

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

**LA PARODIA, MODALIDAD DE RECEPCIÓN DE LA TRAGEDIA
GRIEGA EN *MATARÁS A TU MADRE* (1999) DE MARIANO MORO Y
KASSANDRA (2005) DE SERGIO BLANCO**

[Parody and reception modality of Greek tragedy in Mariano Moro, *You will kill your mother* (1999) and Sergio Blanco, *Kassandra* (2005)]

STÉPHANIE URDICIAN (Stephanie.URDICIAN@univ-bpclermont.fr)
Université Clermont Auvergne, CELIS (EA 4280)

RESUMEN - Este artículo analiza la recepción de la tragedia griega en dos piezas del teatro hispánico contemporáneo. La parodia aparece como intergénero que orquesta un doble cuestionamiento genérico – género dramático y *gender* – propio de la hibridez postmoderna.

PALABRAS-CLAVES - Tragedia, parodia, anacronismo, *gender*, mito.

ABSTRACT - This articles analyses the reception of Greek tragedy in two pieces of contemporary Hispanic theatre. Parody appears as intergender orchestrating a double generic question – drama and gender – according to postmodern hybridity.

KEYWORDS - Tragedy, parody, anachronism, gender, myth.

La parodia trabaja para poner en primer plano la política de la representación. Huelga decir que ésta no es la visión aceptada de la parodia postmodernista. La interpretación prevaleciente es que el postmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada, y que ése es un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes. En vez de eso, yo quisiera sostener que la parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones.

Esta cita de Linda Hutcheon (1993: 188) orienta el presente trabajo que pretende examinar las manifestaciones de la parodia en la recepción contemporánea de la tragedia griega. El marco teórico de la reflexión también se inscribe en los pasos de los ensayos tan clásicos como insoslayables de Mikhaïl Bakhtine (1970) y Gérard Genette (1989). La parodia polisémica y polifacética¹ parte de un contracanto (o de una forma “junto al canto”) que transforma los modelos con intención iconoclasta o “rapsodia invertida”². Desde Aristóteles, es un género menor, de ahí

¹ María José García Rodríguez (2015) señala esta dimensión polifacética de la parodia: “advertimos que la nomenclatura con la que los autores la [la parodia] designan varía considerablemente; ha sido entendida indistintamente como un género, un modo, una figura retórica, un recurso discursivo”.

² “Del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mismo de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia. En efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban

su reducción a un recurso discursivo o figura retórica en la historia del término y de sus realizaciones. Ahora bien, Genette recalca la variedad de facetas de la parodia que puede oscilar entre el homenaje respetuoso y la crítica virulenta, devastadora. Pero en la parodia posmoderna, y en particular en la recuperación de los mitos por la literatura contemporánea, se puede observar la desaparición de la distinción entre parodia y “travestimiento burlesco” (Genette 1982). Lo que sí importa es el distanciamiento inducido por la modalidad paródica que domina los mecanismos de demistificación y desmitificación dirigidos hacia una resignificación de los valores dentro de los contextos contemporáneos de la (re)escritura.

En el teatro hispanoamericano, la transformación orquestada por la parodia – además de sus fuentes grecolatinas y del vínculo entre tragedia y comedia – conlleva raíces continentales con la influencia del grotesco rioplatense en el teatro de principios del siglo XX. En efecto se puede rastrear las huellas de esta corriente grotesca desde Armando Discépolo³ hasta los dramaturgos “neovanguardistas” – según la periodización de Osvaldo Pellettieri – como Griselda Gambaro⁴ y Eduardo Pavlovsky. Las obras de Mariano Moro y Sergio Blanco corresponden al “drama rapsódico”, representativo del teatro contemporáneo en términos del estudioso del teatro francés Jean-Pierre Sarrazac, esto es “un kaléidoscope des modes dramatiques, épique et lyrique; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique” (Sarrazac 1999: 197). Primero indagaremos en el género poético exponiendo el diálogo entre tragedia griega y trágico contemporáneo, de la catarsis al psicoanálisis, para desembocar en otro cuestionamiento genérico, en torno al *gender* y la superación de la binaridad establecida por la doxa.

DE LA TRAGEDIA ANTIGUA AL TRÁGICO CONTEMPORÁNEO: DE LA CATARSIS AL PSICOANÁLISIS

Mariano Moro⁵, licenciado en psicología y teatrista (actor, autor y director) marplatense, actualiza la tragedia griega⁶ en clave psicoanalítica – valiéndose de

cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar, a estos les llamaron parodistas, porque, al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es, por tanto, una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos” (Peláez Pérez 2007: 44).

³ Cf. Luna Sellés y Losco-Lena 2012.

⁴ Su *Antígona furiosa* es una ilustración de este recurso basado en la contraposición del tono grandilocuente de la Antígona griega y los comentarios coloquiales del dúo masculino porteño.

⁵ “*Matarás a tu madre, Edipo y Yocasta, La Suplente, Azucena en cautiverio, Quien lo probó lo sabe, De hombre a hombre, y Porque soy psicóloga* son solo algunos de los trabajos de este actor, director, y dramaturgo que afronta desde los más diversos frentes la tarea teatral. Una faena en la que se manifiestan temas que se vinculan con su experiencia y mundo de pertenencia, o de universos alguna vez transitados como la universidad, el diván y la pasión por el Siglo de Oro español.” (Mascareño 2010).

⁶ El presente trabajo se centra en *Matarás a tu madre*, primera obra de un ciclo dedicado al ámbito griego (*Edipo y Yocasta. Tragedia grecoide con humor ad hoc*), estrenada el 6 de julio

los paradigmas elaborados a partir de los mitos convertidos en complejos – y humorística – mediante la parodia, recurso privilegiado en la recepción de la tragedia griega desde la comedia griega. El paratexto de *Matarás a tu madre* indica que se trata de una “*Tragicomedia griega versificada hacia el tercer milenio*” inscribiendo la obra en un cuestionamiento diacrónico sobre el género dramático. En el prólogo, el autor expone su genealogía literaria al confirmar que bebe en las fuentes mitológicas desde el tiempo actual: “Aquí, el mito va al psicoanalista mientras Clitemnestra come pizza. Pero esto no es una sátira, es un homenaje, un intento de rescate o reciclado con nuestros recursos y nuestras limitaciones.” La obra de Mariano Moro reescribe la tragedia de Orestes desde el diván argentino en clave paródica como lo evidencia el título que revisa los mandamientos mientras que la *Kassandra* del dramaturgo franco-uruguayo, Sergio Blanco⁷ convoca la historia de la princesa troyana como lo deja explícito el título – introduciendo una variación onomástica – *Kassandra* con una K que la relaciona con la de Christa Wolf, enfatizando de este modo el palimpsesto que conforma la figura mítica. El subtítulo “stand up tragedy in broken english” no deja de mencionar el género de la tragedia, aquí también adaptado al nuevo contexto de esta *Cassandra* prostituta travesti cuyo monólogo está escrito en “*el inglés precario de su personaje Kassandra que apenas conoce este idioma, y en el inglés de su autor que lo desconoce por completo. Se trata de una lengua de sobrevivencia tanto para el uno como para el otro.*”

Ambas obras se nutren de los hipotextos griegos – *La Orestíada* (*Agamenón*, *Las Coéforas*, *Las Euménides*) de Esquilo, y *Las Troyanas* de Eurípides – desde la cita fidedigna hasta la adaptación muy libre del estilo y del tema. Mariano Moro condensa los motivos constitutivos de las fábulas de *La Orestíada*, desde el regreso de Orestes con la orden de Apolo de vengar a su padre, la muerte de Clitemnestra y Egisto, la huida de Orestes perseguido por las Erinias encabezadas por la sombra de Clitemnestra y la sentencia del Areópago. En cambio, Sergio

de 2000 en la Alianza francesa de Buenos Aires. Elenco: Luis Contreras, María Rosa Frega, Oscar Munner, Jorgelina Uslenghi y Mariano Moro. Escenografía y vestuario: Los del Verso y Paula Pereyra. Luces: Mónica Fessel y Pancho Armendáriz. Dirección: Mariano Moro.

⁷ “Sergio Blanco, dramaturgo y director teatral franco-uruguayo, nació en Montevideo en 1971 en donde realiza estudios de filología y arte teatral. Realiza distintas puestas en escena en su país: *Ricardo III* y *Macbeth* de Shakespeare, *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. En 1993, al ser ganador del prestigioso premio Florencio Revelación, es becado a la ciudad de París para realizar estudios de dirección teatral en la Comédie Française junto a grandes directores y maestros de la escena europea tales como Alain Françon, Georges Lavaudant, Daniel Mesguich y Matthias Langhoff. Desde 2008 integra la Dirección de la Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas COMLOT junto a Gabriel Calderón, Martín Inthamoussú, Mariana Percovich y Ramiro Perdomo. En marzo del 2013 es designado por la Universidad Carlos III de Madrid con el cargo de Director General Artístico y Académico del proyecto europeo Crossing Stages que reúne los Departamentos de Investigación Teórica y Producción Teatral de varias Universidades europeas.” <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/autores/sergio-blanco/> Otras obras de S. Blanco enraizadas en la tradición del teatro clásico: *La vigilia de los aceros o la discordia de los Labdacidas* (1998), *Tebas Land* (2012).

Blanco reconstruye, en *Kassandra*, el retrato de la princesa troyana a partir de *Agamenón* de Esquilo y *Las troyanas* de Eurípides mediante citas del personaje. En realidad la *Kassandra* uruguaya denuncia la versión de su historia escrita por los trágicos griegos, en particular su supuesta locura, revelando a la vez su vínculo complejo con esta filiación, entre apego y rechazo:

De su cartera extrae un libro, se trata de una antigua edición en griego de Las troyanas de Eurípides. Here... The play... I have with me all time... Yes... I travel all time with the book... Yes... I travel in the world with the book and... And... (Blanco 2005: 14)

La hipertextualidad irrumpe también como resorte dramático desde la escena de exposición en *Matarás a tu madre* cuando el dúo de psicoanalistas – Freudón y Lacanotes, parodias de Freud y Lacan – convoca los relatos antiguos, primero al que mayor posteridad tuvo con el desarrollo del psicoanálisis – Edipo y su complejo –, luego a Orestes quien es el “paciente mitológico” de Freudón, al que Lacanotes no ubica muy bien:

Lacanotes -¡La mierda!
Por más que hago memoria
No recuerdo bien su historia
Pero sé que su madre es una cerda. (Moro 1999: esc. 1)⁸

Este motivo del cerdo/cerda participa de una recurrencia en la recepción del “canto del macho cabrío” que pasa a ser “canto del cerdo” (Losco-Lena 2012) en la transposición degradada que domina la recepción contemporánea. Otras ocurrencias lo confirman: “Orestes: Y el pasado me pesa cual gigantesco cerdo” o en boca de las “Furias: Nadie puede declarar inocente a ese cerdo.” (Moro 1999: esc. 23). Hipotexto e hipertexto convocan, mediante referentes propios, la violencia primitiva esto es el sacrificio, confirmado por el origen de la tragedia de la familia de los Átridas, “el sacrificio de Ifigenia” que cierra la primera escena. *Kassandra* no está a salvo de la amenaza porcina encarnada por su cliente francés, Monsieur Flaubert, al que describe como “a pig. You understand... ? Monsieur Flaubert est un cochon... Monsieur Flaubert est un very very cochon... Très très cochon... beaucoup cochon...” (Blanco 2005: 19).

Como lo revelan estos primeros fragmentos, la parodia se plasma en la deslocalización. Las intrigas ocurren lejos de los palacios antiguos para ambientarse en cronotopos contemporáneos: el consultorio del psicoanalista en la obra de Mariano Moro – con huellas de la Antigüedad bajo la tutela del rey Agamenón

⁸ La edición del texto consultada para el presente trabajo me fue facilitada por el autor. Por ello le expreso aquí toda mi gratitud.

presente en una escultura del proscenio –; mientras que en *Kassandra*, el espacio dramático es “*un verdadero bar extremadamente marginal y sórdido que estará ubicado en la periferia próxima de alguna ciudad*” (Blanco 2005: 6).

El contexto americano resulta reconocible gracias a signos lingüísticos y culturales obvios en *Matarás a tu madre* (el voseo argentino y expresiones locales como “no te hagas el surubi” (Moro 1999: esc. 1) en el diálogo de los psicoanalistas, las analogías como el sacrificio de Ifigenia comparado con el poroto de “un partido de truco” (Ibid.: esc. 3) o Atenea que se compara con una india: “Desde que terminó la guerra de Troya / Estoy apunada como la india coya.” (Ibid.: esc. 24). En cuanto a *Kassandra*, se puede interpretarla como una reconfiguración del tipo de la inmigrante latina en los Estados Unidos que vive de la prostitución, como lo delata el vestuario estereotipado “*un ajustado vestido de color leopardo, medias negras de rejillas y zapatos rojos de taco alto*” (Blanco 2005: 6), y del contrabando de cigarrillos:

Kassandra – Marlboro... Marlboro... Marlboro... *Se dirige a un espectador.*
Marlboro... Four dollars... No? Dou you smoke? ... No?... Why?... Why you
not smoking? Yes... You! Why? Three... Three dollars (Blanco 2005: 13).

Esta recepción de la figura no sólo radica en el idioma macarrónico que utiliza el personaje sino también, y sobre todo, en el epígrafe que orienta la lectura de esta adaptación muy libre de la tragedia de Casandra para hablar de la tragedia de las migrantes dado que este epígrafe trata de la feminización de la inmigración con fines laborales⁹.

Este proceso de deslocalización corre parejo con los anacronismos y los contrapuntos cómicos que se despliegan a ultranza. Por ejemplo, la salida a escena de la Pitonisa transfigurada en adivina callejera: “Pitonisa: (*Introduciendo en la escena su templo portátil, que anuncia “oráculo gratis”*)” (Moro 1999: esc. 12); o *Kassandra* que entra y sale de escena con su teléfono móvil, pendiente de las llamadas de sus clientes y enseña a los espectadores fotos de Agamenón que encuentra en revistas de chimentos. El contrapunto humorístico encarnado por Freudón y Lacanotes constituye un recurso frecuente de las reescrituras en clave cómica de las tragedias griegas, como bien lo demostró María de Fátima Silva en su análisis de *Os encantos de Medeia* de Antonio José da Silva (Silva: 2002). En estas obras, el contrapunto radica las más veces en temas escatológicos, motivos y bromas obscenas e irreverentes – que también proceden de la historia de la parodia heredada de una antigua tradición desde la comedia grecolatina pasando por la desmesura rabelaisiana. Así es como funciona la desacralización irreverente del cadáver de Casandra estrangulada en escena por Clitemnestra y presentado

⁹ A modo de epígrafe, el autor propone un fragmento del artículo titulado “Las mujeres en el siglo XXI: los aportes de las migrantes” de Elías Ramírez Rouvalis.

como “un fiambre” hasta el paroxismo de la degradación que culmina en la rima entre “mitologías” y “porquerías” (Moro 1999: esc. 10). Para rematar el catálogo de los recursos de la parodia en estas recepciones de la tragedia griega, podemos señalar la abundancia de exageraciones, repeticiones y comparaciones que participan del tratamiento paródico del tema trágico: “Orestes: Allí *como una avispa* Clitemnestra zumba”¹⁰ (Moro 1999: esc. 15); “Orestes: ¿O Apolo me engañó *como a un salame?*” (Ibid.: esc. 18) ; “Clitemnestra: ¿No sacrificó a Ifigenia en honor de Artemisa/ como quien convida una porción de pizza?” (Ibid.: esc. 17). En esta escena 17, la más larga de la obra, es donde se ubica el punto álgido de la tensión dramática con la escena de confrontación entre hijo y madre, como para preparar el matricidio que se representa “*en cámara lenta*”, ritmado por el coro que repite “Mátala, mátala, mátala, mátala...”.

Todos estos recursos – deslocalización, anacronismos, contrapuntos, analogías, etc. – dictan una regla de composición de la parodia, a saber la mezcla de lo culto (inducido por el mito) y lo popular (contemporáneo de la recepción). Esta mezcla que puede llegar a crear un contraste o una antítesis se da en la confrontación entre estilo y contenido. La alternancia entre los diálogos de Freudón y Lacanotes y las intervenciones de los personajes mitológicos involucrados en la tragedia de Orestes causa un desfase propio de la reescritura paródica. La polimetría – que Mariano Moro toma prestada de la comedia de Lope – concreta la convivencia entre el registro culto (de Ifigenia por ejemplo) y la trivialidad de los analistas, entre la sabiduría culta y la verdad popular. Cuando Casandra recuerda las profecías jamás creídas y las funestas consecuencias para Troya mientras Agamenón (Lacanotes) recalca el servicio rendido a los que mató¹¹, la sentencia antigua – la sabiduría de los oráculos, la cordura de los ancianos – se ve sustituida por el refrán “No hay mal que por bien no venga”, es decir la sabiduría popular que introduce el desfase burlesco.

Pero más allá de la transformación estilística, lo que se da en esta reescritura es el deslizamiento entre catarsis y psicoanálisis. El conflicto trágico se convierte en agón “edulcorado” que cuestiona la interpretación de los mitos desde el ángulo psicoanalítico en medio del cual vagabundea un Orestes bamboleado entre los dos analistas. Cuando se atreve a decir “El otro señor era más simpático”, Freudón le contesta:

Freudón - No me compare con ese lunático.
Mientras yo desarrollo el buen criterio clínico
Él contempla todo con el ojo cínico.
Las buenas intenciones del positivismo

¹⁰ Los subrayados son nuestros.

¹¹ “Agamenón: -No se quejen aquellos a quienes corté las cabezas./ Si les quité la vida, les quité las tristezas./ No hay mal que por bien no venga.” (Moro 1999: esc.6).

Ya las echó a perder el estructuralismo,
Esto para no hablar de la post-modernidad,
Que es a todas luces una barbaridad. (Ibid.: esc. 22)

A cada momento la discusión psicoanalítica se parece a una riña inmadura:
“Freudón: Funciona mal el tercer tiempo del Edipo, /Como sucede en todos los
casos de este tipo. [...] Lacanotes: Me estás robando conceptos.” (Ibid.: esc. 14)
o estriba en la hipérbole que descifra la tragedia de Orestes en clave dionisiaca:

Freudón - La madre es una constelación biológica
Que a menudo genera dependencia patológica.
Al partir su madre a su padre con el hacha
Usted ha quedado prendido a su bombacha.
Esto simbólicamente.
Freudón - El trauma justamente se genera ahí.
El corte abrupto con su mamá
Más un asesinato por aquí y por allá;
Su madre y su padrastro
Fornicando en el camastro;
Electra masturbándose
Como buena histérica que es;
Los criados aspirándose
Los hongos de los pies
Y el recuerdo de Ifigenia desnuda en el mar
Violada por tritones o por un calamar;
Todo el reino sumido en una gran orgía;
¡Así hasta yo, Freudón, me traumaría! (Ibid.: esc. 14)

Pero a raíz de este recorrido, los comentarios de los médicos resultan infructíferos como para delatar la imposibilidad de la catarsis y del anagnórisis en este contexto y en esta forma. Un ejemplo de esta aparente derrota de la búsqueda y del desciframiento se encuentra en boca de Freudón cuando le dice a Orestes: “Lo pasado está escrito y nadie cambia nada” a lo cual Orestes le responde: “Mejor olvido todo y me vuelvo a mi casa” (Ibid.: esc. 14). Esta inutilidad de rastrear en el pasado traumático que significa la inutilidad del psicoanalista bien la resume la verdad popular invocada por Lacanotes al decir: “a qué llorar sobre la leche derramada”¹². Al contrario *Kassandra* aboga por la comprensión imprescindible

¹² Semejante estratagema retórica se encuentra en boca del Corifeo de *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro cuando le aconseja a la princesa tebana olvidar el pasado: “Corifeo: Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha» (Gambaro 1997: 200). Este motivo ha de leerse en el marco argentino de las leyes de amnistía-amnesia que cerraron el capítulo de las desapariciones de la última dictadura.

del pasado para poder actuar en tiempo presente. Esta nueva orientación de la profetiza hacia el pasado bien lo revela: desempeña un papel memorioso – ya no adivinatorio, es más, en esta versión, olvida el futuro: “I forget the future”. Ella también indaga en los laberintos de su ser a lo largo de su monólogo cuya verbosidad se parece a una terapia en la que el público hace de analista confidente, interpelado constantemente en fórmulas fáticas que saturan el discurso, mero pretexto para que se desate el flujo de la conciencia y de la palabra.

CUESTIONAR EL GÉNERO, RECUPERAR LA HIBRIDEZ DIONISIACA

Para llevar a cabo el cuestionamiento identitario, los protagonistas se valen también de un recurso metateatral. Son obras autoconscientes que se parodian a sí mismas al enfatizar el funcionamiento interno de la autoreferencialidad propia del arte postmoderno: “Orestes: Mujer siniestra / ¡Vergüenza de los mitos!” (Moro 1999: esc.15) le esculpe Orestes a su madre. Frente a este momento de “liberación”, Clitemestra se burla de los oráculos¹³ con otro comentario metateatral: “¿Pero qué pasa en Grecia que me falta el coro?” (Ibid.). El sustrato mítico es también objeto de chistes, “representaciones irónicas” propias de la parodia que “legítima y subvierte a la vez lo que ella parodia [...] en una especie de “transgresión' autorizada” (Hutcheon 1993: 194):

Freudón - Pero para la condena trágica/ ni yo tengo solución mágica./ Usted sabe bien que en la familia de los mitos/ Todos los personajes están malditos./ Pasan hambres, angustias y calores./ Pagan siempre los errores/ De sus mayores.” (Moro 1999: esc. 22)

Si bien “la parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva” (Hutcheon 1993: 194), también conlleva una intención social y política. Así dialogan travestimiento y travestismo para cuestionar las fronteras y categorías genéricas. Las pulsiones sexuales exacerbadas en ambas obras determinan la recepción marcada por una erotización que contamina a todos los personajes y todos los motivos. La “explicación” del complejo de Orestes, según Freudón, se expone en clave erótica, origen de todas las motivaciones en *Matarás a tu madre*. En *Kassandra*, la trivialización de la trama pasa por la degradación social del personaje mítico convertido en prostituta. Detrás de estas manifestaciones explícitas de la parodia, presenciamos un cuestionamiento sobre el género, *gender*, como construcción social y cultural. Al poner en escena a personajes “ambiguos” (Freudón habla de “las ambigüedades de [su] ser” para referirse a su elección sexual), “nómades” (Braidotti 2000), estas obras proponen perfiles que permitan superar la dualidad

¹³ “Si éste iba a matarme, según calculo,/ ¡ya se pueden meter las predicciones en el culo!” (Moro 1999: esc. 15).

constitutiva del pensamiento occidental. Se inscriben en la corriente de lo camp, lo *queer*¹⁴, vinculados con lo “inestable”, lo “extraño”, “lo atípico”, cuantos rasgos constitutivos de la complejidad dionisiaca y herramientas para repensar las categorías sociales, en particular las “minorías sexuales”. La *Kassandra* uruguaya es un travesti, una de las figuras queer por excelencia, e ilustración emblemática del carácter performativo¹⁵ del género como discursividad y comportamiento basado en códigos socioculturales. En efecto *Kassandra* “performa su género” (Butler 2009), como lo induce Roberto Echavarren al sentenciar que “el género es un invento y no naturaleza, una performance cotidiana continua” (Echavarren 2011: 10). *Kassandra* oscila entre pulsión de muerte dentro de un contexto violento (guerras y violencia de género) y pulsión de vida a través de la exhibición de una sexualidad liberada (expresada en el júbilo que acompaña el relato de sus experiencias sexuales con Héctor). Sergio Blanco interpreta el mito de Casandra a la luz de la sexualidad desarrollada o impedida-impuesta por razones laborales. *Kassandra* registra a todos los hombres de la guerra de Troya a través de un criterio anatómico – el tamaño de su miembro viril. Ahora bien las dos pulsiones se enfrentan en esta sexualidad doble que reivindica la emancipación del cuerpo femenino y denuncia la victimización del cuerpo reificado en el mercado del sexo.

Esta reificación del sujeto femenino se remonta a los hipotextos donde Casandra es entregada a Agamenón como botín de guerra. Desde esta postura ambivalente, el personaje *trans* pone en tela de juicio las estructuras jerárquicas – centro/periferia – “en términos de la organización de la sexualidad dentro del capitalismo y para éste” (Hutcheon: 196) y posibilita una forma de resistencia, de disidencia frente al modelo heteronormativo como lo teoriza Beatriz Preciado¹⁶. En términos de Judith Butler: “comprendre le genre comme une catégorie historique, c’est reconnaître que, comme manière de configurer culturellement un corps, le genre est ouvert à un refaçonnement continu” (Butler, 2009: 14). *Kassandra* es víctima de la sociedad de consumo, de la tiranía de la apariencia – propia de la “société du spectacle” (Debord 1967) – sacrificada en el altar neoliberal desde su primera aparición con “lentes de sol imitación Dolce & Gabbana”, “un reloj de falsa marca CHANEL” (Blanco 2005: 1). En el contexto de esta

¹⁴ Mariano Moro participa de la antología de *Teatro queer* (2013) coordinada por Ezequiel Obregón con *Eusebio Ramírez*.

¹⁵ Judith Butler demuestra que la figura del travesti confirma que feminidad y masculinidad no son innatas sino, al contrario, construcciones culturales interpretadas e imitadas: “en imitant le genre, le travestissement révèle implicitement la structure imitative du genre en lui-même, de même que sa contingence” (Butler 2006: 261).

¹⁶ En *Testo Yonqui* (2008), Preciado describe el tipo de la víctima paradigmática de la realidad “farmacopornográfica” que domina las sociedades capitalistas actuales: “tanto en el deporte profesional como en el trabajo sexual el problema no es la venta del cuerpo, como argumentan al unísono el feminismo marxista y el integrismo católico, puesto que el trabajo en la sociedad postfordista es siempre y en todo caso venta de la fuerza de comunicación [...] sino la asimetría de género y de raza y la asimetría de la remuneración económica.” (Preciado 2008: 193).

nueva Cassandra, la extranjera adopta la lengua del vencedor, de quien domina el reparto de poderes político-económicos. Esta transcripción del lenguaje críptico de la Casandra antigua subraya tanto la extranjería como la extrañeza del personaje femenino. La clave extratextual constituye también el blanco de la parodia: un mundo globalizado donde los barómetros económicos y geopolíticos dictan los movimientos migratorios. El compromiso de esta Cassandra presenta una dimensión mundial a través del combate en contra de las injusticias sufridas por las inmigrantes. “Cassandra contiene y sujeta en ella – como todo mito, como todo héroe – la demostración de un holocausto pornográfico de cuerpos”¹⁷ dice Sergio Blanco. Ante este holocausto, Cassandra se erige como portavoz de sus hermanas del mundo entero:

Cassandra - I need money... For me and all my sisters... Yes for all my sisters in the world... I give money to my sisters in Filipinas, Zagreb, Europe, South America, New Mexico, Maghreb, Unites State, Iraq... (Blanco 2005: 13)

Sin embargo Sergio Blanco no cede al maniqueísmo genérico como bien lo muestra la reescritura de la muerte de esta Cassandra *queer* emasculada por Clitemnestra.

En *Matarás a tu madre*, esta reflexión genérica también se manifiesta en los debates teóricos que comentan fórmulas polémicas como “la mujer no existe” de Lacan, o las teorías fundamentadas por “la ley y el nombre del padre”, pasando por alto o menospreciando el papel de la madre como ya lo expone Apolo en *Las Euménides*: “La madre no es la engendradora del que se llama su hijo, sino la nodriza del germen recién sembrado. El que engendra es el hombre; ella, como una extranjera para un extranjero, salva el retoño, si la divinidad no lo malogra”. La dramaturga uruguaya Mariana Percovich retoma literalmente esta cita en su *Clitemnestra* como motivo de una reescritura que intenta contrarrestar el desequilibrio entre el protagonismo masculino y el silencio femenino. En cuanto a Mariano Moro, es Atenea quien reivindica su “ser mujer” más allá de la oposición al hombre:

Atenea - Soy mujer, y al hombre busco en el himeneo
Cuando de tal deleite se enciende mi deseo.
Soy mujer, más no comparto las astucias femeninas
Ni el odio hacia los hombres que alientan ciertas minas. (Moro 1999: esc. 25)

Estas incursiones de Mariano Moro y Sergio Blanco en el ámbito de las tragedias griegas y de los mitos corresponde a uno de los ejes que vertebran sus obras respectivas como para confirmar la pervivencia de este patrimonio en

¹⁷ Declaración del autor, 28/08/2011, in <http://documentaescenicas.org.ar/2011/09/kassandra-de-sergio-blanco/>.

el teatro actual: ambos tienen su Edipo – *Edipo y Yocasta* de M. Moro y *Tebas Land* de S. Blanco, este último con un especial enfoque ya no en lo ético del parricidio sino en la manera de representarlo para desembocar en un cuestionamiento más amplio sobre el arte de la representación. En el escenario moderno y contemporáneo, no desaparece pues la tragedia, como lo sostiene Steiner (1996) sino que sigue viva a través de estas reescrituras que descifran el mundo con una mirada profundamente contemporánea, en el sentido de Giorgio Agamben (2008), a saber una mirada basada en un desfase necesario a la percepción de su tiempo¹⁸. El desfase y el distanciamiento culminan en la parodia que aparece como intergénero literario privilegiado para cuestionar el *gender* y en particular las zonas fronterizas, la hibridez de las identidades que se dan en el mundo contemporáneo abigarrado. Lo que conformaba una dualidad en la metafísica occidental – entre tragedia y comedia griega, entre masculino y femenino –, se ha convertido en con-fusión de textos y géneros en la época moderna y posmoderna. La recuperación de los mitos en el seno de este género fronterizo aboga por una hibridez dialógica capaz de activar las significaciones de las tramas trágicas de la Antigüedad en un contexto contemporáneo, de seguir indagando en las raíces del ser humano mediante temas como el amor filial (amor y desamor), poder, razón de ser individual y colectiva. Si “el teatro de Eurípides resulta moderno” según el Pr Juan Tobías Nápoli, diré que Esquilo es nuestro contemporáneo en el diálogo abierto entre teatro clásico y actual, en la “suma jamás cerrada de las encarnaciones” (Léonard-Roques 2008: 26) que conforman las figuras míticas. A pesar del inmenso desfase e incluso extrañeza del receptor contemporáneo frente a la realidad de la tragedia ática, este género « ne laisse pas de nous toucher et de nous transformer » (Marx 2012: 9-13). Lo puede confirmar una reciente traducción al francés de *Las suplicantes* – para la escena – con el título *Les exilées*, para hablar del derecho de asilo en la Europa de hoy. En un mundo donde se borran las fronteras (políticas, económicas, genéricas) – pero no las fronteras concretas, los muros que separan y excluyen en las puertas de Europa, en la frontera mexicana, figuras y formas intermedias del “entre-deux” (Sibony 1991) parecen representar una tendencia de mayor interés para mostrar el trágico contemporáneo.

¹⁸ “La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances: elle est précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l’anachronisme” (Agamben 2008: 25).

BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtine, M. (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Braidotti, R. (2000), *Sujetos nómades*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2005), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Trad. Kraus, C. Paris: La Découverte.
- Butler, J. (2009), *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du "sexe"*. Trad. Nordmann, C. Paris: Amsterdam.
- Butler, J. (2009), "Le transgenre et les attitudes de révolte", in *Sexualités, genres et mélancolie. S'entretenir avec Judith Butler*. Paris, Campagne Première: 13-33.
- Debord, G. (1967), *La société du spectacle*. Paris: Buchet Chastel.
- Echavarren, R. (2011), Prólogo de *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*, in Gutiérrez, M. A. (ed.). Buenos Aires, Ed. Godot: 5-16.
- Foley, H. (2010), "Generic Ambiguity in Modern Productions and New Versions of Greek Tragedy", in Hall, E., Harrop, S. (eds.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London, Duckworth: 137-152.
- Gambaro, G. (1997), *Antígona furiosa*, in *Teatro 3*. Buenos Aires: Ed. De la Flor.
- García Rodríguez, M. J. (2015), "De la parodia como intergénero", in *Tonos digital*, 28. Universidad de Murcia. <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/42896>
- Genette, G. (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hutcheon, L. (1993), "La política de la parodia postmoderna", *Criterios*, La Habana: 187-203.
- Léonard-Roques, V. (2008), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Losco-Lena, M. (2012), "Tragique et comique sur les scènes contemporaines. Pour une poétique complexe", in Torres M., Ferry A., *Tragique et comique liés dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*. Publications numériques du CÉRÉdI, 7. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-sur-les-scenes.html>
- Marx, W. (2012), *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*. Paris: Minit.
- Moro, M. (2009), *Seis obras*. Prólogo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Colihue Teatro.

- Mascareño, P. (2010), “Entrevista con Mariano Moro: «Soy un poco Quijote»”,
La revista del CCC, Enero/Abril 2010, 8. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/150/>
- Obregón, E. (2013), *Teatro queer*. Buenos Aires: Colihue.
- Peláez Pérez, V. M. (2007), *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918). Definición del género. Clasificación y análisis de sus obras en el marco de la historia de los espectáculos*. Universidad de Alicante. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12736/1/tesis_pelaez.pdf.
- Preciado, B. (2008), *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.
- Sarrazac, J.-P. (1999), *L'avenir du drame, écritures dramatiques contemporaines*. Belval: Circé, coll. “Poche”.
- Sibony, D. (1991), *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris: Seuil.
- Silva, M. de F. (2002), “Tragédia feita comédia. *Os encantos de Medeia do Judeu*”, in López A., Pociña A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. II. Granada, Universidad: 819-846.