

LA DESTITUCIÓN DEL MITO. CHRISTA WOLF Y LA REESCRITURA DE LA MEMORIA HISTÓRICA

ADRIANO VINALE

Università Degli Studi di Salerno

En este ensayo se reconstruye el recorrido narrativo de Christa Wolf desde una perspectiva que propongo definir como *destitución mitológica*. Se fijan cuatro estaciones correspondientes con las cuatro novelas cruciales en la biografía literaria de la autora. La primera es *El cielo partido*, en la que Wolf trabaja con el concepto de *Vergangenheitsbewältigung*, es decir: una elaboración del pasado que permite su superación. La segunda es *Muestra de infancia*, en la que aparece la figura de la precisión fantástica, entendida como la única auténtica posibilidad de memoria histórica colectiva. Finalmente *Cassandra y Medea*, donde este trabajo de rememoración encuentra su aplicación en la deconstrucción del discurso masculino sobre lo femenino. En el centro de cada una de estas estaciones está Europa: la Europa de la guerra fría, la Europa del nazismo, la Europa en su momento de fundación ideológica.

PALABRAS CLAVE: Christa Wolf, mito, destitución, narración masculina, diferencia sexual.

The Destitution of Myth. Christa Wolf and the Reconstruction of Historical Memory

The main aim of this essay is to go through Christa Wolf's literary itinerary through a perspective that I define as *mythological destitution*. From this standpoint, I analyze Wolf's four fundamental works. In the first —*Divided Heaven*— the author tests the concept of *Vergangenheitsbewältigung*, a re-elaboration of the past that allows us to overcome it. In the second —*Patterns of Childhood*— Wolf develops the analytical figure of what she calls *phantastische Genauigkeit*, a fictional exactness as the only possibility of accessing a collective historical memory. Finally, in *Cassandra and Medea* authentic historical reconstruction is identified with the deconstruction of male discourse about women. Europe stands at the core of all of these works: Cold War Europe, Nazi Europe, Europe in the original moment of its ideological foundation.

KEY WORDS: Christa Wolf, myth, destitution, male narrative, sexual difference.

En la introducción de su *Nonostante Platone*, Adriana Cavarero ofrece un método de trabajo cuya potencia heurística sigue manteniéndose intacta incluso hoy: sus- traer del orden simbólico masculino —código imaginario abstracto y asexuado,

universalizante y neutralizante— aquellas figuras femeninas que le están sometidas, a través de un trabajo de reconstrucción del “matricidio simbólico originario”. Si la representación de la victoria de la subjetividad masculina pasa por la derrota de lo femenino, significándolo y dejándolo, a la vez, sin subjetividad representada, si el orden patriarcal se constituye sobre esta represión simbólica, la única operación que tiene sentido es la de trabajar por el des-ocultamiento, el redescubrimiento de la “memoria de lo que ha sido derrotado” (Cavarero, 1999: 6; la traducción es mía).¹

En este breve escrito, intentaré mostrar según qué modalidades y en qué formas este trabajo de represión de la represión está presente en la obra narrativa de Christa Wolf; ante todo, como deconstrucción de la memoria, biográfica y cultural, que siempre tiene voz de mujer, y, por consiguiente, como interrogante dirigido al corazón de Europa. Para ello, se necesita, en primer lugar, proponer una línea de interpretación filosófica sobre las funciones del mito.

Un autor que puede resultar útil a este propósito es René Girard —al cual Wolf se refiere de manera explícita en *Medea*. Sus obras son imprescindibles para comprender la mecánica general del trabajo de excavación de-mitológica, es decir, aquel trabajo que aspira a deconstruir el mito para poder leer la materia viviente que existe detrás de la representación narrativa. “Penélope”, escribe Cavarero, “es tejedora, su tarea es tejer, no deshacer. Si deshace es porque no quiere entregarse a los Pretendientes” (1999: 13). La verdad de la figura de Penélope reside en su rehuir el orden al que ha sido entregada por la violencia del dominio masculino, y no reside en absoluto en lo que aparece en el cuento homérico, en la astucia femenina aplicada a las dóciles labores domésticas y encaminada a la fidelidad conyugal. Del mismo modo, Girard lee en Edipo su inverso, revelando cómo detrás de la figura mítica del monstruo parricida se esconde la sangre del chivo expiatorio humano. Sigue deslumbrando el fragmento en el que Girard imagina la construcción del relato de culpabilidad en medio de la peste tebana:

Las cosechas son malas, las vacas abortan; todos andan malavenidos. Se diría que alguien ha arrojado un maleficio sobre la aldea. Está claro que el cojo es el responsable. Ha llegado un buen día, no se sabe de dónde, y se ha instalado como en su casa. Incluso se ha permitido casarse con la heredera más vistosa de la aldea y hacerle dos niños. ¡Parece que en su casa pasan cosas extrañas! Se sospecha que el extranjero le ha jugado una mala pasada al primer esposo de su mujer, una especie de potentado local desaparecido en unas circunstancias misteriosas y demasiado rápidamente sustituido en uno y otro papel por el recién llegado. Un buen día a

¹ En adelante, todas las traducciones del texto de Cavarero al castellano son mías.

los muchachos de la aldea se les acabó la paciencia; empuñaron sus horquillas y obligaron al inquietante personaje a largarse. (Girard, 1986: 43)

A partir de este cuento primitivo de persecución se originan el mito y la tragedia que, purgando ulteriormente el relato de la sangre inocente, lo ofrecen como base de la inocencia de los asesinos sacrificadores y de la culpabilidad de la víctima sacrificial inocente. Edipo, el parricida incestuoso.

Leer detrás del mito la verdad del mito. Es un movimiento hermenéutico asimilable a la *Verkehrung* de *El capital*, a la inversión de perspectiva con la que Marx desvela la verdad de la producción. O incluso al retorno de lo reprimido, al *Wiederkehr des Verdrängten* del psicoanálisis freudiano. Y es precisamente este movimiento hermenéutico el que Girard aplica frente al mito, que se revela al final como lo que es: relato auto-absolutorio dirigido por la comunidad de los persecutores hacia sí misma, que funciona gracias a una sistemática distorsión representativa —la víctima inocente que se convierte en culpable monstruoso, como en el caso de Edipo— y que desvela, a quien sabe leer, la mecánica originaria del chivo expiatorio.

Siguiendo este mismo procedimiento, Christa Wolf recorre la historia europea y sus mitologías, individuales y colectivas. Como el trayecto es largo y articulado, es preciso escoger algunas estaciones intermedias.²

El cielo partido: la elaboración del pasado

La primera es *El cielo partido* (*Der geteilte Himmel*, 1963). En esta novela —concebida, escrita y que se desarrolla durante los meses de la construcción del muro de Berlín—, Wolf tematiza precisamente la división alemana (la *deutsche Teilung*) y la consiguiente decisión (*Entscheidung*) a la que llama inevitablemente la división de las dos Alemanias. Es preciso reconocer y nombrar enseguida la exigencia interior que guía la obra. La nombran las intérpretes, la nombra la propia Wolf identificándola como hilo conductor de su escritura: la *Vergangenheitsbewältigung* (Silberman, 1987; Wolf, 1998a). Término y concepto que es difícil —o acaso imposible— traducir. Una superación del pasado que se hace posible sólo a través de su elaboración. Y esta elaboración pasa, en Wolf, por ajustar cuentas con las representaciones colectivas que este pasado ha producido, y, sobre todo, con las formas

² En algunos pasajes de este ensayo se realiza una confrontación con el original alemán. Esto es así por dos razones. La primera es de carácter metodológico general, pues considero importante dejar que resuene la voz de quien escribe, y aquella voz tiene una lengua en la que se expresa, así como un cuerpo es siempre un cuerpo sexuado. La segunda es de carácter histórico-crítico: en las traducciones al castellano destacan a menudo distorsiones involuntarias y posiblemente censuras intencionales del texto de Christa Wolf. El original alemán remedia estos fallos.

miméticas en las que la imaginación individual ha contribuido a reproducir el imaginario social. En el caso de *El cielo partido*, la representación colectiva es la socialista de la RDA, con su epopeya triunfalista y su narración martiriológica —la clase obrera al servicio de la utopía, lo privado alegremente sacrificado a lo colectivo, la solidaridad del grupo contra el mezquino interés individual. Como no ha dejado de subrayar la crítica más inteligente, Wolf en esta novela resquebraja profundamente la imagen de la *schöne Gemeinschaft* socialista (Wolf, 1992; Chiarloni, 1998). La división atraviesa a los protagonistas de la historia —Rita y Manfred— haciéndolos insubsumibles a ninguna representación polarizada típica de la literatura de la RDA —un ejemplo recurrente de autora “alineada” en la literatura de segunda es Anna Seghers, que en 1959 escribe una novela titulada precisamente *Die Entscheidung*.

En *El cielo partido*, cada decisión sigue siendo imposible o, por lo menos, literalmente invivable. Manfred, que decide ir al Oeste poco antes de la construcción del muro, no representa para nada el estereotipo del traidor. Sin duda, se trata de un personaje controvertido, lleno de violencia simbólica y de paternalismo, con los típicos rasgos masculinos de la megalomanía y del trastorno depresivo debido a la falta de reconocimiento, pero denuncia un fenómeno real, con efectos materiales tangibles y concretos en toda su insostenible dureza. Su huida viene motivada por la invivibilidad de un régimen tecnocrático y burocrático que no ha sabido ofrecer un modelo de sociedad radicalmente alternativo al occidental. En la RDA, y en todo el denominado bloque soviético, no ha nacido un nuevo modelo de organización social, tampoco un nuevo modo de producción y deseo, ni siquiera un proyecto político verdaderamente alternativo, ni una subjetividad inédita que sea su intérprete. De ahí la brecha inevitable, la división que produce la escisión interior, fisura psíquica imposible de suturar, y, en consecuencia, personajes irresueltos. La misma Rita —que, a primera vista, parece poseer los rasgos típicos de la heroína socialista— es atravesada por contradicciones que hacen de ella una figura —en la acepción de Cavarero— indecisa e indecible, cuya identidad de género no le permite emanciparse del dominio masculino e inevitablemente se entrega a una subalternidad simbólica (Chiarloni, 1981).

El recorrido narrativo de Rita empieza por su intento de suicidio y llega a una aparente liberación. Su hospitalización es, de hecho, la convalecencia de su propia identidad, que vuelve a recuperar en el momento en que aprende a decir “yo” a través de la reconstrucción de su propia historia, de vida y de amor. Desde aquí, puede recuperar al final una nueva identificación en el proyecto RDA, un nuevo reconocimiento individual en lo colectivo. La parábola de Manfred parece moverse en dirección opuesta, del yo al abandono del colectivo en el que la identidad propia podía nombrarse, de la comunidad socialista al suicidio simbólico disfrazado de renacimiento occidental. En las palabras de Rita: “El que no ama nada ni odia nada

puede vivir en todas partes y en ningún sitio. Su marcha no era una protesta. Su marcha era un suicidio. No haría más intentos. De este modo, ponía fin a todos los intentos” (Wolf, 1994: 260).

Y, a pesar de todo, ¿quién puede decir “yo” realmente? La sensación que se percibe, como lector, es que a estas alturas Wolf todavía se encuentra a este lado del sujeto y del proyecto. Es decir, que sigue siendo atravesada por una tensión — en tanto que no resuelta y contradictoria— hacia el ideal socialista. Y a pesar de que intente mostrar las violencias y las aberraciones del socialismo, parece pervivir en ella un apego radical al recorrido individual y colectivo. Rita, que se reencuentra a sí misma, halla el sosiego. “Esto lo compensa todo: que podamos dormir tranquilos. Que vivamos con plenitud, como si hubiera de sobra de esta rara materia que es la vida” (Wolf, 1994: 286).

Bella y poderosa, la imagen de una vida que se vive más allá de la idea de la muerte, de un camino que se sigue recorriendo como si no acabase nunca. Sin embargo, no echa cuentas con la muerte, esa muerte que Wolf encuentra muy pronto como impronta del dominio masculino, ya a la altura de *Nachdenken über Christa T.* (1968). Cavarero, luego retomada por Wolf, escribe: “Los hombres, privados de la posibilidad de generar vida, que es experiencia exclusivamente femenina (privados del secreto), encuentran en la muerte un lugar considerado más poderoso que la vida, pues quita la vida” (Cavarero, 1999: 69).

Muestra de infancia: la exactitud fantástica

Es en este umbral de la muerte cuando Wolf decide releer el nazismo. Y lo hace con el preciso propósito de invertir su signo. De hecho, lo hace con una novela autobiográfica, *Muestra de infancia* (*Kindheitsmuster*, 1976). No hay que dejarse engañar por el exergo —“Todos los personajes de este libro son fantasías de la narradora” (Wolf, 1984: 12)—, ya que Wolf en todas sus sucesivas intervenciones sobre *Muestra de infancia* no deja de reconocer el carácter explícitamente autobiográfico, la relación y el profundo vínculo entre su vida y su narración. Por eso, ante todo, es preciso entender hasta el fondo la relación que subsiste entre lo vivido y lo contado, sobre todo cuando lo que se tiene delante es el relato de una vida vivida en la Alemania nazi (Hörnigk, 1998).

“Llega un día en el que cada cual pasa revista a su vida, con satisfacción, con resignación o con la autocomplacencia del iluso” (Wolf, 1994: 188). Son estas las palabras por las que merece la pena empezar, del *Selbstbetrug* consolatorio con el que volvemos a leer, todos, nuestra vida, nuestro pasado, individual y colectivo. Si en *El cielo partido* el autoengaño parecía sostenerse, al menos en la forma de adherirse Rita al proyecto político socialista de la RDA, a pesar de cada evidencia y de cada posible grieta en la representación pública del régimen, en *Muestra de infancia* Wolf produce un corte más profundo, que ya no puede cicatrizar.

En la posguerra de la segunda gran contienda, la propaganda de la Alemania del Este había producido una narración auto-exculpatoria, según la cual la República Democrática habría sido heredera de la tradición socialista weimariana, mientras que la experiencia nazi habría confluído sin solución de continuidad en la República Federal. De esta forma, en la RDA, se pretendía haber saldado las cuentas con el nazismo definitivamente, haber cumplido el cometido de *Vergangenheitsbewältigung*, de elaboración y superación del pasado. Wolf, en cambio, se sumerge en aquel pasado, y lo hace con la historia —ejemplar, singular y plural— de su vida, la vida de una mujer nacida en 1929, criada por el Tercer Reich.

La pregunta que hace de hilo conductor en esta novela es “¿Cómo hemos llegado a ser lo que hoy somos?” (Wolf, 1984: 228). Una pregunta recurrente en la escritura de Wolf, que resonará con toda su fuerza en *Cassandra*. El simple hecho de formular la pregunta interroga directamente a la memoria —histórica— y a su estatuto —epistemológico. No en vano, para saber cómo hemos llegado a ser lo que somos es preciso re-conocer lo que hemos sido, y tomar conciencia de lo que queda de lo que hemos sido en lo que somos. La jugada narrativa concebida por Wolf es extraordinaria: tratar de “tú” a uno mismo. “Es la persona la que recuerda, no la memoria. El sujeto que ha aprendido a tomarse, no como un yo, sino como un tú” (1984: 135). No se trata tanto de distanciarse de uno mismo —ya lo hacemos, cuando yo, no reconociéndome en lo que he sido, me dirijo a mí mismo en tercera persona, cuando a la voz que narra le cuesta reconocer a Nelly, la niña que ella misma ha sido y con la cual sabe que no puede no identificarse. Pero el discurso que no halla voz, el discurso que se queda sin palabras para contarse es precisamente ese discurso que me permite tratarme de “yo”. Es el discurso de la memoria. Para recuperarme a mí mismo —Nelly a la voz de mujer que la/se cuenta—, es necesario un viaje retrospectivo —que Wolf llama “turismo en infancias semisumergidas”—, que en la novela es el viaje de vuelta a “L., actual B.”

Gedächtnis, memoria. Wolf encuentra un nexo etimológico muy puntual entre pensar (*denken*), recordar (*gedenken*) y agradecer (*danken*). La memoria es evocación del pasado, y es la premisa del pensamiento. La memoria no es tan solo una función mental, ni se puede reducir a una simple secuencia bioquímica. La memoria es un “acto moral reiterado” —Wolf habla, maravillosamente, de “memoria moral” (*moralisches Gedächtnis*)— que tiene que librar de la afasia y de la impotencia lingüística (*Sprachunmächtigkeit*) a quien lo lleva a cabo. Y que requiere rigor e intransigencia máximos.

Nos hallamos inmersos en un horizonte de reflexión teórica cuyas coordenadas clásicas son las dictadas por Primo Levi y Hannah Arendt. Wolf entra así en el meollo de la discusión sobre el nazismo y su memoria, y lo hace recorriendo la

dramática vía de la rememoración autobiográfica. Desenredando sin cesar los hilos del recuerdo —y, con ello, sus tramas—, sabiendo que la memoria individual se enmaraña inevitablemente en el recuerdo póstumo, documental, que a él se arraiga y lo despoja inexorablemente de su ser originario. ¿Qué recordamos, nosotros, del tiempo de nuestra infancia? ¿Recordamos lo que hemos vivido o lo que sobre la infancia han escrito, “esos fragmentos que la historia temporal ha depositado en nosotros y que se suelen tomar como ‘realidad’” (Wolf, 1984: 86)? ¿Dónde empieza la falsificación?

Sobre este punto resulta muy útil un fragmento de Nancy y Lacoue-Labarthe en *El mito nazi*: “El mito es [...] la potencia de unificación de las fuerzas y de las direcciones fundamentales de un individuo o de un pueblo, la potencia de una identidad subterránea, invisible, no empírica. [...] Identidad de algo que no se da, ni como un hecho, ni como un discurso, sino que es *soñado*” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002: 40). Nancy y Lacoue-Labarthe llegan a esta definición recorriendo el *Mein Kampf* y *El mito del siglo XX* de Alfred Rosenberg. La verdad del mito, la verdad que es el mito, es su profesión de fe.

También Christa Wolf encuentra el origen del nazismo en el sueño —“Un pueblo de durmientes, un pueblo cuyos cerebros ejecutan en sueños la orden impartida: olvidar, olvidar, olvidar. Un pueblo de desprevenidos que más tarde, puesto a hablar o abocado al discurso, asegura como un solo hombre, por boca de millones de personas, que no se acuerda” (Wolf, 1984: 167)— y halla su raíz en la fe (*Gläubigkeit*). La fe que lleva a renunciar al interés individual en nombre del interés colectivo —eslogan nazi que se asemeja demasiado al alemán del Este. La fe que hace que la voluntad del individuo se adhiera a la del Führer —*Mi voluntad es vuestra fe*. Führer que es en sí mismo un acto de fe —“Nelly nunca vio personalmente al Führer” (1984: 60). Sin embargo, Wolf intenta explicar también la causa de esta adhesión fideísta, y lo hace recorriendo hasta el final la senda autobiográfica.

Aquí es necesario hacer un inciso: el recorrido narrativo seguido por Wolf, el de narrar su propia vida, es especular al de Primo Levi. Ambos han sobrevivido al nazismo. Y ambos han sido sus víctimas inocentes —la infancia es inocente por definición. Ambos, pues, se han acercado, a su pesar, al umbral de lo indecible, y han tenido la ocasión de contarlo. Contarlo como se puede contar lo inenarrable. Lo inenarrable de Levi es lo sumergido, el *Muselmann*, el testigo integral sin palabra, el internado que en el campo ha atravesado el umbral de la vida-que-ya-no-es-vida. Lo inenarrable de Wolf es la niña que ella misma ha sido, a la que tiene que empezar a hablarle de “tú” para poder acercarse a ella. Sabiendo que “es mucho más fácil inventar el pasado que recordarlo” (1984: 171).

¿Sobre qué se instauran las dictaduras? ¿Qué es lo que nos hace capaces de someternos a ellas? ¿De dónde nace la fe? ¿Cómo puede anularse, en una niña, esa

curiosidad estructuralmente “desviadora”? ¿Cómo se produjo esa “ceguera crónica”, esa “pérdida absoluta de la conciencia moral” dentro de la Alemania hitleriana? El concepto clave adoptado por Wolf es el de conformidad (*Übereinstimmung*). A los alemanes se les inculcó un nexo conductual según el cual la felicidad y la conciencia limpia se alcanzan solo conformándose, es decir, renunciando a su propia diversidad —individual— y diferencia —de género. Pero, ¿cuál fue el móvil? Contestación igualmente simple: el miedo. Y aquí Wolf no se refiere tan solo al miedo material, ejercido a través de la coerción y la violencia física. Es el miedo como inhibidor fundamental del conocimiento de uno mismo. Miedo “sin fundamento”, “sin fondo”. Miedo de uno mismo. El nazismo se sirvió de este miedo, consiguió que fuera sistémico, lo convirtió en el motor de la adhesión al régimen. Porque pensar es arriesgado y potencialmente mortal. Olvidarse de uno mismo es simple y reconfortante.

Y a pesar de ello, el miedo nombrado, afrontado y encarado mirándolo a los ojos mediante un ejercicio constante de sinceridad e intransigencia —en especial, hacia uno mismo— pierde fuerza. De aquí, la memoria como acto moral, y la escritura como instrumento de conocimiento. Para llegar a producir, siempre de nuevo, la coincidencia de la primera, de la segunda y de la tercera persona singulares que yo soy. Solo a través de este ejercicio ético la “fantasía” (*Phantasiegedächtnis*) —“que conserva esos objetos que no se han visto o vivido, sino sólo imaginado, ardientemente deseado o temido” (Wolf, 1984: 161)— puede traducirse en aquella “exactitud perfecta” (*phantastische Genauigkeit*), en la que la narración y la vivencia pueden por fin coincidir. Y es precisamente esta exactitud fantástica la que constituye la impronta de la operación des-mitológica que la narrativa de Christa Wolf, de forma cada vez más consciente, pone en práctica.

Cassandra: la obsesión por ver

Un encuentro literario fundamental para Wolf fue aquel con Ingeborg Bachmann (Ozer, 1988). La propia escritora habla de él de forma directa y articulada en la última lección de *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*. La referencia es a la trilogía inacabada *Todesarten–Malina* (1971), *El caso Franza* (fragmentos póstumos) y *Requiem por Fanny Goldmann* (fragmentos póstumos). En particular, para Cassandra, Wolf se inspira en el personaje de Franza, la mujer inducida a la locura por su marido psiquiatra, que construye su historia como historia de enfermedad mental y que crea la locura adueñándose de la palabra que la narra. Wolf reconstruye, por tanto, la historia de Cassandra como historia de una “mujer sin nombre” —como Malina—, de una mujer —como Franza— “colonizada”. La vuelve a escribir como historia de una mujer “al margen de la norma”.

La pregunta que mueve la novela es la misma en la que insistía en *Muestra de infancia*: “¿Cuándo empezó eso?” (Wolf, 1984: 180; 1996: 125; la traducción es

mía).³ Sin embargo, el punto de perspectiva se traslada decididamente a la desmitologización de lo femenino (Kuhn, 1988; Beebee y Weber, 2001; Schmidt, 2004). “¿Quién era Casandra antes de que alguien escribiese de ella?” (Wolf, 1996: 147). ¿Es posible apartar del cuento masculino —Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles, Eurípides— a los personajes femeninos de la mitología griega? Deméter, Cibele, Selene, Hécate, Gea, Rea, Hera, Afrodita, Artemisa, Atena, las Erinias, las Moiras, Hécuba, Casandra, Clitemnestra, Helena, Medea ¿pueden volver a tener voz propia? ¿Se le puede devolver una historia a quien se halla sin historia? Como en la novela de 1976, en *Cassandra* Wolf interroga a la memoria (Mauser, 1985; Roebing, 1985). Pero si en *Muestra de infancia* está en juego la “memoria moral”, aquí Wolf menciona una “memoria para el miedo” (*Angst-Gedächtnis*) y una “memoria para los sentimientos” (*Gefühls-Gedächtnis*). En la reelaboración del pasado nazi, se trataba de recuperar la capacidad de decir “yo”, no solo rehuendo del “nosotros” que uno había sido, sino reconociendo la persistencia del “nosotros” que uno es. En la reelaboración del pasado mítico, la sustracción es originaria —Casandra habla a partir de su desconocimiento de la identidad colectiva— y ya no es necesario distanciarse ulteriormente de uno mismo (Renner, 1985). Se trata, más bien, manteniendo la distancia del “nosotros”, de dejar que rezume lo que aquel “nosotros” ha borrado y eliminado. De ahí, me parece, memoria como miedo y como sentimiento.

También en *Cassandra*, como en *Muestra de infancia*, el procedimiento narrativo no es lineal y tampoco se puede inscribir dentro de una lógica secuencial, sino que debe encomendarse una vez más, como en la reconstrucción autobiográfica, a una “exactitud fantástica”, para producir la necesaria “ampliación de lo que para mí es ‘real’” (Wolf, 1996: 152). De una realidad, en otras palabras, que es tal, sobre todo, para quien la cuenta. De una auténtica realidad que trabaja contra el ídolo, contra la imagen traicionada, para permitir el retorno de lo reprimido, el regreso a la vida. “A la mujer se le arranca la memoria viva [*lebendige Gedächtnis*], se le atribuye la imagen que los demás se han forjado de ella: el proceso atroz de la petrificación, de la cosificación del cuerpo vivo” (1996: 172). La víctima de la narración masculina, insertándose en una lógica radicalmente alternativa, puede reivindicar su ser anormal como ser salvaje, con una fuerza que no sea violencia, sino antagonismo radical a la lógica masculina de la guerra. Descolonización del mito, entonces, subversión del relato transmitido como devolución de la “palabra viva” (*lebendige Wort*): este es el intento de escritura de *Cassandra*.

³ En adelante, todas las traducciones de Wolf 1996 (“Voraussetzungen einer Erzählung: Vier Vorlesungen”) al castellano son mías.

Wolf parte de la premisa de que el mito, por ser relato masculino de lo femenino, es irremediamente “ocultación de los hechos”. A partir de este encubrimiento, de este olvido, de esta identidad que se ha quedado sin palabras, empieza el relato como única posibilidad de sentido, como acto de rememoración colectiva y, a la vez, posibilidad de autorreflexión. Como apertura de un futuro posible, de una “nueva posteridad”. Parece claro que aquí Wolf está pensando en los dos rumbos de la herencia, la que recibimos —lo que (nos) viene pasado— y la que (nos) dejamos. Lo cual abre de inmediato un interrogante sobre qué somos nosotros, y hasta qué punto podemos reconocernos en lo que contamos (haber sido). Bajo esta perspectiva, Clitemnestra ya no puede tener los rasgos de la mujer infiel y traidora, ni Casandra puede mantener la fisonomía de la sacerdotisa presumida y orgullosa. Los vivos, nosotros, tenemos que dialogar con los muertos. Volver a evocar a los vencidos es la única posibilidad que tenemos para abandonar la vía de la guerra. Que en 1983, en Europa, es guerra nuclear.

Para Wolf no se trata, de ninguna manera, de una operación nostálgica ni de una improbable exhumación de un matriarcado de los orígenes —se caería una vez más, en este caso, en una nueva mitología, que difícilmente conseguiría escapar de las trampas narrativas e identitarias de la masculina. Se trata, en cambio, de reconocer, desmitologizados, los orígenes auténticos de Europa —la princesa oriental violada por los Cretenses— para cambiar su destino. “Un acto de violencia contra una mujer funda, en el mito griego, la historia de Europa. Mi sufrimiento por este continente es en parte también sufrimiento por un fantasma” (Wolf, 1996: 105-106). Y es ya en este nivel donde la dinámica del chivo expiatorio, introducida en literatura por Girard, atraviesa la reflexión wolfiana. El sacrificio humano —el de su hija, Ifigenia, por parte del padre, Agamenón; el de la madre, Clitemnestra, por parte del hijo, Orestes— se expone a la luz no como episodio aislado, sino como ritual político constitutivo, sobre el que se estructura la civilización a la que aún pertenecemos. La política occidental se fundamenta en un homicidio sacrificial, que es el homicidio de lo femenino (Vinale, 2002).

A pesar de ello, lo que nos interesa no puede ser solo el acto de violencia originario, sino que es preciso indagar en la construcción narrativa que siempre lo acompaña. El relato auto-absolutorio de los verdugos —el que magistralmente Girard hallaba en la historia de Edipo— transforma a la víctima en monstruo. Y esa víctima —a diferencia de lo que veía Girard— es, ante todo, mujer. La inconmensurabilidad de lo femenino hace que la mujer sea “intocable” y, por eso mismo, “monstruosa”. He aquí el doble sentido de lo sacro. He aquí la doble raíz de la violencia occidental. Grecia y Troya, EE.UU. y URSS, Occidente y Oriente. Somos herederos y epígonos de un odio arcaico, el odio de Agamenón, el odio de Orestes. Y es en el conflicto negado del padre —parricida sacrificador— y del hijo —matricida vengador— donde está la raíz reprimida de Europa. Casandra está en el punto

de intersección entre Ifigenia y Clitemnestra, entre sacrificio y venganza. Mejor dicho, es a través de su figura cuando el sacrificio aprende a llamarse venganza.

La pregunta se convierte entonces en cómo nombrar esta inefabilidad. ¿Cómo conseguir que el fantasma hable? El horizonte nuclear, el equilibrio del terror, plantea la misma condición de pérdida de la posibilidad de significación a la que Marguerite Duras se refiere en el guión de la película de Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (1957), cuando hace que el joven japonés repita: “Tu n’as rien vu à Hiroshima, rien” (Dini, 2016). Como Auschwitz, como Hiroshima, Casandra es lo indecible (*unsäglich*) de nuestra historia. Mejor aún, con Ifigenia y Clitemnestra, Casandra es el origen de esa inefabilidad.

En el caso de la reconstrucción de la figura de Casandra, se trata entonces de practicar la fe, pero una fe cambiada de signo. Contra su condena a no ser creída, hay que creerla. La clave de esta operación de descodificación narrativa, que es a la vez desmitologización y cuento —“liberar a Casandra del mito y de la literatura” (Wolf, 1996: 23), “aprender a leer el mito” (1996: 68)—, está en tomar en serio lo que de Casandra viene transmitido —la versión oficial del mito— y llevarlo a sus consecuencias extremas. Y la clave de la figura de Casandra es su “obsesión por ver” (*Zwang zu sehen*). Creer hasta el final en la verdad de su condena —ver sin ser creída— abre a la posibilidad de entender el móvil cultural de su estigma, de ver por qué el vencido es vencido. Y la conclusión posible es tan solo una: “Con Casandra se nos transmite una de las primeras figuras femeninas cuyo destino anuncia lo que, durante tres mil años, les ocurrirá a las mujeres: ser reducidas a objeto” (1996: 100-101).

Europa es una civilización patriarcal fundada en la guerra. Para detener la guerra es necesario comprender, pues, cuál es la mecánica originaria de nuestro mundo. “Se puede saber cuándo empieza la guerra, pero ¿cuándo empieza la preguerra?” (1986: 82). ¿A qué guerra se refiere Wolf? La voz es la de Casandra, pero está claro que aquí la referencia no es solo a aquella guerra de asalto que fue la Guerra de Troya. Imposible no leerlo en la Guerra Fría y, antes incluso, en la Segunda Guerra Mundial. No obstante, se puede proyectar el texto más allá de su tiempo, y leer en él el choque de civilizaciones, el conflicto entre Occidente e Islam con el que hemos entrado en el nuevo milenio. En palabras de Wolf, *Casandra* es un “relato con clave” (*Schlüsselerzählung*). Para encontrar su combinación, hace falta entonces volver a la pregunta decisiva —¿cuándo empezó?— sabiendo *qué* es lo que ha empezado. La Europa del nazismo y del equilibrio del terror, la Europa de la eugenesia y lo nuclear. La Europa de la aberración técnica es una civilización que empezó con el abuso de lo femenino, con la represión de una historia y con su traducción monstruosa. Con Casandra, Clitemnestra y Medea. Con Cibeles, Deméter y las Erinias. Esta violencia constituyente —el “reducir a objeto” a la mujer—

es la condena originaria de Europa. Solo en este movimiento de sumisión cosificante se puede entender la histórica tendencia de la civilización occidental que trata la vida como objeto de conquista, dominio e indagación. E intentar oponer resistencia.

¿Cuál es, entonces, el don maldito de Casandra? Sin forzar demasiado, es posible contestar en términos foucaultianos: el don maldito de Casandra es la parresía. Casandra es “amante de la verdad”. Y la verdad que repite —fruto amargo de su “obsesión por ver”— es que la guerra ya ha sido ganada por los griegos, porque han inducido a los troyanos a ser como ellos, a inscribir su comportamiento político en su código binario —verdadero/falso, amigo/enemigo, matar/morir— en el que la vida, la “materia viviente”, siempre queda fuera. Los han obligado a adoptar su coherencia. Y esta coherencia, la lógica de la guerra, modela al pueblo del que se adueña.

El modelador de la conciencia del pueblo troyano, el constructor de la gran narración bélica, el estratega militar que ha plasmado a los troyanos sobre el enemigo, es Eumelo. Eumelo es quien ha trabajado en la polarización externa —griegos/troyanos, Aquiles/Héctor— e interna —Príamo/Anquises, varones/hembras—. Es él —“un Nadie que no era capaz de creer” (Wolf, 1986: 161)— quien ha construido la fe en el fantasma, o sea, quien ha inventado la historia de Helena raptada por Paris para vengar el rapto de la hermana del rey. Y la verdad que Casandra repite es que Helena nunca ha llegado a Troya, que Helena es un fantasma, y que “una guerra librada por una ficción tiene que perderse” (1986: 86).

La mecánica que Wolf sitúa en el centro de la guerra es la misma que identificó Simone Weil. El poder se funda en un vacío fundamental, un vacío constituyente. La nada radical del poder, su esencia metafísica, reside en el prestigio. “El prestigio, es decir, la ilusión, está [...] en el centro mismo del poder. Todo poder reposa en relaciones entre las actividades humanas; pero un poder, para ser estable, debe parecer algo absoluto, intangible, a aquellos que lo ejercen, a los que lo sufren” (Weil, 2007: 363). Wolf investiga simplemente las mecánicas originarias de formación del dispositivo narrativo que está en la base de la vacuidad estructural de cada poder. El personaje-guía de esta búsqueda es Eumelo porque es él quien “decidía [...] qué palabras debían usarse” (Wolf, 1986: 69), quien ha impuesto a Troya las “normas del lenguaje” (*Sprachregelung*), en virtud de las cuales lo oficial se ha convertido en real, la noticia, en verdad. Contra Eumelo procede Casandra, la parresiasta, empujada por el “amor a la verdad” (*Wahrheitswillen*): “Llamar verdad a lo que era verdad y falso a lo que no lo era” (Wolf, 1986: 103).

Así como en *Muestra de infancia*, también en este relato la toma de conciencia, la visión de uno mismo y de su propia historia —individual y colectiva—, pasa por la enfermedad, la crisis y la convalecencia de su propia identidad. Dejando de re-

conocerse en el “nosotros”, Casandra va perdiendo poco a poco adherencia y adhesión a sí misma, y es justamente su locura, su “de-mencia” (*Wahn-Sinn*), la que hará que se desmorone ante sus ojos la ficción (*Verstellung*) a través de la cual se “nos” cuenta la guerra. Casandra es la voz desoída e imposible de escuchar que revela lo que ya es evidente. Que ser troyanos —o alemanes orientales, o comunistas, o mujeres— significa ser radicalmente diferentes del ser griegos —o alemanes occidentales, o capitalistas, o varones. Y que esta diferencia no es estatutaria, sino producto de un constante trabajo de cuestionamiento de su propia identidad —cultural, política y de género. Donde sigue funcionando el poder ejercido a través de la violencia —física o simbólica, es del todo irrelevante—, en el que la “conformidad” —aquella misma *Übereinstimmung* señalada por Wolf como impronta del nazismo en *Muestra de infancia*— existe como esquema constituyente de la identidad colectiva, no se da ninguna posibilidad de transformación, de sustracción a la violencia cosificante del poder. Pero mostrar disconformidad, “decir que no” (1986: 155), es mortal. Porque “preferimos castigar al que menciona el hecho que al que lo comete” (1986: 24). Desde los orígenes de nuestra civilización el chivo expiatorio se ha considerado la manera más eficaz para calmar el altercado y construir una comunidad. Medea es la figura arquetípica del chivo expiatorio femenino.

Medea: la acronía

Tal vez porque fue escrito después de la caída del muro de Berlín, tal vez porque en los años noventa Christa Wolf había perdido el complaciente e instrumental interés de una parte de la comunidad literaria occidental —que había pretendido usarla como ganzúa polémica contra la RDA y el bloque soviético—, el caso es que *Medea* (*Medea. Stimmen*, 1996) sigue siendo todavía hoy, a mi parecer, una obra demasiado desatendida. Evidentemente el siglo XX ya lo había cerrado, y con prisas, Francis Fukuyama, y Samuel Huntington se había apresurado a abrir el XXI inmediatamente después. Ni *Medea* ni Christa Wolf merecen tal represión.

Medea se abre siendo caracterizada por la acronía. “La acronía no consiste en la yuxtaposición indiferente —escribe Wolf citando a Elisabeth Lenk—, sino más bien en entrelazar las épocas, siguiendo el modelo de un trípode, en una serie de estructuras que se rejuvenecen” (Wolf, 1998b: 7). En la teoría del lenguaje, el concepto de acronía fue propuesto como superación de la dicotomía saussuriana entre sincronía y diacronía, y con el propósito de distinguir las estructuras discursivas de las estructuras semióticas, para las cuales no parece posible escandir una temporalidad coherente. El modelo —mencionado por Wolf en el exergo— es el del microscopio o de la *matrioska*. También podríamos emplear la imagen de los silenos de Alcibiades de memoria erasmiana o los retratos compuestos de Francis Galton. Y es con esta actitud arqueológica como Wolf encuentra la figura

de Medea. Un trabajo de excavación, por tanto, que es trabajo de desconocimiento (*Verkennung*) (Beyer, 2007). Desconocimiento de la tradición que pasa por un desconocimiento de lo que ha nacido de aquella tradición: nosotros, europeos, occidentales. ¿Quién está *realmente* dentro de Medea?

El mecanismo narrativo que Wolf emplea en esta novela es la polifonía. *Medea* es una novela coral, muy parecida, en su mecánica, a la técnica del “narrador poco fiable” empleada en la escritura literaria y cinematográfica (ejemplos filmicos célebres son *The Usual Suspects* [*Sospechosos habituales*] de Singer, *Fight Club* — conocida como *El club de la lucha* y como *El club de la pelea*— de Fincher, *El sexto sentido* [*The Sixth Sense*] de Shyamalan o *Memento* de Nolan). Sin embargo, las voces de Jásón, Agamedea, Acamante, Leuco y Glauce dicen todas la verdad, todas convergen en el establecimiento de la verdad sobre Medea. Medea, sacerdotisa de Hécate, sobrina de Circe, es salvaje, malvada, soberbia, prófuga, descarada, inmigrante, monstruosa, perversa, hechicera, extranjera, puta, monstruo, loca, desmedida. Medea es infanticida.

En el caso de Casandra, “el monopolio sobre la historia y sobre el mito” (*Monopol über Geschichte und Mythen*) (Wolf, 1998a: 22) lo poseían los aqueos vencedores sobre los troyanos vencidos —quienes, de hecho, son derrotados precisamente porque adoptan el dispositivo narrativo de los griegos. Su verdad era, ante todo, la verdad de la guerra y de sus causas. Encubrimiento de la violencia detrás del cuento épico. Wolf le devuelve la voz a Casandra para que cuente la verdad: sobre Troya, sobre la guerra, sobre Clitemnestra, sobre Agamenón, sobre Aquiles y sobre toda mitología conmemorativa colectiva. Una parresía contra la falsificación de la narración militar y, con ella, contra la guerra y los fantasmas de lo imaginario que esta ha producido. En cambio, ¿cuál es la verdad que Medea es llamada a pronunciar? Hacer justicia a Medea, sustraerla de la trampa semiótica, significa ante todo liberarla del dispositivo al que ha sido entregada por la narración oficial —Eurípides y Séneca sobre todos los demás (Calabrese, 1998). Pero, ¿cómo y por qué Medea ha caído en esta trampa? ¿Cómo y por qué la divina sanadora —“la que conoce buenos consejos” (Wolf, 1998b: 57), según el étimo del nombre— se ha convertido en terrible infanticida?

Como Casandra, Medea es una mujer salvaje (Mayer, 1997; Wilke, 2003). Como Casandra, Medea es empujada por una “obsesión por comprender” (*Zwang zu verstehen*) y, como Casandra, dice la verdad. No obstante, la verdad de Casandra es que quien acepta la lógica binaria de la guerra ya ha perdido. Y Casandra llega a declarar esta verdad en el momento de su muerte y solo después de haberse reencontrado en la no adhesión a su propio papel. La crisis del sí es preludeo a la verdad del relato, al cuento de la *verdadera* historia de Troya. En cambio, Medea vuelve, ante todo, para contar la verdad *sobre* sí misma, y gritar su inocencia: “Qué dicen. Que yo, Medea, he matado a mis hijos. Que yo, Medea, quise vengarme del

infiel Jasón. Quién lo creará, me pregunto. Arinna dice: Todos” (Wolf, 1998b: 220). Y esta verdad sobre sí misma, Medea la puede desenmascarar solo después de haber revelado la verdad escondida bajo las murallas de Corinto que está en el origen de su condena. Casandra dice la verdad y su condena es no ser creída. Medea dice la verdad y su condena es ser creída... infanticida.

¿Qué secreto se esconde detrás de Corinto? ¿Qué revelación determina la condena de Medea? “Esta ciudad está fundada sobre un crimen. Quien revele ese secreto estará perdido” (1998b: 25). Crimen, secreto. Son estas las dos palabras clave de la novela de Wolf. El crimen secreto es un infanticidio. No aquel de los hijos de Medea, sino de Ifínoe, hija primogénita del rey de Corinto Creonte, sacrificada por su padre para interrumpir la matrilinealidad de la descendencia: “se sacrificó a una niña en el altar del poder” (1998b: 155). La obsesión por comprender de Medea la lleva a descubrir el delito fundador, y esto, por sí mismo, la expone a la muerte. Mujer, extranjera, sanadora que conoce el *arcanum imperii*, Medea posee todos los que Girard definía como los “signos de selección victimaria”. Es el perfecto chivo expiatorio.

Así, cuando un terremoto lleva la peste a Corinto, queda claro que “se liberarían todas esas fuerzas funestas que una vida social ordenada sabe refrenar” (1998b: 166). En la que siempre Girard llama una “crisis sacrificial”, para volver a encontrar su cohesión, la ciudad tiene que dirigir unánimemente su violencia — “una violencia funesta se concentraba en la multitud de personas” (1998b: 182)— hacia una víctima inocente, que se ofrezca como chivo expiatorio — “la muchedumbre buscó víctimas para aplacar su sed de venganza” (1998b: 186). Así es como Medea se convierte de sanadora en apastada, e infanticida.

Así, con *Medea* me parece que el recorrido de Christa Wolf encuentra su cumplimiento. Si en *El cielo partido* y en *Muestra de infancia* la identidad femenina, a pesar de haber sido puesta de relieve a través del enfoque autobiográfico, seguía quedando entre paréntesis, en *Casandra* la cuestión de la diferencia sexual estalla en toda su potencia e interroga rudamente al poder, sus fundamentos y sus formas. La guerra siempre se declina en masculino, y lo femenino reprimido constituye su condición de posibilidad. En *Medea*, la polarización es aún más extrema. Los varones hacen la guerra —y Jasón llega a ser lo que Casandra sabía que habría llegado a ser Eneas, un monumento—, las mujeres la sufren. Son sacrificadas —a Ifigenia la sigue Ifínoe—, son entregadas al aislamiento —como Mérope, reina de Corinto, o como Hécuba, reina de Troya—, a la locura —como Glauce, su hija— y a lo vedado —como Casandra y Medea. Pero si Casandra, muriendo víctima de la verdad que ha proferido, lleva su testimonio a través de los tiempos, Medea, sobreviviendo, cae víctima del discurso de verdad construido sobre ella. La supervivencia de Medea es su condena. Me parece probable que Wolf esté pensando aquí en el final de una historia europea —la comunista y la feminista— y en una experiencia

que parece estar condenada a quedarse sin palabras ante el veto que le imponen los vencedores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beebe, Thomas O. y Beverly M. Weber (2001), "A Literature of Theory: Christa Wolf's *Kassandra Lectures* as Feminist Anti-Poetics", *The German Quarterly*, 3: 259-279.
- Beyer, Martin (2007), *Das System der Verknennung. Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag.
- Calabrese, Rita (1998), "Dal silenzio alla parola. Il lungo viaggio di Medea nella cultura (soprattutto tedesca)", *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Giulio Schiavoni (ed.), Milán, Franco Angeli: 103-130.
- Cavarero, Adriana (1999), *Nonostante Platone. Figure femminili della filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti.
- Chiarloni, Anna (1981), "Christa Wolf: *Der geteilte Himmel*", *AION. Studi tedeschi*, 1-2: 119-133.
- (1998), "Conversazioni con Christa Wolf", *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Giulio Schiavoni (ed.), Milán, Franco Angeli: 33-79.
- Dini, Triastana (2016), "Esperienza e pensiero della guerra in Simone Weil e Marguerite Duras", *Segni e comprensione*, 3: 13-22.
- Ehrhardt, Marie-Luise (2000), *Christa Wolfs Medea. Eine Gestalt auf der Zeitengrenze*, Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag.
- Girard, René (1986), *El chivo expiatorio*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Hörnigk, Therese (1998), "Senza partecipazione non c'è memoria, né si dà letteratura. L'intento poetico di Christa Wolf", *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Giulio Schiavoni (ed.), Milán, Franco Angeli: 81-95.
- Kuhn, Anna K. (1988), *Christa Wolf's Utopian Vision: From Marxism to Feminism*, Cambridge, Cambridge UP.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (2002), *El mito nazi*, Barcelona, Anthropos.
- Mauser, Helmtrud (1985), "Zwischen Träumen und Wurfspeeren. *Kassandra* und die Suche nach einem neuen Selbstbild", *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*, Wolfram Mauser (ed.), Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag: 233-264.
- Mayer, Friederike (1997), "Potenzierte Fremdheit. Medea - die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*", *Literatur für Leser*, 2: 85-94.

- Ozer, Irma Jacqueline (1988), "The Utopian Function of Literature According to Ingeborg Bachmann and Christa Wolf", *Modern Language Studies*, 4: 81-90.
- Renner, Rolf G. (1985), "Mythische Psychologie und psychologischer Mythos Zu Christa Wolfs *Kassandra*", *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*, Wolfram Mauser (ed.), Wurzburg, Königshausen & Neumann Verlag: 265-290.
- Roebling, Irmgard (1985), "Hier spricht keiner meine Sprache, der nicht mit mir stirbt. Zum Ort der Sprachreflexion in Christa Wolfs *Kassandra*", *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*, Wolfram Mauser (ed.), Wurzburg, Königshausen & Neumann Verlag: 207-232.
- Schmidt, Svenja (2004), *Kassandra. Ein Mythos im Wandel der Zeit. Antiker Mythos und moderne Literatur am Beispiel der "Kassandra" von Christa Wolf*, Marburgo, Tectum Verlag.
- Silberman, Marc (1987), "Writing What- for Whom? *Vergangenheitsbewältigung* in GDR Literature", *German Studies Review*, 3: 527-538.
- Vinale, Adriano (2002), *Oracolo e profezia. Parola della legge e sentimento di giustizia*, Nápoles, Filema.
- Weil, Simone (2007), *Escritos históricos y políticos*, Madrid, Trotta.
- Wilke, Sabine (1990), "Dieser fatale Hang der Geschichte zu Wiederholungen". Geschichtskonstruktionen in Christa Wolfs *Kindheitsmuster*", *German Studies Review*, 3: 499-512.
- (2003), "Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman *Medea*. *Stimmen* als postkolonialer Text", *The German Quarterly*, 1: 11-24.
- Wolf, Christa (1984), *Muestra de infancia*, Madrid, Alfaguara.
- (1986), *Cassandra*, Madrid, Alfaguara.
- (1992), *Nel cuore dell'Europa. Conversazione con Anna Chiarloni*, Roma, Tascabili e/o.
- (1994), *El cielo partido*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1996), "Voraussetzungen einer Erzählung: Vier Vorlesungen", *Kassandra*, Múnich, DTV: 7-179.
- (1998a), "Von *Kassandra* zu *Medea*. Impulse und Motive für die Arbeit am zwei mythologische Gestalten", *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Giulio Schiavoni (ed.), Milán, Franco Angeli: 16-31.
- (1998b), *Medea*, Madrid, Editorial Debate.

