

## EL MITO DE CASANDRA EN SERGIO BLANCO: DIVERGENCIAS Y DIÁLOGO INTERCULTURAL

ELENI GINI

Universidad Abierta de Chipre

**Resumen:** La presente ponencia trata el monólogo teatral *Kassandra* del dramaturgo y director franco-uruguayo Sergio Blanco, a fin de poner de relieve cómo, a través del mito de la Guerra de Troya y especialmente, a través del personaje de la adivina Cassandra, se creó un palimpsesto en el que se reflejan los males de la guerra, del desarraigo y del exilio. Asimismo, en dicha obra se ponen de manifiesto los temas de la libertad sexual, de la dificultad que supone vivir en un mundo en el que ser diferente se considera una maldición. En la obra de Blanco, el personaje de Cassandra aparece como una chica de compañía que va –deliberadamente– hacia la muerte, se dirige a los espectadores de todo el mundo hablando en un inglés macarrónico y narra su historia con una sinceridad aplastante, que aunque antiquísima, sigue siendo relevante hoy en día. Al desplegarse la trama, la Cassandra de Blanco evoca a sus queridos Abba y Bugs Bunny, cuya máscara lleva cuando lee las letras de su monólogo euripidiano, acrecentando así la sensación de humor amargo y desasosiego. *Kassandra* se ha representado al menos 14 veces en escenarios latinoamericanos y europeos y ha sido galardonada con premios de dirección y de interpretación. Su mirada subversiva le permite compartir afinidades con los monólogos inspirados en mitos antiguos del siglo XXI, tal como fueron concebidos y representados por diversos dramaturgos de renombre internacional.

**Palabras clave:** Blanco, Casandra, diversidad, desarraigo, sexualidad.

**Abstract:** By reference to the theatrical monologue *Kassandra*, by French-Uruguayan playwright and director Sergio Blanco, this presentation will point out that through the myth of the Trojan war and, primarily, through the person of the prophetess Cassandra, a palimpsest is created carrying the echo of the war, the anguish of uprooting and exile while, simultaneously, speaking frankly about sexual freedom and the wish to experience it with both sexes but also the difficulty of living in a world where difference is considered a curse. Blanco's Cassandra is depicted as a call-girl knowingly on her way to her death, who addresses the viewers of the world in broken English and, with disarming directness, narrates her ancient and contemporary story, including references to her beloved Abba and Bugs Bunny, whose mask she wears as she reads verses from her Euripidean monologue, thus accentuating the sense of bitter humor and angst. *Kassandra* has seen at least 14 different versions on the theater stages of Latin America and Europe and has garnered prizes for acting and direction. Its subversive viewpoint allows it to converse openly with the 21st century's ancient-myth monologues, as these have been written and staged by various authors internationally renowned.

**Keywords:** Blanco, Cassandra, Diversity, Alienation, Sexuality.

## 1. Breve introducción a la historia que ya conocemos

En 2011, el escritor franco-uruguayo Sergio Blanco entrega a su público el monólogo de una *Cassandra*<sup>1</sup> extraña, ambigua, seductora y al mismo tiempo bastante repulsiva en razón del mito que trata y, sobre todo, del destino que el mito le tenía reservado.

Pero tomemos las cosas desde el principio: la guerra de Troya presenta al rey aqueo Agamenón como vencedor de una cruenta guerra de diez años en la lejana Troya. Lo acompaña el esplendor de su poder y los nombres de mortales, dioses y ciudades de especial carga simbólica. La epopeya homérica, la *Orestíada* de Esquilo, las tragedias de Sófocles y Eurípides, han abordado y plasmado la amplitud de los mitos, la dimensión trágica de los personajes del drama y la profundidad de sus significaciones. Con el paso del tiempo, siguieron tragedias en las que los héroes del drama adoptaron –tomándolas prestadas según el caso– las características de sus antecesores arquetípicos. El siglo XX y las dos primeras décadas del siglo presente han arrojado numerosas muestras de escritura en las que se refleja, bien a través de la importancia simbólica de los nombres, bien de las circunstancias imprecisas de la trama y del mito, referencias históricas de importancia decisiva, agitaciones sociopolíticas de la mayor intensidad, conflictos y fases de desarrollo cultural de extraordinaria importancia. En la *Electra* de Giraudoux (1937), la *Antígona* de Anouilh (1944), la Clitemnestra en *A su sombra* de Edgar Chías (2009) o la *Fedra* de Juan Mayorga (2007), se reconocen multitud de elementos en los que se bosqueja el entorno histórico, el paisaje estético y sus cánones. Entre ellos, un elemento inseparable y determinante es la Ciudad. El Sujeto actúa, decide y dialoga desde y mediante esta. La comunidad acata, regula, permite, rechaza además de instaurar las condiciones, las leyes y los códigos no escritos que definen la cultura y conforman los términos de la comunicación. En conjunto, la herencia dramaturgica saca a la luz la vigencia de la comunidad sin dejar de restar valor a los caracteres prominentes, aquellos personajes dramáticos que los dioses y hombres escogen para encarnar virtudes supremas y terribles sufrimientos. De entre la multitud de personajes trágicos, destacan aquellos que representan la justicia, la distinción –en virtud del valor y el sacrificio– con respecto a lo humano, el encuentro con lo insólito y la angustia por lograr una respuesta a los grandes interrogantes de la existencia y el destino humanos. A menudo, en segundo plano se han representado algunas figuras y rasgos particulares de ciertos héroes como los de Ifigenia, Orestes o Casandra. El siglo veinte se ha centrado en los entresijos del discurso femenino, baste recordar la Clitemnestra de la francesa Marguerite Yourcenar, la Fedra del español Miguel de Unamuno, los Átridas del griego Iákovos Cambanelis, pero el discurso teatral no ha prestado la debida atención a la extraña y *extranjera* adivina Casandra de Troya.

---

<sup>1</sup> En el artículo se utilizan dos términos: *Cassandra*, para aludir al personaje del mito o al mismo personaje en otras obras y *Kassandra*, para referirnos a la protagonista de la obra de Blanco.

## 2. La *Kassandra de Blanco*

El escritor y director teatral franco-uruguayo Sergio Blanco nos presenta el mito de su propia *Kassandra* buscando sorprender con su contenido morfológico y conceptual, mediante el género del monólogo. No es casualidad que:

[...] desde la época de Corneille, del abad de Aubignac y, posteriormente de Hugo, el monólogo, como técnica dramática, haya estado ligado a la expresión de pensamientos y sentimientos íntimos de los personajes y, tras ellos, del escritor. No obstante, tal práctica ejerce una particular fuerza de fricción en el movimiento de la acción y, al elevar el tono lírico, desarticula sus falaces transformaciones, además de limar la dramaticidad del texto. [...] Pero en el teatro, cada discurso es un discurso hacia el otro, se articula y se pronuncia gracias a ese visible o invisible otro. El monólogo se cimienta asimismo en ese otro, está basado en él y lo configura al mismo tiempo, y como ese otro no está presente, el monólogo revela visiblemente su ausencia, es decir, se manifiesta en tanto diálogo simbólico, alude a la presencia del otro a través de su ausencia mediante los dos procedimientos básicos de la interpretación de sueños freudiana: ya sea concentrando en él la distancia que le separa del otro, o bien trasladando el deseo del locutor a otro ser (Pefanis, 1999: 216-217).

Además, no debemos olvidar que el elemento fundamental que facilita la percepción del monólogo reside en la función performativa del lenguaje: la función que en gran medida sustituye a las acotaciones y al decorado escénico, sustituye a la representación en el imaginario del espectador porque las palabras le han dado ya la posibilidad de representar él mismo, a nivel mental, con mayor o menor claridad, la actuación que seguirá. Al fin y al cabo, el lenguaje es performativo en el sentido de que no transmite simplemente información, sino que lleva a cabo actos por medio de la repetición de prácticas del lenguaje consagradas o maneras de ejecutar las cosas (Austin, 2003: 124).

## 3. Argumento

La *Kassandra de Blanco* es una prostituta transexual inmigrante de nuestros días que enlaza –mediante su presencia en escena– la realidad tangible con la ausencia de la acción narrativa, cogiendo por sorpresa al espectador al introducir en el discurso y el escenario objetos escénicos conocidos por todos y un discurso caracterizado por un fuerte tono de compadreo. Extraña en un lugar extraño, habla un inglés macarrónico, sabiendo que es suficiente para que la entiendan ya que se dirige a su público, los parroquianos de un bar en el extremo de la ciudad, teniendo el poder de mirarlos a los ojos y esperar una elemental respuesta o un gesto que le permita continuar su vida a través de la noche. Deja

claro, casi desde el principio, que está procurando ganarse el sustento, y su propuesta de vender cigarrillos Marlboro de contrabando incluso a los espectadores pone de manifiesto la situación a la que ha llegado, aludiendo explícitamente a una “táctica” comercial con reglas bien concretas.

Pronto empezará a desenredar la madeja de su historia, que se remonta al lejano pasado mitológico de la desventura de Troya. Hija de Príamo y Hécuba, nace y se cría en su inocencia principesca que, sin embargo, no va a durar mucho. Pronto se convertirá en la amante de su hermano Héctor, vivirá la revelación del secreto incestuoso, la toma de conciencia de que ha nacido chico en el cuerpo de una mujer, la prohibición del deseo hasta el momento en que la ciudad de Troya caiga en manos de Agamenón y sea derruida por completo. Y junto a la ciudad, también quedará derruida Cassandra, que se convertirá en esclava y amante del rey vencedor. En este punto el discurso cobra mayor intensidad, ya que la descripción de la atracción sexual entre ambos es más que elocuente.

When I see Agamemnon, I think: oh my god!... Yes... Y think: he's very, very beautiful... I want to be his slave... [...] My love for him is very, very special... And... And very, very sexual... Yes... Agamemnon and me... Very, very sex... Yes... The first night... oh my god... Agamemnon is a horse... Yes... Very impulsive... Very hot... Very open sex... (Blanco, 2011: 27).

Kassandra –tal y como nos confiesa–, hasta que llega a Argos, tendrá relaciones con casi todos los aqueos ilustres, a excepción de Ulises, que se niega a acostarse con ella, invocando a Penélope y su retorno a la patria. Casandra, a pesar de conocer tanto su cruento destino como el de Agamenón, no puede evitarlo. Describe minuciosamente su violenta muerte y llama cruel, cerrada y posesiva a la reina Clitemnestra. El relato de sus lejanos pero inevitables males se verá interrumpido por el sonido de su teléfono móvil. El tono de la llamada es la canción de Abba “The winner takes it all” (Blanco, 2011: 27), y su interlocutor es Monsieur Flaubert, “un cerdo francés” (Blanco, 2011: 30), como lo llama. Se trata de uno de sus clientes más generosos así como más violentos, de salvaje inclinación sdomasquista. Sin embargo –como pronto nos confiesa–, lo necesita para sobrevivir, para ahorrar dinero, para ayudar a sus hermanas en Zagreb, en Filipinas, en México, en Iraq y para conseguir reunir la cantidad necesaria que le permita proceder al cambio de sexo. Sus dificultades y necesidades no le harán perder el sentido del humor y, sobre todo, no le impedirán informarnos de que sus fetiches y símbolos preferidos son, además de Abba, el equipo de fútbol del Manchester United, Scarlett O’ Hara y no dejar de creer hasta el último momento que alguna vez volverá al hogar, a su casa, y que no se pierde la esperanza: “Tara. Home. I’ll go home, and I’ll think of some way to get him back. After all, tomorrow is another day!... this is my philosophy... Tomorrow is another day... [...] Tomorrow I’ll go to Troy” (Blanco, 2011: 35). Un punto de extraordinaria importancia que cabe la pena señalar es el espacio, a modo de indicación constante en puntos clave de su monólogo, el cual puede examinarse a través de sus diversas

manifestaciones. Según el análisis de Thomadaki, partiendo del espacio real que unifica los sistemas “escenario” y “sala de espectadores”, pasando por el espacio teatral al que pertenece el mito, la acción y la trama de los personajes y las situaciones de una obra, alcanzamos el espacio intermedio, el cual no tiene lugar sobre la base de procesos a la vista y no se actualiza mediante los significantes existentes, sino que constituye un sistema independiente que aparece en el discurso de los personajes. Mediante este, el héroe teatral narra sus peripecias en un espacio que no se manifiesta en ningún punto del escenario, es decir, en el espacio verbal, ya que este tiene lugar solo a través de los actos de lengua del personaje (Thomadaki, 1993: 129-131).

Como señala Ubersfeld (1996: 115), tanto el espacio puramente escénico como el espacio verbal conforman unas veces el espejo de las señalizaciones textuales y otras veces conforman una imagen codificada que crea el espectador en su campo imaginario. Esta imagen codificada constituye el núcleo de su monólogo, incluyendo el eterno motivo del regreso a la patria, en el sentido literal o metafórico de la palabra *patria*. El íntimo anhelo de la Casandra de Blanco es responder a la cuestión de cuándo y sobre todo cómo uno vuelve a su casa. Su heroína acaba de señalar que vive fuera –por tanto es extranjera– respecto a su tierra, su país, ha sido excluida de su deseo de vivir su naturaleza femenina, ya que nació chico y que cualquier desviación está prohibida en su entorno social. Los países, las ciudades que menciona, arrastran la dolorosa carga de la historia moderna de las guerras, las dictaduras, el racismo y el sexismo. Su Troya particular pertenece a un pasado atemporal, pero existe y seguirá existiendo a fin de recordarle quien es y fundamentalmente, alimentarle las esperanzas. Un apoyo inseparable en su lucha por sobrevivir, así como comunicar con cercanía y humor con los demás (espectadores y clientes), es la máscara de dibujos animados de su amigo americano, Bugs Bunny, cuando se pone a leer al público un pasaje de la Casandra de Eurípides, donde toma distancia con relación a la grandeza de los trágicos y hasta termina por acusarlos de injustos, según lo que le corresponde en tanto referencia dramaturgica y el valor que se le otorga. Menciona sus tragedias, cuyos títulos llevan los nombres de las heroínas del ciclo tebano y del de los Átridas: Antígona, Ifigenia, Electra, Andrómaca, Hécuba, Helena, Medea..., mientras que sobre ella muy poco se ha escrito, presentándola además como una figura femenina “histórica”. Además, acusa a Eurípides no solo de no entender que no era una histérica, un ser demente, que su capacidad adivinatoria fue lo que hizo indignarse por lo que le ocurría y llorar los males de los troyanos, sino también de no darse cuenta de que era un chico:

Only one very, very little character in tragedies... It's not just...  
Sorry... Only a little crazy character... Very crazy... Hysteric...  
And it's not true... I'm sorry... But I Not crazy... I'm not a girl...  
I'm not a boy... I know it's complicated... it's ok... Sorry, but I not  
love Euripides... The tragedy is good, but my character it's no good  
(Blanco, 2011: 25).

Pero retorna a su historia personal para seguir hablando de sus amantes, del liberado Agamenón que fue una relación exclusivamente sexual, de Héctor, “my amorous boy” (Blanco, 2011: 21). Saca del bolso fotografías de revistas desgastadas, en las que se supone que están los suyos pero se muestran escenas de guerras, rostros devastados, terribles fotogramas de historia contemporánea. Su discurso torrencial va engarzando, sin forzarlo, las temáticas y figuras emblemáticas de su vida, que quedan absolutamente justificadas por el contexto. Habla casi en un delirio, se dirige al público con una sorprendente cercanía, pregunta si son amigos de ella y si su cuerpo les parece hermoso, y no deja de mirar al móvil para no perder la cita con su cliente Monsieur Flaubert. Aprovechando sus poderes proféticos, echa las cartas y vislumbra que en los minutos siguientes sufrirá un trágico accidente de coche que le costará la vida. No obstante, se marchará, se dirigirá a su fin, cerrando con el estribillo de la referencia a Bugs Bunny y sobre todo a su necesidad –y al placer que le proporciona esa necesidad– de hablar a los demás. Su sueño –ahorrar dinero, cambiar de sexo, comunicarse estrechamente con los seres humanos– se convierte en una pesadilla al verse perseguida por la maldición de la profecía y por la sociedad hostil que se niega a aceptar lo peculiar, margina lo diferente y aísla como si de un miasma se tratara la expresión y, sobre todo, la satisfacción del deseo.

#### 4. Título y nombre

Es posible que la combinación de estos elementos indujera a Blanco a configurar un personaje de monólogo tan denso y a elegir esta identidad/nombre en concreto. Nada es casual en la Casandra del autor uruguayo: el flujo narrativo del personaje del monólogo no es una unidad de medida arbitraria del espacio-tiempo dramático que determina el estilo y la marca que deja en el escenario. Los lectores, y sobre todo los espectadores, nos hacemos partícipes del desarrollo de la trama desde el momento en que se nos presenta su personaje dramático. El propio título de la obra, el nombre mismo, traza una trayectoria predeterminada y constituye la trama de la percepción e interpretación de numerosas referencias y connotaciones simbólicas. De hecho, según Genette:

[...] todos sabemos que los títulos de las obras literarias –o de otro tipo– no constituyen una categoría de enunciados amorfa, arbitraria y privada de significado. En su inmensa mayoría están sujetos, como los nombres de los personajes de ficción, a al menos dos factores fundamentales: el género y la época, y hasta cierto punto a la interacción entre ambos. El título, como el nombre de un animal, es un índice: es una especie de genealogía, como un certificado de nacimiento (1982: 53).

Razonablemente, pues, concluimos que “en el título hay un porcentaje, muy variable, naturalmente, de indicio transtextual, que constituye un boceto de pacto genérico” (Genette, 1982: 53). El título de la obra funciona como una especie de motivo. Se

encuentra, desde luego, directamente conectado al inicio del mito, donde el personaje dramático se encuentra en referencia directa a su genealogía, lleva un indudable certificado de nacimiento y refuerza desde el principio la sospecha del lector/espectador con respecto a lo que va a seguir. No en vano la Cassandra de Blanco habla desde el comienzo sobre su familia, convirtiendo automáticamente al espectador en cómplice, participe voluntario de lo que va a escuchar. El mito, la historia personal y su sincronía abogan para que salga a la luz la cuestión fundamental: que comparta su deseo, que hable. A través de su confesión propone también la cuestión del cambio de sexo.

#### **4.1. Desviación – Coherencia**

Su conducta desviada reside exactamente en este punto. Sus elecciones violentan toda barrera social convencional. Estamos ante un tipo de confrontación con lo establecido que no admite compromisos y conlleva la ruptura. El personaje dramático, al contrario de la comunidad a la que se dirige, exterioriza y objetiva la situación en la que se encuentra, dota de existencia material a la brecha que la separa del mundo, no solo a nivel simbólico. El autor hace hincapié en la dura realidad impuesta por el modelo social dominante que traspassa a la heroína en todos los niveles y su entorno, permitiéndole al mismo tiempo regresar a la dureza de esta realidad como espejo alterado a ojos del público. Es evidente que el ser-cuerpo de Cassandra ha experimentado una especie de mediación, se ha alejado de su punto de partida, el punto de su verdadero deseo, y lleva involuntariamente la carga de las normas y códigos de la sociedad en la que vive. El autor, sigue la disposición dialéctica de los géneros de la Escena, es decir, comienza por la Social que al autor sirve de estímulo, se expresa en la Intelectual, y de ahí pasa a la Escena Teatral, la cual a su vez alimenta a la Representativa para finalizar en la Nueva escena Social (Thomadaki, 1999: 45), es decir, la de los espectadores, proponiendo esta torrencial manera de hablar y este inglés fragmentado, poniendo de relieve con ironía y humor los puntos clave de su historia y su contexto simbólico. A través de esta versión del drama y en el marco de este monólogo revelador que se realiza en una lengua extranjera, asistimos gradualmente a la ruptura de la integridad del carácter dramático y su fluctuación entre los mundos disocidentes que constituyen su castigo, es decir, entre el deseo y la prohibición, entre lo familiar y lo –aparentemente– extraño.

#### **4.2. Monólogo dialógico**

Su monólogo es una forma de “desnudar” a una persona ante otras muchas, una especie de deconstrucción interna, a través de la cual se refuerza la sensación de inmediatez, el vínculo indisoluble del que actúa con el público. El contenido del monólogo es un material maleable que contribuye a la dilatación del tiempo y el espacio escénicos trascendiendo de este modo sus límites físicos. Las frecuentes referencias al pasado homérico y su estrecha conexión con el presente propiamente dicho derogan el

concepto convencional del tiempo y –al mismo tiempo–, en virtud del estilo de lengua, generan una agradable sorpresa: el elemento del sarcasmo, y en concreto del autosarcasmo, intensifica esa sorpresa y acoge sin presión el intenso y crudo humor que impregna el discurso de nuestra heroína. En su mundo todo es extraño, no ha tenido más que peripecias, y debe dar sentido a todo casi desde el principio. Se mantienen algunos puntos estables como canal de comunicación con el mundo de su procedencia (como los nombres de los personajes, los topónimos, los acontecimientos clave), que remiten a dualidades de contrastes y están conectados con la base de los mitos: los elementos del bien y del mal, de la victoria y la derrota, lo masculino y lo femenino, la vida y la muerte. Sin embargo, Blanco infringe la norma de las dualidades, ya que a través de su Cassandra crea una nueva entidad dramática, otorgándole nuevas variantes mitológicas sobre características reconocibles por el espectador contemporáneo: de la cultura pop contemporánea, de la espinosa cuestión de la migración, de la diversidad sexual, de la crisis financiera. La forma del monólogo sirve una vez más para presentar la tensión de estas características y su contenido semántico. No en vano a través del arte se le da respuesta a la sociedad: “el arte no es para reconfortar a la sociedad, sino que está para reenviarle sus imágenes más oscuras, ya sea por la risa o la tragedia. [...] Por eso el artista y la sociedad tienen un vínculo tenso” (Blanco, 2018). Blanco sabe muy bien que “no somos más que un lenguaje y el lenguaje condiciona la forma de ver y entender el mundo” (Blanco, 2018).

Kassandra es un joven marginado que habla en una lengua que apenas conoce para contar su propia historia [...] Pero las palabras no son lo único que dice en este monólogo, pues la barrera del lenguaje es superada por la carga emocional que envuelve la historia de esta heroína que ilustra alguna de las problemáticas político-sociales más importantes del mundo contemporáneo, como la violencia, la migración, la discriminación, la clandestinidad y el exilio (Kassandra, 10-03-2019).

Y aquí nos encontramos con un personaje dramático que siendo consciente de la dificultad de sus peculiaridades, utiliza de manera magistral una serie de símbolos verbales y tangibles, a modo de objetos escénicos, que funcionan como puentes para comunicarse con el espectador, a modo de poslenguaje<sup>2</sup>: de los cigarrillos Marlboro a Scarlett O'Hara, y la máscara de Bugs Bunny. En este punto hay que señalar que asistimos al juego de una máscara dentro de otra máscara:

---

<sup>2</sup> Entendido según la terminología de los investigadores franceses de semiótica del teatro (*post-language – meta-language*).

Siempre pensé que una máscara no esconde –como se suele creer– sino que por el contrario muestra más aún. La máscara multiplica, duplica, reproduce, amplifica. Es por ello que siempre sostuve que la máscara es un continente en todo el sentido del término: contiene y sujeta una demostración. Esta máscara que me has enviado es la exposición gráfica de la esencia misma de este texto: *Kassandra* contiene y sujeta en ella –como todo mito, como todo héroe– la demostración de un holocausto pornográfico de cuerpos. En mitad de mi desvelo, consulté mis correos y de pronto apareció esta máscara que en medio de la oscuridad de la habitación, me asustó, me aterró, me espantó [...] (Blanco, 10-03-2019).

La máscara deviene protesta, se relaciona directamente con la identidad del personaje dramático y adquiere un marcado carácter autorreferencial. No se trata simplemente de un objeto escenográfico, “sino que este constituye también una especie materia textual encarnable, la cual se traslada a escena de un modo determinado” (Pavis, 1985: 247).

## 5. Objetos autorreferenciales

La alusión al hotel “Ilión” remite al motivo de la autorreferencialidad así como de la vinculación estable con la variante mitológica del Sujeto, además de funcionar como significante que a través del texto y el subtexto busca su nuevo significado. Se refuerza de ese modo la relación con el espectador, ya que las conexiones reproducen el símbolo Ilión y su carácter contemporáneo como hotel de segunda, sin dejar de remitir a la Troya mitológica y ser un punto de potencial intertextual. Un rasgo general, pero fundamental, de este tipo de conexiones es que se refieren tanto a experiencias del pasado como a momentos enteramente personales. Entendemos probablemente que el dramaturgo no intenta deconstruir el mito inicial en cuanto a la carga semántica fundamental que lleva el nombre de “*Kassandra*”, como son su capacidad profética, la maldición de que nadie la crea y el desarraigo de su tierra, sino deconstruir y desmitificar el marco del mundo en el que se desarrolla su acción actual. Intenta incluirla en una sociedad contemporánea pero sin privarla de la incapacidad de oponerse a su destino.

La *Kassandra* de los poderes proféticos y el desarraigo funciona como un péndulo de ambos mundos. Oscila entre la muchacha, la virginidad, su devoción al dios Apolo y el hombre de naturaleza femenina que quiere huir de su tierra, cuyo amante y protector acaba siendo su proxeneta, el mismo que la conducirá finalmente a la prostitución. Atrapada en estas antinomias, ya no es capaz de constituir su propia identidad en el mundo en que ahora vive. Sus pensamientos están repartidos en dos mundos, su movimiento permanentemente oscilante y su rumbo estático en el asfixiante mundo de los contratos sociales. La heroína de Blanco no oscila entre dos polos que se encuentran dentro del mismo mundo, sino entre un mundo metafísico y uno dramático-sensorial, al intentar realizarse mediante la determinación de su género. No en vano –tal como nos

relata— ha intentado en una previa comunicación con su madre explicarle y sobre todo entender ella misma esta extraña elección de la naturaleza que no se identifica con su propio deseo y elección: “I told my mother every times: Mother, why I not born a girl? I want to be a woman, I no want to be a boy... Yes... I love children [...] I wanted to be a woman but my body changed in a boy” (Blanco, 2011: 31). Su “coherencia” y su “cohesión” están en contraposición con los cánones sociales así como en conflicto o más bien, en desacuerdo con las leyes de la naturaleza. Nuestra Cassandra es —al mismo tiempo— tanto el centro del mundo donde se encuentra en cada momento y viaja con la mente, como el punto más extremo de otro universo, literario y mítico. Su exilio parece esclavitud aunque se convierte en salvación tras la destrucción de Ilión, ya que Agamenón se enamora de ella y se la lleva como botín, como concubina, a su palacio de Argos. Pero independientemente del rumbo que siguió, sigue encontrándose frente a la inexorabilidad del destino humano, ya que su muerte se derivará de su incapacidad para oponerse al sino a pesar de conocer el momento y las circunstancias exactas en que sobrevendrá.

### 5.1. Intertextos contemporáneos-unidades de sentido

El autor presenta a su protagonista en la nueva patria residiendo en el hotel Ilión para recordarle continuamente los males y las bondades de su tierra, para señalarle su incapacidad de escapar a su destino. Sin embargo, en su nueva patria se ve acompañada de sus recuerdos y de la esperanza de que en algún momento conseguirá el dinero suficiente para someterse a la ansiada operación de cambio de sexo. Compañeros de su agonía y su ridículo son Abba, el Manchester United, Julia Roberts en la película *Pretty woman* y Scarlett O’Hara en *Lo que el viento se llevó*. Bugs Bunny, símbolo de su inocencia e infancia perdidas es íntegramente una unidad de sentido, ya que dentro de esta figura se revela una parte del núcleo del personaje dramático.

Kassandra se retirará de la escena con su parlamento de poética amargura: “I forget the future, o you're funny... yes... I love you... I love you very much... yes thank you... for me it's very important talking [...] and remember: the life is a tragedy but Bugs Bunny it's okay?” (Blanco, 2011: 36). Sus frases de despedida condensan el sentido del monólogo, contienen los símbolos de su época y ponen de relieve la cuestión suprema: *Estoy aquí* —nos dice— *para hablarlos, porque de este modo existo*, incluso aunque al momento siguiente deje de ser así: “But it's okay. You are my friend. And I love you” (Blanco, 2011: 37).

## Referencias bibliográficas

- Austin, John Langshaw (2003). *Pos na kanoume pragmata me tis lexeis*. Atenas: Estia.
- Blanco, Sergio (2018). La sociedad no tiene que domesticar al artista. *El País*. 21 de enero de 2018. Asequible en: <https://www.elpais.com.uy/domingo/sociedad-domesticar-artista.html>, fecha de consulta: 10-03-2019.
- Blanco, Sergio (2011). *Kassandra*. Atenas: Lagoudera.
- Blanco, Sergio. *Kassandra. Alternativa teatral*. Asequible en: <http://www.alternivateatral.com/obra21871-kassandra>, fecha de consulta: 10-03-2019.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Kassandra (texto de contraportada, editorial Paso de Gato). Asequible en: <https://www.libreriayorick.com/textos/7505-kassandra.html>, fecha de consulta: 10-03-2019.
- Pavis, Patrice (1985). *Voix et images de la scène*. Lille: PUF.
- Pefanis, Yorgos (1999). *To teatro kai ta symvola*. Atenas: Ellinika Grammata.
- Thomadaki, Marika (1999). *Theatrikos antikatoptrismos. Eisagogi stin parastasiologia*. Atenas: Ellinika Grammata.
- Thomadaki, Marika (1993). *Simeiotiki tou Olikou Theatrikou Logou*. Atenas: Domos.
- Ubersfeld, Anne (1996). *Lire le théâtre*. París: Belin.