

Corporalidad, marginalidad y disidencia en *Kassandra*, de Sergio Blanco

CECILIA SALERNO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

La marginalidad, la prostitución, la inmigración, la locura y la disidencia sexual son aspectos fundamentales en *Kassandra*, de Sergio Blanco. A través de una metodología de análisis textual, nos hemos adentrado en el universo que conforma esta pieza teatral, reflexionando sobre el marco autoficcional que el autor propone para abordar su monólogo y dialogando con los conceptos de género e identidad, parodia, biopolítica, sadomasoquismo e histeria femenina, así como con la noción de postpornografía, en tanto da cabida a formas alternativas del deseo. Asimismo, hemos sido testigos de la creación de una protagonista *queer* o “fuera de la norma” que actualiza al personaje legendario, valiéndose de la exageración del estereotipo de la “loca”, de la simulación, del artificio y de elementos propios de la sensibilidad *camp* y de lo *kitsch*, y de cómo la asunción de una corporalidad concebida al margen de la oposición binaria hombre/mujer, masculino/femenino o hetero/homo deviene eje del discurso desde una postura políticamente comprometida.

Palabras clave: Sergio Blanco, autoficción, parodia, disidencia, postpornografía

Abstract

The most essential items in *Kassandra* by Sergio Blanco are marginality, prostitution, immigration, madness and sexual dissent. Through a textual analysis methodology, we got into the universe that makes up the theatre play, pondering on the self-fictional topic proposed by the author in order to broach his monologue and dialoguing with identity and gender, biopolitical takeoff, sadomasochism and female hysteria concepts as well as with postpornography ideas while admitting different ways of lusts. Likewise we was witnesses of the creation of a queer or an “out of rule” protagonist that updates the legendary character using the exaggeration of the “crazy” stereotype, the artifice and simulation as well as elements of kitsch and camp sensibility and how the assumption of a conceived corporality out of binary opposition man/woman, male/female or hetero/homo turns into the axis of the speech from an engaged political posture.

Keywords: Sergio Blanco, autofiction, parody, dissent, postpornography

1 Introducción

Una década después de su estreno en la capital uruguaya,¹ la sala Verdi de Montevideo, en el marco del Festival Internacional de Artes Escénicas, Temporada alta 2020, presentó en el mes de febrero *Kassandra* (2008) de Sergio Blanco (Montevideo,

¹ Nos referimos a la puesta en escena del director uruguayo Gabriel Calderón, con Roxana Blanco, hermana del autor, en el papel protagónico y que se estrenó en 2010 en la whiskería Satén, situada en la Ciudad Vieja de Montevideo. En esta primera oportunidad se seguían las indicaciones proporcionadas en el guion y no se trataba de un espacio convencional o teatro a la italiana como es el caso de la sala mencionada: “Toda la pieza deberá transcurrir hacia la medianoche en un verdadero bar extremadamente marginal y sórdido que estará ubicado en la periferia próxima de alguna ciudad. Se tratará de uno de esos característicos locales de venta de todo tipo de bebidas que suelen ser mal frecuentados y que se encuentran muy próximos de algún puerto, de alguna estación de trenes o de alguna terminal de buses” (Blanco 2008: 8).

1971), esta vez bajo la dirección de Sergi Belbel y con la actuación de Elisabet Casanovas, cuya primera puesta en escena fue en el año 2018 en el Teatro Nacional de Cataluña (Barcelona). Su pervivencia en el ámbito teatral gracias a los diversos montajes y su proyección internacional² dan cuenta de una conexión con aspectos sensibles de nuestra contemporaneidad, como la marginalidad, la exclusión, la inmigración o la disidencia sexual.

Para acercarnos a esta “demostración de un holocausto pornográfico de cuerpos”, a la que alude Sergio Blanco (citado por Urdician 2016b: 270) para referirse a su obra, tomaremos en cuenta diversos conceptos como los estereotipos de género, la pornografía en su relación con el postporno, la biopolítica, la “locura” o histeria femenina, la paradoja y la autoficción, ampliamente abordados por infinidad de investigadores. Dada la imposibilidad de dialogar con todos estos textos y sus planteamientos, en esta obligada selección, Judith Butler, Michel Foucault, Paul B. Preciado, Roberto Echavarren, Ángeles Mateo del Pino, Stéphanie Urdician y Manuel Alberca son algunos de los nombres que pueblan este recorrido. Por lo tanto, planteamos una reflexión que discurre en torno al “texto dramático”, sin el abordaje de una puesta concreta y tomando en cuenta su potencialidad escénica, capacidad inherente a la que se refiere Patrice Pavis (1987: 175-176), teniendo también presente la dificultad que surge a la hora de intentar una definición coherente y no limitativa, en esta deconstrucción de ciertos conceptos tradicionales que aún sigue vigente:

Resulta muy problemático proponer una definición de texto dramático que lo diferencie de otros tipos de textos, dado que la tendencia actual de la escritura dramática consiste en reivindicar cualquier texto como susceptible de una eventual puesta en escena; la «última y definitiva etapa» –poner en escena la guía telefónica– parece casi una broma y una empresa irrealizable. Todo texto es teatralizable a partir del momento en que lo utilizamos en el escenario. Aquello que hasta el siglo XX era considerado como la marca de lo *dramático* – los *diálogos*, el *conflicto* y la *situación dramática*, la noción de *personaje*– ahora ya no es más que una condición *sine qua non* del texto destinado al escenario o utilizado en él. (Pavis 1998: 470)

Si bien el texto y la representación constituyen semiologías diferentes, la frontera entre los estudios literarios y teatrales es difusa y presenta amplias disquisiciones, al igual que una terminología compleja que escapa al cometido de nuestro análisis, motivo por el que acudimos a la noción de “literatura dramática” que adopta Hans-Thies Lehmann en su ensayo *Teatro posdramático* (1999), una prolija aproximación a la pluralidad de la escena contemporánea, sus contradicciones y ambigüedades.

² La obra cuenta, según la página oficial de autor (www.segioblanco.fr), con los siguientes montajes: Gabriel Calderón (2010, Uruguay), Despina Sarafidou (2011, Grecia), Cipriano Argüello Pitt (2012, Argentina), Renato Turnes (2012, Brasil), Mariana Wainstein (2014, España), Abel González Melo (2014, Cuba), Jorge Hugo Marín (2017, Colombia), Ricardo Pinsón Gil (2017, México), Violeta Acuña (2018, Paraguay), Sergi Belbel (2018, España), Daniel Dannery (2019, Venezuela), Alejandro Maraño (2019, Bolivia), Soledad Gaspar (2019, Chile).

2 *Kassandra*: artificio y disidencia

En *Kassandra*, el mítico personaje asume la voz de la atemporalidad en un monólogo que transita lo dispar, ya que refiere con la misma naturalidad los acontecimientos que llevarán a la guerra de Troya como su predilección por Bugs Bunny, llora la pérdida de su familia legendaria, habla del tamaño del pene de sus amantes, intenta vender cigarrillos Marlboro al público o se ofrece para adivinarles el futuro. Su vida sigue ligada a la tragedia, si antaño fue castigada por Apolo para que nadie creyera sus profecías, botín de guerra de Agamenón tras la caída de su ciudad y asesinada por Clitemestra (Grimal 1989: 89-90), ahora es prostituta, *trans*, contrabandista, inmigrante y aquejada por un trágico final, un accidente fatal, según le revelan sus cartas.

La peculiaridad de la trama viene asimismo acompañada de una particularidad lingüística, esta Casandra del siglo XXI se expresa en un inglés rudimentario, propio de la supervivencia en un país foráneo, tal y como lo expresa el autor al referirse a esta forma elegida para el discurso:

Desde el principio sentí que tenía que ser en inglés. En *Agamenón*, lo primero que ocurre es que Clitemestra se burla de ella por su lengua. Casandra es la inmigrante, la enemiga, la esclava. Entonces tenía que hacerlo en la lengua de las personas que erran por el mundo. La escribí toda en un inglés sin sintaxis que puede entender cualquier persona, porque es una lengua que desconozco. Y eso es lo que la aproxima también a un aspecto autoficcional, porque yo hablo dos lenguas (el español y luego aprendí el francés), pero ser bilingüe es hablar dos lenguas y finalmente no tener ninguna. En ese sentido, me siento muy identificado con *Kassandra*, con su lengua que se construye permanentemente, un inglés de supervivencia. (Soto 2020)

En esta misma entrevista, realizada por Ivanna Soto con motivo de la presentación de la obra en Buenos Aires en el festival anteriormente señalado y en relación con la posible inserción de su obra en el género de autoficción, Blanco comenta que además del idioma comparte con el personaje asuntos asociados a su “itinerario personal” como el exilio y el desarraigo. El término propuesto por Serge Doubrovsky y extensamente desarrollado por Manuel Alberca en el ámbito hispano se tiñe de otros matices. La autoficción, ampliamente utilizada en el género narrativo, aplicada al ámbito dramático implica otros cuestionamientos. Según José Luis García Barrientos (2016: 3), en el teatro supondría la solución a una “aporía insalvable”, pues la dupla realidad-ficción le es inherente. Para el autor, se puede pensar en *Kassandra* como drama autoficcional en un sentido muy general:

Aunque, como él mismo ha señalado, no sean pocos ni leves los atributos que comparte con su criatura, en la que se siente especialmente reflejado, sobre todo por la condición de emigrantes y su sombra de soledad radical, «por el hecho de tener que aprender una lengua extranjera» y por quedar presos de un doble movimiento, la ida y el regreso, Argos y Troya, París y Montevideo, la lengua paterna y la materna. No hace falta decir que las diferencias, que saltan a la vista, son tantas y tan graves como las coincidencias. (García Barrientos 2016: 5)

Por su parte, Sergio Blanco ahonda en el tema en su ensayo “La autoficción: una ingeniería del yo” (2016), donde sostiene que esta escritura del yo es una forma de “travestirse”, motivo por el que asegura que no resulta extraño ni al azar que haya elegido contar la historia de un travesti, es decir, que se trate de un personaje que de cierta manera interviene sobre su cuerpo, expresando el deseo de transformación y mutación corporal:

Kassandra –tanto el personaje como la pieza–, son un homenaje a la poesía, a la metáfora, a la transfiguración que todo acto de escritura permite. *Kassandra* no habla de otra cosa más que de la *transubstanciación* a la cual conlleva todo intento de relatarse a sí mismo, es decir, todo acto de poetización de sí: el milagro de la conversión. Al someter entonces mi yo a la escritura, el otro yo que encuentra mi yo será falso. Y esta es la gran paradoja de la autoficción: buscarse a uno mismo para finalmente dar con un *uno mismo* falso. (Blanco 2016)

A propósito de este juego en torno a la “falsedad/veracidad” del yo y de este encuentro entre realidad y ficción propio de la autoficción, Manuel Alberca (2005) proponía el concepto de “pacto ambiguo”, en tanto se cuestionaba la distancia entre el personaje y el autor, pero sin asegurar la autenticidad de la autobiografía. Sin embargo, este ensamble entre lo real y lo ficticio dista de establecerse como determinante del texto de Blanco. Aun siendo testigos de ciertos aspectos autoficcionales, como la dificultad de habitar en un sitio cuya lengua no es la materna o la experiencia de la emigración y el desarraigo, en *Kassandra* la lectura ambigua que sugiere su creador, en relación con esta proximidad autor-personaje, emana sobre todo de la conjunción entre realidad y ficción que se establece entre la protagonista y el personaje legendario que reencarna y actualiza.

“Travestir” la obra y transitar este espacio entre la simulación y la identidad no resulta extraño en el ámbito teatral franco-rioplatense, sino que ya estaba presente en la obra de Copi, seudónimo de Raúl Natalio Roque Damonte Botana (Buenos Aires, 1939 – París 1987), como demuestra, en un estudio en torno a *Eva Perón* (1969), Ángeles Mateo del Pino (2006: 104), quien sostiene que este juego se proyecta a través del “simulacro del cuerpo” que sustenta esa apariencia y a la vez se esgrime como protesta. La siguiente apreciación puede trasladarse a esta intención expresa del autor en su elección de la protagonista de *Kassandra*:

Con respecto al travestismo teatral de Copi, y a su insistencia de que los travestis ocupen la escena además de poblar su universo narrativo-, de nuevo estamos ante un juego de simulaciones. No se trata tan sólo de que el travesti imite al modelo real -la mujer-, sino que éste se presente como una impostura concertada que vaya más allá de la mujer, hasta que este «ser mujer» se convierta en un camuflaje, en una sobreactuación, lo que, por otro lado, haga visible el artificio, la máscara. Se trata entonces de alterar las proporciones de la copia y en ello radica la estrategia del simulacro. (Mateo del Pino 2006: 105-106)

Al igual que Copi escenifica un travesti para representar a Eva Perón, valiéndose de esta sobreactuación y de un exceso nada ajeno a la sensibilidad *camp* y a la

preferencia por la copia que supone la Eva travesti frente al personaje histórico (Mateo del Pino 2006: 118), Blanco se sirve de lo *camp* y lo *kitsch* para crear a su personaje, una *Kassandra queer* que decide contar la “verdadera” historia.

Si bien a finales del siglo pasado comenzó a utilizarse el término *queer* para “disolver las fronteras identitarias (transexuales, bisexuales, travestis, etc.) y la multiplicidad de identidades gays y lesbianas (locas, gays, activos, pasivos, etc.) y constituir un solo grupo, sin características definidas y limitantes” (Melo 2005: 20), más recientemente Jack Halberstam propone el término *trans**, donde “el asterisco modifica el significado de transitividad al negarse a situar la transición en relación con un destino, con una forma final, con una forma específica o con una configuración establecida de deseo e identidad”, cuestionando de esta manera “la historia de la variación de género, que ha cristalizado en definiciones concisas, pronunciamientos médicos firmes y exclusiones violentas” (Halberstam 2018). Tradicionalmente se han planteado dos polos estereotipados de la homosexualidad a los que en el ámbito hispanoamericano hacen referencia, entre varios autores, Néstor Perlongher (1993: 32), Pedro Lemebel (2000: 22) y Roberto Echavarrén (1997: 58). Nos referimos al travesti o la “loca” y al homosexual “supermacho”; en el primer caso encontramos una figura desbordante de rasgos “afeminados” y en el segundo, una exhibición de masculinidad también exagerada, con la presentación de un cuerpo muy musculoso y “viril”. Así, por ejemplo, para Echavarrén estas figuras resultan paródicas, conservadoras, iconos neoclásicos que solamente perpetúan los polos debilitados de un hombre y una mujer que poco a poco van desapareciendo de nuestro imaginario:

El travesti es una parodia de la femineidad, y el supermacho resulta asimismo paródico, ya que la distancia entre imagen y comportamiento, subrayada por otro discurso humorístico, vacía el modelo de la masculinidad. En ambos casos emerge un perfil de simulaciones, de presentaciones exageradas y paradójicas, de farsa permanente, aludidas por el término *camp*, que se asocia a la sensibilidad gay. Si como quiere Susan Sontag, lo *camp* es “el amor a lo no natural, al artificio y la exageración” entonces se vuelve un confinamiento, se limita a “comprender el Ser-como-Representación-de-un-papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro” (Echavarrén 1997: 67).

La parodia,³ la exageración y gusto por el artificio propios de lo *camp*, la representación de un papel casi teatral al que hace referencia el autor uruguayo parafraseando a Sontag, junto con rasgos que exageran esa femineidad ya superada,

³ En el ensayo “La parodia, modalidad de recepción de la tragedia griega en *Matarás a tu madre* (1999) de Mariano Moro y *Kassandra* (2005) de Sergio Blanco”, Stéphanie Urdician analiza los aspectos más relevantes con los que se actualiza el mito, las técnicas y recursos utilizados como la deslocalización, los anacronismos, los contrapuntos, las analogías, el ensamble entre lo culto y lo popular, así como su posición ideológica: “‘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” (Urdician 2016b: 268).

se manifiestan en *Kassandra* incluso antes de que inicie el parlamento, con las indicaciones del autor acerca de su apariencia:

Durante toda la pieza lleva un ajustado vestido de color leopardo, medias negras de rejillas y zapatos rojos de taco alto. Sobre el vestido leopardo, lleva una chaqueta de falso cuero del mismo color rojo que sus zapatos. Su rostro está excesivamente maquillado. Sobre su exuberante cabellera pelirroja reposan inútilmente un par de grandes lentes de sol imitación DOLCE & GABBANA. En la muñeca derecha tiene un reloj de falsa marca CHANEL. En una de las solapas de su chaqueta, tiene tres prendedores redondos de aluminio: uno reproduce la célebre insignia del grupo musical ABBA, otro el logo del equipo de fútbol MANCHESTER UNITED y un tercero, reproduce la imagen del rostro de BUGS BUNNY. De uno de sus brazos cuelga un bolso negro de cuero sintético en el que se encuentra estampado en grande, el famoso logotipo de la marca NIKE. (Blanco 2008: 8)

Además de la abundancia de elementos fetiche que conforman el estilo⁴ del personaje, podemos observar un predominio del color rojo, cuya simbología ambivalente ejerce igual fascinación que la protagonista. Esta elección se justifica no solo porque “encarna el ardor y la belleza, la fuerza impulsiva y generosa, el eros libre y triunfante” (Chevalier y Gheerbrant 1986: 889), sino porque en relación con las correspondencias alquímicas el rojo concierne al estado de “sufrimiento, sublimación y amor” (Cirlot 1992: 138), estados que transitará *Kassandra*, tal y como podremos apreciar en este recorrido. Igualmente, la descripción evidencia tanto el exceso como la importancia de los artículos de imitación. En este sentido, lo *kitsch* puebla la escena, pues si bien hay una amplia variedad de acepciones y matices en torno a esta estética, abordada en detalle por Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad* (1987), las definiciones más recurrentes toman como punto de partida conceptos relacionados con la mentira, la falsificación, la copia, la vulgaridad, aun cuando esa falsedad no engañe y el objeto no se confunda con el original. Con las posibilidades que ofrece una sociedad de consumo cada vez más globalizada se afianza esta expansión de imitaciones, algunas baratas y otras menos accesibles para la clase media, que entran en el juego del mercado. De esta forma, su “valor se mide directamente por la demanda de réplicas espurias o reproducciones de objetos cuyo significado estético original consistía, o debería consistir, en ser únicos y, por tanto, inimitables” (Calinescu 1991: 222). Este acopio de elementos que se mueven en el espacio de la simulación refuerza la idea de que nada es lo que parece y se suma al juego de la mutabilidad o el camuflaje, conectando con los anhelos del personaje respecto a su cuerpo y con el concepto de identidad. Su discurso en relación con su condición de género oscila entre un posicionamiento dentro del estereotipo y una postura fuera de toda norma. La primera alusión al respecto es la siguiente:

⁴ Aunque estos elementos se escojan en clave paródica le proporcionan una cierta “magia”: “con estilo, el fetiche proyecta un resplandor de emanación delegada. Es la cifra del misterio de la persona. En la vida corriente, en la fotografía artística, el fetiche ilumina la persona; ilumina el cuerpo, lo dota de un resplandor que surge del calzado, el vestido, la cofia, las cejas pintadas, la música que alguien produce o escucha” (Echavarren: 2013: 45).

I love my family because my family accepted me... You understand?... My family accepted my new body... But... I'm sorry... I'm not a woman... You understand now?... I'm not a girl. No... I'm a boy... I born boy... But after... I transformed my body... And now I'm Cassandra... It's ok?... You understand?... And my family accepted my new body... My mother... My father... My brothers and sisters... All family... My father ask me: why you want to be a women?... And I told: because... The first day I was a girl, my mother cry a lot... My boy... My boy... Where's my boy?... And I told: mother I'm here... I'm another but I'm the same... (Blanco 2008: 11)

Estas decisiones que toma Sergio Blanco en la construcción de su personaje se vinculan con las reflexiones en torno a la *performatividad* del género,⁵ entendida bajo la premisa de que se trata de una identidad no estable, instaurada a través de actos discontinuos y que no admite la verdad o falsedad, la realidad o la apariencia (Butler 2007: 273-275) y a su carácter prostético, en la medida en la que ocurre en la “materialidad de los cuerpos” (Preciado 2002: 25). En este sentido, se advierte la pretensión de situarse en un espacio no binario en el que esta Cassandra trans* pueda ser artífice de “su propia categorización” (Halberstam 2018).

La pregunta sobre qué hace que podamos decir que un individuo “es una mujer” o “es un hombre” y si está esto ligado a la corporalidad o a la actitud planea sobre este primer discurso de Cassandra en el que parece sostenerse que gracias al cambio físico devino una alteración de la identidad. El momento más duro se relaciona con la pubertad, etapa en la que el cuerpo pierde cierta ambigüedad e indeterminación propia de la infancia: “In the adolescence... I wanted to be a women but my body changed in a boy... Very difficult moment... Yes... I no wanted to be a boy... And I looked all days my body transforming to a body of man...” (Blanco 2008: 21-22). Para alivianar esta frustración recurre a drogas como la cocaína y la heroína, transitando así este periodo problemático hasta concluir el proceso de aceptación del cuerpo. El paso siguiente sería una transformación quirúrgica que no ve viable debido a su posición económica: “I like my body... Now I like my body... I'm not operated... No... I have my zizi... Yes... No surgical operation... Not possible... I wanted... But very, very expensive...”, sin embargo, no pierde la esperanza de lograrlo en un futuro: “Then I think, maybe one day, I transform in the really women... But today impossible...” (Blanco 2008: 21). De esta manera, se alude a la concepción conservadora que otorga a la genitalidad la posibilidad de instaurarse como factor concluyente de la identidad. La capacidad de los órganos sexuales para dotar de coherencia al cuerpo humano, la monstruosidad que representaría la asexualidad, así como la reasignación a través de la cirugía de un sexo femenino o masculino, comprendido dentro de los márgenes de la normativa heterosexual, son temas que constituyen el debate propuesto por Paul B. Preciado en su *Manifiesto contra-sexual*:

⁵ Para elaborar la teoría en relación a la construcción del género, cuya *performatividad* resulta ser una de sus características inherentes, Judith Butler parte principalmente de los estudios de Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Monique Wittig, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guattari y Jacques Lacan. Asimismo, aborda estos conceptos en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (2002) y *Lenguaje, poder e identidad* (2004).

La mesa de asignación de la masculinidad y de la feminidad designa los órganos sexuales como zonas generativas de la totalidad del cuerpo, siendo los órganos no sexuales meras zonas periféricas. Es decir, a partir de un órgano sexual preciso, este marco abstracto de construcción del «humano» nos permite reconstruir la totalidad del cuerpo. Solo como sexuado el cuerpo tiene sentido, un cuerpo sin sexo es monstruoso. Según esta lógica, a partir de un órgano periférico (la nariz, la lengua, o bien los dedos, por ejemplo) es imposible reconstruir la totalidad del cuerpo como sexuado. Así pues, los órganos sexuales no son solamente «órganos reproductores», en el sentido de que permiten la re-producción sexual de la especie, sino que son también, y sobre todo, «órganos productores» de la coherencia del cuerpo como propiamente «humano». (Preciado 2002: 105-106)

La importancia de los órganos sexuales para establecer la identidad del individuo llega a tal extremo que en la asignación sexual de los niños intersexuales, la presencia y especialmente el tamaño de los genitales masculinos serán determinantes de la identidad masculina, aun cuando sea “un cuerpo cromosómicamente femenino” (Preciado 2002: 112-113). En este sentido no es de extrañar que una de las características asociadas a la “masculinidad” y a la “virilidad” sea la dimensión fálica, además de una corporalidad que acentúe rasgos que sostienen una imagen masculina conservadora, como una musculatura claramente definida. Siguiendo este estereotipo, *Kassandra* manifiesta su predilección por los futbolistas y por los hombres que poseen un gran pene, evocando a sus amantes a través de esta característica:

Agamemnon has a big dick... Hace un gesto con sus dos manos. Yes... You understand?... Big dick... Agamemnon is a horse... Yes... The horse of Troy is the dick of Agamemnon... It's true... And I like big dicks... Yes... I like very, very much... I love men with big dick... Menelaos for example, has a small dick... Yes... Con una de sus manos hace un gesto. Very, very small... I know because I looked at Menelaos... Very, very small... Helen go with Paris because Menelaos very, very small dick... Everybody know... Yes... And Paris has a big dick... I know because I looked at my brother... Paris, no sex with me, but I looked at his sex all the time... Yes... He has a big dick... And Helen like big dicks... (...) During the war I make love... Menelaos, Ajax, Patroklos, Nestor, Diomedes... And... And... Achilles... Yes... Achilles... The assassin of Hector... I know... But yes... Oh... Ajax has a big dick... I love Ajax... He's very, very crazy... Yes... I know all Achaeans... All enemies excepted Odysseus... (Blanco 2008: 17-18)

En este fragmento se puede apreciar cómo el tamaño del pene se transforma incluso en eje central de las relaciones, pudiendo tanto provocar su ruptura como atenuar el sentimiento de enemistad o traición a la patria. Tal es la magnitud de su valor que termina siendo potencial causa de la génesis de la guerra de Troya y de su desenlace: Helena se va con Paris por la pequeñez del miembro de su esposo Menelao y el pene de Agamenón llega a convertirse en el propio caballo de Troya, además de que el personaje se identifica totalmente con el animal.

Cabe recordar que una compleja significación simbólica ronda al equino con múltiples y variadas acepciones. Arquetipo fundamental, se mueve entre los dos polos cósmicos, el ctónico y el mundo de arriba, hecho que favorece que pase con “igual facilidad de la noche al día, de la muerte a la vida, de la pasión a la acción.

Ata los opuestos en una manifestación continua” (Chevalier y Gheerbrant 1986: 216-217). Dado su vínculo con lo natural e instintivo, puede tener poderes de adivinación y el don de la clarividencia, así como gracias a su carácter mágico dotar de buena suerte a su herradura, sin embargo, también puede ser presagio de guerra o muerte (Cirlot 1992: 110-111).

Esta conjunción de bestia y humano que la protagonista confiere a Agamenón lo convierte en una especie de centauro, criatura mitológica que asimismo porta vastas acepciones simbólicas, entre ellas constituir “la inversión del caballero, es decir, la situación en que el elemento inferior (fuerza cósmica no dominada por el espíritu, instintos, inconsciente) domina plenamente” (Cirlot 1992: 124). De temperamento salvaje y brutal, salvo excepciones como las de Quirón o Folo, los centauros participan en varias escenas mitológicas de raptó, entre ellos Euritión, Neso, Hileo y Reco (Grimal 1989: 96). *Kassandra*, botín de guerra, acepta de buen grado ser la esclava de Agamenón tras su retención, retomando el tópico clásico del *servitium amoris* y nos presenta a su amante como puro instinto, impulsivo, ardiente e insaciable, en contraposición a Clitemnestra a quien señala como una mujer tradicional y que dista de ser progresista, liberal y abierta:

Oh my god... Agamemnon is a horse... Yes... Very impulsive... Very hot... Very open in sex... Yes... For him nothing is taboo... Nothing is prohibited... He's very, very hard... Ríe. Yes... And I like the sex hard... Agamemnon is very open... I know... He like the oral sex, the anal sex, the radical sex... He's excited all times... Yes... He like make sex... In the room, in the beach, in the street, on the table, on the chair, on the bed... Agamemnon is the king of sex... Yes... My king of sex... (Blanco 2008: 17)

De forma semejante, se ha relacionado al equino con el ardor la juventud y la fecundidad (Chevalier y Gheerbrant 1986: 214). Respecto a la capacidad de procrear, en el monólogo se advierte el anhelo de una maternidad imposible, pero que sí se le atribuía a la mítica Casandra, quien habría tenido a los gemelos Telemado y Pélope con Agamenón (Grimal 1989: 14). En el texto de Blanco la protagonista desea engendrar una criatura que sea fruto de la relación incestuosa con su hermano, su primer amor “romántico”: “I wanted to can have children... Yes... A baby... One baby... The baby of Hector... Hector the father, and my the mother... Yes... I love children... It's funny... A baby into my body... Oh... I wanted... But... Not possible...” (Blanco 2008: 21).

Estas consideraciones tradicionales y conservadoras que consideran que la homosexualidad masculina trae aparejada la necesidad de “sentirse mujer”, hecho que a su vez desencadenaría la búsqueda de un “hombre de verdad” y conllevaría la frustración por la imposibilidad de la gestación, son tópicos claramente abordados en *Kassandra*.

La fuerza fecundante, inherente a la simbología del caballo, también se vincula con la “virilidad” que se le atribuye en el texto de Blanco, guardando estrecha relación con la significación que lo liga, en palabras de Paul Diel, a la “impetuosidad del deseo” y cargándose de un contenido erótico que contiene la misma ambigüedad del verbo “cabalgar” (Chevalier y Gheerbrant 1986: 214). Esta

acepción que asocia desde tiempos antiguos la acción de montar a la sexualidad es recogida por la Academia: “Dicho de una persona: Practicar el coito con otra”.⁶ En este sentido, apunta Preciado (2002: 89-90), refiriéndose al tema de la histeria y a “los diferentes modelos médicos, de la melancolía a la neurastenia o de la frigidez a la ninfomanía”, que antes de que a finales del siglo XIX apareciera el vibrador como instrumento terapéutico de la “dolencia femenina” (histeria), en su obra *Opera ostetrico-ginecologica* (1550), Ambroise Paré proponía la utilización de una especie de dildo, cuya introducción en la vagina se haría junto con la aplicación de un *oleum nardum*, pero solamente en los casos extremos, ya que la recomendación habitual para las más jóvenes era el matrimonio y para las mujeres maduras y las viudas, el galope a caballo.

A propósito del tratamiento de la locura y la histeria en *Kassandra*, Stéphanie Urdician (2016a: 3-8) parte del retrato del personaje mítico en *Agamenón* de Esquilo y en *Las troyanas* de Eurípides para acercarse a la figura contemporánea que presenta Sergio Blanco, donde la locura se entiende como transgresión y la protagonista arremete contra estas versiones clásicas, denunciando su falsedad, enfatizando su cordura, a través de la reiterativa afirmación “I’m not crazy”, y cuestionando la heteronormatividad, mediante el relato de experiencias consensuadas, como su relación incestuosa con Héctor y otras propias del sometimiento, vinculadas con el comercio de la prostitución y la violencia de género, como ocurre con su cliente M. Flaubert:

Esta *Kassandra* transgénero supera la representación de la loca, exagerando los rasgos de histeria y ninfomanía –enfermedades supuesta y tradicionalmente propias de la mujer – para revelar una entidad paradójica, propia de lo femenino múltiple, “nómada” (Braidotti, 2000), concebido como alternativa a la binaridad. Es la heredera de la *Cassandra* de Eurípides elaborada a partir de la tensión permanente entre un decir alegre y la situación trágica de la mujer reificada, ofrecida a los vencedores. *Kassandra* pone en escena un drama de la desidentificación frente al cual el personaje lleva a cabo una empresa de reconstrucción biográfica –convocando los discursos ajenos en un palimpsesto intertextual– y autobiográfica –reivindicando su propia versión de la historia. Las resonancias psicoanalíticas del mensaje de este yo polifónico, que busca su identidad en su herencia y en su presente, encubre una depresión latente a la vez que dinamita la dicotomía femenino/masculino, revelando a una figura *borderline*. (Urdician 2016a: 7-8)

Esta exageración del estereotipo de la “loca”, cuyo anhelo es convertirse en una “verdadera mujer”, alterna con una propuesta de singularidad, presentando un cuerpo fuera de género que se erige como alternativa al binomio masculino/femenino sustentado por una concepción conservadora y heteronormativa que presenta categorías fijas de identidad: “I’m not really a women but it’s ok... My body is ok... I look like a girl... My hands... My legs... My face... My hair... My gestures... My movements... I like me... I thing every time: I’m not a women,

⁶ Tomada de la edición digital del *Diccionario de la lengua española* (DRAE) en su vigesimotercera edición, con las modificaciones aprobadas por todas las Academias en 2019. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.

I’m not a boy, I am *Kassandra*...” (Blanco 2008: 25). La corporalidad en el texto deviene eje del discurso a través de la afirmación constante, “I like my body”, y mediante la pregunta persistente al espectador: “Do you like my body?” La asunción manifiesta de un cuerpo que trasciende el género deviene entonces una postura política que transgrede y se opone a la normalización impuesta por las instituciones, en un intento de controlar el comportamiento corporal del individuo, y que Michel Foucault plantea en torno a los conceptos de biopolítica y biopoder, regulación en la que el sexo ocupa un papel primordial:

En la tecnología del poder han tenido lugar dos grandes revoluciones: el descubrimiento de la disciplina y el descubrimiento de la regulación y el perfeccionamiento de una anatomopolítica y el de una biopolítica. La vida llega a ser entonces, a partir del siglo XVIII, un objeto de poder. La vida y el cuerpo. Antes no había más que súbditos (*sujets*), sujetos (*sujets*) jurídicos a los que, por otra parte, se podía quitar los bienes y también la vida. Ahora hay cuerpos y poblaciones. El poder se hace materialista. Deja de ser esencialmente jurídico. Debe tratar con cosas reales como son el cuerpo y la vida. La vida entra en el dominio del poder: mutación capital, una de las más importantes sin duda en la historia de las sociedades humanas; y es evidente que se puede ver cómo el sexo ha llegado a ser, a partir de entonces, es decir, justamente a partir del siglo XVIII, un elemento absolutamente capital, pues, en el fondo, el sexo está colocado exactamente en el punto de articulación entre las disciplinas individuales del cuerpo y las regulaciones de la población. (Foucault 1999: 246)

Por tanto, la sexualidad disidente se alza contra estos mecanismos que pretenden dominar y controlar la vida y el cuerpo del sujeto, desestabilizando la noción tradicional de identidad. Si atendemos a su naturaleza prostética, los aportes de Preciado serán esenciales para entender algunos de los postulados más recientes vinculados a la noción de género.

A partir de la biotecnología y sus formas de intervenir en la vida, puede pensarse en “cuerpos en (de)construcción” o “cuerpos post-genéricos” que se vinculan a la propuesta de la postpornografía, en tanto nos hallamos ante nuevas corporalidades (Milano 2014: 72-73). Tomando en cuenta la dimensión política atribuida a estos conceptos, *Kassandra* transita estos territorios fuera de la norma. En este sentido, Roberto Echavarren (2013: 56), aludiendo a la posible definición de postporno como “carne + política”, en la medida en la que constituye la reivindicación de identidades y prácticas “ninguneadas” por la industria convencional, señala el cambio de mirada que supone el postporno en relación a la pornografía comercial y convencional, proclamando formas alternativas a las oposiciones binarias hetero/homo, hombre/mujer o masculino/femenino, así como presentándose como una posibilidad para replantear o explorar el deseo y reinventar las relaciones:

La pornografía convencional vende roles de género y estereotipos de cuerpos colocando a la mujer en un estado de sumisión para complacer al hombre en sus posturas y necesidades. Está enfocada para los ojos del cliente masculino [...] El postporno enfatiza la mayor tolerancia hacia los tipos de cuerpo alternativos y las identificaciones diferenciales. [...] En vez de aparecer como una división binaria, el género, en el porno *queer*, se vuelve fluido, ambiguo y sagaz. [...] No obstante, el postporno no se confunde con la proliferación del porno. Tiende a formar redes interactivas, grupos virtuales y de convivencia efectiva. Reinventa el porno como reinventa la familia, críticamente; reinventa la pareja a través de tanteos y de personalidades móviles, reinventa las inserciones alternativas en la vida cotidiana. (Echavarren 2013: 61-64)

Desde este punto de vista, siguiendo a Laura Milano (2014: 59-60), la pospornografía se edifica como una “dinámica de empoderamiento de los sujetos disidentes” y, a través de una reivindicación de la marginalidad, será el activismo *queer*, reuniendo a todos aquellos considerados “raros” como “los transexuales, transgénero, intersex, lesbianas *butch*, sadomasoquistas, *drag queen* y *drag kings*, seropositivos, no blancos”, el que defiende la posibilidad del individuo de construir y elegir con libertad respecto al género y al sexo, advirtiendo sobre la inexistencia de una “base natural sexogenérica” que pueda ejercer una normalización sobre las prácticas corporales y la identidad.

A pesar de que en la obra de Blanco la protagonista se sitúa al margen de las identidades fijas, presentando un género culturalmente ininteligible, ya que no se establecen relaciones coherentes desde una visión heteronormativa entre deseo, comportamiento sexual, sexo y género (Butler 2007: 72), este proceder fuera de la norma en cuanto a las prácticas sexuales más extremas y socialmente inaceptables, estará presente principalmente a través de la figura de uno de sus clientes, a quien le asigna el apodo de Monsieur Flaubert, hecho que evoca el influjo de Sade en el imaginario del escritor francés, sobre todo en la recreación de temas mórbidos y violentos (Préneron Vinche 1997:181). *Kassandra* describe al personaje y se refiere a la relación contractual con las siguientes palabras:

It’s a client... Yes... A French client... Yes... He’s French... He’s very generous with me... He is not Agamemnon, but he’s generous with me... He give me presents all the time... Perfumes... French perfumes... Yes... Yves Saint-Laurent... Coco Channel... Christian Dior... Cartier... He’s very, very pig... Yes... He like to hit me... Yes... Very pig... He like violent sex... Yes... He is a bit violent... But it’s ok because he pay very good... I call him Monsieur Flaubert... Yes (...) je n’aime pas Monsieur Flaubert... He’s special... A special client... Yes... He’s sadomasochist... He’s crazy... But he pay very, very good... You understand?... And I need Monsieur Flaubert... Yes... I need money... Hace un gesto con sus dos manos . Cash... To eat, to sleep, to smok... To live... Entona la famosa canción de ABBA. Money, money, money... (Blanco 2008: 20)

Si atendemos a los dos tipos de vínculo que sustentan y en torno a los que opera la pornografía, planteados por Jordi Claramonte (citado por Echavarren 2013: 5-6) como “fantasía del dominio” (sobre la que se edifica en términos generales el sadismo) y “fantasía de aceptación”, podemos observar que *Kassandra* establece una clara diferencia entre la relación que sostiene con Agamenón y la que entabla

con Flaubert, y aunque ambas giran en torno a la dominación y la sumisión, la primera es más cercana a la conformidad, pues acepta ser su esclava, dice amarlo y considerarlo un gran hombre. El contraste también viene dado por los animales que escoge para definirlos, si Agamenón es un “caballo”, cuya simbología señalamos anteriormente, Flaubert es un “cerdo”, mamífero con claras connotaciones negativas. Si bien existe una excepción en la que se lo asocia a la prosperidad y la abundancia (pensemos en los caros regalos que recibe la protagonista), suele simbolizar “la glotonería, la voracidad: devora y engulle todo cuanto se presenta”, también “las tendencias oscuras, en todas las formas que éstas revisten, de ignorancia, de gula, de lujuria y de egoísmo” (Chevalier y Gheerbrant 1986: 275-276). Estas consideraciones apoyan las acepciones coloquiales habituales donde se utiliza el término para referirse a una persona sucia, grosera y ruin.⁷ Ese “abismamiento amoroso en lo perverso” (Cirlot 1992: 126) que se le asigna al cerdo es tradicionalmente atribuido al sadomasoquismo, tendencia manifiesta en el cliente de *Kassandra*. La bibliografía en torno a estas prácticas es extensa y oscila entre la más rigurosa condena y la defensa tenaz. Como señalamos, dentro del espectro de posibilidades presentadas por la postpornografía, el S/M adquiere otras perspectivas. Con respecto a estas alternativas al placer hegemónico, Michel Foucault se pronuncia de la siguiente manera:

[El S/M] es la creación real de nuevas posibilidades de placer, que no se habían imaginado con anterioridad. La idea de que el S/M está ligado a una violencia profunda y que su práctica es un medio de liberar esta violencia, de dar libre curso a la agresión, es una idea estúpida. Bien sabemos que lo que esa gente hace no es agresivo y que inventan nuevas posibilidades de placer utilizando ciertas partes inusuales de su cuerpo –erotizando ese cuerpo–. Pienso que ahí encontramos una especie de creación, de empresa creadora, una de cuyas principales características es lo que llamo la desexualización del placer. La idea de que el placer físico siempre proviene del placer sexual y que el placer sexual es la base de todos los placeres posibles considero que es verdaderamente falsa. Lo que las prácticas S/M nos muestran es que podemos producir placer a partir de objetos muy extraños, utilizando ciertas partes inusitadas de nuestro cuerpo en situaciones muy inhabituales, etc. (Foucault 1999: 419-420)

Estas opciones que se alejan de las construcciones tradicionales del placer son consideradas satisfactorias si implican los postulados principales que se asocian al S/M. Así, por ejemplo, serían legítimas en la pornografía las fantasías del dominio y de la aceptación, ya que se trata de “convenciones de una puesta en escena teatral y no es de suponer que los consumidores vayan a transferir todas esas prácticas a sus vidas, como tampoco el lector de una novela se identificará con un personaje hasta confundirse con él” (Echavarren 2013: 6). Según sostiene Larry Townshend en *The Leatherman’s Handbook* (1972), entre otras características, el S/M propone un vínculo de dominio y sumisión donde existe la “humillación consciente” y “un

⁷ El *Diccionario de la lengua española* recoge estas acepciones, estableciendo la sinonimia con “puerco”, vocablo más extendido en el habla coloquial (DRAE, 23ª ed., 2014, actualización de 2019).

dar y recibir de dolor” que para ambas partes sea placentero (citado por Miller 1996: 357).

La “amenaza porcina” que acecha a *Kassandra* a través del personaje de Monsieur Flaubert (Urdician 2016b: 264) y sus prácticas sadomasoquistas no serán fuente de placer para la protagonista, pues deja constancia de que acepta a este cliente porque el pago es cuantioso.

Aun cuando el cuerpo se erija como eje del discurso y exista cierto empoderamiento a través del enfrentamiento con las esferas de poder mediante un distanciamiento de las corporalidades que se insertan en el binomio masculino/femenino u hombre/mujer y *Kassandra* pueda en ocasiones decidir sobre su deseo, esa potestad desaparece en otras esferas, no admitiendo la posibilidad de escaparse de la opresión y de las duras condiciones que aquejan a muchas mujeres inmigrantes con las que entabla un nexo de hermandad: “I not love the money but I need... For me and for 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, United State, Iraq...” (Blanco 2008: 20-21). Así, el compromiso adquiere una “dimensión mundial” respecto a estas injusticias, erigiéndose “como portavoz de sus hermanas en el mundo entero” (Urdician 2016b: 270).

Este cuerpo que se transforma, se “traviste” y se presenta desde su *performatividad* sigue siendo el centro del monólogo, pero ahora desde la perspectiva de la necesidad, la escasez y el sometimiento. En este sentido, si tomamos en cuenta las nuevas posibilidades que ofrece la *performance*, en tanto conlleva otra forma de acercarse y analizar lo corpóreo, ya no únicamente como “objeto de representación”, sino también desde la óptica de una “política de la presencia”, en la que “el cuerpo performático sería un cuerpo ex-crito (lugar fuera del logos, de la ley)” (Cano Díaz 2018: 17-21), resulta curioso hacer constar cómo estos rasgos están presentes en la pieza de Sergio Blanco incluso desde el momento de su creación. El complejo universo de *Kassandra* nace con un proceso de escritura *performática*⁸ que el autor relata con las siguientes palabras y con las que concluimos nuestro recorrido:

⁸ La escritura *performática* no es extraña en la producción de Blanco, en la misma entrevista relata el proceso de creación de su obra *Cuando pases sobre mi tumba*, que al igual que *Kassandra* fue escrita a mano, pero cuyo procedimiento fue mucho más extremo: “La escribí a mano con sangre de toro en polvo que hice traer de Sevilla, sobre libros traídos de Florencia, con la papelería que abastecía a la familia de los Medici. Tuve que diluir la sangre todas las mañanas durante dos meses. Mi escritorio parecía un taller de un artista plástico. Tuve que cubrir con nylon la biblioteca y el escritorio para que no se ensuciaran. Antes, hice un curso de caligrafía. Lo quise hacer con mi propia sangre, pero era muy complicado. Había un protocolo para seguir muy tedioso y podía dificultar mucho el trabajo. Empezaba a las 4 de la mañana, por cuestiones de luz y presión atmosférica. Luego de cada sesión, terminaba con mis manos manchadas de sangre. Siento que a esta obra la dibujé, porque la caligrafía es el arte de dibujar palabras. A *Kassandra* la escribí a mano, pero no de forma caligráfica” (Soto 2020).

Estaba en Atenas para el estreno de un texto mío, y me pregunté qué podía tener en común justamente con ellos tres [Esquilo, Sófocles y Eurípides]: escribir una obra allí. Salí a caminar con un mapa en el que fui anotando distintas impresiones. La escribí caminando. Fue una de mis escrituras más performáticas. Vi Bugs Bunny y anoté. Vi Dior y anoté. Vi un chico prostituyéndose y anoté. Luego bajé al papel todo lo que había escrito en el mapa en base a lo que fui viendo ese día. (Soto 2020)

3 Conclusiones

La actualización peculiar del mito, la configuración de un personaje “fuera de la norma”, la elección de una lengua hegemónica que se convierte en voz de la marginalidad son los primeros rasgos que evidencian la dimensión política que entraña la obra y la dotan de singularidad.

La deconstrucción de una identidad fija sustentada en la binaridad heteronormativa se fortifica a través de una voluntad expresa de jugar con la contradicción y la imposibilidad de definición (“I am a free woman”/“I’m not a woman” / “I’m a boy”/ “I’m not a boy”), conformando una identidad plenamente *queer*, atendiendo a la acepción comprometida del término. En este sentido, la parodia, el humor, la exageración del estereotipo, así como el ensamble entre lo *kitsch* y lo *camp* devienen esenciales para desestabilizar este perfil conservador. De esta forma, la corporalidad manifiesta su “presencia política” a través de la disidencia y muestra varias caras de la exclusión, en una sociedad que sigue asignando el estatus social de acuerdo con el referente modélico del hombre blanco, rico y heterosexual. *Kassandra* aborda una realidad incómoda y se alza como testimonio de las crudas circunstancias de la inmigración, especialmente de aquella vinculada al mercado del sexo, donde el cuerpo se convierte en mercancía y revela una de las fisuras de nuestra contemporaneidad.

Referencias

- Alberca, Manuel (2005), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana [CILHA]*, 7/8, www.ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/albercaciha78.pdf.
- Blanco, Sergio (2008), *Kassandra*. Montevideo: Instituto Nacional de Artes Escénicas. Ministerio de Educación y Cultura.
- Blanco, Sergio (2016), “La autoficción: una ingeniería del yo”, *Revista Temporales*. Nueva York: MFA de Escritura Creativa en Español de New York University, <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/tag/sergioblanco/>.
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2004), *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Butler, Judith (2007), *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Calinescu, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.

- Cano Díaz, Brianna (2018), “Aproximaciones al cuerpo performático: hacia una corpo-política de la presencia”, *La ventana. Revista de estudios de género*, 47 (5):7-38. DOI: <https://doi.org/10.32870/lv.v5i47.6509>.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1986), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Echavarren, Roberto (1997), *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Montevideo: Brecha.
- Echavarren, Roberto (2013), *Las fronteras del porno*. Montevideo: La Flauta Mágica.
- Foucault, Michel (1999), *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- García Barrientos, José Luis (2016), “Autoficción dramática de Sergio Blanco”, en Sergio Blanco, *La ira de Narciso*. Bilbao: Artezblai, https://www.tnc.cat/uploads/20200319/5--Sergio-BLANCO_Cartografia-de-una-desaparicion.pdf.
- Grimal, Pierre (1989), *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Halberstam, Jack (2018), *Trans*: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Barcelona: Egales. Versión electrónica.
- Lehmann, Hans-Thies (2013), *Teatro posdramático*. México: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC)/Paso de Gato.
- Lemebel, Pedro (2000), “La noche de las visiones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”, en *Loco afán: crónicas de sidario*. Barcelona: Anagrama, 9-22.
- Mateo del Pino, Ángeles (2006), “Ni es cielo ni es azul... Simulación y parodia en la literatura latinoamericana: Copi y Eva Perón”, en M^a Cristina Santana Quintana (ed.), *La literatura Pop. Consideraciones en torno a una tendencia literaria*. Valencia: Aduana Vieja, 87-144.
- Melo, Adrián (2005), *El amor de los muchachos: homosexualidad y literatura*. Buenos Aires: Ediciones LEA.
- Milano, Laura (2014), *Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.
- Miller, James (1996), *La pasión de Michel Foucault*. Barcelona: Andrés Bello.
- Pavis, Patrice (1987), “Del texto a la escena: un parto difícil”, *Semiosis*, 19:173-190, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6335/198719P173.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Perlongher, Néstor (1993), *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Preciado, Beatriz (2002), *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de la identidad sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Préneron Vinche, Paula (1997), “El influjo oculto del marqués de Sade en dos escritores del siglo XIX: Flaubert y Clarín”, *Anales De Filología Francesa*, 8: 165-212, <https://revistas.um.es/analesff/article/view/17991>.

- Real Academia Española (2019), *Diccionario de la lengua española*. Actualización. Versión electrónica 23.3, <https://dle.rae.es/contenido/actualizaci%C3%B3n-2019>.
- Soto, Ivanna (2020), "Entrevista. Sergio Blanco o cómo hacer un pacto de mentira", *Revista Ñ. Clarín*, 31 de enero, https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/sergio-blanco-kassandra-pases-tumba-taba-fiba-_0_cA7AQ60O.html.
- Urdician, Stéphanie (2016a), "De Antígona a Casandra: locas míticas entre exclusión, sacrificio y revelación", *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 18: 1-13, <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/61831/DE%20ANT%c3%8dGONA%20A%20CASANDRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Urdician, Stéphanie (2016b), "La parodia, modalidad de recepción de la tragedia griega en *Matarás a tu madre* (1999) de Mariano Moro y *Kassandra* (2005) de Sergio Blanco", en De Sousa e Silva, Maria de Fátima, Maria do Céu Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandao (coords.), *O livro do tempo: escritas e reescritas: teatro greco latino e sua recepção II*. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra/Annablume, 261-273. https://digitalis.uc.pt/en/livro/la_parodia_modalidad_de_recepci%C3%B3n_de_la_tragedia_griega_en_matar%C3%A1s_tu_madre_1999_de_mariano