

**Orsanic, Lucía**

*La subversión como principio del discurso mítico  
: notas sobre Casandra de Christa Wolf*

Ponencia presentada en:

XIV Jornadas de Estudios Clásicos : Grecia en la latinidad, 26-27 de junio de 2008

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Orsanic, Lucía. "La subversión como principio del discurso mítico : notas sobre Casandra de Christa Wolf" [en línea]. En Actas XIV Jornadas de Estudios Clásicos : Grecia en la latinidad, 26-27 de junio de 2008. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Insatituto de Estudios Grecolatinos "Prof. F. Nóvoa". Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/subversion-principio-discurso-mitico.pdf> [Fecha de consulta: ....]

# LA SUBVERSIÓN COMO PRINCIPIO ESTÉTICO DEL DISCURSO MÍTICO. NOTAS SOBRE *CASANDRA*, DE CHRISTA WOLF

LUCÍA ORSANIC  
*Universidad Católica Argentina*

## INTRODUCCIÓN

Christa Wolf ha sabido ganarse un lugar dentro de la llamada narrativa femenina contemporánea, y se destaca entre lo que podría llegar a convertirse en un gran espectro de mujeres que siguen una tendencia de escritura nueva. Sus obras, traducidas a gran cantidad de lenguas, le valieron el reconocimiento de la crítica y la hicieron merecedora de numerosas distinciones dentro y fuera de Alemania.

*Cassandra* no es una más de las reinterpretaciones míticas del siglo XX, sino un lúcido relato regido por la estética de subversión como principio narrativo. La experimentación de la nueva escritura femenina decanta en ironía, ambigüedad, subjetividad, silencios -tanto alusión cuanto insinuación- como procedimientos narrativos fundamentales, todos ellos de acuerdo con la inversión de los valores tradicionales de la letra masculina.

En este trabajo se analizará la subversión del discurso mítico, desde los aportes de la gramática simbólica que postula Gilbert Durand, hacia la deconstrucción de Jacques Derrida.

## EL RESURGIMIENTO DEL MITO EN EL SIGLO XX

La definición clásica de mito ha de ser forzosamente modificada para leer las obras contemporáneas que lo emplean en su construcción. Se ha dejado atrás la idea del mito como historia de un tiempo pretérito que sirve como explicación de fenómenos cósmicos y/o trascendentales, excepto, claro está, cuando se estudian a los autores clásicos. Pues el mito no puede dissociarse de su tiempo y espacio, y es así que cada sociedad, tradicional o moderna, construye y re-construye la categoría de mito, de acuerdo con sus necesidades. Tan es así, que en la actualidad también se ha acuñado la expresión “mitos urbanos” para referirse a historias extrañas, quizás con una cuota del elemento fantástico, que suceden en el barrio, en el pueblo o en la ciudad. Se habla de mito en un sentido más laxo, que en ocasiones también incluye a figuras del espectáculo, actores, cantantes y hasta deportistas; pero no ya con un sentido trascendente y mucho menos religioso.

La llegada del positivismo dejó caer un velo sobre la relación mito-realidad, que lo relegó a un ornamento, mero recurso de la retórica, pero sin puntos de contacto con el mundo real. Tendremos que esperar hasta fines del siglo XIX, principios del XX, para que aparezcan “los grandes remitologizadores”: Thomas Mann, Richard Wagner, Émile Zola, Sigmund Freud; quienes recuperaron con una plena conciencia el carácter elevado del mito y su utilización “como estructura profunda, como asiento comprensivo, de toda narración dramática o novelesca”.<sup>1</sup>

Gilbert Durand sostiene que existen tres motivaciones para el resurgimiento deliberado del mito en el siglo XX. Primero y ante todo, la saturación, porque se

---

<sup>1</sup> DURAND, G., *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires: Biblos, 2003, p. 26.

encuentra en la raíz de cualquier cambio. A propósito de este primer principio, cita al filósofo francés Alain: “Uno se cansa de ser platónico, y eso es lo que significa Aristóteles”.<sup>2</sup> La civilización cambia su visión del mundo por otra, supone un pasaje de *forma mentis* constante cuando el modelo anterior caduca frente a una nueva realidad que no se ajusta a él.<sup>3</sup> En cuanto a la segunda motivación, el desmoronamiento de la epistemología clásica conlleva una total subversión. Durand afirma la existencia de dos “poderes” en Occidente: el más fuerte es el racionalismo y el más débil, el imaginario. Ahora bien, cuando el poder fuerte se resquebraja en alguna o en muchas de sus concepciones, el poder, antes débil, se torna fuerte y pasa a ocupar su lugar. Y esto es lo que ocurre después del Siglo de las Luces, pues la fe en un racionalismo exacerbado se quiebra dando paso a la “pompa poética”.<sup>4</sup> La tercera motivación es la expansión de la antropología, que coincide con las conquistas coloniales de las naciones europeas. La sed de exotismo, el afán por lo lejano y la extrañeza de lo extranjero; se presentan en distintas etapas: el orientalismo; el niponismo, un exotismo puro y simple; el arte negro y el jazz; etc. A través de ellos, “el hombre blanco, adulto y civilizado se abre a fenómenos aberrantes: sueños, relatos visionarios, trances, posesiones, que el Siglo de las Luces nunca se hubiera atrevido a citar con decencia”.<sup>5</sup>

## EL TRATAMIENTO DE LA HISTORIA EN *CASANDRA*, COMO RELATO FEMENINO

Christa Wolf nació en 1929 en Landsberg -Gorzón, Polonia- en una familia pronazi, y vivió en Alemania oriental, la zona comunista. Siendo muy joven, experimentó las dos caras de un totalitarismo que luego plasmaría en sus obras. De las contradicciones y conflictos que le tocaron vivir, surge una narrativa personal que logra universalizarse para traducir el contexto político-social de la Guerra Fría.

Adriana Cid subraya que es la misma Christa Wolf quien hace una génesis detallada de *Cassandra*, en las Clases de Poética (*Poetikvorlesungen*) que dicta en la Universidad de Frankfurt/M. en 1983, el mismo año de la publicación de la obra. Para Cid, esta decisión no obedece “a razones de estrategias de mercado, sino más bien a la voluntad de la escritora de alcanzar con su discurso tanto al público alemán oriental como occidental”.<sup>6</sup> Christa Wolf da cuenta de la analogía entre el final de la guerra de Troya y la herencia de la Segunda Guerra Mundial, el periodo conocido como Guerra Fría, en los años 80. Se plantea una reconstrucción del mito de Cassandra que le hable al lector de su tiempo, no ya desde una creencia fidedigna en los personajes y en los hechos, sino desde una mirada simbólica. Pues el símbolo, en su carácter de permanente re-actualización, es capaz de tender lazos significativos hacia el pasado, no sólo histórico sino el pasado del hombre en cuanto hombre, de su condición humana y de su problemática una y múltiple.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> DURAND, ob. cit., 2003, p. 25.

<sup>3</sup> Del mismo modo, ocurre con la teoría “pendular”, a propósito de la periodización literaria. La saturación de la estética de una época da lugar a nuevos principios; que, en parte, constituyen un acto de rebelión, por lo que las nuevas ideas serán opuestas a las anteriores. Sin embargo, claro está que esta explicación es insuficiente para una acabada comprensión de los períodos literarios.

<sup>4</sup> DURAND, ob. cit., 2003, p. 28.

<sup>5</sup> DURAND, ob. cit., 2003, p. 29.

<sup>6</sup> CID, A. “Una mirada desde los márgenes o la excentricidad de Christa Wolf”. En: Anuario Argentino de Germanística. Actas de las XIII Jornadas de la Asociación Argentina de Germanistas, Buenos Aires, 25-27 de noviembre de 2004, Asociación Argentina de Germanistas, año I, volumen I, pp. 78.

<sup>7</sup> Para Umberto Eco, la diferencia entre la comedia y la tragedia radica precisamente en este punto. La comedia está ligada a un contexto espacio-temporal indisociable, por eso no es posible reírse a carcajadas con Aristófanes ni con Plauto, aunque se comprendan las situaciones cómicas. En cambio, la tragedia continúa siendo terrible porque

La novela femenina contemporánea se siente atraída por la historia<sup>8</sup>. Y ese interés está relacionado con la perspectiva masculina que tradicionalmente ha narrado la historia. Al decir de Foucault, no conocemos nunca la historia en sí misma sino discursos sobre la historia.<sup>9</sup> Y éste es precisamente el quiebre que busca Christa Wolf: introducir la voz femenina en la historia, narrarla desde un punto de vista diferente del que siempre se ha hecho, subvertir el discurso masculino para llenarlo de lirismo y suavidad, del elemento afectivo y personal. Prefiere fijarse no en los grandes héroes y sus hazañas, en las victorias y las derrotas, en las leyes y las infracciones, sino en lo que Unamuno denominó la “intrahistoria”.<sup>10</sup>

La obra fluye a través del monólogo interior de Casandra, quien percibe claramente la dicotomía del discurso histórico.

“Mándame un escriba o, aún mejor, una esclava joven con memoria aguda y poderosa voz. Ordena que ella transmita a su hija lo que de mí escuche. Ésta a su vez a la suya, y así sucesivamente. De modo que, junto a la *gran corriente* de los cantares de los héroes, llegue también este *minúsculo riachuelo*, dificultosamente, a aquellas personas distantes, quizás más felices, que algún día vivirán el futuro”.<sup>11</sup>

Puede verse aquí la oposición entre la “gran corriente”, lo masculino, la voz oficial para el canto de las gestas heroicas; frente al “minúsculo riachuelo”, el vago intento de lo femenino por imponerse. Sin embargo la traducción<sup>12</sup> no se corresponde exactamente con el original alemán.<sup>13</sup> En la primera expresión, Christa Wolf no adjetiva, por lo que el sintagma desaparece y utiliza solamente la palabra *Strom*, en la que se concentra toda la fuerza de las aguas. En la segunda, la escritora cuenta con dos expresiones: *klein*, ‘pequeño’ y *winzig*, ‘diminuto’, ‘minúsculo’. Opta por ésta última. El sustantivo que usa es *Rinnsal*, lo que significa tanto ‘arroyuelo’, ‘arroyito’ como ‘hilito de agua’; y lo prefiere antes que *Bach*, que sólo denota ‘arroyo’. Christa Wolf elige con cuidadosa exquisitez las palabras, y se focaliza en el tamaño de ambas vertientes, reivindicando la más pequeña, poniendo toda su atención en el ‘hilito de agua’ para devolverle toda la fuerza que encierra en sí mismo.

Por otra parte, el héroe de la *Iliada*, no es tal en la obra de Christa Wolf, sino todo lo contrario. La imagen fuerte, viril, heroica; se torna opresora, animalizada, embrutecida. De ahí, la inversión del epíteto de los héroes homéricos. Como es bien sabido, el objetivo retórico de este recurso es enaltecer la imagen del héroe, pero en *Casandra*, la voz narradora busca la transgresión. Por lo tanto, Aquiles no será nunca la encarnación de lo masculino positivo, sino que reúne caracteres de violencia que, en suma, construyen la imagen del masculino negativo; esto es, la deconstrucción del género tradicionalmente fuerte hacia su vertiente más animal y primitiva. Cada vez que la profetisa lo introduzca en su discurso, Aquiles será “la bestia”; Agamenón, “el inútil”.

---

encarna los problemas eternamente humanos. De ahí, que los hipertextos míticos del siglo XX se vuelquen a la tragedia como hipotexto base, pues el *pathos* será naturalmente compartido.

<sup>8</sup> Estrictamente *Casandra* no es una novela. Christa Wolf la subtitula “Un relato”, puesto que no presenta un universo sino un periodo. Sin embargo se ajusta a las características que presenta Biruté Ciplijauskaitė, en su obra acerca de la novela femenina contemporánea.

<sup>9</sup> FOUCAULT, M., *El discurso del poder*, México: Folios, 1983.

<sup>10</sup> UNAMUNO, M. DE, *En torno al casticismo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

<sup>11</sup> WOLF, C., *Casandra*, [Prólogo de Carmen Berenguer, trad. Sven Olsson y Pola Iriarte], Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000, p. 125 [El subrayado es mío].

<sup>12</sup> Todas las citas corresponden a la traducción de Sven Olsson y Pola Iriarte.

<sup>13</sup> WOLF, C., *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1983, 295.

“Si pudiera sobrevivir sólo mi odio. Si de mi tumba creciera el odio, un árbol de odio, que susurrara: *Aquiles, la bestia*. Si cuando lo cortaran, volviera a crecer. Si cuando lo doblaran, cada tallo de hierba recogiera el mensaje: *Aquiles, la bestia, Aquiles, la bestia*. Y si cada poeta que osara cantar la fama de Aquiles, muriera en el acto bajo suplicio [...]. Entonces yo no habría vivido en vano”.<sup>14</sup>

Sin embargo hay un hombre que es tratado especialmente por el discurso femenino: Eneas, “el alma de Troya”.<sup>15</sup> Hay en él una suerte de unidad *animus-anima*, la síntesis armónica del principio masculino-femenino, por lo que Casandra lo levanta del barro sobre el que tiende al resto de los hombres.

“Caló profundo en mí, de nuevo demasiado profundo, este hombre joven y desconocido que apareció de la nada para participar de los juegos conmemorativos en honor de un hermano muerto prematuramente y sin nombre; no necesitaba conocerlo para temblar cuando lo veía, su belleza me quemaba de un modo insoportable [...]. Todo mi ser se fue hacia él”.<sup>16</sup>

#### CONSTRUCCIÓN, DESTRUCCIÓN, DE-CONSTRUCCIÓN. UN SALTO DEL RÉGIMEN DIURNO HACIA EL NOCTURNO MÍSTICO

Hablar de estructura supone la noción de centro, cuya función es equilibrar la estructura misma, organizarla, limitarla. La historia se inscribe en una sucesión de centros, que se oponen a la idea del margen, del límite, de la alteridad. Pero Jacques Derrida se pregunta ¿desde dónde se mira el centro?; ¿cómo es posible delimitar el centro de lo que no lo es?; ¿cómo saber si lo que consideramos centro no es en realidad el margen, y viceversa? La deconstrucción pone el acento en el juego constante, en el peligroso vaivén de los límites, produciendo un des-centramiento que se focaliza en las diferencias.

“Reconstruir es deshacer las oposiciones entre lo sensible y lo inteligible, la presencia y la ausencia, el significante y el significado. La deconstrucción manejará estos conceptos y oposiciones como instrumentos útiles para revelar sus límites y contradicciones”.<sup>17</sup>

*Casandra*, de Christa Wolf se erige sobre una base mitológica hacia la deconstrucción absoluta del texto; la transgresión de los valores de una sociedad patriarcal, que ha legado un discurso hegemónicamente masculino; inclinándose hacia los márgenes, optando por un nuevo matriarcado. ¿Por qué no volver centro del discurso a la voz femenina? Casandra se refiere constantemente al silencio forzado, al ser acallada frente a los acontecimientos de los que es testigo. Hay una contradicción interna en la profetisa entre el deseo más ferviente de expresión y el de silencio: “Yo aprendía, observando las diferentes formas de callar. Recién mucho después, aprendí yo también a callar, qué arma más útil”.<sup>18</sup> Otras veces, se sirve de eufemismos, pero éstos siempre se relacionan con la imposición de callar: “Estaba prohibido hablar de la

<sup>14</sup> WOLF, ob. cit., 2000, p. 122 [El subrayado es mío].

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

<sup>17</sup> POZUELO YVANCOS, J. M., “La deconstrucción”. En: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 137.

<sup>18</sup> WOLF, ob. cit., 2000, p. 79.

guerra. La norma idiomática prescribía como el término adecuado: *asalto*".<sup>19</sup> Adriana Cid propone una lectura desde los márgenes:

"A este discurso tradicional, concebido desde la óptica del varón, poblado de héroes y centrado en el mundo masculino, Christa Wolf contrapone un relato que, ya desde el núcleo generativo, se conoce como marginal".<sup>20</sup>

Por otra parte, Gilbert Durand reconoce que existe un intento de minimización de las imágenes y los mitos en nuestra cultura. En *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*<sup>21</sup> establece tres dominantes: dominante de posición, lo horizontal frente a lo vertical, lo alto en oposición con lo bajo; dominante de nutrición, relacionada con la profundidad; y dominante copulativa o sexual. Su tarea consiste en sistematizar, organizar y recuperar ese *corpus* de imágenes, agrupándolas en dos grandes regímenes: el diurno, heroico o esquizomorfo, y el nocturno. Elabora una gramática del imaginario colectivo e individual, donde pueden encontrarse los arquetipos de todas las representaciones humanas.

A diferencia del régimen diurno, en el nocturno no hay signos de lucha, de tensión, de antítesis, de oposiciones, de antinomia ni de dualidades entre las imágenes del *corpus*. Antes bien, lo que ocurre es una inversión de los valores del régimen diurno, a través de procesos de eufemización, antífrasis y doble negación. El temor se transforma en misterio; el caos, en orden; lo vertiginoso, en un descenso apacible. Durand establece también aquí una subdivisión entre el nocturno místico y el nocturno sintético o diseminatorio.

En el místico aparecen imágenes fundamentalmente femeninas, en especial las asociadas con la maternidad, constelaciones simbólicas donde se amalgama el vientre y la matriz porque ambos son lugares oscuros y apacibles donde se obra la transformación. Y es precisamente esta línea la que sigue Christa Wolf en la reconstrucción mítica de Casandra. Los procedimientos narrativos que enuncia Durand son los mismos que aplica Biruté Ciplijauskaitė, según se ha mencionado, en sus estudios sobre la novela femenina, todos ellos basados en la inversión de valores.<sup>22</sup>

## ANTIBELICISMO

En la *Iliada*, los combates entre aqueos y troyanos, así como los enfrentamientos singulares o *aristeias*, se describen con detallada violencia. Si tomamos las escenas de batalla de los poemas homéricos, hay un esquema que se repite en esta delectación por la descripción de la agonía y de la muerte de cada uno de los guerreros que caen en el combate. Se expresa de modo muy plástico la parte del cuerpo que atraviesan exactamente las lanzas, los ríos de sangre a su alrededor, los cuerpos tendidos en el campo de batalla. Cada verso deshace minuciosamente el cuerpo del combatiente ante los ojos del lector. Todo lo contrario ocurre en la obra de Christa Wolf, un canto vital en medio de la guerra de Troya. La voz narradora encuentra el acento perfecto para gritar los monstruos de la guerra en un suave murmullo que reboza de lirismo: "La mano de la guerra entró en los pechos de los hombres y mató al ave".<sup>23</sup> Casandra encuentra otra

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 111. [El subrayado es mío].

<sup>20</sup> CID, ob. cit., 82.

<sup>21</sup> DURAND, G., *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, México: FCE, 2004.

<sup>22</sup> CIPLIAUSKAITĖ, B., *La novela femenina contemporánea*, Bogotá: Anthropos, 1994.

<sup>23</sup> WOLF, ob. cit., 2000, p. 121.

opción frente a la guerra que la rodea: “Entre matar y morir hay una tercera posibilidad: vivir”.<sup>24</sup>

Sin embargo, pese a los recursos antitéticos que tanto Homero como Christa Wolf utilizan para hablar de la misma guerra, creemos que los dos postulan un antibelicismo inquebrantable. El uno, a través de la exposición de la violencia extrema para hacer mella de ésta; la otra, sirviéndose del lirismo que enaltece el principio vital ante todo.

## CONCLUSIONES

En una cultura que se cree desmitificante, el mito resurge en el siglo XX para dar cuenta de los abismos más profundos del hombre, al lado de la re-actualización del símbolo. Y es precisamente la subversión la que conlleva un giro copernicano en el discurso mítico. Por su parte, la narrativa femenina contemporánea se sirve de ella como nueva modalidad de escritura, estableciendo un quiebre significativo con la tradición que ha sido predominantemente masculina.

Christa Wolf se inserta en este contexto de renovación mítico-femenina, y asume una nueva voz para narrar los mismos hechos que los poetas han cantado por siglos; pero los narra desde la alteridad, desde la frontera, desde los márgenes del discurso; e introduce la mirada de la mujer. La subversión, la ironía, la ambigüedad, la subjetividad, los silencios se entrelazan en la compleja experimentación de nuevos procedimientos narrativos. En el hombre, la virilidad puede transformarse en la animalidad más pura; y en cambio, la mujer es capaz de sentir con finísima percepción los hechos del exterior, desde su más profunda interioridad. Ese es el “ojo interior” de Casandra, el “minúsculo hilito de agua” que purifica las aguas estancadas por la tradición.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 175.