹¹, Procne y Filomena, hijas de Pandión, fueron transformadas en un ruiseñor y en una golondrina. Pandión le concedió la mano de su hija Procne a Tereo quien, tiempo después de haberse casado, se encaprichó de Filomena, la violó y le cortó la lengua para que no contara nada. Sin embargo, ella consiguió hacerse entender y con símbolos bordados en su vestido contó a su hermana lo que Tereo le había hecho. Procne se vengó de Tereo matando al hijo que había tenido con él, Itis, dándoselo de comer y después, junto con su hermana, huyó. Cuando Tereo se enteró las persiguió con un hacha para acabar con su vida. Las hermanas, viéndose acorraladas, suplicaron a los dioses clemencia y ellos las convirtieron en aves. Procne fue transformada en el ave asociada al duelo y a la muerte, el ruiseñor, mientras que la violada y mutilada Filomena fue convertida en golondrina. Las versiones del mito de Ovidio¹² e Higino¹³, pese a sus variaciones e inversiones, siempre coinciden en una cosa: en la violación, esta vez repetida en el tiempo, y en la mutilación de Filomena. Como una paloma con las plumas ensangrentadas por su propia sangre la describe Ovidio en un relato atroz: «se estremece de espanto y teme aún las codiciosas garras en las que estuvo enganchada»¹⁴. Filomena grita a Tereo que aunque haya sido mancillada y pese sobre ella la vergüenza nadie podrá callarla y contará lo que le ha hecho. En respuesta Tereo hace lo siguiente: «mientras su lengua indignada gritaba sin parar el nombre de su padre y luchaba por hablar, se la cogió con unas tenazas y se la cortó de un feroz tajo»¹⁵. Tereo la encierra y cuenta a su hermana Procne que Filomena ha muerto y rompe en desconsuelo. En su prisión, Filomena «tensó con habilidad la urdimbre de un bárbaro telar y entretejió unas letras de púrpura con hilos blancos, una denuncia del crimen»¹⁶ para dar un mensaje a su hermana a través de una esclava. Y cuando Procne lo lee «el dolor selló su boca, a su lengua no acudieron las palabras suficientemente indignadas»¹⁷. Filomena es quien quiere hablar, pese al ultraje, e intenta decir aquello para lo que su hermana no tiene palabras.

Quizá por ello «golondrinear» significa hablar de tal modo que nadie puede entender, pero también puede aludir al hecho de que Casandra, forzada a su vez por Agamenón y antes por Áyax como botín de guerra, y maldita por quien no pudo tomarla, el dios Apolo, representa aquella que habla como también

¹¹ *Biblioteca mitológica* III 14.8, trad. de Julia García Moreno en APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, Alianza Madrid, 2016, p. 209-210. En adelante *Bibl. Mit.*

¹² *Metamorfosis* VI, 510-721. Traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca en OVIDIO, *Metamorfosis*, VI-X, Gredos, Madrid, 2019. En adelante *Met.*

¹³ *Fábulas* 45. Traducción en HIGINO, *Fábulas mitológicas*, Alianza, Madrid, 2009, pp. 84-85. Traducción de Francisco Miguel del Rincón. En adelante *Fáb.*

¹⁴ *Met.* VI. 527-530.

¹⁵ *Met.* VI. 555-557.

¹⁶ *Met.* VI. 576-578.

¹⁷ *Met.* VI. 584-585.

quiso hablar Filomena, pero que a diferencia de esta no es creída por nadie, aunque por su don profético cuenta la verdad de lo que sucedió, sucede y sucederá. Su «golondrinear» es también un lamento, como el mismo Platón en el *Fedro* llega a recoger al hablar del canto de la golondrina¹⁸ y Artemidoro subraya cuando habla de la golondrina y el ruiseñor en el libro II de *La interpretación de los sueños*: «Dicen que esta especie de pájaro anuncia muertes prematuras, duelo y un profundo pesar, porque el mito narra que a partir de semejantes males se produjo su nacimiento»¹⁹. Nadie entiende o quiere entender pese a la claridad de su decir porque es esto en realidad lo que sucede: las palabras de Casandra son cristalinas. Casandra «golondrinea»: a diferencia de Filomena, muda, la princesa troyana consigue verbalizar y no es entendida, aunque conozca y se exprese en el lenguaje de los griegos tal y como ella misma afirma en el *Agamenón* de Esquilo. Cuando el corifeo le indica que nada de lo dicho por ella ha entendido, Casandra responde: «Pues bien conozco la lengua griega»²⁰. Su decir siempre apunta a aquello que no quiere oírse, que genera extrañeza e incomodidad en la propia lengua.

El vestido de Filomena sabemos que representaba el ultraje con símbolos púrpuras para que pudiera ser visto por su hermana, de modo que nos conduce a la cuestión acerca de la posibilidad de representar lo irrepresentable, de aquello de lo que solo una imagen o incluso una grafía parece poder dar cuenta, dentro de la polémica sostenida entre otros por Didi-Huberman y Claude Lanzmann sobre las fotografías de la barbarie. Ahora bien ¿qué sabemos del vestido de Casandra salvo que fue arrancado por Áyax?, ¿qué nos dice esta figura de ciclo troyano acerca de la posibilidad del decir?, ¿qué se entreteje con y en el texto?

Para responder a estas cuestiones me centraré en primer lugar en el problema del sonido, aparejado a la capacidad de oírlo y de ser capaz de escucharlo puesto que, si se trata de extrañeza en el sonido, el peso de la comprensión se traslada también a quien escucha. De esa forma ¿no sería entonces bárbaro el que no entiende más que el que trata de hacerse entender? Con este sentido aparece el término bárbaro en Heráclito: «Malos testigos para los hombres, ojos y oídos, si tienen almas bárbaras [κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὄτα βαρβάρους ψυχῆς ἔχόντων]»²¹, cuando quiere exponer que aquellas personas que no entienden el lógos, balbucean y viven engañados, de modo que esas almas no son las del «extranjero» que no hablan bien griego, sino las almas griegas que no comprenden. En segundo lugar, para el análisis de lo indecible

¹⁸ *Fedro*, 85a.

¹⁹ *Interpretación de los sueños* 2.66. Traducción consultada de Elisa Ruíz García en ARTEMIDORO, *La interpretación de los sueños*, Alianza, Madrid, 2021, p. 265.

²⁰ *Agamenón*, v. 1254; p. 47. En adelante *Agam.*

²¹ HERÁCLITO 13.13 Marc. (B 107 DK). La traducción es en este caso es propia. La edición que puede consultarse sobre los fragmentos es la siguiente, en traducción de Alberto Bernabé, *Fragmentos presocráticos*, Abada, Madrid, 2019. En este fragmento la página es la 178. Para el resto de textos de Heráclito se reproduce la traducción de Bernabé.

en Casandra, este texto analizará lo visible en el mito siguiendo algunas de las reflexiones de Didi-Huberman. El artículo se vertebrará en dos partes: I. El tejido de Casandra; II. El vestido de Casandra.

1. EL TEJIDO DE CASANDRA

A diferencia de Filomena, nadie duda del primer ultraje a Casandra a manos de Áyax, cuando, abrazada a la estatua de Atenea en busca de protección, éste la fuerza igualmente. Muchas de las imágenes que conservamos de Procne y Filomena las retratan cuando, una vez rescatada esta última, se aprestan a matar a Itis. Estas portan un quitón con mangas hasta el codo, que cubre todo su cuerpo. De aquellos bordados púrpura de los que habla Ovidio nada podemos ver. No sabemos, por tanto, cual es la grafía capaz de «decir» el horror, pero sí que el tejido ayuda a mostrarlo. El vestido de Filomena denunciaba la violación, pero el de Casandra la anticipa. Aparece semidesnuda, muy lejos de la representación que debería tener como procesa troyana. Ninguna grafía se encuentra en sus vestidos, pero la caída de la tela, descompuesto el *himation*, descolocado o desgarrado, deja a la vista el cuerpo desnudo de Casandra en las representaciones en muchos de los vasos, de manera que anuncian y hacen visible el ultraje. El tejido anuncia lo que sucederá. Solo las cortesanas aparecen desnudas. Por otro lado, en el periodo arcaico la representación de mujeres mortales en desnudez significa generalmente un símbolo de vulnerabilidad en una escena en la que hay violencia física²².

Forzada por Áyax y botín de guerra de Agamenón, la historia de Casandra es inicialmente la de la hija más bella del rey Príamo que prometida y reservada a Otrioneo no se desposa con él debido a la muerte de aquel en el campo de batalla²³. No hay en Homero mención a su don profético, pero sí alusiones a su fatal destino a manos de Clitemnestra. Áyax Oileo la viola cuando, caída Troya, se abraza a Atenea buscando protección²⁴. O así al menos lo describen Alceo²⁵ y Licofrón en *Alejandra*²⁶ cuando califican la acción de Áyax contra Casandra en el saqueo de Troya como tal. La toma por la fuerza e impíamente. La iconografía refleja el carácter sacrílego y brutal porque por un lado Casandra aparece abrazada a Atenea y por otro por su vestimenta. Este episodio será evocado en las *Troyanas* de Eurípides cuando Atenea se dirige enojada a Poseidón porque

²² Cfr. COHEN, B., «The anatomy of Cassandra's rape: female nudity comes of age in greek art», en *Source. Notes in History of Art*, 12.2, 1993.

²³ *Il.* 13. pp. 363-380.

²⁴ Cfr. CONNELLY, J. B., «Narrative and image in the Attic vase painting: Áyax and Cassandra at the Trojan Palladion». En HOLLIDAY, P. J. (ed.), *Narrative and event in ancient art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

²⁵ Frg. 298 Voigt; trad. de Emilio Suárez de la Torre en *Antología de la lírica griega arcaica*, Cátedra Madrid, 2023, p. 165.

²⁶ LYKOPHRON, *Alejandra*, vv. 348-364, edición de Simon Hornblower, Oxford University Press, Oxford, 2015.

ella y su templo han sido mancillados por Áyax al arrastrar a Casandra por la fuerza cuando estaba bajo su protección sin que los aqueos le hayan condenado por ello²⁷. Más adelante en esta misma tragedia, se identifica a Agamenón con Áyax cuando Andrómaca le dice a Hécuba que «Un segundo Áyax ha surgido para su hija»²⁸. Si revisamos la iconografía²⁹ destaca la hidria de figuras rojas atribuida al pintor de Cleofrades (ca. 480. a.C.). En ella la violación se representa entre la muerte de Príamo, su padre, y Astianacte, su sobrino. Mientras con el brazo izquierdo se aferra a la escultura de Atenea, con el brazo derecho extendido y la palma hacia arriba le pide a Áyax clemencia, pero este la agarra del pelo y la amenaza con la espada. Solo queda cubierta por un himation que cae sobre su espalda y deja el cuerpo al descubierto. Del tejido del vestido pasaremos al tejido del texto que recubre su historia en el que su discurso será el lugar de aparición de las palabras del daño. Pero si la tela va antes que vestido³⁰ es necesario saber qué hilos y materiales se entrelazan para formar el lienzo de su historia.

La cercanía entre lo textil y lo textual es bien conocida. Ambos términos proceden del latín *texō*³¹ cuyo sentido se relaciona con construir entrelazando o entrecruzando. Donde Filomena entreteje su hilo con la tela, Casandra hila su historia en un relato. Ambas buscan ser escuchadas y creídas. Filomena consigue comunicarse a través del tejido y Casandra lo hará tejiendo palabras en un discurso con apariencia de canto, esta vez de ruiseñor, identificado con la muerte: «Eres una demente poseída por los dioses, y por ti misma lanzas un canto que no es canto [νόμον ἄνομον], como un rubio, insaciable de llantos, que con alma triste gime [στένονος] «Itis, Itis», un ruiseñor, por su abundosa en males vida»³². Las primeras intervenciones de Casandra en el Agamenón de Esquilo están trufadas de interjecciones³³ para expresar el horror que experimenta al entrar en el palacio en el que tantos derramamientos de sangre

²⁷ *Trojanas* 69-73. Tras punto y coma se cita la paginación de la edición de Gredos al cuidado de José Luis Calvo Martínez en Eurípides, *Tragedias* II, Gredos, Madrid, 2000. La edición cotejada del griego corresponde a la preparada por J. DIGGLE, *Euripidis Fabulae*, tomo II, Oxford Classical Texts, Nueva York 1981. Alejandra es el otro nombre para Casandra. En adelante *Troy*. p. 167.

²⁸ *Troy*. vv. 617-618; p. 185.

²⁹ Cfr. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (=LIMC), Artemis Verlag, 1981-2009.

³⁰ TOUSSAINT-SAMAT, M., *Historia. Técnica y moral del vestido*, vol. 2. Las telas, Alianza Madrid, 1990, pp. 7-20. Traducción Celina González.

³¹ ERNOUT, A. – MEILLET, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 2020, p. 690

³² *Agam.* 1142; p. 43.

³³ Puede encontrarse en el *Agam.* ὀτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ, v. 1072; ᾶ, v. 1087; ἔ ἔ, v. 1114; ᾶ ᾶ, v. 1125; ἰώ, v. 1100, 1107, 1136, 1146, 1156-57, 1166-67, 1305, 1315; ἰοῦ ἰοῦ, ὦ ὦ, v. 1214; παπαῖ, v. 1256; ὀτοτοῖ, Λῦκει' Ἀπλλων' οἱ γῶ' γῶ, v. 1257). Un estudio de las mismas puede encontrarse en McClure, L., «Silence and Song in Aeschylus' Agamemnon and Euripides' Ion», en Montanari, F.- RENGAKOS, A. (eds.), *Faces of silence in Ancient Greek literature, op. cit.*, p. 224.

ha habido en el pasado y habrá en el futuro. Poco a poco, de forma muy clara avisa al corifeo:

Te lo voy a explicar ya sin enigmas. Y sed testigos, corriendo conmigo, que me guío de mi olfato, de la huella de los crímenes de antaño. Este techo jamás ya lo abandona un coro que canta acorde pero no benéfico, no habla de bienes. Habiendo ya bebido, para cobrar mayor audacia, sangre humana, una tropa difícil de expulsar, la de las Erinis familiares, permanece en la casa. Cantan una canción, asentadas en el palacio, la del crimen primero³⁴.

Casandra continúa escribiendo los crímenes que manchan las paredes de sangre. Así responde en corifeo: «El banquete de Tiestes, el de la carne de sus hijos, lo entendí y me escalofría, me invade el miedo al oírte con verdad, no con imágenes. Lo demás, al oírlo, corro ya, caído, fuera de la pista»³⁵. Casandra prosigue: «Digo [φημι] que vas a ver la muerte de Agamenón»³⁶. La reacción del corifeo es la siguiente: «Desgraciada, duermes esa boca [κοίμησον στόμα]»³⁷, es decir, calla. Casandra, como vemos, dice, señala, denuncia y advierte. El coro incluso dice que la entiende y precisamente por ello no quiere saber más. La lengua bárbara de Casandra, avisa de la caída de Troya, anuncia los crímenes pasados, advierte de la próxima muerte de Agamenón y de la suya propia, ¿en quién radica la barbarie?, ¿en quién dice y no es entendida o en quien oye y no quiere seguir escuchando? Casandra dice lo indecible. La maldición de la joven princesa no radica tan solo en el hecho de que nadie la crea, sino que es capaz de decir lo que en realidad nadie quiere escuchar. No sólo su grito está desnudo, como sugiere Virginia Woolf³⁸, sino que la verdad también lo está³⁹.

La relevancia de Casandra viene entonces por una voz que dice verdades, como confiesa en corifeo. Es precisamente el sonido aquello que siempre la caracteriza. Antes de la aparición en el mito del don profético, en la *Odisea*, el

³⁴ *Agam.* 1183-1195; p. 45.

³⁵ *Agam.* 1243-1245; p. 47.

³⁶ *Agam.* 1246; p. 47.

³⁷ *Agam.* 1247; p. 47.

³⁸ *Cfr.* PRINS, Y., «OTOTOTOI: Virginia Woolf and “The Naked Cry” of Cassandra», en MACINTOSH, F. (ed.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

³⁹ Un reciente ensayo parte de la tesis contraria, es decir, que Casandra es la imagen del no-saber y de la falsedad que se impone en la sociedad actual. Y así dice: «La Casandra original es un personaje mitológico que consiguió de Zeus el poder de la profecía, para descubrir después que sus conciudadanos no creían en sus predicciones agoreras. Los y las Casandras que analizó en este libro están fascinados por la idea de prever el futuro, pero, al contrario de la Casandra original, nos los tomamos demasiado en serio». En primer lugar, la capacidad de ver en futuro fue un regalo de Apolo, este se convirtió en maldición, de modo que Casandra no quería tener acceso a ese saber. Independientemente de la lectura libre de esta interpretación contemporánea, creo importante rescatar sin deformar lo característico de este mito para poder entender nuestro presente. El libro al que me refiero es CASACUBERTA, D., *La era de Casandra. Una apología del no-saber*, El espejo y la lámpara, Barcelona, 2021. El fragmento citado se encuentra en la página 9.

alma de Agamenón le cuenta a Odiseo que en el momento de su muerte pudo escuchar la voz de Casandra: «oí, en esto, el gran lamento [οἰκτροτάτην] de la hija de Príamo, de Casandra, a la cual sobre mí la falaz Clitemnestra daba muerte»⁴⁰. Es interesante, a propósito del superlativo οἰκτροτάτην, que οἰκτρός significa lamentable, digno de piedad, y se relaciona con el vocabulario del gemido, que hace llorar y que genera compasión. Este gemido ahondaría en la idea de que el dolor no tiene por qué expresarse con palabras⁴¹. En la *Ilíada* Casandra no está relacionada todavía con el don profético, como sí aparecerá ya en Píndaro⁴². Es entonces cuando la historia de Casandra se completa. Recibió el don profético de Apolo con el fin de que ella accediera a mantener relaciones con el dios. Una vez concedido Casandra se niega. Apolo escupe sobre la boca de Casandra, no para que sea mentira todo lo que salga de su boca, sino para no ser creída por aquellos que la oyen. Permanece así virgen hasta que es violada por Áyax Oileo y luego es convertida en esclava de Agamenón. Apolo sin embargo se introduce de otra manera en la doncella puesto que su don profético se manifestaba inicialmente con «raptos» o «delirios». De seguir a Píndaro «el enigma que a la virgen le brota de su mandíbula feroz» implicaría que, en trance, Apolo habla desde ella, llevada por una especie de *enthousiasmós* religioso, es decir, con el dios dentro⁴³. Las referencias a Apolo son continuas y así, en el *Agamenón*, es de nuevo Apolo el mencionado como causante de las desgracias de Casandra, no porque el dios provoque su aciago final, sino porque ella sabe lo que nadie quiere saber. La verdad. «otototoí pópoi dá. Apolo, Apolo [...] Apolo, Apolo, protector de la puerta, Apolo mío. Por vez segunda vez me has arruinado sin remedio»⁴⁴. Este grito es, según Woolf, el del grito desnudo de la hija de Príamo⁴⁵. Casandra está hablando griego y tal vez, como ha señalado Yopie Prins⁴⁶, en varias lenguas debido precisamente la ininteligibilidad que parece encontrarse en sus interjecciones, que son intraducibles y cuya sonoridad es extraña. Poco antes Clitemnestra dice de ella que «si no es desconocida y bárbara su lengua dentro de su mente, cual golondrina»⁴⁷ la persuadirá con sus palabras. El problema sin embargo no estriba en que Casandra no entienda y por ello no pueda ser persuadida, sino que es Clitemnestra quien no sabe a lo que se enfrenta. Casandra no puede ser persuadida porque *sabe*. De hecho es considerada «una mujer sabia»⁴⁸.

⁴⁰ *Odisea* 11. 421-433. En adelante *Od.*

⁴¹ CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, tomo III, Éditions Klincksieck, Paris, 1974, p. 783.

⁴² *Pítica* XI; PÍNDARO, *Epicinios*, Akal, Madrid, 2002, pp. 190-191. Edición de Pedro Bádenas y Alberto Bernabé. En adelante *Pít.*

⁴³ Cfr. HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D., *Oráculos griegos*, Alianza, Madrid, 2019, p. 59.

⁴⁴ *Agam.* 1072-1081; p. 40.

⁴⁵ Cfr. Prins, Y., «OTOTOTOI: Virginia Woolf and “The Naked Cry” of Cassandra», *op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁷ *Agam.* 1050; p. 39.

⁴⁸ Cfr. IRIARTE, A., *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Taurus, Madrid, 1990, p. 110.

Aunque el corifeo antes de la primera intervención de la hija de Hécuba considera que, por su gesto, parece necesitar un intérprete⁴⁹, poco después ella misma le dice que no lo necesita. Después, el propio corifeo en el Agamenón bien conoce que es cierta aquella visión del pasado que ha visto claramente Casandra escrita en las paredes y ha escuchado de las Erinias que sobrevuelan la casa de los átridas. Por eso, cuando Casandra sigue hablando no quieren escuchar más. Ella dice la verdad sin mediación alguna ni para ella ni para quien escucha. Y así los que escuchan dicen: «No me alegran tus palabras. Ha bajado a mi corazón una amarilla gota de sangre»⁵⁰. Este color amarillo representa el miedo y la muerte. No se trata de que no la crean y se lo tomen a broma, sino de que no la quieren creer porque les aterroriza. Además su canto es «en demasía diáfano» (ἔπος ἐφημίω)⁵¹, es decir que puede extenderse con facilidad y «un jovenzuelo podría, al oírlo, comprenderlo»⁵². ¿Qué sucedería si así fuera? Hay en Esquilo algo extraño: el corifeo es la Procne de Casandra porque acaba recibiendo el mensaje y creyendo en ella, le reconoce su admiración porque acierta al hablar de ciudad extraña⁵³ y porque lo que profetiza es creíble⁵⁴: «Me invade el miedo [φόβος] al oírte con verdad [ἀληθῶς]»⁵⁵. El final de Casandra sin embargo nadie puede cambiarlo. Tras esta conversación Casandra deja caer su vestido al suelo⁵⁶. Todo ha sido desvelado y ella, con esa muerte, padece el último ultraje.

Entre sus predicciones la primera y más conocida es la recogida en las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna en la que Casandra avisa desesperada del peligro del caballo sin que nadie la crea:

Sólo Casandra conservaba firme su corazón y lúcida su mente. Sus palabras nunca quedan sin efecto, eran verídicas, pero por obra de una fatalidad parecían vanas como el aire [...] ¡Ah, míseros! Ya nos hemos encaminado bajo las tinieblas, pues a nuestro alrededor la villa está llena de fuego y se sangre, presa de un sino de calamidades. Por doquier muestran los inmortales lúgubres prodigios y estamos postrados a los mismos pies de la muerte⁵⁷.

Cuenta Quinto que, incluso después de haber sido tildada de loca, ella misma toma brasas con una mano y un hacha con la otra para atacar al caballo, aunque es desarmada por sus conciudadanos. Después se aleja descorazonada. De este vaticinio habla también en el *Agamenón*⁵⁸. Nadie cree a Casandra.

⁴⁹ *Agam.* 1063-1064; p. 40.

⁵⁰ *Agam.* 1119-1125; p. 42.

⁵¹ *Agam.* 1162; p. 44.

⁵² *Agam.* 1164; p. 44.

⁵³ *Agam.* 1198-1201; p. 45.

⁵⁴ *Agam.* 1213; p. 46.

⁵⁵ *Agam.* 1244; p. 47.

⁵⁶ *Agam.* 1269; p. 48.

⁵⁷ *Posthoméricas* 12. 525-585; traducción en Quinto de Esmirna, *Posthoméricas*, Akal, Madrid, 1997, p. 334. Traducción de Francisco A. García Romero. En adelante *Posth.*

⁵⁸ *Agam.* 1285-1289; p. 49.

Las siguientes predicciones se encuentran en una tragedia posterior a Esquilo, las *Troyanas* de Eurípides⁵⁹. La acción comienza con el diálogo entre Poseidón, partidario de los troyanos, y Atenea, antes defensora de los griegos. La diosa busca la ayuda del dios del mar para vengarse ahora de aquellos porque ha sido ultrajada ella misma cuando Ajax ha arrancado violentamente a Casandra de la imagen de la diosa a la que se abrazaba buscando protección y después la viola dentro del templo de Atenea⁶⁰. El primer personaje mortal que aparece es Hécuba para lamentar su desgracia. Su lamento es el del gorgojeo del pájaro: «que yo, como una madre a sus alados pájaros [πτανοῖς ὄρνισιν], voy a entonar el gorgojeo [κλαγγάν]»⁶¹ donde κλαγγάν de κλάζω hace referencia a ruidos animales que expresan lamento con un sonido agudo. De nuevo encontramos la referencia al ultraje y al sonido de los pájaros. Caída Troya, las mujeres esperan a ser sorteadas. Hécuba pregunta varias veces por el destino de la virgen Casandra e incluso suplica para sí misma que no se la lleven. Su madre está desconcertada porque la hija parece feliz por sus nupcias con Agamenón, pero en realidad lo está porque sabe que esta unión implica la caída de la casa de Atreo⁶². Vaticina la muerte de su madre y el largo viaje de Odiseo para llegar a Ítaca. Sus palabras hacen que los demás crean que está loca. La condición de incomprendida la arrastra a la marginación social. Nadie puede creer lo que sus palabras indican: caída Troya anuncia que el sufrimiento de las sagas griegas está pronta. No son noticias de desgracias, pero lo que se siente es ante todo el dolor en presente de las troyanas. Poco después, Andrómaca y Hécuba, como se mencionaba al comienzo de este artículo, afirman que las nupcias con Agamenón hacen de él un segundo Áyax Oileo y, por tanto, que Casandra será de nuevo ultrajada. Ellas *saben*, por tanto, que su visión se ha hecho efectiva. Clitemnestra en el *Agamenón* también la considera una mente perturbada⁶³.

Raptada de su casa y de su familia, ultrajada dos veces, maldita por el dios Apolo, sabedora de su destino y el de los suyos, Casandra *golondrinea* o lanza gorgojeos como el de su madre. Ella *sabe*. La cuestión es si los demás pueden asumir esta realidad. Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* habló del «eclipse de la palabra»⁶⁴ como síntoma fatal de la destrucción de la identidad de los prisioneros en los campos de exterminio. Casandra no deja de hablar sobre lo que «debe» decirse.

⁵⁹ Un estudio comparado de *Agamenón* de Esquilo y *Las Troyanas* de Eurípides puede encontrarse en IRIARTE, A., «Casandra trágica», en *Enrahonar*, 26, 1998, pp. 65-80.

⁶⁰ *Troy*. 68-70; p. 167.

⁶¹ *Troy*. 145; p. 170.

⁶² *Troy*. 354-406; pp. 177-178.

⁶³ *Agam.* 1064.

⁶⁴ LEVI, P., *Los hundidos y los salvados*, El Aleph Editores, Barcelona, 1989, p. 132. Traducción de Pilar Gómez Bedate.

2. EL VESTIDO DE CASANDRA

El tejido del *himation* de Casandra bien podría haber sido el del lino por ser de uso cotidiano en la vestimenta de la antigua Grecia, por la familia real a la que pertenecía y por constituir señal de pureza⁶⁵. Apolo aunque no la deshonorra, sí la maldice al escupir sobre su boca. La verdad de lo que dice en sus vaticinios no queda mancillada y transformada en engaño, sino que serán los oídos de los demás los afectados. Nadie la creerá. El miedo a contar el horror y que, debido a su carácter terrible, no sea creído, es una constante en los testimonios de la catástrofe. Primo Levi cuenta que una de las pesadillas que lo atormentaban se relacionaba precisamente con contar lo vivido y que nadie les creyera:

la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos [...] Es curioso que esa misma idea («aunque lo contásemos, no nos creerían») aflorara, en forma de sueño nocturno, de la desesperación de los prisioneros. Casi todos los liberados, de viva voz o en sus memorias escritas, recuerdan un sueño recurrente que los acosaba durante las noches de prisión y que, aunque variara en los detalles, era en esencia el mismo: haber vuelto a casa, estar contando con apasionamiento y alivio los sufrimientos pasados a una persona querida, y no ser creídos, ni siquiera escuchados. En la variante más típica (y más cruel), el interlocutor se daba vuelta y se alejaba en silencio⁶⁶.

Barbarismo sería según Schiller lo que caracterizaría la edad moderna⁶⁷, entendida como la enfermedad que hace que los hombres renuncien a la sensibilidad. Si para él el bárbaro es quien pone la razón por encima de la sensibilidad e incluso la realidad y de ese modo ejerce violencia sobre ambas al rechazarlas, entonces bárbaro sería aquel que en función de sus creencias y prejuicios, no escucha y ejerce violencia sobre quien da testimonio y no lo cree («no puede ser verdad») y sobre la realidad, al negar incluso las pruebas que esta puede aportar (como las representaciones del ultraje en Casandra).

Casandra no tiene miedo de la incredulidad, sino de una realidad que, impotente, no puede cambiar. Sabe de la destrucción de su pueblo, de su familia y de sí misma. Es capaz de decir lo que sucederá. Da testimonio, pero es negada, juzgada y tildada de loca. Solo es creída en el final del *Agamenón* de Esquilo cuando es demasiado tarde. Pero no solo tenemos sus palabras, sino también la imagen de algunos gestos tal y como fueron representados: aquel con el que suplica a Áyax que no la hiera, y la imagen de su propia muerte cuando Clitemnestra le clava el hacha. En *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*, Georges Didi-Huberman reflexiona sobre la representación del dolor y alude al panel 9 del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg consagrado

⁶⁵ TOUSSAINT-SAMAT, M., *Historia técnica y moral del vestido*, vol. 2, op. cit., pp. 77-80. Cfr. ADKINS, L. - ADKINS, R., *Handbook to Life in Ancient Greece*, Facts On File, Nueva York, 1997.

⁶⁶ LEVI, P., *Los hundidos y los salvados*, op. cit. p. 10.

⁶⁷ Schiller, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1999, pp. 165-171. Traducción de Jaime Feijóo.

a la representación del dolor; en estrecha conexión con las reflexiones sobre el Laocoonte de Lessing. Este panel 9º se relaciona según el filósofo con el panel siguiente, el 10º, centrado en la ninfa como «en el que el motivo de la femineidad se acerca peligrosamente a la negatividad violenta y homicida»⁶⁸. No deja de resultar importante señalar que en la propia tragedia griega se da esta relación. Por ejemplo, en la *Helena* de Eurípides para describir un grito de dolor el coro lo compara con el sonido que emite una ninfa que huye gritando y denunciando la violación de Pan: Πανὸς ἀναβοᾶι γάμους («defenderse con sus gritos de la violación de Pan») ⁶⁹. El sustantivo γάμος significa «unión sexual», y no sólo matrimonio como aparece en algunas traducciones; por su parte el verbo ἀναβοάω significa gritar (βοάω) hacia arriba (ἀνα), para que se oiga. En el libro de Didi-Huberman se presta atención a la escultura en cera de Pascal Convert, *Pietà de Kosovo* (1999-2000), que presenta una serie de mujeres, pero donde se da preeminencia a las formas negativas conformadas por concavidades y brechas que hacen impenetrable la superficie. De este modo «es una imagen que aúlla, que vocifera, que protesta ante nosotros»⁷⁰. ¿Son los gritos y las onomatopeyas de Casandra que tanto interesaron a Virginia Woolf, una manera de representar la necesaria resistencia y opacidad a la lectura para que no podamos escuchar al personaje?

En el vestido de Casandra está tejido con ὀτοτοτοῖ. La primera palabra que pronuncia Casandra al llegar a la casa de Agamenón es ὀτοτοῖ, un sonido luctuoso según el corifeo⁷¹, y después, dos veces, el nombre de Apolo. Es una interjección que expresa dolor o pesar, sonido animal, de gran valor fónico⁷², y que puede duplicarse o alargarse de modo que se repite el sonido dental: ὀτοτοτοῖ⁷³, ὀτοτοτοῖ τοτοῖ⁷⁴, ὀτοτοτοτοτοῖ⁷⁵. Que pueda ser extendido o repetido *ad libitum* da cuenta de una tachadura, en el propio texto, de aquel dolor indecible que sólo así puede expresarse. Es un dolor que no se acaba, que no se mitiga y que se expresa en el nivel más primitivo del lenguaje. El verbo que está relacionado con la articulación de este sonido es ὀτοτύζω. En Beekes encontramos formulado que la terminación -ζω se añade a una palabra utilizada para representar la inarticulación de algún tipo de sonido muchas veces asociado con el llanto. Así, γρύζω es «producir un γρῦ», es decir un «un pío»; ὀλολύζω es «producir un ὀλολυγή», esto es, un grito ritual; y ὀτοτύζω es «gritar

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, G., *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*, Shangrila, Madrid, 2021, p. 24. Traducción de Mariel Manrique y Hernán Marturet.

⁶⁹ *Helena* 191; trad. de Juan Miguel Labiano en EURÍPIDES, *Tragedias III*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 31. El texto griego corresponde a la edición de J. DIGGLE, *Evripidis Fabulae*, tomus III, Oxford Classical Text, Oxford, 1994. Agradezco a Marta González de la UMA la referencia a este pasaje. En adelante *Hel*.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, G., *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*, op. cit., p. 12.

⁷¹ *Agam.* 1075; p. 40.

⁷² HEIRMAN, L. J., «Kassandra's Glossolalia», en *Mnemosyne*, vol. 28, Fasc. 3 (1975), p. 257. *Persas*, p. 268.

⁷³ *Agam.* 1072; p. 40.

⁷⁴ *Troy.* 1294.

una expresión de pena»⁷⁶. De seguir esta tesis, el golondrinear de Casandra (χελιδονίζειν en infinitivo, pero cuya formulación gramatical habitual es la primera persona del plural, es decir χελιδονίζω) respondería a un tipo de sonido concreto asociado a este ave, pero en donde Casandra puede, a diferencia de Filomena, articular un discurso en el que aparecen elementos que parecen costuras, amontonamientos sonoros allí donde hay algo indecible.

El golondrineo de Casandra nos lleva a una referencia cruzada, como respuesta, a lo que Hegel en el *Sistema de la eticidad* asigna al animal: «la mayoría de los animales gritan cuando se encuentran en peligro de muerte; se trata única y simplemente de una salida de la subjetividad, de algo formal, cuya mayor articulación, en el canto de los pájaros no proviene de la inteligencia»⁷⁷, que no expresaría «soledad» precisamente el animal no es inteligente. Hegel entiende de este modo que el canto es un discurso sonoro, que no tiene que ver con la inteligencia. Sin embargo, Casandra tiene su canto de pájaro, como lo tiene Hécuba, que puede articularse en un lenguaje, generar grietas en su discurso y con ellas es capaz de expresar positivamente un daño infligido o que se infligirá. El canto precisamente lo que indica es soledad e incomprensión y, al mismo tiempo, necesidad de restablecer una conexión con los demás. Por otro lado, Heirmann indica que en esta fórmula ὁτοτοτοῖ se encuentra un procedimiento del idioma griego en el cual los sonidos ayudan a hacer énfasis en algo evidente con restos de palabras que apuntan algo presente⁷⁸. Y así en la Alejandra de Licofrón, el lenguaje de Casandra vuelve a ser caracterizado como el de una golondrina por su oscuro y retorcido hablar: αἰνέσει χελιδόνα [...] ἐλικτὰ κωτίλλουσα⁷⁹. Casi todas las intervenciones de Casandra comienzan con distintos tipos de onomatopeyas e interjecciones. Este uso en Esquilo no debería sorprendernos dado que ya en los *Persas* emplea recursos sonoros que alteran el ritmo de la versificación para reproducir la caída de Jerjes⁸⁰. No se observa en el logos de Casandra el uso de términos con un alfa privativa que niegue lo que se encuentra después, sino un decir claro interrumpido por interjecciones y onomatopeyas porque nos encontramos ante lo que puede decirse pero no quiere saberse. El texto es un muro trufado de «eclipses de palabras» e incluso, de seguir a Heirmann y a Groeneboom, la sonoridad nos llevaría al sonido del trueno⁸¹. Dada la influencia heraclíteica que parece tener

⁷⁶ Cfr. OLSON, S. D., «Philological Notes on the Letter alpha in a New Etymological Dictionary of Greek, with Particular Attention to Material from Hesychius», en *Emerita* 91 (1), 2023, p.16. <https://doi.org/10.3989/emerita.2023.01.2215>

⁷⁷ HEGEL, G. W. F., *Sistema de la eticidad*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 126. Traducción de Dalmacio Negro Pavón.

⁷⁸ HEIRMAN, L. J., «Kassandra's Glossolalia», en *Mnemosyne*, vol. 28, 1975, pp. 263-264.

⁷⁹ LYKOPHRON, *Alexandra*, vv. 1460-1466.

⁸⁰ Cfr. GARCÍA NOVO, E., «La caída de Jerjes y su reflejo métrico en Los Persas de Esquilo», en *Revista do Laboratório de Dramaturgia | LADI – UnB*, vol. 17, Ano 6 | Dossiê Ésquilo/Aeschylus, pp. 67-84.

⁸¹ HEIRMAN, L. J., «Kassandra's Glossolalia». en *Mnemosyne*, vol. 28, 1975, p. 260.

Esquilo⁸² podría recordarse la enigmática afirmación del filósofo de Éfeso: «El soberano cuyo oráculo está en Delfos no dice ni oculta, sino da señales»⁸³. El fragmento además alude al saber oracular de la pitia, como es el conocimiento que tiene Casandra a su pesar: «Con boca enloquecida enuncia palabras que no hacen reír, sin adorno y sin perfumes»⁸⁴. Casandra tampoco hace reír y habla sin adornos y sin perfumes. Dice lo que es. Pero si ella ya sabe, somos nosotros lo que debemos hacer el esfuerzo de escuchar lo que indican sus señales e interpretar: «Sin entender cuando escuchan, a sordos se asemejan»⁸⁵. No se olvide uno de los más conocidos aforismos de Heráclito: «Y todas las cosas las timonea el rayo»⁸⁶.

Es el dolor de la impotencia y del conocimiento lo que jalona de interjecciones el texto. Ese es el significado de la palabra onomatopeya en griego: la creación de nombres (o palabras) a través de sonidos⁸⁷, así lo sostuvo Platón en

⁸² RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «Introducción» en Esquilo, *Tragedias III: Agamenón*, CSIC, Madrid, 2006, XXIV. La relación entre Esquilo y Heráclito es tan enjundiosa que a ella podría dedicarse otro artículo específico. De hecho ha sido abordada en varios trabajos, el más reciente en castellano de Gustavo FERNÁNDEZ PÉREZ en «Sobre la necesidad ineluctable en Heráclito y Esquilo», en *Estudios filosóficos*, LXXIII, 2024, pp. 199-210 o en el libro, del mismo autor *Heráclito. Naturaleza y complejidad*, Plaza y Valdés, Madrid, 2010, pp. 278-279. Fernández Pérez en el primero de los textos mencionados presta especial atención al Agamenón de Esquilo, como este mismo artículo. Por ello aunque menciona elementos comunes como la ley del cosmos, la justicia de Zeus, la identidad de los opuestos o la distancia entre hombres y dioses, también apunta en la dirección del «Para los que están despiertos, el orden del mundo es uno y común, mientras que cada uno de los que duermen se vuelve hacia uno propio» (22 B 89 DK) y los pone en relación con *Las Coéforas*, v. 882 («¿Estoy gritando a sordos y en vano digo palabras inútiles a gente dormida?») y al *Agamenón*, v. 910 (p. 206). También, en línea con mi propuesta, puede mencionarse la relación establecida entre Prometeo encadenado, v. 485 («a pesar de que oían, no oían nada») con la afirmación heraclíteica «Escuchando sin entender, a sordos se asemejan» (22 B 34 DK). Cabe también mencionar el texto de Emilio Lledó «Heráclito y los poetas», en *Revista de Filosofía*, 15, N.º 57, 1956, pp. 273. En este texto Lledó, centrado en dar cuenta de la crítica a Homero y Hesíodo por parte del filósofo, se muestra también al comienzo el impacto de Heráclito en los trágicos. Otros estudios que pueden consultarse son la compilación de Douglas Cairn, *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Classical Press of Wales, Swansea, 2013, que incluye un trabajo sobre Richard Seaford, «Aeschylus, Heraclitus and Pythagoreanism», en las páginas 17-38, que también se centra en el *Agamenón*. Del mismo Richard Seaford es muy valioso su libro *Cosmology and the polis: the social construction of space and time in the tragedies of Aeschylus*, Cambridge University Press, Cambridge/Nueva York, 2012. En especial los capítulos 14 y 15 atiende a esta relación con Heráclito y lo hace haciendo énfasis en la Orestíada (pp. 240-274). También véase GLADIGOW, B., «Aischylos und Heraklit: Ein Vergleich religiöser Denkformen», en *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 44, 1962, pp. 225-239. Agradezco a los evaluadores de este artículo sus enriquecedoras e imprescindibles aportaciones a este respecto.

⁸³ Her. 14, fr. 14 Marc. (B 93 DK).

⁸⁴ Her. 79, fr. 92 Mouraviev, fr. 75 Marc (B 92 DK).

⁸⁵ Her. 2, fr. 2 Marc. (B 34 DK).

⁸⁶ Her. 82, fr. 79 Marc. (B 64 DK).

⁸⁷ Cfr. OLALLA, P., *Palabras del Geó. El mar, la lengua griega y los albores de la civilización*, Acantilado, Barcelona, 2022, p. 14.

el *Crátilo*⁸⁸ y Aristóteles en la *Retórica*⁸⁹. Son los demás lo que aluden a ella con el lenguaje de la negatividad para referirse a lo que escuchan: «por ti misma lanzas un canto que no es canto» (νόμος ἄνομον)⁹⁰. El problema del carácter «bárbaro» de Casandra reaparece por estos sonidos⁹¹ que al ser escuchados por los demás son considerados fuera del uso, las maneras y las normas (νόμος). Sin embargo Casandra es muy clara en lo que dice y los sonidos de dolor son reconocidos como tales. Se trata de este modo no tanto de una cuestión de dicción como de entendimiento. Por eso sus silencios y sus sonidos, podemos añadir: «provocan una disposición a escuchar. Desde el primer momento en el que abre la boca, la curiosidad es reemplazada por la simpatía y el asombro»⁹². El tejido-texto de la tragedia genera a través de las formas del decir el mismo efecto que Pascal Convert logró en *Pietà de Kosovo*: «una imagen a voz en cuello»⁹³ que obliga a detenerse para entender.

En la discusión que se establece entre aquellos que sostienen que las imágenes del horror dan cuenta de lo que sucedió y los que entienden que la atrocidad solo puede aparecer en la silueta negra de algo vedado y velado, Claude Lanzmann recoge en *Shoah* (1985) entrevistas de supervivientes al genocidio. Toma en principio partida por la imposibilidad de la representación. En el documental llaman la atención los sonidos entrecortados, los silencios negros cargados de palabras que no quieren decirse y que sin embargo expresan por lo que transmiten. «No invoquemos lo inimaginable»⁹⁴ ha argumentado Didi-Hubermann. No invoquemos igualmente con excesiva facilidad lo indecible. El trabajo de Lanzmann se esfuerza en el decir no sólo con palabras, sino también con interjecciones, onomatopeyas, gestos y silencios. Todos ellos son audibles en su documental. Lo que explica que en el libro en el que transcribe todos los diálogos en las palabras previas advierta a los lectores sobre su modo de proceder:

Las lenguas que yo no entendía, como el polaco, el hebreo o yiddish, son traducidas al francés [...] He respetado totalmente su manera de traducir y, prácticamente siempre, sus dudas, sus repeticiones y todas las muletillas propias del lenguaje coloquial. No he querido pulir, tampoco, mis propias intervenciones⁹⁵.

⁸⁸ *Crátilo*, 423b.

⁸⁹ *Retórica*, 1404a.

⁹⁰ *Agam.* 1141-1141; p. 43.

⁹¹ Ana Iriarte menciona el trabajo de L. M. Heirman, «Kassandra's glossolalia», para indicar que la expresión *otototoi* es utilizada en la tragedia por mujeres y orientales, es decir, extranjeros. Iriarte, A., *Las redes del enigma*, op. cit., p. 110, n. 147.

⁹² Citado en Prins, Y., «OTOTOTOI: Virginia Woolf and "The Naked Cry" of Cassandra», op. cit., p. 174.

⁹³ DIDI-HUBERMAN, G., *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*, op. cit., p. 12.

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Paidós, Barcelona, 2014, p. 17.

⁹⁵ LANZMANN, C., *Shoah*, Arena Libros, Madrid, 2003, p. 11.

Lanzmann quiere que el discurso oral se plasme por escrito tal y como fue. Simone de Beauvoir destaca del trabajo de Lanzmann su capacidad «de hacer hablar los lugares», los gestos, las miradas⁹⁶. Por otra parte el análisis lingüístico de los testimonios nos muestra *lo siniestro que habita en el lenguaje*⁹⁷ no porque algo emerja desde una insondable oscuridad, sino porque siempre estuvo allí y solo ahora empezamos a escucharla. No hacer oídos sordos es el primer acto para no caer en la barbarie. En la entrevista se pregunta continuamente incluso lo que los testigos no quieren decir: «Continúe, Abe. Usted debe hacerlo. Es necesario [...] Se lo ruego, debemos hacerlo. Usted lo sabe». Y el testigo sabe que es horrible, que será muy duro, pero acaba contando lo que pasaba en las cámaras de gas⁹⁸. De ahí que aunque Lanzmann sostiene que el horror no puede representarse⁹⁹, al basar su propuesta en una recolección de testimonios construye una presentación a través de la cual podemos escuchar lo que no queremos o sabemos ver. Incluso los que hablan muestran su contradicción cuando dicen no saber. Consiste por ello como la ha descrito Simone de Beauvoir en «una cantata fúnebre a varias voces»¹⁰⁰ o, por decirlo con el corifeo de Agamenón: un νόμον ᾄνομον, un canto que no es canto y que exige éticamente ser escuchado para no caer, de nuevo, en la barbarie.

Si volvemos de nuevo a *Ninfa dolorosa* de Didi-Huberman y analizamos desde sus parámetros las imágenes que conservamos del mito, esta desesperación nos abre las representaciones. Efectivamente en la imagen de Cleofrades, Casandra suplica a Áyax y se abraza a Atenea, pero en esta escena la princesa ya tenía el don profético por lo que sabe lo que sucederá haga lo que haga. Aún así intenta pararlo, como trata de parar, con gesto de protección, el hacha de

⁹⁶ DE BEAUVOIR, S., «La memoria del horror». En LANZMANN, C., *Shoah*, op. cit., p. 7.

⁹⁷ Cfr. CARRASCO-CONDE, A., «Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de Lo siniestro de Freud», en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N.º. 33, 2006.

⁹⁸ LANZMANN, C., *Shoah*, op. cit., p. 121.

⁹⁹ Sobre la posibilidad de representar el horror y la codena o no de las imágenes la bibliografía es inabarcable. Me limito a rescatar algunos títulos. NANCY, J.-L., *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*, Amorrotu, Buenos Aires, 2006; AGAMBEN, G., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Pre-Textos, Valencia, 2014. Imprescindible es el trabajo de Vicente Sánchez Biosca, «La representación y lo inhumano. Sobibor. 14 octubre 1943, 16 heures (C. LANZMANN)», en *Quintana*, N.º6, 2007, pp. 139-148; «Shoah: le lieu, le personnage, la mémoire». En AUMONT, J. (ed.), *La mise en scène*, DeBoeck, Bruselas, 2000, pp. 303-315; BURUCÚA, J. E.-KWIATKOWSKI, V., «Cómo sucedieron estas cosas». *Representar masacres y genocidios*, Katz, Madrid, 2015; MALESEVIC, A., *El auge de la brutalidad organizada. Una sociología histórica de la violencia*. PUV, Valencia, 2020; Friedlander, S. (comp.), *En torno a los límites de la representación*, Editorial de la Universidad de Quilmes, Buenos Aires, 2007. Sobre el lenguaje y el Tercer Reich es indispensable mencionar el libro de Victor Klemperer, *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2007. Traducido por Adan Kovacsics y el trabajo de AGAMBEN, G., *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-Textos, Valencia, 2008. Traducción de Tomás Segovia.

¹⁰⁰ DE BEAUVOIR, S., «La memoria del horror». En Lanzmann, C.: *Shoah*, op. cit., p. 9.

Clitemnestra que cae sobre ella. Como en los *Desastres de la guerra* de Goya analizados por Didi-Huberman, lo que se pone en escena con estos gestos extremos es cómo «el ser humano responde con su cuerpo, de una manera valiente o miserable, a las situaciones que lo destruyen»¹⁰¹. No observamos una panorámica de lo acontecido en la guerra de Troya y tras ella, sino que lo que interesa son los propios seres humanos que han sobrevivido —si han sobrevivido realmente— a ella. Estaríamos ante una psicología figurativa del trauma. Y del mismo modo que la imagen es deformada por el dolor, también el lenguaje queda perturbado por él y presenta oquedades, acumulaciones fonéticas, nudos de palabras. De este modo el lenguaje es llevado al límite del decir para decir lo que no quiere escucharse. El canto de Casandra conformaría de este modo un canto inquietante que es disonante por definición y discordante con respecto a lo que nos resulta cómodo de escuchar. Sin embargo, de nuevo recuperando a Heráclito, lo concordante y lo discordante forman parte de una única realidad¹⁰².

BIBLIOGRAFÍA

- Apolodoro (2016). *Biblioteca mitológica*. Madrid: Alianza.
- Aristófanes (2017). *Las once comedias*. Barcelona: Losada.
- Artemidoro (2021). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza.
- Bernabé, A. (2019). *Fragmentos presocráticos*. Madrid: Abada.
- Cairn, D. (2013). *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Campbell, D. A. (ed.) (1993). *Greek Lyric, Volume V: The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cohen, B. (1993). «The anatomy of Kassandra's rape: female nudity comes of age in greek art», en *Source. Notes in History of Art*, 12.2.
- Connelly, J. B. (1993). «Narrative and image in the Attic vase painting: Ájax and Kassandra at the Trojan Palladion», en Holliday, P. J. (ed.), *Narrative and event in ancient art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*. Madrid: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Diggle, J. (ed.) (1981). *Euripidis Fabulae*, tomo II. Nueva York: Oxford Classical Texts.
- Droit, R.-P. (2009). *Genealogía de los bárbaros*. Barcelona: Paidós.
- Esquilo (2006). *Tragedias, III. Agamenón*. Madrid: CSIC, Edición de Mercedes Vílchez y Francisco Rodríguez Adrados.
- Eurípides (2000). *Tragedias II*. Madrid: Gredos.
- Fernández Pérez, G. (2024). «Sobre la necesidad ineluctable en Heráclito y Esquilo», en *Estudios filosóficos*, LXXIII, pp. 199-210

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN, G., *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*, op. cit., p. 32.

¹⁰² Her. 26, fr. 25 Marc (B 10 DK)

- García Novo, E., «La caída de Jerjes y su reflejo métrico en Los Persas de Esquilo», en *Revista do Laboratório de Dramaturgia | LADI – UnB*, vol. 17, Ano 6 | Dossiê Ésquilo/Aeschylus, pp. 67-84.
- Gladigow, B. (1962). «Aischylos und Heraklit: Ein Vergleich religiöser Denkformen», en *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 44, pp. 225-239.
- Hegel, G. W. F. (1983). *Sistema de la eticidad*. Madrid: Editora Nacional.
- Heirman, L. J. (1975). «Kassandra's Glossolalia», en *Mnemosyne*, vol. 28.
- Hernández de la Fuente, D. (2019). *Oráculos griegos*. Madrid: Alianza.
- Higino (2009). *Fábulas mitológicas*. Madrid: Alianza.
- Hornblower, S. (ed.) (2015). *Lykophron, Alexandra*. Oxford: Oxford University Press.
- Iriarte, A. (1998). «Casandra trágica», en *Enrahonar*, 26, pp. 65-80.
- Iriarte, A. (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.
- Lanzmann, C. (2003). *Shoah*. Madrid: Arena Libros.
- Levi, P. (1989). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph Editores.
- McClure, L. (2020). «Silence and Song in Aeschylus' Agamemnon and Euripides' Ion», en Montanari, F.- Rengakos, A. (eds.), *Faces of silence in Ancient Greek literature*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Murray, G. (ed.) (1966). *Aeschyli, Septem quae supersunt tragoediae*. Londres: Oxford Classical Texts.
- Ovidio (2019). *Metamorfosis*, VI-X. Madrid: Gredos.
- Olson, S. D. (2023). «Philological Notes on the Letter alpha in a New Etymological Dictionary of Greek, with Particular Attention to Material from Hesychius», en *Emerita* 91 (1), p.16.
- Píndaro (2002). *Epicinios*. Madrid: Akal.
- Seaford, R. (2012). *Cosmology and the polis: the social construction of space and time in the tragedies of Aeschylus*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press.
- Prins, Y. (2005). «OTOTOTOI: Virginia Woolf and "The Naked Cry" of Cassandra», en Macintosh, F. (ed.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Quinto de Esmirna (1997). *Posthomérica*. Madrid: Akal.
- Schiller, F. (1999). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
- Suárez de la Torre, E. (ed.) (2023). *Antología de la lírica griega arcaica*. Madrid: Cátedra.
- Toussaint-Samat, M. (1990). *Historia. Técnica y moral del vestido*, vol. 2. Las telas. Madrid: Alianza.
- Van Heusde, I. A. C. (ed.) (1964). *Aeschyli Agamemnon*. P. J. Kraft.

Universidad Complutense (Madrid)
 anaconde@ucm.es

ANA CARRASCO CONDE

[Artículo aprobado para publicación en febrero de 2025]