

# Casandra liberada, el silencio del abuso. Análisis comparativo de *Agamenón* de Esquilo y *Casandra iluminada (rito de pasaje)* de Noemí Frenkel



Francisco Gutiérrez

Universidad de Chile, Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Chile  
francisco.alberto.gs@gmail.com

Fecha de recepción: 4/03/2023/. Fecha de aceptación: 15/05/2023

## Resumen

El presente trabajo pretende analizar la recepción que la dramaturga argentina Noemí Frenkel realiza en su obra *Casandra iluminada (rito de pasaje)* de la tragedia griega de Esquilo *Agamenón*. Para ello trabajaremos con la figura de Casandra presente en ambas piezas y las transformaciones, desplazamientos y nuevas significaciones que adquiere en la obra de la dramaturga argentina. De esta forma, el artículo busca mapear los ejes del diálogo entre la dramaturga contemporánea y el texto de la tradición clásica ática, con lo cual, a su vez, se patentiza la vigencia de los textos clásicos para modular la experiencia del abuso sexual.

**PALABRAS CLAVE:** CASANDRA, AGAMENÓN, TRAGEDIA GRIEGA, RECEPCIÓN.

## Cassandra released, the silence of abuse. COMPARATIVE Analysis of *Agamemnon* of Aeschylus and *Cassandra iluminada (rito de pasaje)* by Noemí Frenkel

### Abstract

The following work analyzes the reception that Noemí Frenkel makes of the Greek tragedy of Aeschylus *Agamemnon* in her play *Cassandra iluminada (rito de pasaje)*. For this purpose, we will work particularly with the figure of Cassandra, represented in both plays, and the transformations, displacements and new meanings that it acquires in the play of the Argentine playwright. Doing so allows to map the axes of the dialogue between the contemporary playwright and the texts from the Attic classical tradition, which, in turn, demonstrates the validity of these texts to modulate the sexual abuse.

**KEYWORDS:** CASANDRA, AGAMEMNON, GREEK TRAGEDY, RECEPTION.

# Cassandra liberada, el silencio del abuso. Análisis comparativo de *Agamenón* de Esquilo y *Cassandra iluminada* (rito de pasaje) de Noemí Frenkel

## Introducción

En el presente artículo abordaremos el diálogo que se establece entre el *Agamenón* de Esquilo y la obra de la dramaturga argentina Noemí Frenkel *Cassandra iluminada* (rito de pasaje) del 2014<sup>1</sup>, entendiendo a esta última como una recepción del texto clásico. Al disponernos a estudiar dos obras literarias que provienen de contextos distantes como la Atenas del siglo V a.C. y la Argentina del siglo XXI, es prudente hablar de un estudio comparado, comprendiendo al comparativismo como lo hace Armando Gnisci cuando sostiene que esta teoría entiende a la literatura como un “fenómeno cultural mundial” que es “intercultural y mundialista” (2002:18-19). Ahora bien, lo que nos interesa resaltar en el presente artículo no es el contraste entre ambas obras sino, más bien, el diálogo que entre ellas se produce. En ese sentido, optamos, igual que María Silvina Delbueno, por el concepto de recepción pues creemos que la relación entre las obras que estudiaremos está marcada por la “reciprocidad entre culturas, textos y contextos” lo que conlleva a una “reelaboración dialógica de un texto griego y su mito desde el presente” (2020:9). Esto implica que en la recepción que hace Frenkel del texto clásico existe un proceso de lectura de la tragedia que genera una serie de desplazamientos<sup>2</sup> en el argumento y la construcción de los personajes de la obra de Esquilo. Lo anterior se hace a partir de la exploración de temas y problemas que, a partir de un contexto particular, se vuelven significativos de resignificar. Debido a esto, es posible entender la obra de Frenkel como una recepción productiva, a la luz de la definición que concibe Grisby Ogás Pugas siguiendo a Günter Grimm. Es decir, como la creación de un texto concretado “a partir de la recepción de textualidades extranjeras” (2014:69). Esto en la medida de que existe una apropiación del texto clásico con el fin de, en este caso, modular una problemática acuciante como de la visibilización de las denuncias de las víctimas de abuso sexual y las barreras que enfrentan para denunciar a los victimarios.

Esta recepción productiva de Frenkel se sitúa en un contexto específico de la Argentina del siglo XXI que, desde un punto de vista dramático-teatral, se encuentra marcada por una gran heterogeneidad de lenguajes y exploraciones teatrales (Tarantuviez, 2001). Dentro de esta variedad de materiales para el trabajo teatral sigue presente el diálogo con la tragedia griega. Así lo demuestran el trabajo de Perla Zayas de Lima que estudia algunos de los mitos que serían más recurrentes en la escena dramática argentina, de los cuales destaca las tragedias del ciclo tebano que, según su lectura, serían utilizadas con una función paródica o para ayudar a los autores a abordar un momento histórico de crisis institucional (2015)<sup>3</sup>. Silvina Delbueno, por su parte, realiza el fructífero diálogo que ha existido entre la dramaturgia argentina y la figura

1. La obra ha sido dirigida por su autora e intérprete Noemí Frenkel y Silvia Goldstein y fue estrenada en el 2014 en el Teatro el Kafka.

2. Es decir, inclusiones, exclusiones, transformaciones, reducciones o énfasis.

3. Algunas de las obras que alude en su trabajo son *Un rostro antiguo en el Paycarabí* (1962) de Mario Podestá; *Edipo, rey de Hungría* (1999) de Juan Minujín y Marcelo Subiotto; *Paisaje después de la batalla* (2002) de Ariel Barchilón; *Antígona, la necia* (1998) de Valeria Follini y ya las clásicas obras de Leopoldo Marechal *Antígona Vélez* (1951) y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro.

de Medea estudiando las diferentes configuraciones y reconfiguraciones de dicho personaje a lo largo de la historia del país (2020)<sup>4</sup>. Junto con estos estudios se encuentra el de Lidia Gambon que, en su artículo “Nuestras y otras: mujeres trágicas en el teatro argentino actual”, analiza la forma en que tres recepciones de tragedias<sup>5</sup> reflexionan sobre la construcción social de los roles y relaciones de género (2014).

Todos los trabajos anteriormente aludidos abordan la vigencia de la tragedia en las tablas argentinas la cual, a nuestro juicio, ha tenido un nuevo impulso producto de la escritura de dramaturgas que han vuelto la mirada al corpus de la tragedia ática. No parece coincidencia que en un período histórico en el que en Argentina –y gran parte de Latinoamérica– los movimientos feministas han tomado renovadas fuerzas exista un número considerable de autoras que trabajen con obras de la antigüedad clásica. Lo anterior, probablemente impulsado por lo atractivas que resultan algunas de las figuras femeninas de la tragedia griega, tales como Electra, Medea o Antígona que ejecutan actos que son bastante problemáticos para el contexto en el que sitúan y, a su vez, defienden en escena su perspectiva de forma contundente. Estas figuras, como hemos visto, han sido continuamente reescritas por, mayoritariamente<sup>6</sup>, dramaturgos de nuestro continente; sin embargo, en la actualidad, son retomadas por dramaturgas del continente,<sup>7</sup> varias de las cuales utilizan estas obras para modular experiencias que son significativas para el contexto actual y que suelen relacionarse con temas y problemáticas asociadas a la construcción de los roles de género, como al impacto de estos en relaciones marcadas por la violencia y/o el abuso. En ese sentido,

4. Para esto toma las obras: *Medea* (1967) de Héctor Shujman, *Medea de Moquehuá* (1992) de Luis María Salveneschi, *La hechicera* (1997) de José Luis Alves, *El escorpión blanco* (2012) de Daniel Fermani y *La alimaña* (2014) de Patricia Suárez junto con un texto narrativo de Cristian Mitelman del 2007 llamado *Villa Medea*.

5. *Antígonas, linaje de hembras* (2002) de Jorge Huertas, *La oscuridad de la razón* (1993) de Ricardo Monti y *Medea de Monquehuá* (1992) de Luis María Salveneschi.

6. En este punto el estudio de Pilar Hualde (2012) es altamente ilustrativo, pues en este la investigadora realiza una recopilación de recepciones de tragedia griega en Iberoamérica durante el siglo XX y XXI y solo refiere siete obras dramáticas escritas por dramaturgas: *Des-Medea* (1994) de Denise Stoklos; *Escala para Electra* (1969) de Aída Cartagena; *Las Andariegas* (1984) de Albalucía Ángel; *Retorno de Electra* (1984) de Enriqueta Ochoa; *Clitemnestra* (1986) de Magaly Alabú; *Antígona furiosa* (1989) de Griselda Gambaro y *Antígona* (1964) de Sarina Helfgott.

7. El análisis de este corpus completo amerita un trabajo más extenso del que este artículo es solo una muestra y se enmarca en un proceso de investigación de la recepción de tragedia griega en la dramaturgia de autoras latinoamericanas del siglo XXI. Este corpus está compuesto, entre otras obras, por piezas como las mexicanas *Antígona: las voces que incendian el desierto* (2004) de Perla de la Rosa; *Fedra y otras griegas* (2002), *Andrómaca Real* (2007) y *Electra despierta* (2008) de Ximena Escalante; *Antígona González* (2018) de Sara Uribe; *Podrías llamarte Antígona* (2009) de Gabriela Yncán; *El viaje de Ulises* (2015) y *El juego de la Gorgona* (2020) de Verónica Maldonado. La pieza *Bacantes* (2001) de las dramaturgas cubanas Raquel Carrió y Flora Lauten. Las obras de la uruguaya Mariana Percovich *Yocasta, una tragedia* (2006), *Medea del Olimar* (2009) y *Clitemnestra* (2012). De la escena colombiana podemos sumar *Antígona* (2006) de Patricia Ariza; *Donde se descomponen las colas de los burros* (2008) de Carolina Vivas; *El grito de Antígona vs. La nuda vida* (2013) de Pilar Restrepo; *Personae* (2003) de Beatriz Camargo; *Detritus* (2005) de Carolina Torres y *La trágica historia de una tragedia que terminó en tragedia* (2013) de Carolina Mejía Garzón. De los teatro argentino podemos mencionar *Antígona...con amor* de Hebe Campanella (2003); *Medea del Paraná* (2004) de Suellen Worstell; *Antígona ¡No!* (2003) de Yamila Grandi; *Medea fragmentada (al ver, verás)* (2007) de María Barjacoba; *La alimaña* (2014) de Patricia Suárez; *Crónicas de Ítaca* (2003) de Susane Lage; *Casandra iluminada (rito de pasaje)* (2014) de Noemí Frenkel; *Amarillos hijos* (2005), *Fedra en Karaoke* (2011), *Bienvenida Casandra* (2011) de Valeria Follini; *La red inextricable* (2006) y *Ropa sucia* (2010) de Silvia de Alejandro. Finalmente, es posible aludir a las obras chilenas *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A., La maldición de la sangre Labdácida* (2006) de Ana López; *Ismene* (2008) y *Patroclo* (2008) de Lucía de la Maza; *Bacantes* (2019) de Ana Corbalán; *Little Medea* (2006) e *Informe de una mujer que arde* (2020) de Isidora Stevenson; *La escalera* (2004) de Andrea Moro; *Antígona (historia de objetos perdidos)* (2002) de Daniela Cápona; *La Medea y el Jasón* (2015) de Catalina Saavedra; *Ifigenia: ahora que los vientos no corren* (2017), *Medea intermedia* (2019) y *Edipo Stand up Tragedy* (2023) de Leyla Selman y *No hay derecho* (2022) de Claudia di Girolamo.

la obra seleccionada para nuestro análisis se erige como particularmente ilustrativa al tematiza por medio de la figura de Casandra el abuso sexual.

Para realizar el análisis, comenzaremos por visualizar la versión del personaje que nos ofrece Esquilo en la primera parte de la trilogía *Orestíada*. Esto nos permitirá visualizar aquellos elementos que se encuentran en el “núcleo” de la figura de Casandra y que son el sustrato de las recepciones. De tal forma, pondremos en relieve cuatro aspectos de la presentación del personaje en *Agamenón* y veremos cómo estos se actualizan en la obra de Frenkel. Estos elementos son, en primer lugar, la configuración de Casandra en base a su relación con otros modelos de femineidad presentes en la obra gracias a la aparición y menciones de Clitemnestra, Ifigenia y Helena. En segundo lugar, analizaremos la reacción de estas figuras en un marco en el cual las vemos como objetos de intercambios entre varones. En tercer lugar, abordaremos la presentación de Casandra como una víctima, por su situación de mujer cautiva, su próxima muerte a manos de Clitemnestra y el castigo que Apolo le ha impuesto. Finalmente, resaltaremos la paradoja que constituye Casandra al tener la capacidad de anticipar el futuro, pero –debido al castigo impuesto– no poder mejorar o evitar su situación gracias a ello.

### *Agamenón* de Esquilo: la profecía como maldición

Casandra, la hija de los reyes de Troya, es conocida por su don profético. Pierre Grimal (2018) menciona dos versiones de la proveniencia de dicho don: según la primera, este le fue otorgado luego de ser lamida por una serpiente al quedar abandonada después de una fiesta. La segunda versión cuenta que Casandra recibió el don por parte del mismo Apolo, quien, enamorado de ella, se lo ofreció a cambio de entregarse a él, a lo que Casandra habría accedido en un primer momento para luego rehusarse. Apolo, en respuesta, no le retiró el don dado, pero sí le arrebató la capacidad de persuasión. Lo anterior genera que Casandra sea capaz de visualizar eventos del futuro; sin embargo, nadie cree lo que dice, siendo vista como una delirante.

Si bien las representaciones más paradigmáticas de Casandra en la tragedia las tenemos en *Troyanas* y *Agamenón*, aparece también mencionada en *Iliada*, *Odisea* y *Eneida*. En *Iliada*, es aludida como la hija más bella de Príamo, cuya mano había sido prometida a Idomeneo a cambio de sus hazañas (XIII, 360-370) y luego se destaca que es la única que reconoció a su padre en su regreso del campamento aqueo (XXIV, 695-700). En *Odisea* es mencionada por Agamenón, quien habla de Casandra situándola frente a su “falaz Clitemnestra” mientras recuerda sus últimos momentos con vida (XI, 415-425). Finalmente, en *Eneida*, Casandra aparece como profetisa realizando augurios que no son creídos por quienes los escuchan (II, 245-250) y anunciando el destino final a Eneas, quien no le cree pues lo que le dice le parece inverosímil (III, 185-195). Esta configuración que recoge Virgilio es la que aparece en un primer plano en las obras de los trágicos.

En *Troyanas* Casandra profetiza el destino que le espera a Odiseo y Agamenón junto con aseverar que los troyanos fueron más afortunados que los aqueos. Esto lo justifica al decir que los aqueos se han visto obligados a pelear y morir por Helena –quien a su juicio no lo merecía– en una tierra extranjera, mientras que los troyanos han combatido para defender su patria y fenecían entre los suyos (v.370-400). Es significativo que antes de comenzar con esta idea, Casandra es consciente de lo que las otras figuras piensan de ella, ya que asegura que lo que dirá lo hace a pesar de estar poseída y que es una reflexión que realiza libre de su locura (365-369). Por otra parte, la configuración de Casandra en *Agamenón* tiene lugar cuando esta llega al palacio de los Atridas. Allí la hija de Príamo atraviesa por una situación bastante inquietante, pues sabe que

su muerte y la de su captor se acerca, pero no puede hacer nada al respecto. En este caso particular, es evidente que el don de Casandra es una maldición que al hacerla concedora de su futuro amplifica su incapacidad por modificarlo.

En el *Agamenón*, Casandra es configurada tanto por sus características propias –su don profético, su condición de concubina–, como por su posición al respecto de otras figuras femeninas. El más claro de estos referentes es Clitemnestra, frente a la cual establece una relación de contraposición. Junto con esta figura que aparece en escena, el coro evoca a las figuras de Helena e Ifigenia. La primera de estas es pensada en paralelo con su hermana Clitemnestra, mientras que la segunda se relaciona de forma estrecha con Casandra. Es importante mencionar que tanto Helena como Ifigenia no solamente aparecen con la función de espejar y amplificar a los personajes femeninos que nos presenta la obra, sino que también proveen el marco del tiempo ficcional cuyos acontecimientos impactan directamente en el argumento de la obra.

Los acontecimientos que Ifigenia y Helena representan son los antecedentes de la guerra, que se relacionan con lo que actualmente viven Casandra y Clitemnestra. En este sentido, *Agamenón* entrelaza lo que podríamos denominar los marcos de la guerra, en los que las mujeres aparecen en dos situaciones paradigmáticas: como objetos que son tansados por y para la guerra –Helena, Ifigenia, Casandra y el resto de las troyanas sobrevivientes– o como aquellas que se encuentran a la espera del regreso del héroe, tal como Clitemnestra. A su vez, los momentos que enmarcan el conflicto bélico –el sacrificio de Ifigenia y el asesinato de Agamenón y Casandra– se encuentran teñidos por el derramamiento de sangre inocente en actos de asesinatos que se encuentran fuera del desarrollo mismo de la guerra y que, por tanto, no asumen las características heroicas de una muerte en batalla.

En este sentido, el sacrificio de Ifigenia como condición para el inicio de las hostilidades establece un paralelismo con el asesinato de Casandra, que se da como una de las consecuencias de la guerra. Es destacable que en estos momentos los héroes y protagonistas de la invasión son incapaces de evitar la muerte de las mujeres inocentes. Caso paradigmático de esto es el mismo Agamenón, que no puede impedir el sacrificio de Ifigenia ni el asesinato de Casandra. Ambas figuras establecen un paralelismo al respecto de su indefensión, pues Casandra viene de ser arrebatada de su patria y los varones de su familia que la podrían proteger han sido asesinados. Mientras que Ifigenia se encuentra rodeada de los aliados de su padre, que se disponen a acabar con su vida, con lo cual se amplifica su situación de desamparo. Estas dos historias no solo se encuentran entrelazadas en un sentido simbólico, sino que, en rigor, son parte de un mismo recorrido o una sucesión de hechos en la que Casandra es asesinada junto a Agamenón, según Clitemnestra, en venganza al sacrificio de Ifigenia (415-1420 y 1431-1436).

Por otra parte, el par que se ubica compositivamente en la otra vereda es el de las hijas de Leda y ambas son aludidas como figuras negativas. El coro articula con mayor contundencia esta relación al realizar una serie de críticas hacia Clitemnestra debido a que ella ha perdido el respeto por su esposo (152-154), algo que es dicho también sobre Helena cuando se habla de ella como mujer de muchos maridos (60-65). El vínculo entre ambas se fortalece cuando la misma Clitemnestra menciona a su hermana, en este caso para reivindicarla al decirle al coro que no desvíe la culpa de la muerte de los aqueos en ella al llamarla destructora de hombres (1460-1470). Aseverando luego que los culpables de la guerra son los varones, específicamente, los Atridas (1475-1480). Esto sirve para la agenda de Clitemnestra pues es una forma de configurar a los Atridas como los verdaderos responsables de las consecuencias de la guerra y le ayuda a justificar el asesinato de Agamenón.

La figura de Clitemnestra, además, es particularmente negativa, debido a que ella realiza una conspiración para asesinar no solo a su marido, sino también al gobernante. Lo anterior trastoca la pasividad esperada de ella en su rol de ser una esposa que aguarda la llegada del marido cuando, en realidad, ha estado todo el tiempo de la ausencia de Agamenón siéndole infiel y preparándole una celada. Así queda claro desde los dichos del Vigía, que la cataloga como una mujer tan decidida como un varón en el verso 11 y que desde el 37 hasta el 39 nos dirá que prefiere callar sobre lo que pasa en el interior del palacio. Clitemnestra, por su parte, juega irónicamente con el rol que se espera de ella diciendo que se dispondrá a preparar todo lo necesario ante la llegada del esposo, quien encontrará –según sus palabras– una esposa fiel que se ha comportado como un perro guardián de su casa (600-614). Una vez que Agamenón regresa a su tierra, Clitemnestra nuevamente toma la iniciativa y hace que el rey se someta a la forma en que ella quiere darle la bienvenida y, si bien Agamenón cree que es una adulación excesiva, accede a pasar por la alfombra púrpura que le han tendido (895-950). Esto último es una clara anticipación de la próxima trampa en la que Agamenón caerá y en la que morirá.

Este cuadro de cuatro figuras puede enriquecer más sus significaciones si consideramos que todos estos personajes femeninos se encuentran en una historia en cuyo marco vemos una serie de intercambios de mujeres entre hombres. Así lo afirma Victoria Wohl (1998) cuando pone en relieve que los antecedentes de la pieza consisten en acciones que replican y reconfiguran un modelo en el cual, de diferentes maneras, los hombres utilizan e intercambian mujeres: Helena raptada por los troyanos y rescatada por los aqueos, Casandra como botín de guerra de Troya e Ifigenia sacrificada por su padre para poder realizar la expedición. Lo particular y lo que nos puede ayudar a visualizar los contrastes y paralelismos entre ellas son las diferentes formas en que ella reaccionan a los intercambios del que son objetos. Siguiendo lo dicho por Wohl (1998), la crisis del orden y de la circulación de mujeres se puede producir por múltiples factores. En el caso de Helena y Clitemnestra, estas activamente se han movilizado: de Menelao a París y de Agamenón a Egisto renegando de su condición de objetos, pues realizan acciones que están por fuera de un marco adecuado para las mujeres en su contexto y son, en consecuencia, las protagonistas de sus propios intercambios, cambiando activamente entre hombres.

Clitemnestra no solamente se conforma como la figura que cambia a su marido, sino que también es la que venga la muerte de Ifigenia y acaba con Casandra, reaccionando de manera agresiva contra los intercambios de mujeres que la obra dibuja (Wohl, 1998). En contraste con ella, Wohl (1998) ve en Casandra una figura mucho más conciliadora, que cierra su aparición anunciando la reparación que Orestes hará en el hogar de Agamenón y, con esto, se anuncia el advenimiento de una nueva figura masculina que asumirá el control y orden de la familia y la ciudad. La idea de que la Casandra de *Agamenón* es una figura positiva desde las concepciones patriarcales de la Grecia antigua se basa en dos elementos que quedan patentes en la obra: por una parte, debido a que se somete a la situación en la que vive y se pone del lado de Agamenón y, por otra, debido a la serie de críticas explícitas que hace de la conducta de Clitemnestra al no comportarse adecuadamente con su marido. De ahí es que Casandra se posiciona de forma opositiva a Clitemnestra y, por tanto, establezca similitudes con Ifigenia.

Clitemnestra y Helena se ubican en el eje de figuras activas y negativas, mientras que Casandra e Ifigenia serían las pasivas y positivas. El intercambio que se produce en el caso de Ifigenia es, en rigor, una ausencia de este, en el que Agamenón evita entregar a su hija en matrimonio dejándola para sí mismo. Esto tendría ribetes endogámicos, ya que atenta contra la reproducción del *oikos* e implica un acto terriblemente violento (Wohl, 1998), que ni siquiera puede ser relatado en detalle, tal como lo señala el coro

de *Agamenón* (246-249). Casandra, por su parte, sí pasa desde Príamo a Agamenón, pero en el marco de la destrucción de su hogar, para llegar a un espacio que también está siendo destruido, aunque, en el caso de los Atridas, internamente. En consecuencia, ambas figuras representan el modelo de mujeres que son movilizadas entre varones, pero en contextos violentos que no logran conformar un nuevo *oikos*. Hay, por tanto, en el *Agamenón*, una correspondencia permanente entre la destrucción de la ciudad y el hogar. En síntesis, en la obra no se presenta ningún intercambio exitoso y/o positivo, lo cual hace patente un mundo en el que los roles de género se encuentran trastocados.

Siguiendo con estas ideas y retomando lo ya mencionado, tenemos que considerar que las figuras positivas son las que por su situación suscitan compasión por quienes las rodean. En el *Agamenón*, esto se va construyendo desde el coro que, en la párodos, se extiende en un relato sobre el sacrificio de Ifigenia enfatizando los sentimientos de piedad que produjo su muerte joven y virginal. Sin embargo, esta piedad no evita el sacrificio pues fue un dolor necesario para que la expedición zarpara rumbo a Troya (195-199). Esta misma compasión emerge en el diálogo que sostiene Casandra con el coro, quien le dice antes de su fin: “¡Oh desdichada, te compadezco por esa tu muerte profetizada!” (1322). Esta piedad se encuentra potenciada debido a que, tal como decíamos anteriormente, los testigos de los asesinatos no actúan para evitar sus muertes. En el caso de Ifigenia, vemos a los líderes de la expedición siendo testigos pasivos de un acto que el coro configura como impiadoso (220-250), mientras que en el caso de Casandra es el mismo coro, compuesto por varones ancianos, quienes, ya desde el principio, han dicho que no tienen el poder para oponerse a Clitemnestra (73- 84).

El contraste que se puede establecer entre Casandra y Clitemnestra ha dado pábulo para pensar que la hija de Príamo es una figura correctiva y positiva de la femineidad de la época. Esta postura es defendida por Doyle (2018), pues ve en Casandra una figura que se comporta dentro de márgenes que son aceptables para una mujer, en la medida en que guarda silencio cuando Clitemnestra le dirige directamente la palabra (1035-1070), y destacan que cuando habla lo hace utilizando un lenguaje ligado al registro profético y del lamento. Su sumisión también le aportaría rasgos de positividad pues enfrentaría voluntariamente su sacrificio (Doyle, 2018).

Sin embargo, y en contraste con esta visión, Sommerstein realza el silencio de Casandra desde una perspectiva activa, pues, en su lectura, sería una forma de contraponerse e incluso vencer a Clitemnestra. De hecho, para Sommerstein (2013), es significativo que solo Casandra es capaz de entrar al palacio en el momento que ella lo decide. Lo anterior no tendría tanta relación con una lealtad con Agamenón, sino más bien con el horror que a Casandra le produce la historia –y maldición– de los Atridas, entendiendo que el asesinato del esposo es una nueva atrocidad que se suma a las visiones de lo ocurrido con los antepasados del palacio que Casandra logra ver gracias a su don. Mossman (2005), por su parte, entiende el silencio de Casandra como una manera de no dejarse llevar por la mujer de Agamenón e incluso hacer que esta pierda sus estribos. Esto debido a que al analizar el discurso de Clitemnestra y su habilidad para discutir, convencer y engañar –frente al vigía, el coro y Agamenón–, es Casandra la única que no cae en las persuasiones de Clitemnestra. Lo anterior se debe, según Mossman (2005), a que Casandra sabe lo que sucederá al entrar al palacio. En ese sentido, el silencio de Casandra está marcado por el poder que da el conocimiento y que la ubica por sobre los demás personajes que no se imaginan lo que acontecerá en el palacio. Álvarez (2015) analiza el silencio de una forma similar, aunque va un poco más allá al plantear que, de esta manera, Casandra toma el control de la situación ante la provocación de Clitemnestra. Esto puesto que decide callar y no se muestra intimidada ante la reina de Micenas, mientras que, en términos textuales y para lo

que se debió ver en escena, Álvarez enfatiza que presentar a Casandra en silencio en medio del coro y Clitemnestra, tiene como efecto destacar tanto su aislamiento como su singularidad (2015).

Lo anterior implica comprender a Casandra no solamente como una víctima de sus circunstancias, sino que también relevar el punto de vista que ella plantea y la forma en que lee su situación y, por extensión, lo que nos presenta en la cadena de crímenes de la familia de los Atridas. En este sentido, Casandra parece no compadecerse en especial por Agamenón, sino por su familia e incluso por el género humano en su completitud. Esto aparece en las últimas palabras que profiere en los versos 1325 al 1330. Desde luego, es cierto que Casandra parece tener más cercanía con la posición o la situación de Agamenón que con la de Clitemnestra, a la que critica abiertamente, pero también es cierto que Casandra no tiene un lugar claro en este conflicto al que asiste y esto la hace una figura altamente paradójica.

Este aspecto paradójico de la situación de Casandra se entiende en la medida en que su liberadora –si es que entendemos que Clitemnestra al asesinar a Agamenón libera a Casandra– es al mismo tiempo su asesina, algo que Casandra sabe de antemano y, por lo mismo, se genera poca sintonía entre ambas. Casandra, además, condena la acción de Clitemnestra, sobre todo en términos de visualizar en ella un trastorno de los roles de género (1230-1235), y sitúa como redentor del desastre a Orestes, el asesino de la asesina de su captor y quien no ha tenido rol alguno en la guerra de Troya. Igualmente paradójico es que el asesinato de Casandra sea parte de la venganza del sacrificio de Ifigenia, con la que establece más similitudes que diferencias, tanto por el truncamiento de su matrimonio, como por su caracterización como virgen e incluso por la comparación que se hace de ambas con animalillos cazados (para Ifigenia en 235 y Casandra en 1063). Lo anterior apoya la caracterización de la acción femenina activa –la de Clitemnestra– como altamente negativa, aunque, en un plano más grande y considerando el desarrollo de la trilogía, parece en última instancia necesaria. Si la *Orestíada* es una obra de redención de los Atridas no lo es solamente porque Orestes llega a matar a Clitemnestra, sino porque ella antes también acabó con Agamenón y con todas las acciones funestas que este cometió en un pasado. Junto con esto Casandra, a nuestro juicio, se compadece de esta situación y, por extensión, de la decadencia del género humano regido por leyes de justicia retributiva y, en específico, de las familias que –como la suya– pasan desde los buenos tiempos al caos. En este sentido, también es posible leer a Casandra como un personaje que, desde una posición ambivalente –fuera y dentro del problema– explora y atestigua un escenario muy posiblemente temido por los varones de la Atenas de los tiempos de Esquilo, a saber, la indefensión de las mujeres de su *oikos* en la ausencia de ellos.

A la luz de estos elementos, es importante complejizar la figura de Casandra pues la entendemos más allá de una figura correctiva/compensatoria de Clitemnestra. Para analizar esto con cuidado, nos centraremos en los pasajes que se extienden desde 1070 a 1330, que son aquellos versos en donde Casandra toma el rol protagónico. En estos versos, lo primero que hace Casandra es hablar sobre Apolo, con lo que refiere inmediatamente al origen de su don profético y al castigo que este le causó y que le sigue causando (1080-1084). Como ya sabemos, con este don Casandra no solamente se ve entregada a terribles situaciones, sino que las anticipa y, a pesar de esto, nadie la socorre, pues no le entienden o no le creen. Esto último sucede en el verso 1100 hasta el 1135, en los que Casandra anticipa con claridad el asesinato de Agamenón, pero el coro no descifra sus palabras. Ante esta situación, Casandra parece salir de un trance para dirigirse al coro de forma más directa y refiere los luctuosos hechos pasados del palacio de los Atridas. Cuando el coro reconoce su don le pregunta por la proveniencia de este y es en ese momento en el que Casandra les dice: “Yo tenía

antes pudor de hablar de estas cosas” (1203), para luego contar la bendición/maldición que recibió de Apolo. Este silencio prolongado por un hecho pasado que podríamos considerar traumático y que es incapaz de exponer, es uno de los elementos más atractivos de la configuración del personaje y es, a nuestro juicio, uno de los más rescatados por algunas reescrituras contemporáneas.

La ambivalencia de su don como privilegio y castigo es simbólicamente sugerente, pues nos ofrece una figura femenina que a la luz de los hechos que trascurren parece siempre tener la razón, aunque nadie le entienda. Álvarez lee esto como una muestra de que cuando el discurso de una mujer es desautorizado por una figura masculina (en este caso Apolo), este pierde toda verosimilitud ante los demás (2015). Este regalo y posterior despojo que hace Apolo es incluso verbalizado por Casandra como un desnudamiento (1270) que solo intensifica su dolor. Esto es lo que el personaje padece y frente a lo que el coro se resignan en 1255, cuando hace referencia proverbialmente a la fama ambigua de los oráculos mientras Casandra anticipa el regicidio. De este modo, Casandra puede ser entendida como un personaje que es víctima en tres niveles: víctima de un castigo de Apolo, víctima de la guerra de Troya como cautiva de Agamenón y, finalmente, víctima de asesinato por Clitemnestra. Lo remarcable es que debido a su primer castigo el personaje es plenamente consciente de las demás desgracias por las que atravesará y si bien esto es extremadamente perturbador para ella, al mismo tiempo le permite tener de conocimiento del destino al cual están atados hombres y mujeres. Lo más significativo es que esta conciencia de su futuro abre un espacio único de reflexión sobre sí misma y el contexto de profunda crisis en la que se encuentra.

En síntesis, es importante relevar dos aspectos de la figura de Casandra que aparecen en el *Agamenón* y que serán importantes para sus reconfiguraciones. En primer lugar, es destacable que en la tragedia aparece fijada la explicación de la maldición/bendición que padece Casandra, la cual es presentada por ella misma. Además, debemos rescatar los tres aspectos que complementan a la figura: la idea de Casandra como una víctima que no recibe auxilio, las consecuencias que le ha causado el don dado por Apolo y el hecho de que esta se enmarca en dos hogares que fueron o están siendo destruidos.

Las presentaciones de la figura de Casandra en la literatura posterior enfatizan diversas dimensiones de la profetisa troyana que rescatan aspectos que aparecen en la obra de Homero, Esquilo, Eurípides o Píndaro. Por ejemplo, Licofrón, en *Alejandra* la presenta como aquella profetisa iniciada y portadora de un mensaje críptico; en *el Troilo y Crésida* (1609) de William Shakespeare asume características de una mujer enloquecida, mientras que Ludovico Ariosto en el *Orlando Furioso* (1516) la hace la autora de un bordado que pasa desde las manos de Menelao hasta las de Constantino y en cuyas figuras se inscriben diversos personajes históricos de Europa. Sin embargo, obras como la *Casandra* (1983) Christa Wolf, *Casandras* (2016) Diana de Paco o la de Frenkel, recogen esta figura enfatizando el silenciamiento o el lugar marginal desde el cual habla –debido a que no es escuchada o creída– y, llamativamente, las tres autoras subvierten este silenciamiento impuesto creando un texto en el que Casandra se expresa extensamente. Este último punto es el que nos interesa atraer, pues es el que aparece con primacía en *Casandra Iluminada*, en donde se reescribe su figura situándola poco antes de su muerte y en un monólogo en el que rememora su vida. Frenkel, a nuestro juicio, toma como referente al *Agamenón* de Esquilo, en la medida que posiciona Casandra en el mismo contexto que el trágico, además de utilizar pasajes textuales de la obra y referirla directamente en palabras de la voz protagonista.

## *Casandra iluminada* de Frenkel: la liberación de la palabra

*Casandra iluminada* estructuralmente se construye en base a dos textualidades en que una enmarca a la otra. La primera, llamada “La que habla”, aparece en el inicio y cierre de la obra. Esta corresponde a la voz de una figura femenina que ha sufrido un abuso sexual por parte de su padre y que se encuentra internada por autoflagelación. La segunda, llamada “Casandra”, es la que aparece enmarcada y corresponde a una suerte de posesión que tiene la primera voz con la figura mítica, frente a la cual la primera voz declaró sentir una gran admiración. Lo significativo aquí es la forma en que esta primera voz conoce la historia de Casandra:

Este es Prometeo encadenado... se ve cómo el águila le está arrancando el hígado... cuando vi ese lápiz color marrón y el lápiz naranja y el color piel me acordé en seguida de la tapa del libro... yo lo leía de chica en esas noches en las que tenía miedo de morir, perdón, dormir, no, morir... “Tragedias griegas” decía, eran versiones para niños, me lo había regalado él. Mi padre... era un hombre muy culto, refinado... Yo sentía terror (Frenkel, 2014:5).

Es natural pensar que el libro referido debe ser una antología de las obras de Esquilo que tiene como portada el *Prometeo encadenado*. La idea de que el titán sea el dibujo de la carátula del libro con la que esta voz se encuentra, puede leerse simbólicamente como una forma de evidenciar la opresión en la que vive debido al abuso. En forma de antítesis la voz prefiere luego la imagen de Casandra – personaje del *Agamenón*–, pues ve en ella una forma de liberación e incluso la lee como una heroína admirable. De hecho, en el desarrollo de la obra lo que vemos es el uso consciente de la voz inicial de la figura de Casandra para exorcizar sus traumas y liberarse de estos.

Para analizar comparativamente ambas obras tomaremos cuatro aspectos que aparecen en el *Agamenón* y que son transformados de diferentes formas en la obra *Casandra iluminada*. Estos aspectos son los que hemos presentado más arriba y se resumen en la configuración de Casandra a partir de las relaciones entre las cuatro mujeres aludidas en la obra, la reacción de las figuras femeninas frente a los intercambios del que son víctimas, la idea de Casandra como una víctima y la bendición/maldición de Casandra debido al don profético dado por Apolo. De esta forma, veremos cómo se reformula el concepto de víctima de Casandra, se eliden las relaciones con el resto de las mujeres evocadas en su historia, que son reemplazadas con referentes masculinos, se modifica la reacción de Casandra frente a su situación y, finalmente, se re-semantiza la relación de Casandra con su don profético. Para entender estos desplazamientos es necesario considerar el tratamiento alegórico. Es decir, lo que se muestra del monólogo de Casandra es una expresión desde otra perspectiva de la historia de abuso de la voz protagonista.

Casandra en *Agamenón*, como ya veíamos, es una víctima de varias circunstancias, las dos más palmarias son, primero, la de ser la concubina de Agamenón –después de ser una virgen consagrada a los dioses– y la segunda es que será asesinada por esta misma posición que ella no ha escogido. En el caso de *Casandra iluminada*, “La que habla”, que luego será poseída por Casandra, es una víctima de abuso sexual. Para dar cuenta de lo anterior, Frenkel decide utilizar un extenso monólogo. No son pocas las obras contemporáneas que se constituyen en base a un monólogo. Este tipo de textos dramáticos se habrían abierto espacio progresivamente desde el XIX debido a un giro hacia lo íntimo que no habría encontrado su lugar para la representación en los diálogos y, al volverse el monólogo el todo de la obra, termina por dirigir su discurso directamente hacia el auditorio, buscando en el espectador un interlocutor

(Hausbi y Heulot, 2013). En el caso particular de la *Casandra iluminada*, “La que habla” busca generar complicidad e inicia confesando que se ha cortado la lengua con el fin de no poder verbalizar su trauma. En este sentido, es significativo notar que tomamos a la figura desde un momento particular en el que se encuentra en el límite, pues ha tomado la decisión radical de automutilarse como forma de aproximación a lo indecible.

La decisión de prescindir de otros personajes y de diálogo tiene que ver con presentar la exploración de una subjetividad dañada o fracturada con un mayor nivel de intimidad. Aquí podría ser también aplicable el concepto de Übersfeld de habla solitaria, en la medida que se expresa en la obra una ausencia de lazos de la voz enunciante y una profunda dificultad por encontrar a un otro para dialogar (2003). Esta soledad o incompreensión de “La que habla” es tan radical que encuentra solo en una figura de la tradición literaria un interlocutor válido para presentar su situación.

Cabe mencionar, a su vez, que esto implica un movimiento mediante el cual la recepción toma una figura y le concede la voz hegemónica en desmedro de los demás personajes, muchas veces con el objetivo de poner esta perspectiva –que en el texto clásico es una más o incluso es secundaria– y enfatizar su particular visión de los hechos. Es claro que Frenkel aquí tiene una deuda con la novela *Casandra* de Wolf, pero también es cierto que es un procedimiento bastante extendido hoy en día en reescrituras de textos de la antigüedad clásica. Tómese como ejemplos *Homero, Iliada* (2004) de Alessandro Baricco, cuya narración va recayendo en diferentes personajes del poema homérico, *La canción de Aquiles* (2011) de Madeline Miller en donde accedemos a la historia por medio de Patroclo, *Circe* (2018) de la misma Miller en la que se cuenta la historia de Odiseo desde la visión de la hechicera cuyo nombre titula la novela o la obra *Helena de Esparta* (2019) de Loreta Minutilli que construye la narración desde la hija de Leda. Este procedimiento no es un gesto compensatorio de concederle una voz a un personaje relegado, sino que busca poner en relieve algún problema ya inscrito en la obra. En el caso particular de la pieza de Frenkel, este procedimiento se encuentra al servicio de rescatar el silencio de Casandra. Este, como veíamos en la tragedia, puede explicarse como un silencio de resistencia –ante Clitemnestra– pero también es una forma de lidiar con el hecho de la maldición que pesa sobre ella. En la obra de Frenkel, por otra parte, el silencio es algo contra lo cual la figura se enfrenta y que desea superar.

En este sentido, en *Casandra iluminada* la exploración misma de la subjetividad de “La que habla” es la que al confrontarse con el trauma se frena o no puede continuar en reiteradas ocasiones. El paralelismo con *Agamenón* se da en la medida que desde el primer momento en el que aparece Casandra en el verso 1050, ella también se escandaliza al visualizar los crímenes de Clitemnestra. Posterior a este primer momento Casandra decide o más bien intenta hacer entendible, sin mucho éxito, sus visiones frente al coro de ancianos desde el verso 1180. Ambas por tanto se encuentran en la posición de saber algo que es incommunicable y recorren un camino similar desde el horror hasta los intentos por narrar su historia.

En la primera parte de la obra argentina se exploran tres posibles vías de expresión. La primera es la lesión a la que se somete, la segunda son los dibujos que realiza, en los que por medio de rayados caóticos intenta dar cuenta de lo que vivió: “¿Por qué hice este dibujo?... un homenaje al horror” (Frenkel, 2014:4), para, finalmente, recurrir a la figura de Casandra para modular su trauma. Este gesto podría ser leído incluso como metadramático en la medida que se exhibe directamente la búsqueda por encontrar una historia, argumento o personaje para abordar una trauma que no

puede ser dicho directamente. Esto, a su vez, se refuerza por el hecho de que la obra expone explícitamente el texto involucrado en la recepción en medio del monólogo.

Este camino lateral encarnado por “Casandra” tematiza el silenciamiento de una mujer abusada y el descrédito o la ausencia de acción de quienes la rodean cuando esta habla. De esa forma, el castigo de Apolo es una manera de abordar metafóricamente la incredulidad o la complicidad de quienes no confían en el relato de la víctima. Junto con esto se escenifica –en la segunda parte de la obra– la posesión/actualización de la figura de la tragedia, después de lo cual se hace más sencillo tematizar el horror del cual “La que habla” fue víctima. De hecho, la obra termina con una sugerente imagen: “Un viento antiguo parece traer, como en un susurro, una palabra nueva... ¿Escuchan?” (Frenkel, 2014:20). Estas palabras finales, a nuestro entender, resumen la actualización de la obra, pues ese viento antiguo puede ser leído como las obras clásicas – en específico el *Agamenón*– y esa palabra nueva susurrada podría ser entendida como las implicancias simbólicas que en la actualidad se enfatizan o el potencial que estas piezas tienen para abordar y darle forma a temas y problemas contemporáneos. Sin duda estos elementos no se encuentran traspasados al pie de la letra, sino que se reformulan y actualizan.

El verso de Agamenón que nos parece clave para la actualización que hace Frenkel es el 1203: “yo tenía antes pudor de hablar de estas cosas”, pues aquí nos adentramos brevemente en la experiencia de Casandra con el dios Apolo, en la que se cuenta lo central de la historia: Casandra no consiente la relación sexual que había prometido a Apolo. Este consentimiento es uno de los elementos más importantes a resignificar, pues no se verá solamente como la causa del castigo de Casandra, sino que se releva la importancia de que este se haya realizado. Es decir, la recepción enfatiza el heroísmo de Casandra al ser capaz de decir que no y negarse frente a una figura considerablemente más fuerte que ella.

La obra, por tanto, pone la atención en esta característica de la historia de Casandra que en la tragedia se da como un hecho de la causa frente al que no se discurre. El ejercicio que se nos representa, entonces, es el de esta voz atrayendo este referente como forma de exorcizar o lidiar con sus traumas. De esta forma, el primer acto nos localiza en una institución de salud mental: “claro que sabía que iba a terminar acá... que me iban a tener acá babeante y dopada haciendo dibujitos” (Frenkel, 2014:5). Al mismo tiempo, no es clara la edad de “La que habla”; sin embargo, es evidente que está en una etapa adulta pues recuerda en reiteradas ocasiones su infancia: “Yo la conozco a la muerte desde chica...de chica tenía miedo, la noche, la oscuridad” (Frenkel, 2014:3), “De chica dibujaba, como me hacen dibujar ahora” (Frenkel, 2014:4) y, además, se indica que su abusador ha muerto: “¡¡El que tenía que pagar por lo que me hizo, por arruinarme así, ya se murió!!” (Frenkel, 2014:6). En esta etapa adulta, por tanto, “La que habla” ha asumido su historia de abuso e intenta luchar con el dolor que esto provoca: “Cuando se empieza a ver con claridad... duele” (Frenkel, 2014:5). Esto es inmediatamente complementado con los pasajes de *Agamenón* en el que aparece Casandra y esta ve la proximidad de la muerte. Así se establece el sentido de ver, saber o ser consciente de una situación (de abuso o de peligro en cada caso) como una maldición y, lo contrario, se califica como indiferencia o incluso complicidad. Esto último se presenta como una respuesta a lo que vemos en Esquilo pues los otros –para la obra de Frenkel– no son ignorantes del abuso, sino que son figuras que “No quisieron...(ver)” (2014:5). Esta idea será retomada al cerrar la primera parte en la que se habla de tres monitos “uno que no oye, otro no ve, otra no habla” (Frenkel, 2014:6) que configuran el triángulo del abusador, cómplice pasivo y víctima. Con esto se desplaza la culpa desde la maldición de Casandra de no poder convencer hacia la incapacidad de los otros de percatarse de la situación.

La posesión de “La que habla” por parte de Casandra se explica en el primer acto debido a la admiración que de niña sentía por la figura de la tragedia que se dirigía dignamente a su muerte. En el cierre de este momento de la obra, “La que habla” recuerda una “única vez” (Frenkel, 2014:6) frente al mar en que ella fue algo diferente. Sin embargo, en este punto esta voz no puede continuar y se deja poseer por Casandra, es por lo que en el acto dos el mensaje se encuentra codificado entre líneas por medio de la reescritura del episodio de *Agamenón* y, por tanto, nos exige leer metafóricamente todas las referencias a la tragedia y a la historia de Casandra que se aluden, pues ellas sirven para hablar lateralmente de lo que no se ha podido verbalizar aún en la primera parte. Es por lo anterior que consideramos que la agencia de la figura de Casandra en la obra de Frenkel es un elemento liberador para la voz traumatizada por el abuso.

El segundo acto de la obra está constituido por la transformación de “La que habla” en “Casandra”. La didascalía así lo expresa al indicar que “La que habla” deviene “Casandra” (Frenkel, 2014:6). El marco de la obra provisto por el primer acto reemplaza, entonces, las apariciones del vigía y de Clitemnestra que, en la tragedia, contextualizan el espacio al que llegan la joven troyana y Agamenón. La indicación escénica del discurso de Casandra posiciona al personaje en la playa de Argos, durante la noche, y enfatiza que su discurso está dirigido hacia Apolo (Frenkel, 2014:6). La trasposición del abusador por Apolo es evidente, pues ambos son los culpables de las penas de ambas mujeres y sus destructores, además los dos se encuentran en otro espacio etéreo: Apolo por ser un Dios, el padre por haber muerto.

Aquí opera con mayor claridad la eliminación de las figuras femeninas que en el *Agamenón* creaban un grupo de contrastes y comparaciones recíproco. Esto se reemplaza con figuras masculinas (Agamenón, Príamo, Apolo e incluso los médicos aludidos al inicio), frente a las cuales Casandra se posiciona de forma antagónica. En palabras simples, la *Casandra iluminada* prescinde de evocar a las figuras de Helena e Ifigenia, y Clitemnestra solo es mencionada en términos puramente objetivos al referir que Casandra será asesinada por ella. Esta ausencia total de los referentes femeninos que circundan a Casandra no es algo inocuo, pues no solo resalta a Casandra como la única mujer en escena, sino que también evita generar antagonismo o contrastes entre las figuras femeninas. De este modo, naturalmente, se eliminan todas las interrogantes respecto de si Casandra es una figura positiva o compensatoria frente a Clitemnestra. Lo que aquí la obra intenta hacer es evitar una búsqueda de culpables entre las mujeres, para centrarse en el verdadero victimario. Esto también debido a que *Casandra iluminada* se centra mucho más en el o los abusos que sufre la hija de Príamo por sobre su asesinato. De hecho, su muerte se presenta como un descanso: “Si con la muerte llega el descanso, entonces, unas pocas, horribles visiones restan y estaré reposando, silenciosa” (Frenkel, 2014:10) y no es, por tanto, el elemento central de sus dolores.

Elidir todas las restantes figuras femeninas disminuye considerablemente las reacciones de las mujeres frente a ser un objeto de intercambio. Lo anterior se reduce y se concentra en la figura de Casandra, pero ya no desde la óptica de su reacción ante la condición de objeto dado, sino que respecto de la posibilidad de visibilizar por una parte su abuso y, por otra, expresar libremente sus deseos sexuales. La recepción de Frenkel vuelve así a Casandra una figura activa invirtiendo la situación que vive y resignificando su relación con Apolo. Lo que la obra rescata de Casandra es su deseo vedado o trastocado producto de lo que ha vivido: “yo fui también una niña golosa que ansiaba su turno de saborear los higos fragantes, pero las canastas rebosaban frutos que me estaban vedados: Ella no, Casandra no. La pequeña Casandra debe ayunar hoy” (Frenkel, 2014:9). Presentar este deseo, por una parte, libera la culpabilidad del deseo sexual en general, pero, también, tematiza la compleja relación que se establece entre el abusador y la víctima. Todo esto implica una presentación

de aquello, ciertamente, indecible. En otras palabras, lo que hace “La que habla” al transformarse en Casandra no es revelar el abuso (pues ya lo ha dejado claro en el primer acto) sino abordarlo directamente y por medio de esto –tal como lo indica la obra después del trance– exorcizarlo.

Esta modificación de la reacción de Casandra implica, a su vez, cambiar la situación en que esta se ve envuelta y la perspectiva con la que sopesa a los personajes masculinos que la rodean. En este discurso de Casandra, Frenkel incluye algunos pasajes textuales del *Agamenón*; el más recurrente es el de la tirada desde el verso 1270 al 1295 cuando Casandra dice “me espera un tajo de carnicero donde seré degollada con cruel golpe, y correrá mi sangre humeante”. La elección de este pasaje e imagen por sobre otra tiene, a nuestro juicio, la potencialidad de evocar no solo una visión violenta, sino también bastante significativa respecto a lo que fue presentado en el comienzo. Casandra, cuando refiere a esta muerte violenta por parte de Clitemnestra, lo hace indicando que esto es lo que tendrá en vez de los cantos premaritales y los cuidados de Príamo, defraudando, por tanto, las expectativas que se tienen al respecto de las mujeres en las sociedades antiguas. En el caso de la historia de abuso presentada por “La que habla”, estas expectativas también se han trastocado pero debido a las acciones del mismo padre. En la lógica del intercambio de mujeres entre hombres, vemos que en la historia de Casandra en el *Agamenón* este tránsito se ha realizado por la fuerza y en medio de la destrucción de Troya por lo que Príamo y Hécuba son la representación de la vida anterior de Casandra y son figuras altamente positivas. De hecho, en la misma tirada de versos en que se habla de su familia (de 1275 hasta 1278), pasa luego a evocar a Orestes (1280) como vengador de Agamenón, en cuanto su hijo, uniéndose simbólicamente a Príamo con Agamenón. Lo anterior parece, a primera vista, un paralelismo improcedente, pues la destrucción de Troya se debe a la acción de Agamenón; sin embargo, ambos hombres comparten el hecho de la destrucción de su hogar frente a lo cual Casandra efectivamente empatiza.

Casandra iluminada, por otra parte, nos propone como victimario al mismo padre, por tanto, este constituye de suyo una figura negativa y aborrecible que es dividida por medio de la reescritura del *Agamenón* entre su rol de padre y cuidador (encarnado por Príamo) y el del abusador (Apolo). De esta forma, Príamo es reescrito ya no desde el símbolo de la patria perdida, sino que lo evoca desde la negligencia y la complicidad con Apolo: “Es mi padre el que me ofrenda, arrojándome en brazos de Apolo. Mi corazón se rompe en mil pedazos y mi cuerpo ya no me pertenece” (Frenkel, 2014:12). La bifurcación de ambos roles permite una vía segura para tematizarlo y para, además, reescribir esta historia, pues lo que hace especial a Casandra para “La que habla” es su negación: “puedo elegir, puedo arañar, desafiar a mi padre y al mismísimo Dios. Cierro mis piernas, me cierro toda, me vuelvo una fiera horrenda” (Frenkel, 2014:12).

La destrucción de Troya en este segundo acto es, en consecuencia, resignificada como el resquebrajamiento que se produce en una familia al revelarse un abuso. Esto se evidencia cuando Casandra habla de sus padres no en un tono nostálgico, sino que evidenciando las culpas que a cada uno le competen:

“Si mi padre hubiera intercedido, si mi madre hubiera estado ahí para guiarme o defenderme, si yo hubiese sido algo más blanda, menos desafiante, más astuta. Padre, rey destronado, tu magnetismo y tu poder reducidos a cenizas, quiero perdonarte. Madre. ¿Vives aún? Te dejé aullando tus desgracias” (Frenkel, 2014:14).

Este pasaje es bastante sugerente para la lectura que aquí proponemos, pues claramente la madre es culpada por su actuar negligente y es dejada sola llorando sus penas –después de que el abuso se ha revelado–; Casandra se culpa a sí misma por su actuar desafiante al revelar el abuso y, finalmente, el padre –Príamo– se nos muestra

destronado de su poder y magnetismo al quedar en evidencia, e incluso se plantea si acaso ella será capaz de perdonarlo. Es prudente aquí pensar un poco más en la figura de este abusador. El padre de “La que habla”, para poder ser aprehendido se separa en diferentes dimensiones que enfatizan no su posible lado positivo, sino que más bien evidencian la hipocresía de alguien que se comporta de dos formas distintas dentro/fuera del hogar. En ese sentido, las comparaciones del padre como Príamo tienen que ver con su proyección hacia el mundo exterior, aquí se destaca su buena fama frente a los otros y se acusa el trastocamiento de su rol de cuidador. Mientras que las comparaciones con los dioses (Zeus y Apolo) se utilizan para presentar sus estrategias y poderes como abusador.

Finalmente, y considerando lo expuesto, la obra de Frenkel utiliza alegóricamente la historia de Casandra para dar cuenta de aspectos recurrentes del abuso: el trauma y la dificultad de verbalizarlo, el temor a no ser creída, los cómplices pasivos que rodean a la víctima y el miedo de oponerse a una figura de autoridad y/o prestigio. Lo significativo es que también pone énfasis en un aspecto menos visitado o algunas veces pasado por alto, como es el hecho de que Casandra se le negó a un Dios y es inspiración para “La que habla”, pues esto es leído como una negación del “Padre” en el sentido simbólico en el que se usa la palabra en una sociedad patriarcal. Es decir, se niega no solo al padre individual y concreto, sino que también a la figura de “el Padre” con todas las asociaciones ligadas al poder y la obediencia. Esta negación es rescatada por tanto con su sentido particular (negarse u oponerse al abuso), pero también de forma más extensa (como negación a una situación de opresión) y contextualizada en la obra como la negación a guardar silencio. En este sentido, se transforma a Casandra de una víctima a una figura heroica, modélica y liberadora. Heroica por ser el único referente que “La que habla” encontró en su niñez, modélica porque sigue sus pasos luego de conocer su historia, y liberadora porque a través de ella logró –alegóricamente– abordar un tema tabú en nuestra sociedad. *Casandra iluminada* de esta forma reescribe y releva un potencial liberador de la figura de Casandra que logra vivificarla como portadora de sus propios deseos y como aquella que “libró batalla” y “no quiso aceptar mansa los designios divinos” (Frenkel 2014:16).

## Conclusiones

El estudio de las recepciones productivas de tragedia griega en las obras de dramaturgas latinoamericanas del siglo XXI supone un nuevo espacio de diálogo reflexivo y activo entre nuestro continente y la antigüedad clásica. Este diálogo no solo nutre la escena dramática latinoamericana, sino que nos permite pensar y revisar la comprensión de los textos clásicos. De esta forma, como se muestra en el análisis presentado, varios de los elementos ya contenidos en la tragedia *Agamenón* de Esquilo se actualizan en el contexto contemporáneo a la luz de temas y problemas vigentes en nuestras sociedades. En este caso, es el silenciamiento que cae sobre una víctima de abuso ya presente en la tragedia –representado en la figura de Casandra–, es el elemento que se actualiza en la obra de Frenkel para abordar las dificultades que tiene una víctima para verbalizar su denuncia y enfrentarse a los cómplices del abuso. Lo anterior refrenda la vigencia de los textos clásicos como obras que permiten modular experiencias que hoy en día siguen ocurriendo y que nos dan una perspectiva transhistórica sobre los roles y la violencia de género.

Finalmente, podemos concluir que existen tres características particulares en la recepción productiva presente en la *Casandra iluminada* que podrían ser compartidas con otras obras del corpus aludido en la introducción. Esta son, en primer lugar, la búsqueda por proveerle una voz, en este caso por medio de un monólogo, a figuras

que en la tragedia clásica tienen una aparición secundaria con el objetivo de, a su vez, explorar una identidad fragmentada producto de un trauma. En segundo lugar, podemos hablar de una utilización de los referentes griegos como forma de denunciar diferentes tipos de abuso y violencia de género, en el caso particular de nuestra obra, el referido a un abuso sexual incestuoso. En tercer lugar, la obra se encuentra marcada por la exhibición de su condición de recepción por medio de referencias explícitas al texto clásico, en *Cassandra iluminada* esto se produce en lo que hemos aludido como *el marco* de la obra en la que el personaje principal refiere al texto de Esquilo y con lo anterior patentiza el diálogo que tendrá con la obra clásica.

## Bibliografía

- » Álvarez, N. (2015). “Casandra: las funciones y signos del silencio en el Agamenón de Esquilo y Las Troyanas de Eurípides” *Káñina* Vol. 39, N°3, 23-37. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44247255003>
- » Delbueno de Prat, M. (2020). *Medea en obras argentinas contemporáneas: Violencia y territorio en la argentinización de un mito*. Universidad Nacional de La Plata, SEDICI, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1874> Tesis Doctoral.
- » Doyle, A. (2008). “Cassandra Feminine Corrective in Aeschylus’s Agamemnon”. *Acta Classica* Vol. 51, 7-75. <https://www.jstor.org/stable/24592655>
- » Dubatti, J. (2017). “Dramaturgia(s) Argentina(s) en el Canon de Multiplicidad: Proliferación de Poéticas, en Expansión” *Gramma* N°58, 7-19.
- » Esquilo. (2006). *Agamenón*. Tragedias. Trad. B. Perea, Madrid: Gredos, 153-226.
- » Eurípides. (2006). *Troyanas*. Tragedias. Trad. J. L. Calvo, C. García Gual y L. A. De Cuenca, Madrid: Gredos, 7-62.
- » Eurípides. (2006). *Ifigenia en Áulide*. Tragedias. Trad. J. L. Calvo, C. García Gual y L. A. De Cuenca, Madrid: Gredos, 443-514.
- » Frenkel, N. (2014). *Casandra iluminada (rito de paisaje)*. CELCIT.
- » Gambon, L. (2014). “Nuestras y otras: Mujeres trágicas en el teatro argentino actual”. *Aletria*, N°1, Vol. 24, 109-122.
- » Gnisci, A. (2002). “Prólogo: la literatura comparada”. *Introducción a la literatura comparada*. Trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica, 9-21.
- » Grimal, P. (2018) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- » Hausbi, K y Francois H. (2013). “Monólogo”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean-Pierre Sarrazac. Aguascalientes: Paso de Gato, 137-341.
- » Homero. (2014). *Ilíada*. Trad. Emilio Crespo Güemes, Barcelona: Gredos.
- » Homero. (2014). *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón, Barcelona: Gredos.
- » Hualde, P. (2012). “Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana” *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*. Vol.22, 185-222. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_CFCG.2012.v22.39070](http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCG.2012.v22.39070)
- » Mossman, J. (2005). “Women’s Voices” *A Companion to Greek Tragedy*. Ed. Justina Gregory. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 352-365.
- » Ogás Puga, G. (2014). “Teatro e intertextualidad: la fórmula contra el olvido. Recepción productiva, apropiación e intertexto en el teatro argentino moderno” *Telón de fondo*. N°20, 68-86.
- » Sommerstein, A. (2013). *Aeschylean Tragedy*. Londres: Bloomsbury Academic.
- » Tarantuviez, S. (2001). “Tendencias del teatro argentino actual”. *Revista de Literaturas Modernas*. N°31, 175-191.
- » Übersfeld, A. (2003). “El habla solitaria”. *Acta poética*. Vol.24, 9-26.

- » Virgilio. (2014). *Eneida*. Trad. Javier de Echave-Sustaeta, Barcelona: Gredos.
- » Wohl, V. (1998). *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Texas: University of Texas Press.
- » Zayas de Lima, P. (2015). *El universo mítico de los argentinos en escena*. Buenos Aires: CELCIT.