

Cassandra, entre el mito y la conjetura. Sus traducciones en Orestía (Esquilo), La jetée (Marker) y Twelve monkeys (Gilliam)¹

Tomás Bartoletti*

Resumen: Los films de Marker y Gilliam construyen relatos del fin, transformando el presente en ruinas del pasado al enunciar desde un futuro conjetural (Eco). Para ello, recurren a la figura de un enviado/mensajero capaz de atravesar distintos mundos temporales y así reordenar los episodios y causas del fin. En la película de Gilliam, que retoma la de Marker, el mito de Cassandra se reencarna en los personajes de Cole y su doctora Raily, personaje que representa un discurso médico-psiquiátrico (“el síndrome de Cassandra”). Si bien en *La Jetée* no es explícita la figura de Cassandra, su composición narrativa recupera los rasgos mitológicos de los relatos del fin que pueden rastrearse en textos griegos como la *Orestía* de Esquilo o *Troyanas* de Eurípides. Esta ponencia abordará las estrategias narrativas de los relatos del fin representados en los films de Marker y Gilliam a partir de un análisis de la traducción mitológica (Lévi-Strauss) de la profetisa Cassandra.

Palabras clave: Cassandra – traducción – mito – narración – Lévi-Strauss

Abstract: Marker’s and Gilliam’s films tell tales about an apocalyptic end, transforming the present into the ruins of the past from a conjectural future as the locus of enunciation (Eco). They rely on the figure of the messenger/envoy, able to cross different temporal-worlds, which in turn allows for changing the order of the episodes and the causality of the ending. Based on Marker’s film, Cassandra’s myth is rearticulated through the characters of Cole and Dr. Raily (associated with psychoanalytical discourse, the “Cassandra syndrome”). Although Cassandra is not explicitly mentioned, mythological aspects of the tales about the ending of civilization, that point back to ancient Greek texts such as Aeschylus’ *Oresteia* or Euripides’ *The Trojan Women*, are recurrent in the diegesis of *La jeteé*. Taking a mythological approach (Lévi-Strauss) to the figure Cassandra as a seer this text analyzes the narrative strategies of tales about the end of times in *La jeteé* and *Twelve monkeys*.

Key words: Cassandra – translation – myth – narration – Lévi-Strauss

¹ Una versión reducida de este artículo formó parte de la ponencia presentada en las “Segundas Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas”, realizadas en la Universidad de Tres de Febrero, Buenos Aires, 5 al 7 de diciembre de 2011.

Cassandra, entre el mito y la conjetura. Sus traducciones en *Orestía* (Esquilo), *La jetée* (Marker) y *Twelve monkeys* (Gilliam)



Hécuba: el polvo, semejante al humo, en alas de los vientos me roba la vista de mi palacio.

Coro: se olvidará el nombre de esta región como todo se olvida, ya no existe la desdichada Troya.

Hécuba: ¿Lo habéis visto? ¿Lo habéis escuchado?

Coro: ¿El fragor de Pérgamo al derrumbarse?

Hécuba: Tiembla la tierra, tiembla la tierra al desplomarse toda la ciudad...

Estos versos que sobrevienen hacia el final de *Troyanas*² (vv. 1320-1328), ¿qué paisaje nos proponen? La ciudad que ya no es. Pero ese tránsito del ser al haber sido no se *presenta* como un devenir, sino como una irrupción.

² Eurípides, *Tragedias*, trad. José Alemany y Bolufer, Edaf, 2004.

En todo caso, el devenir de Troya es la ruina, la imagen de lo inhabitado y de lo inhabitable. La ciudad pierde su funcionalidad, ya nadie la camina. Por el contrario, ella ingresa al mundo del recuerdo. La idea de un paso del tiempo en el que el progreso no es tal juega con la angustia de la existencia: el futuro no es mejor. Hécula dice en esos versos (1331): “Vamos a vivir en la esclavitud”. Se tensan las expectativas sobre la existencia. El espacio vivido en el presente es ruina y el futuro guarda esta imagen cadavérica. El sufrimiento de la ruina también se ancla en lo irrecuperable: no volver más a Troya en tanto ciudad (sí, eventualmente, como ruina). El desarraigo no es sólo de lugar, sino de posibilidad. Si el presente es inhabitable (ruina), el futuro apocalíptico (la proyección de esa ruina), el pasado es entonces un gesto desesperado por recomponer algo de la felicidad perdida. *La jetée* de Chris Marker (1963) también muestra una París arruinada como escenario en el que se inicia el relato, que lo resume en la imagen del Arco del Triunfo bombardeado y partido en dos. Terry Gilliam en *Twelve monkeys* (1995) homenajea este film y coloca como primera referencia la ciudad de Filadelfia, desolada al invierno (un desierto) y a los animales sueltos (lo salvaje). Ahora bien, la imagen de la ruina nos catapulta, como espectadores, como profetas, a una *distopía*. Ella no es más que el futuro (ficcional, como todos) desde donde podemos criticar el pasado, encontrar argumentos para entender el hipotético ahora del porvenir. La ruina de nuestro presente (París en 1963, Filadelfia en 1995) nos viste del *Angelus Novus* de Klee y Benjamin (2009: 146):

Éste debe ser el aspecto del ángel de la historia. Es el ángel que ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a *nosotros* se nos aparece una cadena de acontecimientos, *él* ve una única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies.



La sensación de fin como mito

A partir de esta perspectiva, ambos films, principalmente *Twelve monkeys*, nos hacen cómplices de una construcción del relato de la Historia, suponen el conocimiento de *todo* el tiempo, imaginan un fin y un después del fin, desde el cual puede verse el cisma de la civilización. Precisamente, estas películas no hablan del fin, sino de su especulación. Ella nace de la sensación de crisis, ese momento único en el que, según Benjamin, se resume la Historia en una constelación suspendida. En *El sentido de un final* (2000), Kermode desarrolla que la idea de fin ha pasado, basándose en la hermenéutica anagógica medieval, del sentido de su inminencia al de su inmanencia y esto constituye la sensación de crisis. Kermode concluye de los evangelios: “Ya en San Pablo y en San Juan hay una tendencia a ver el Fin como algo que sucede a cada instante: éste es el momento en que nació el concepto moderno de *crisis*” (Kermode; 2000: 33). La crisis, así entendida, sería el peso siempre presente de la imagen del Apocalipsis en la interpretación simbólica de la

actualidad, la cual es provocada por la angustia de la catástrofe. La idea de catástrofe, a su vez, va aparejada a la de la decadencia. En *Mito y realidad* (1992: 66), Mircea Eliade recopila en distintas comunidades la construcción mítica del Fin del Mundo, ya sea en el pasado o en el porvenir, y concluye que ellos “expresan la misma idea arcaica, y extraordinariamente extendida, de la *degradación* progresiva del Cosmos, que necesita su destrucción y recreación periódicas” (Cursivas de autor). Eliade reconoce estas formas explicativas de la realidad y los ciclos a partir de relatos míticos. Kermode, por su parte, lleva dicho cataclismo a otros pensares, en los que incluye el marxismo y las utopías liberadoras.³

La ruina del presente abre la dimensión para cuestionar el transcurso del pasado a la actualidad y de imaginar el futuro de acuerdo a las creencias contemporáneas. Esta imagen no deja, sin embargo, de estar inmersa en la angustia de la crisis. El terror del agotamiento de la vida lleva a formas explicativas no siempre racionales, sino *míticas*. Este pensar mítico, según Lévi-Strauss (1978: 21), no responde tanto a lo verificable, sino más bien a una propia lógica: “No pretendemos mostrar cómo piensan los hombres en los mitos, sino cómo los mitos se piensan en los hombres, sin que ellos lo noten. Y acaso convenga llegar aún más lejos, prescindiendo de todo sujeto para considerar que, de cierta manera, los mitos se piensan *entre ellos*” (Cursivas de autor). En esta lógica se despliegan los mitos que se sirven del lenguaje, de narraciones (*mýthos* en sentido aristotélico), de imágenes, de metáforas. Los mitos se materializan en diversos formatos. Como entelequia, un mito puede

³ Kermode (2000: 99-101): “Y desde luego lo sentimos el sentido de un final. No ha disminuido y es tan endémica en lo que llamamos modernidad como lo es el utopismo apocalíptico en la revolución política. Cuando vivimos con el ánimo impregnado de crisis final, ciertas pautas o maneras de asumirla se muestran nítidamente. [...] La base de esto es quizás primitiva, si bien su expresión puede ser sumamente compleja. Por ejemplo, la ideología original marxista, por tenue que sea su existencia en el comunismo de hoy, tiene no sólo un elemento utópico sino además una violencia anunciatoria. [...] En general, combinamos al parecer, un sentido de decadencia en la sociedad – como lo evidencia el concepto de alienación que, apoyado por un renovado interés en los primeros escritos de Marx, nunca gozó de mayor favor – con un utopismo tecnológico. [...] En resumen, conservamos nuestras ficciones de época, de decadencia y de renovación, y satisfacemos en forma diversa nuestro escepticismo intelectual frente a estas ficciones y a otras semejantes”.

mimetizarse con el entorno, puede repetirse en contextos divergentes, puede servir como puente hasta ser transculturado. Pues el mito, en tanto símbolo, emerge y se prende al soporte que le sea necesario, *traduciéndose*.

Al contrario (de la poesía), el valor del mito como mito persiste, a pesar de la peor traducción. [...] La sustancia del mito no se encuentra ni en el estilo, ni en el modo de narración, ni en la sintaxis, sino en la *historia* que en él se cuenta. El mito es un lenguaje; pero un lenguaje que trabaja a un nivel muy elevado, donde el sentido, si podemos decirlo así, llega a *despegar* del fundamento lingüístico sobre el que ha comenzado a circular. (Lévi-Strauss; 1968: 232) (Cursivas de autor)

Con mayor o menor acierto, el Arco del Triunfo de *La jetée* o la Filadelfia salvaje y nevada de *Twelve monkeys* son traducciones del mito de la decadencia. Estas películas, próximas al género ciencia ficción, tratan de la catástrofe, radican su imaginería en la destrucción (Sontag; [1984] 1994: 31-32). La misma Troya de Hécuba se nos aparece como una de las primeras imágenes de la tragedia del fin. Pero la ciudad troyana no es la única degradación. Es una de las primeras en documentarse, en ser *traducidas* a algún formato perdurable. Siguiendo a Lévi-Strauss, han existido otras ruinas pretéritas que no vimos ni escuchamos, pero sí recordamos (por ende, conocemos) por medio del pensamiento mítico, en nuestra mente guardamos la sensación de un final. Esta noción de la traducción remite a otra que se vincula con la de original y copia, de idea y realización. De ello, surge la posibilidad de establecer relaciones entre los versos papirógrafos de *Troyanas* y las proyecciones fílmicas de milenios posteriores. Lo que determina el significado real de un mito es la estructura de fondo. Por supuesto, pueden existir variantes superficiales, acordes al medio en que se materializan los mitos, pero la estructura y sus relaciones seguirán siendo, por lo general, constantes. La vitalidad del mito supone, por consiguiente, cierto innatismo, ajeno a las

modificaciones estructurales que puedan surgir de la coyuntura. Estudiar mitos –con los fines buscados por Lévi-Strauss– no es otra cosa que indagar el *esprit*, “que se muestra como el resultado del contacto o comunicación de una mente (o un grupo de mentes) con otra, de manera que una estructura que se puede determinar *a posteriori* por la imposición de otra estructura afín se halla aún implícita en las circunstancias originales” (Kirk; 1990: 60).



Basada en el trabajo de Lévi-Strauss sobre el pensamiento mítico, la supuesta inmanencia (de la sensación de fin) permite relacionar las ruinas representadas en las obras mencionadas. Pero este análisis no alcanza tal dimensión –o no, por lo menos, de forma intencionada–, sino que parte de una interpretación de la superficie del mito, siendo ésta lenguaje en todos sus sentidos: poesía, novela, plástica, cine. Esta superficie, como dice Detienne (1985: 153), no hace más que “mutilar” ese mito-idea. Pero es lo que nos queda. Quizás, de esos fragmentos, de esas ruinas del mito, se pueda reconstruir algo de su idea *inhallable*. Pues lo que nos ha sido heredado de la tradición no son los mitos-ideas, sino la fosilización de la mitología, su museo. Los mitos-ideas perviven y, por eso, se reencarnan. Nos llegan bajo la forma de

“significantes disponibles”, dice Detienne (1985: 161). En esta disponibilidad, de la cual deriva la traslación de Aristóteles a *mýthos*, el mito-idea deviene mito-ficción condicionada por la producción social. Detienne lo define como un objeto de invención sobre un fondo de historias legadas por la tradición, de las que los poetas eligen qué enfatizar, renovar u olvidar (1985: 161); lo que sería, en resumen, “la memoria inventiva, hermana del olvido” (1985: 164).

Dentro del imaginario apocalíptico, aparece un elemento, quizás imprescindible, que es la figura del profeta o augur. Su rol, básicamente, es el de desplegar el presente y dar cuenta de la sucesión de hechos pasados, actuales y futuros. Este personaje, a su vez, pone en cuestión la verdad de su discurso y la efectiva comprensión del resto (la polis). Sin detallar los datos superficiales, el mito de Casandra reencarnaría estas características en la tradición griega y, parcialmente, en *Twelve monkeys*. Se podría resumir la esencia de este mito como una enunciación verdadera no creída, no entendida, sobre el presente y el destino de la civilización, porvenir de carácter finito y trágico. Naturalmente, esta apreciación está predeterminada por la mitología griega, como señala Detienne. No obstante, no hay otro inicio que éste y, aunque las películas recién mencionadas puedan servir de contraste, a dicha mitología escrita nos remitimos.

El mito de Casandra según Esquilo

Por ser una voz protagónica que no tiene en el resto de las obras conservadas, quizás para reconstruir este mito la obra más significativa es *Orestía* de Esquilo. En esta trilogía Casandra se refiere al fin de Troya, pero también al poder del Átrida y la instauración de un nuevo orden-*Díke*, lo que expone gran parte de sus disposiciones para comprender la realidad. Las estrategias dramáticas que emplea Esquilo a partir del significante disponible mito Casandra, como dijimos, son dos: anunciar el fin y decir la verdad. Lo primero supone una noción causal de los sucesos, un *poder ordenar* la historia. El decir verdadero, por su parte, remarca que ese *poder ordenar* exige una

comprensión superior, divina, a la que no acceden todos, que es (casi) única y, de ello, surge la idea de profeta. Este segundo aspecto es tal vez el más difundido de Casandra. Pero sin el primero no podría sostenerse, porque no se trata de decir los hechos solamente, sino de poder crear un discurso verificable allí donde hay una bruma generada por la cosmovisión dominante de la actualidad que sigue los patrones de cierta racionalidad y no acepta los argumentos del pensamiento mítico. Partamos, entonces, de la capacidad por ordenar lo heterogéneo para luego pasar a la incomprensión de la ciudad.

En el verso 1109 de *Agamenón*,⁴ Casandra se pregunta: πῶς φράσω τέλος; (¿Cómo explicaré el fin/final?).⁵ Hace unos instantes, Agamenón acaba de entrar al palacio por pedido de Clitemnestra, quien también se lo sugiere a la profetisa. Luego de la evocación de Apolo y el posterior rapto interpretado por el coro (vv. 1082-1106), Casandra se pregunta por el fin, el *télos* (la muerte de Agamenón, su propia muerte, el final de la tragedia, el de la trilogía, el nuevo orden, la justicia), y también por el modo de anunciarlo. Casandra vuelve la mirada del espectáculo hacia el lenguaje y la construcción de la trama, es decir, la narración. Con ello marca un corte en las acciones de los personajes y convierte a la enunciación en parte de la trama. Escinde la obra en pasado (Troya, la llegada de Agamenón), presente (Casandra relatando el asesinato de Agamenón, mientras fuera de escena lo están ejecutando) y futuro (ése que existe por el mero devenir, pero que se corporiza al ser enunciado y que incluso trasciende la obra al referirse a la llegada de Orestes y su absolución). Esta escisión es el efecto de sentido de la pregunta, al distanciarse del pasado y del futuro. Abre el juego a la experiencia del tiempo, al esfuerzo cognitivo de ordenar lo heterogéneo, de maquinar una concordancia discordante. Se trata

⁴ Los versos indicados en este capítulo, a menos que se indique lo contrario, refieren a esta obra. Se ha tomado como fuente DENNISTON, J.D. & PAGE, D. (ed.) (1957), *Aeschylus Agamemnon*, Oxford, Clarendon Press. La traducción es propia.

⁵ φράσω también puede traducirse como subjuntivo, lo que reforzaría el sentido: “¿Cómo debería explicar el fin/final?”. Como se analizará a continuación, el verbo *phrázo* admite otras acepciones. Se ha elegido ésta por ser general y abarcar las otras. Algo similar ocurre con τέλος, de cuya múltiple referencialidad se intentará dar cuenta en este escrito.

del esfuerzo de elegir un suceso dentro de otros sucesos; en términos de Aristóteles, de disponer los hechos en sistema (*Poet.* 1450a 5).⁶

Esta apelación a la construcción de la trama también se dirige hacia otros aspectos de *Orestía*. Pues, si bien se plantea una interpretación de la narración trágica, las palabras de Casandra (y de Esquilo) remiten a una narración histórica, política y filosófica. De esta manera, cualquier conclusión de πῶς φράσω τέλος; en relación con el mýthos en Agamenón debe alcanzar otros sentidos, que resuenan en la *Weltanschauung* de Esquilo. En relación con un nuevo orden, con un nuevo cosmos, el *télos* en boca de Casandra admite una ambivalencia: la venganza o la justicia de *Díke*. Ante el espectador, *télos* está significando el término de la obra tanto como de las acciones de los personajes y, por consiguiente, un punto conclusivo de *su* mundo. Aceptar un *télos*, preverlo, implica entender el recorrido, el orden y la sucesión; es entender *la* narración, ya que es el final lo que da sentido a un relato, a una obra. Si el *télos* de Casandra en *Orestía* concluye sobre *Díke* y sobre el nuevo cosmos, la narración de Casandra ya no es sólo una pregunta por la composición trágica, sino por una situación histórica. Casandra sabe de *los tiempos y los hechos* y cómo se rigen, cómo deberían sucederse en cierta concepción de cosmos, que es deseable. En esta concepción de cosmos-*Díke*,⁷ el *télos* llega con el paso de una justicia de la sangre, de retribuciones, de la victoria sobre el otro (*díke-níke*) a una justicia *con perspectiva de futuro*. Al final de *Orestía*, el modelo social basado en esta justicia no retributiva se impone en la sociedad ateniense en pos de establecer cada institución, cada delito y cada pena “como un aporte para la continuidad de la polis en el futuro”.⁸ De esta manera, Casandra entrelaza la narración trágica y la narración histórico-política. Ello nos revelaría las ideas de cambio de la polis ateniense en

⁶ Ricoeur expone los motivos de la traducción de “disposición de los hechos en sistema” basándose en un acto creativo de la trama y no uno establecido en forma cerrada. (2004: 82).

⁷ Tal como señala De Santis (2003: 325), “*Díke* y Cosmos, temas centrales en *Orestía*, son términos dependientes el uno del otro. Existe un orden del cosmos en tanto haya una aval de justicia, un concepto de justicia acordado y respetado por todos que permita pensar en un orden”.

⁸ De Santis (2003: 335).

un contexto de cosmos-*Dike* y, por ende, qué concepción de tiempo acompaña tales narraciones en la actualidad de Esquilo, lo que nos aproximaría, al fin de cuentas, a un elemento central de toda *Weltanschauung*.

Esta síntesis sobre el contexto dramático e histórico apenas esboza el vínculo entre el personaje mítico del profeta y el contexto de crisis, de cambio de tiempos. Casandra en esta tragedia surge como una narradora, capaz de ordenar los hechos, incluso aquéllos no sucedidos. Y estos hechos, que bien afectan el caso particular de la polis, también repercuten en la sociedad. Por ello, para la sensación de fin resulta necesario alguien que la explique, que dé coherencia al futuro en relación con el presente. Esta estructura, como se analizará posteriormente, se repite en *La jetée* y *Twelve monkeys*.

El segundo aspecto, el decir verdadero, deriva de esta capacidad para ordenar el porvenir. Pues lo intangible de los mecanismos de la *historia* genera incomprensión (y terror). Quizás sea en esta delgada línea entre la incomprensión real (la incapacidad) y la interesada (aquella que teme, que no escucha, que oculta, que conspira) donde deba definirse el coro de ancianos en *Agamenón* o el aparato estatal (policía, políticos, empresas, médicos) en *Twelve monkeys*. En la tragedia de Esquilo, Casandra se refiere a dos tipos de adivinos: el falso (pseudómantis, 1195) y el verdadero (alethómantis, 1241). A su vez, dice de sus vaticinios que se corresponden con lo real (ὀρθομαντείας, 1215). De este modo, la sacerdotisa troyana construye su enunciación dentro de la tragedia. Le pregunta al coro si cree que es una falsa adivina y, posteriormente, afirma la condición de adivina verdadera cuando se escenifican sus vaticinios. Este cambio, que lo anuncia la propia Casandra, pero que lo hace a partir de la repercusión en el coro, involucra otros aspectos. Cuando todavía no era aceptada como una adivina verdadera, el coro la llama loca poseída por lo divino (*frenomanés tis eí theofóretos*, 1140). Aunque parezca peyorativa, esta calificación concuerda con la adivinación en *Fedro* (244a-244d), pasaje en el que Sócrates vincula la *mántica* con la locura (*manía*). Por otro lado, cuando el coro concede un grado de verdad a la princesa troyana, incluso sin comprender los vaticinios, ella dice hablar la lengua griega (v. 1254).

Lleva la comprensión a un plano superior, no relacionado con la mera interpretación significativa, sino, de alguna manera, a una cognición trascendental. Y tal conocimiento, tanto en Casandra como en lo descrito sobre la mántica en los textos platónicos, encuentra su metáfora en la inspiración divina que atraviesa la *psyché*. Así lo describe la profetisa: “¡Ay! ¡Qué fuego me invade! ¡Ay, ay, ay! ¡Oh Apolo Licio! ¡Ay, yo, yo!” (1256-1257). Esquilo nos presenta el instante psíquico-divino en el que surge la inspiración. No teoriza sobre la *psyché*, pero la encarna en la triple referencia deíctica, incluso aquella en la que el “yo” sin predicativo totaliza (y desola) el enunciado. Identifica el pasaje de Apolo, dios oracular, a la *psyché* receptora de Casandra. Un pasaje similar a esta irrupción divina también nos remite a la Musa que inspira a Sócrates en *Fedro* (242c-d). La disputa por la adivinación no pasa sólo por lo verdadero o lo falso, sino también por el tipo de mente que se le atribuye: racional o delirante.

Toda esta construcción binaria no puede darse sin el coro que funciona como contratara de Casandra. El coro se declara incompetente para seguir a la profetisa: “Soy incapaz de comprender los vaticinios; entendí, en cambio, los anteriores: es lo que rumorea toda la ciudad” (1105-1106). Recién comprende una vez que Casandra entra al palacio y se escucha el grito de Agamenón: “¡Oh desdichada, te compadezco por ésa, tu muerte profetizada!” (1322). Los ancianos necesitan presenciar el hecho antes vaticinado para asumir la verdad. Ellos habían insinuado esa línea entre la comprensión y el temor: “tengo miedo al escuchar verdades sin representarlas con imágenes” (1243). En esta frase se resume el paso del presente en que se oye el mal augurio al futuro nefasto. De esta manera, se conforma una progresión en la revelación del coro. Pasan de la difamación de Casandra como loca al terror que les provoca la verdad anunciada y ahora cumplida.

Estos dos aspectos complementarios de la Casandra de Esquilo no representan la totalidad del mito. Intentan mostrar cierta abstracción, cierta idea, la cual puede plasmarse, como veremos, en distintos materiales. Junto con este ordenar los sucesos y decir la verdad, aparecen otros elementos

linderos como la locura, la violación, la inspiración superior (divina), la catástrofe, la tragedia, el fin del tiempo y de su civilización. *La jetée* no remite explícitamente a este mito, como sí lo hace *Twelve monkeys*. No obstante, respecto de la construcción de la trama, el film de Chris Marker guarda coincidencias con ese pensar mítico. Por su parte, *Twelve monkeys* declara tanto la influencia de esta película como la del mito Casandra.

La construcción “mítica” en *La jetée*

El análisis narrativo de esta foto-novela forma parte de la propuesta de Chris Marker, porque no sólo cuenta una historia, sino que además muestra cómo se cuenta una historia y, detrás de ello, una especulación de cómo el hombre *experimenta* el tiempo y los recuerdos. ¿Dónde empieza *La jetée*? Si se tratara de un ejercicio cronológico, el inicio es el aeropuerto. Pero si se buscara un orden causal, ¿cuál sería la imagen primigenia? ¿El recuerdo del hombre corriendo y disparado? ¿El rostro de la mujer? ¿La París arruinada? ¿El submundo? ¿O es, quizás, un disparador como el supuesto de una Tercera Guerra Mundial? Aquí, entonces, entran en cuestión dos conceptos de la *Poética* de Aristóteles: el carácter lógico de la trama y el cronológico. Según Aristóteles, el primero prevalece sobre el segundo, puesto que la norma estructurante propuesta es definida por lo verosímil y lo necesario. Por ello, la máxima se resume en que “el uno a causa del otro” se impone “al uno después del otro” (*Poet.* 1452a 18-22). A su vez, estas nociones derivan de una distinción previa relacionada con la concordancia, en tanto aspecto de la definición de *mýthos* como disposición de hechos. Dicha concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad (*hólos*) y extensión apropiada. Según Ricoeur en *Tiempo y narración* (2004), el *hólos* esbozaría una idea de tiempo, aunque transversal, en la *Poética*: “Un todo –se dice– es lo que tiene principio, medio y fin” (*Poet.* 1450b 26). Y lo que determina esta temporalidad ficcional es la *metabolé*, el cambio, que Aristóteles indica como el paso de la felicidad a la desgracia y de la desgracia a la felicidad (*Poet.* 1452a-1452b).

Esta *metabolé* otorga a la trama temporalidad y regula la extensión de la obra. Esta teoría del drama coincide con la que da Metz ([1968] 1995: 25-35) respecto del relato cinematográfico: “Un discurso cerrado que logra irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos”.⁹

Sobre este problema de la composición de la trama y de su tiempo, descansa *La Jetée*. Se cruza la trayectoria individual del hombre experimentado y del destino de la civilización, se entrelaza mesiánicamente el tiempo vivido por este hombre con el de la humanidad. Los científicos, narradores en tercera persona, superiores, detentadores de la salvación y del poder de la verdad, se imponen al relato singular de un recuerdo, el cual, a su vez, hace imposible la narración de todos los hechos. Los científicos por medio de sus experimentos intentan reconstruir el momento de giro, la *metabolé* histórica a partir de la que se modificó el curso de la humanidad. Y este hombre experimentado parece ser el canal para ello, cumple con la función angelical, profética, de viajar por el tiempo y volver a narrar los hechos. Es decir, reordenar un orden que es ya ruina e inhabitable, que, vuelto al ahora del espectador, no es otra cosa que la transferencia de la angustia ante la crisis. Esta sensación de fin se reconstruye con la de pérdida y, por ende, de recuerdo. En sus viajes al pasado, el experimentado, luego de que los científicos le quitaran los sufrimientos de su esclavitud, revive sus percepciones y su felicidad. Además de la mujer que lo acompaña en el pasado-presente, se le vienen a la mente imágenes de obras de arte, del museo de ciencias naturales, del mercado y las texturas de las mercancías. Construye un museo de otros museos, haciendo una arqueología de nuestro presente. Esto lo resume cuando ve a la mujer con los ojos cerrados tomando sol y el narrador dice: “él sabe que en el mundo al cual acaba de regresar por un tiempo y desde el que acaba de ser enviado otra vez con ella, está muerto”. Luego está la escena en la que señala fuera del tronco de árbol, marcando un tiempo aún no

⁹ Cfr. Gaudreault & Jost (1995: 25-36). El presente análisis no repara en el relato cinematográfico en particular, sino en la interpretación aristotélica sobre la trama dramática que, sin duda, está de fondo, pero aplicada al cine con sus múltiples vehículos.

existente. Estas imágenes apelan a los sentidos y a lo que ellos generan como felicidad. Cuando al hombre experimento le ofrecen vivir en un futuro pacificado habitado por entes insensibles (como anestesiados), él prefiere recuperar los sentidos que lo hacen humano, sentir el rigor de la tragedia y, por ende, de la pérdida. Precisamente, la imagen de la pérdida inagotable e irrecuperable es donde *empieza* y en torno a lo que gira *La jetée*. El sentido de pérdida como ruina, como felicidad de un momento. Pérdida también es el rostro fémica que vuelve como un fantasma, quien está muerta es ella y no él. Pero hacia el final ambos son, para nosotros, fantasmas que juegan a ser fotos en movimiento. Y la pérdida es total cuando se materializa con la muerte y el fin del relato. Casandra, unos versos antes de entrar al palacio para ser *sacrificada*, dice: “no hay salida, extraños, no navego ya (por) el tiempo” (1299). Clausura así la enunciación de su vida y la del futuro de la polis.

A diferencia de *Twelve monkeys*, el mito de Casandra como tal no aparece en *La jetée*. Emergen, por el contrario, los mecanismos de su representación: ordenar los hechos y las diferentes temporalidades; la locura que provoca viajar en el tiempo; unos científicos (dioses) que envían mensajeros (ángeles profetas) para descubrir la verdad (y la salvación que ella supone, su idea de Bien, un nuevo orden del cosmos); la imagen del fin como motor de la narración y la tragedia de ser felices sólo en el pasado. Quizás, las relaciones entre el film de Marker y el mito de Casandra que surgen en *Twelve monkeys* se deban a estos mecanismos míticos subyacentes. Es como si en *La jetée* el mito-ficción se hubiera apropiado de elementos de este mito-idea sin nombrarlo. Recién en el film de Gilliam esos mecanismos y el mito-idea volvieron a identificarse. La industria cultural y el *público Hollywood* exige de esos explícitos que abundan en explicaciones fundadas en la tradición.

***Twelve monkeys* y la conjetura mítica**

Más que *La jetée*, el film de Gilliam pertenece al género ciencia ficción, en cuanto al símil que hace Eco ([1988] 1994: 23) respecto de la novela de

anticipación: “el mundo posible es posible (y verosímil) precisamente porque las transformaciones que sufre no hacen sino completar las tendencias del mundo real”. En este sentido, el film francés se refiere a una devastación provocada por armas nucleares durante una Tercera Guerra Mundial. Muestra el resultado, pero no lo desarrolla. En *Twelve monkeys*, en cambio, la trama explica cómo es que se acaba el mundo, cuál es el origen de la catástrofe. El problema en cuestión remite al contexto en que emergieron tales películas. Mientras la primera era contemporánea a la Guerra Fría, la segunda ha superado dicha circunstancia y el peligro se enquistaba en todos los sujetos en tanto agentes biológicos. Tal discurso parte de un cientificismo que, durante los ochenta y los noventa, divulgó con igual tono apocalíptico el VIH y la contaminación del medio ambiente. Respecto de este virus, que se nombra en el film y aparece como un prototipo de peste, el mal reside en nuestro cuerpo, todos somos potenciales víctimas y victimarios. El alcance de las amenazas de ambos films es global e incontenible. En *Twelve monkeys* no es evidente el motivo de la dispersión del virus, aunque se insinúan intereses corporativos. Por otro lado, el mundo a proyectar en *La jetée* es menos preciso para la trama. El film de Gilliam apela a la actualidad del espectador, dado que su estreno fue en 1995 y el fin del mundo pronosticado es para 1996. Por lo tanto, el grado de anticipación es más contemporáneo y contrastable con la realidad. Según Eco ([1988] 1994: 63), dicha anticipación adopta siempre la forma de una *conjetura*. Por ello, dice de la ciencia ficción que es “una narrativa de la hipótesis”, que es un “juego científico”. A principios de los noventa, un discurso legitimado sobre el orden de los cuerpos es el de la ciencia médica, una ciencia que puede entender y *controlar* todo, desde la cantidad de los glóbulos rojos hasta la capa de ozono. Bajo las conjeturas de esta palabra divina, cual las de Apolo que llegan a los oídos de Casandra, se nos muestra una profecía (hipótesis) científicista del fin: un virus aniquila a los humanos. Claro está que el discurso científico carece de sentimientos. Necesita de otro tipo de explicaciones para sostener la hipótesis científica, puesto que adivinar el futuro no se halla entre las premisas de la ciencia. El pensamiento mítico, la

explicación no racional, puede confirmar una conjetura científica. Butor ([1953] 1994: 60) se acerca a este cruce: “la ciencia ficción representa la forma normal de la mitología de nuestra época: una forma que no sólo es capaz de revelar temas profundamente nuevos, sino de incorporarse la totalidad de los temas de la literatura antigua”. El mito de la ciencia, o una ciencia mitologizada, es lo que expone Gilliam en *Twelve monkeys*. Precisamente, esto lo resume el conflicto entre el instituto psiquiátrico y Cole, mediado y resuelto por la doctora Raily. La referencia explícita a Casandra también es mediada. A priori, no se la toma como mito viviente, sino como mito explicado, diagnosticado como enfermedad: el complejo de Casandra. No es casual que en ambos mundos temporales (el futuro de donde viene Cole y el presente donde aterriza) quienes dominan y controlan el destino colectivo sean médicos, psiquiatras y científicos, ayudados por las fuerzas. La figura de Casandra tiene una reencarnación bipartita. El dúo Cole-Raily la conforma. Mientras que Cole, esclavo, es el que conoce el fin (el *télos*), oye los signos que le dan los científicos-dioses y reconstruye la sucesión de los acontecimientos, Raily es quien en el presente interpreta las acciones del enviado y vuelve su locura incomprendida en un discurso creíble. La doctora, a su vez, guía las acciones de Cole y reconstruye la historia (para el espectador) de los otros enviados. A la hora de reordenar la narración para el público, es necesario de ambos, porque Cole descubre la verdad en el presente decadente, pero Raily lo reconfigura en un plano superior de la narración, aquel que le llega al espectador. Con su investigación sobre el complejo de Casandra, ella logra vincular y darle un discurso lógico a la secuencia de Cole y los enviados anteriores y futuros.

En torno a la locura, entonces, gira lo explicable y lo mítico de la narración de *Twelve monkeys*. ¿Será por la proximidad temporal entre la ficción y el espectador que se recurre a la locura y la incompreensión, ese grado intermedio entre lo creíble y lo increíble? ¿Sentirá él, Gilliam, ser un profeta? Detrás de todo profeta, hay un dios. Detrás de todo narrador, hay un director. Detrás de una obra, hay una especulación de mundo. Platón oponía *lógos* a *mýthos* debido a ser el segundo no verificable, por tanto falso. No obstante, no

omitía su grado de utilidad. Para Platón, el mito produce un encantamiento *ventajoso*, tal como ocurre con aquel sobre el destino de las almas en *Fedón* (114d).¹⁰ Si es el *lógos* origen del pensamiento razonado, en consecuencia de la ciencia, su cruce con el mito-idea Casandra y su realización en mito-ficción en *Twelve monkeys* no delata el antagonismo, sino la complementación. Gilliam, entonces, conjetura con razones científicas y alerta sobre el fin basándose en hipótesis míticas.



Traducir también es una conjetura. Los mitos-ideas que se conforman como explicaciones sobre el mundo y sus fenómenos se enuncian bajo la forma del “si x fuera tal, entonces ocurrirá y”. Estructura hipotética del “érase una vez” de Propp. Benjamin habla en “La tarea del traductor” de una lengua originaria, asignificante, donde está el tesoro de los significados. Hacia allí va el traductor cuando pasa de una lengua a la otra. Pero previamente, al reconocer los significantes, al leer los textos, se reencuentra con el primer acto de lectura que es la contemplación de las estrellas, una mirada muda. Esta misma lectura

¹⁰ Cfr. Brisson (2005) “La oposición: mito/discurso verificable” (151-156) y “La utilidad del mito” (157-164).

de las cosas es la que inicia el mecanismo de explicaciones, las racionales y las míticas. La angustia ante la tragedia parece activar la noción de fin, de *télos*. Es un (pre)sentir la muerte, la propia y la del otro, que es una.

La muerte que supone el final no podría medir todo su alcance sino convirtiéndose en responsabilidad hacia el prójimo, por la cual, en realidad, nos hacemos nosotros mismos: nos construimos a través de esa responsabilidad intransferible, no delegable. Soy responsable de la muerte del otro hasta el punto de incluirme en la muerte. Levinas (2008: 57).

Cassandra en *Troyanas* tanto como en *Agamenón* sabe de su muerte, pero no puede sino decirla atada a la del Átrida. Su muerte, irremediamente, está esclavizada al destino de otra fatalidad. En este punto, *La jetée* y *Twelve monkeys* también recuperan este mito-idea. Ambas parejas reconstruyen su inicio a partir del final y, en ese proceso, recorren un argumento. Es en la antesala de la muerte, sobre escena, donde Cassandra pone en orden los acontecimientos, los *narra*. Lo mismo ocurre con los films: un recuerdo que se actualiza y cierra el relato. Sea cual fuera el *télos*, estas traducciones del mito-idea Cassandra delatan la idea del mito como narración. En la misma dirección de Lévi-Stauss, cuando dice sobre *Mitológicas* “Así este libro sobre los mitos es también, a su manera, un mito” (15), Cassandra sería el mito del mito-narración, una suerte de teoría mítica del *mýthos*. Cassandra es una voz que accede a la totalidad del tiempo y los sucesos y allí crea una historia. Su compromiso con la muerte del otro, enlazada a la propia, o sea el fin de mi semejante, la civilización, hace que ese relato individual devenga colectivo y así otorga un sentido a su final.

Bibliografía citada

BENJAMIN, W. (2009) *Estética y Política*, trad. Tomás Bartoletti y Julián Fava, Las Cuarenta, Buenos Aires.

BRISSON, L. (2005), *Platón, las palabras y los mitos*, Abada, Madrid.

- BUTOR, M. ([1953] 1994) “La crisis de desarrollo de la *science fiction*”, pp. 60-61, en LINK, D. (comp.) (1994) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, La marca, Buenos Aires.
- DE SANTIS, G. (2003) *Cosmos y Justicia en la obra de Esquilo*, Córdoba, Universitas.
- DETIENNE, M. (1985) *La invención de la mitología*, Península, Barcelona.
- ECO, U. ([1988] 1994) “Los mundos de la ciencia ficción”, pp. 22-23 y 63, en LINK, D. (comp.) (1994) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, La marca, Buenos Aires.
- ELIADE, M. (1992) *Mito y Realidad*, Editorial Labor, Barcelona.
- KERMODE, F. (2000) *El sentido de un final*, Gedisa, Barcelona,.
- KIRK, G. (1990) *El mito. Su significado en la antigüedad y otras culturas*, Paidós, Barcelona.
- LEVINAS, E. (2008) *Dios, la muerte y el tiempo*, Cátedra. Madrid.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1968) *Antropología Estructural*, Eudeba, Buenos Aires.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1978) *Mitológicas I: lo crudo y lo cocido*, F.C.E. México.
- METZ, C. “Remarques pour une phénoménologie du narratif” en GAUDREULT, A. & JOST, F. (1995) *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- RICOEUR, P. (2004) *Tiempo y narración, I, Configuración del tiempo en el relato ficción*, Siglo XXI, México.
- SONTAG, S. ([1984] 1994) “La imaginación del desastre”, pp. 31-32, en LINK, D. (comp.) (1994) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, La marca, Buenos Aires.

* Universidad de Buenos Aires. E-mail: tomasjbarto@gmail.com