▌Iberoamerica Vol.24 No.1 [2022. 6] : 71～103
https://doi.org/10.19058/iberoamerica.2022.6.24.1.71

"Decirse en / desde la Memoria": Puntadas de la Autoficción en *Kassandra* de Sergio Blanco

"Saying in / from Memory": Stitches of Autofiction in Kassandra by Sergio Blanco

Carlos Gámez*
Hugo Salcedo Larios**

〈Abstract〉

This article reviews the piece *Kassandra*(2008) by the renowned author Sergio Blanco(Montevideo 1971), whose dramaturgy transgresses the borders of the literary to conceive theatrical creation as a resignification of the tragic story from nuances and strategies already recognizable in his work. Kassandra, protagonist of the homonymous dramatic text, shows in her generic identity both literary and sexual, the complex mixture of the author's own biography as a migrant subject, and the past of mythical reference that accompanies his real caste of fiction.

The study that is carried out here, evidences the first authorial approaches that will reveal important contributions in the later

* Maestro en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Actualmente realiza la tesis para optar al grado de Doctor en Letras Modernas por esa misma Universidad. E-mail: gilgamezr@gmail.com

** Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Académico de Tiempo Completo en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. E-mail: hugo.salcedo@ibero.mx

dramaturgy of the Uruguayan French. The narration of the theatrical text modifies from memory the classical imaginary to place a fragment of the textures of autofiction, which subvert the meaning by configuring an exhibition that discovers certain mechanisms of power and current submission. For the development of this essay, concepts by José-Luis García Barrientos and Julie Sermon are used around the contemporary dramaturgical and dramatic essentiality, as well as Blanco's own essayistic studies located in autofiction and poetics from the self as a place of enunciation.

Key Words: Contemporary Dramaturgy, Autofiction, Sergio Blanco, Subversion, Classical Myth

Ⅰ. Introducción

La creación de nuevos dispositivos textuales en el teatro provoca una reescritura de historias que se han mantenido en el imaginario de la cultura universal. Así, este estudio propone un análisis de las coordenadas de la memoria en la construcción del personaje Kassandra en la pieza homónima(2008) de Sergio Blanco(Montevideo 1971). El dramaturgo franco uruguayo produce en esta su primera autoficción, la obra bisagra de su creación autorreferencial, donde el monólogo en cuestión plantea ya cierta *ars poetica* de los textos que la sucederán.

En la expresión dramática reciente, la porosidad de significado del proceso creativo conlleva un escrutinio que se posiciona en un ámbito

inestable, y comprende la obra como parte de una compleja textualidad que habrá de asumirse en el escenario mediante la apuesta espectacular. La parte actoral y los espectadores se congregan en el tiempo real del hecho teatral, en el momento de la propia representación, mediante un contrato que invita a la reconstrucción de la ficción. De esta manera, la propia densidad del discurso insta a navegar en las referencias como parte del *corpus* central de las piezas llevadas a la escena. En la estrategia de revisión y actualización del pretérito mítico, como en el caso de la tragedia clásica antigua, la contemporaneidad deviene por el soplo del pasado reescrito que puede actualizarse o derivarse mediante procedimientos deconstructivos, apelando a otros contextos de actualidad o -entre otras estrategias- utilizando discursos de exploración subjetiva. El pasado que se encuentra referido en el pasaje mítico y el pretérito cercano del autor, como en el caso de Sergio Blanco, se entrecruzan proponiendo una mixtura distinta como una tercera vía de exposición.

Es importante reconocer la puesta en escena como un lugar complejo desde el que se investiga la transición de la voz autoral hacia el espacio de la ficción; de igual modo el personaje y las texturas de la personalidad escondidas tras el / la intérprete, se invisibilizan bajo la convención que se ejercita en el lugar de la presencia teatral. Conviene resaltar la observación de José Luis García Barrientos cuando dice que: "La obra de teatro no es un objeto, sino una experiencia vivida por las dos clases de sujetos que intervienen en ella y la constituyen, actores y espectadores"(2012, 247). Por esto mismo, en este caso particular que se refiere, es nodal identificar la presencia de la memoria en el texto y que se convierte en un reto

conceptual que tendrá cuerpo sólo en la escena. Se trata de un salto hacia la subjetividad del dramaturgo uruguayo como escritor, y al relato de Kassandra(Casandra) como personaje de un imaginario reconocible por todos: el mito clásico, encaminados a la espectacularidad.

La estrategia escogida por el autor para narrarse en la pieza comienza un viraje inesperado en 2008, cuando aparece su monólogo en un acto, que tiene como punto de arranque al personaje troyano cautivo. La ruptura que significa en la tradición del teatro latinoamericano no sólo representa un nuevo camino de exploración para el dramaturgo, sino el comienzo de una etapa diferente del relato dramático en la tradición de una producción regional más concentrada en temas relacionados con la memoria histórica, y el pasado como lugar de reflexión identitaria.

En la búsqueda de textos que hubiesen abordado con anterioridad la producción de Sergio Blanco, y más específicamente la pieza *Kassandra,* encontramos varios ángulos que visibilizan problemáticas similares a las expuestan en el presente trabajo. Sin embargo, más allá del sujeto de investigación, varios de los textos coinciden en miradas que transversalizan algunas de nuestras áreas de interés. Tomemos por ejemplo la nota de Rian McCraw en su artículo "Kassandra and the struggel of the grey area" donde hace alusión a la necesidad de ampliar la mirada binarista que mantenemos aún hoy, y que en la obra de Blanco se ve fracturada:

> Sergio Blanco refers to Kassandra in the dedication of this play as 'to him, to her', to relate to the struggles of the transgender people today. To Kassandra, she identifies as neither male nor female, challenging the binary system that has been a foundation of

> societal jobs. This challenging of the binary system eventually leads to her ostracization and forces her to be trapped as an outsider to society, in a grey area(McCraw 2020, web).

El crítico coincide con nuestro acercamiento a partir de su postura sobre el tema de género como una de las búsquedas que visibiliza el dramaturgo; por nuestra parte, nos enfocamos más sobre el género literario/teatral y su indiscernibilidad, así como la capacidad de leer en la memoria del personaje las alusiones a la propia autoría de Blanco, y su huella como investigador desde los alegatos de la historia de la literatura que hace la protagonista de su pieza. Tanto el género del personaje, como la capacidad de leer la memoria autoficcional del autor se encuentran en una "grey area", posibilitando a partir de esta ambigüedad la libertad que demanda Kassandra en su monólogo, y que nos permitió dialogar con el artículo antes mencionado.

En la revisión de otros investigadores que han trabajado con el monólogo de Blanco, encontramos el texto de Cecilia Salerno, "Corporalidad, marginalidad y disidencia en *Kassandra,* de Sergio Blanco"(2021) en el cual se realiza un recorrido de varias miradas a la obra, con fundamento en la presencia ciertas categorías del título como hilo de su análisis. Aunque nuestra investigación roza el concepto de corporalidad desde un matiz más metafórico pues nos concentramos en el uso del cuerpo literario como agente de la memoria del autor y el personaje, el punto de encuentro parte de la similitud en el modo de interpretar la autoficción como Salerno.

Su propuesta comienza, y aquí es donde comparten ambos textos una misma óptica, con una mirada al origen que comparten Blanco y Kassandra:

el idioma. En la pieza se habla desde una impostura en el lenguaje que usa el autor para mostrarse en la piel de su creación, a partir del trauma de la emigración y el desarraigo. Las habilidades linguísticas de ambos se funden en la necesidad de subsistir en un nuevo contexto que no es el suyo. Salerno desmonta como primer vínculo autoficcional esta característica que nos sirve como apoyo a uno de nuestros apartados. Si bien el artículo de la investigadora y este presentan objetivos separados, resulta interesante el modo como ambos enfatizan la característica de la migración como aspecto crucial en la elaboración de la interpretación autoficcional de la pieza dramática.

Otra de las fuentes cercanas a nuestra investigación, parten de las notas sobre el pasado griego y las reescrituras de las tragedias. Esta corriente de pensamiento y representación ha tenido en los estudios sobre Sergio Blanco una presencia continua que resumimos en el artículo de Stéphanie Urdician, "La parodia, modalidad de recepción de la tragedia griega en *Matarás a tu madre*"(1999) de Mariano Moro, y *Kassandra*(2005) de Sergio Blanco".

Para concertar una relación entre ambos textos sólo nos posicionamos a partir del escrutinio de la obra misma, pues aunque ambos estudios profesan una búsqueda del ángulo de lo genérico, y del personaje Kassandra de frente a su tradición clásica, se debaten por asuntos completamente diferentes. La investigación de Uridician se concentra en una mirada comparativa entre dos obras a la postura de la sobrevivencia de la tradición trágica en la contemporaneidad, mientras que en nuestro enfoque usamos la raíz del mito para dialogar sobre asuntos que el propio personaje cuestiona y se escapan de la tradición histórica.

En el plano de lo simbólico la pieza de Blanco se inserta en la discusión de muchos tópicos que sobrepasan el teatro y la literatura, de ahí que nos centremos en el género como uno de ellos. Entre otras discusiones, la interseccionalidad de los recursos usados por el dramaturgo permiten a Eleni Gini, en "El mito de Casandra en Sergio Blanco: divergencias y diálogo intercultural"(2020) pensar las procesos de lectura del texto desde el ascenso del drama de la protagonista a través de los recorridos más diversos en su acercamiento a la autorreferencialidad, el espacio, el monólogo como género, etcétera. De este artículo se aprovecha su reflexión sobre el valor del monólogo en diálogo con el público a partir de la sustitución de la ausencia de otros personajes en la escena por la creación de un nicho de confesión con el espectador. Esta idea es recuperada por el propio autor en la elaboración de su Decálogo de la autoficción, y que luego permitiría la ubicación de la memoria bajo las capas de la enunciación el personaje. La revisión de estos autores revela la pertinencia del estudio que proponemos, sin antecedentes en la interseccionalidad Blanco-Kassandra-Memoria. Y es que uno de los valores de la pieza que analizamos como origen de las futuras autoficciones del uruguayo, radica en las primeras estrategias de tanteo en un proceso creativo completamente nuevo para el autor, y que nuestra investigación visibiliza desde la propia(auto) teorización del mismo.

Ahora bien, nuestro estudio analiza el papel de la memoria en el relato autoficcional, para lo cual se propone la pregunta: ¿Cómo se construye la memoria autoficcional de Sergio Blanco en el relato escénico de *Kassandra*? La interrogante tiene como función explorar y exponer los argumentos

guiados por un afán estructural; de esta manera conviene señalar que el singular texto dramático puede dividirse en tres apartados; cada uno relativos: al idioma y el lenguaje, la memoria superpuesta de Kassandra y Sergio Blanco, y la autoficción como *ars poetica* del dramaturgo.

El análisis persigue la búsqueda de un matiz personal en la pieza escénica aludida. A través del acercamiento a diversos segmentos podemos identificar una estrategia discursiva que referencia la poética del autor, y que a su vez abre un camino en la representación que se vale del signo corporal en la búsqueda de una connotación expresiva. Aquí el cuerpo no es sólo la entidad material de la representación, sino una metáfora que refiere al texto como extensión de la escritura del autor en la búsqueda de un giro en su poética, y a su vez al texto como cuerpo de una temporalidad específica. La pieza que se trabaja propone una postura estética y una relectura del mito que se desprende del marco autoficcional como presentación.

En el apartado que se refiere al lenguaje, localizamos un acercamiento vinculado a la expresividad verbal del personaje y al vocabulario escogido para decirse, recordando el carácter de la importancia enunciativa propia de la obra dramática. Una de las funciones del lenguaje según R. Jakobson resulta ser la referencial o representativa, clasificación relacionada al referente y al contexto, utilizando la forma comunicativa del lenguaje como transmisión de información(Viñas Piquer 2002, 450). Para García Barrientos, mediante esta función acostumbrada de la enunciación en el teatro, el espectador se pone "al corriente de los antecedentes de la trama"(2012, 70) acentuando una vinculación informativa del contexto, y a la vez empática

con los caracteres que pueblan la escena. Es por estos caminos que en *Kassandra* se introduce una escisión entendida por la exposición de una sicología desde el giro lingüístico e idiomático, y una construcción del tono comunicativo como expresión de la biografía autoral.

En derivación del segundo apartado que compone el drama de estudio, se propone un análisis del tópico de la memoria del dramaturgo y la de su personaje; es decir, la posibilidad de yuxtaposición de dimensiones representadas coincidiendo ambas en una corporalidad escénica. Las memorias se filtran a través de una traspolación de la tradición teatral al género de la autoficción. Y, por último, en la parte final del ensayo, se apuntalan las generalidades acerca del propio acercamiento a su *ars poetica* de tipo auto ficcional que el dramaturgo propone a modo de declaración de principios que, como se ha mencionado, explorará en su escritura posterior alcanzando cuotas de acierto y densidad. Como se pretende advertir, la función poética pone en relieve el mensaje o construcción de mensajes en sí, interesando por lo que son, y no por la mera información que vinculan(Viñas Piquer 2002, 451).

Ⅱ. Una dramaturgia experimental

Sergio Blanco es uno de los autores más representados del teatro latinoamericano actual, debido en parte a la experimentación acertada mediante las modificaciones que su propia poética ha insertado en el posicionamiento del creador y la construcción del relato teatral. Su apuesta por la autoficción desde la fecha de escritura de *Kassandra*, en 2008, ha

permitido encontrar en él un referente innegable para el discurso del yo; es decir, la autonarración de la memoria personal en la firma del denominado "pacto de mentira". Esta idea acerca del contrato con el público una vez que accede al teatro para ver un espectáculo suyo, explica en su libro *Autoficción. Una ingeniería del yo*(2018b) donde el autor expresa la contraposición del "pacto de mentira" al "pacto de verdad", noción antes explorada por Lejeune:

> [⋯el pacto de mentira] es lo que separa y aleja la autoficción de la autobiografía. Esta fórmula de *pacto de mentira* es algo que he inventado como respuesta a la noción del *pacto de verdad* del cual habla el mayor estudioso de la autobiografía Philippe Lejuene, quien en 1975 afirma en su célebre libro *El pacto autobiográfico* que en toda autobiografía debe haber un *pacto de verdad* que el autor establece entre él y su lector (23).

La investigación que Blanco ha realizado para sostener sus ideas en torno al discurso del yo posiciona sus propias experiencias biográficas aunadas a un recorrido de voces de cierta literatura canónica, sopesando la auto inclusión y enfatizada en el producto creativo. El pacto de mentira se asocia de manera directa con la mencionada convención teatral, aunque va más allá, pues radicaliza su postura estética en tanto no pretende la creación de una ficción verosímil, sino que apostilla la falsedad como tal, incitando al "salto de fe" del público frente a su narración. Esta expresión antes entrecomillada, es utilizada por Blanco para referirse a la capacidad de la autoficción de convertir el espacio simbólico de la puesta en escena en una ilusión del público, en la disposición de "auto engañarse" consciente

de la existencia de una pequeña fracción de realidad en el relato percibido. Por este camino es que la puesta autoficcional depende del salto de fe de la audiencia para completar la experiencia pactada.

Si bien es cierto que el teatro latinoamericano está plagado de grandes nombres y la presencia de su impronta es notable, la voz de algunos resuena por encima de la media. Debido a su acertada utilización de los recursos discursivos, el lenguaje ha contribuido en la creación de voces únicas ya por su recursividad o sus acercamientos a la personalidad de la autoría dramática como presencia en la historia representada. La poética de este autor franco uruguayo ha encontrado lugar en la esfera internacional, como una autoridad en lo que se relaciona con la autoficción en el teatro.

En su obra *Kassandra*, se cuenta un fragmento del viaje biográfico de un momento en la vida de la otrora sacerdotisa de Apolo, sus infortunios como prisionera de la Guerra de Troya y los amoríos apasionados, incestuosos o clandestinos que, según Sergio Blanco, sostuvo con un gran número de varones. Ahora bien, en la fábula de la pieza podemos identificar tres subversiones que realizara el dramaturgo en la búsqueda de una cercanía con su propia voz autoral. Dichas directrices las identificamos -metafóricamente- como puntadas en el cuerpo de la transexual que es Kassandra. Más allá de la diégesis y en la búsqueda de una imagen que ilustre el proceso de conversión corporal, el texto exhuma el cadáver del proceso como emplazamiento académico.

Ⅲ. Primera puntada: el lenguaje

La historia de esta Kassandra es el relato de una trabajadora sexual travestida, una mujer que ha abandonado su casa y que necesita sostenerse económicamente de alguna manera; que ama el sexo y que no se avergüenza de ello, de ahí que la pieza pueda resolverse con habilidad mediante el recorrido anecdótico del relato con varios de sus amantes. Sin embargo, más allá de su actividad elocuente, se hace referencia a las condiciones que la han llevado a ella. Kassandra es migrante y como tal, no habla el idioma del lugar donde se encuentra y que nunca se revela, aunque se deja claro que se trata de un lugar anglófono, tanto por el matiz lingüístico como por las recurrentes referencias a la cultura popular. De ahí que la primera nota del texto exponga: "Esta pieza ha sido escrita en el inglés precario de su personaje Kassandra que apenas conoce este idioma, y en el inglés insuficiente de su autor que lo desconoce por completo" (Blanco 2018a, 17).

A partir de aquí se arman las relaciones entre el personaje y el autor: Sergio es uruguayo de nacimiento y vive en París por lo que sus lenguas de uso son el español y el francés. El idioma en Kassandra en el texto tampoco corresponde a su lengua materna, por lo que apenas puede comunicarse; ese es el primer indicio para saber que Blanco se está desplazando de su zona de confort, en un paralelismo entre la lengua materna del personaje y su poética manifiesta en el texto dramático monologado; en ambos se filtra cierta insatisfacción y, por consecuencia, la búsqueda de otra cosa que cumpla con sus inquietudes.

La escritura dramática contemporánea, como marca Julie Sermon, aunque puede inscribirse en una lógica conversacional, invierte los presupuestos tradicionales(2013, 37) de simple intercambio de información o apelación entre personajes del drama. El texto de Blanco propone una potente presencia escénica de la protagonista cuyo valor reviste no sólo su parte discursiva, sino también el pretérito mítico que sirve para enmarcar su atropellada travesía.

Por su parte, en el principio de *Autoficción*…, el ensayo de Sergio Blanco, el autor refiere una de las características principales del género que podemos vincular con la propuesta literaria. Sergio Blanco se refiere a las relaciones del trauma y la trama a través de la construcción autoficcional. Él demuestra que la pieza, tamizada por el humor, es un reflejo de lo descarnado del viaje de inmigrantes forzados, de quienes deben abandonar su cultura para sobrevivir; de allí que, como un principio práctico, se plantea la necesidad de realizar un rápido y tropezado aprendizaje de una lengua que no es la suya. Una cita del ensayo expresa que "la autoficción nos permite deslizarnos de un trauma insoportable a una trama que puede soportarlo todo"(Blanco 2018b, 14).

El texto dramático inicia con la referencia a un fragmento del artículo *Las mujeres del siglo XXI: los aportes de las migrantes* de Elía Ramírez Rouvalis. En este estudio de tipo sociológico se expone el papel de las mujeres como parte del fenómeno de la migración forzosa, y las razones de la toma de decisión que construye un perfil de indefensión y propensa al sufrimiento de múltiples violencias. Las mujeres que representa Kassandra expuestas igualmente a la obligada adopción de una lengua son quienes

deben emplearse de cualquier cosa para responder al necesario sustento familiar. Con esta enunciación, Blanco toma partido ante la indefensión o fragilidad de las mujeres que emigran. La autoficción en este caso parte de una generalidad para sostener la personificación de un problema global, y el abuso a las mujeres transgénero que se constituyen -además- en un objeto sexual de orden exótico.

Kassandra expresa: "i can´t speak your idiom…"(Blanco 2018a, 27). La lengua extranjera que apenas se pronuncia, funciona como la huella del trauma que se muestra en la adaptabilidad de la inmigrante por acoger otra lengua como suya para sobrevivir, al menos, e intentar manejarla para una comunicación básica. Ambas voces deben abandonar su maternalidad lingüística con tal de subsistir. Y, aunque no es un camino con el que se identifica Sergio Blanco, con su adopción del francés propio del país de acogida, el inglés se propone como la forma de comunicación más efectiva en el mundo mercantil donde el cuerpo también es una mercancía que se intercambia por dinero. En ese agreste espacio de llegada, y como una forma de elemental sobrevivencia, la protagonista debe despojarse de su lengua original y aprender a decirse. La lengua dominante, el inglés, atraviesa la corporalidad de Kassandra y se manifiesta mediante las diversas marcas ostentosas que porta: Dolce & Gabanna, Chanel, Nike, Marlboro, etcétera. Ella se convierte en un auténtico escaparate de la era global.

La escritura del texto en esta "versión" rudimentaria del inglés y la imposibilidad de que la pieza dramática sea trasladada a otro idioma, está contundentemente acotada. A decir del autor: "[…] su traducción a otra lengua queda terminantemente prohibida, exceptuando las didascalias que

han sido escritas en español"(Blanco 2018b, 17). La nota demuestra la creación de una dimensión idiomática que no pertenece a una geografía en sí misma, sino a una tribu urbana. Este inglés no adolece de perfeccionamiento pues retrata, más que una tradición, otra ruptura, y que evidencia la crisis humana en un cuerpo sensible que resiente el golpe de la humillación y el abuso, como la Casandra mítica raptada, humillada y violada por Agamenón.

El lenguaje, por otro lado, permite la configuración de una sicología del personaje que propicia la fractura entre el original clásico y la versión "actualizada". La Kassandra del dramaturgo franco uruguayo mantiene con el espectador una comunicación horizontal, porque ella se interesa en que conozcamos su versión de los hechos remarcado por la voz confesional. El texto tiene la finalidad de visibilizar la versión del perdedor y subvertir el mito reconocido por la tradición. De allí entonces que la protagonista sea prostituta, pero además transgénero, y también inmigrante. Como puede advertirse, las capas de alteridad que recubren este personaje otorgan una especificidad asfixiante y discriminatoria porque navega en los límites de la permisibilidad moral y política. El autor busca acercarnos a una entidad real que ha propuesto en el teatro, y que tiene su inspiración en la propia realidad de la necesidad acuciante.

La manera de aproximarse Kassandra al público es en un tono confesional o íntimo:

> KASSANDRA, *mientras termina de escribir un texto en el teclado de su teléfono móvil y sin dejar de observar a los espectadores.* Marlboro···Marlboro···Marlboro···*Luego de haber terminado de*

> *escribir su texto y haber guardado su teléfono en uno de los bolsillos de su chaqueta.* Marlboro···Marlboro···Marlboro···*De su bolso saca un paquete de cigarrillos Marlboro y discretamente lo ofrece a distintos espectadores.* Marlboro···Marlboro···Marlboro···*Se dirige a un espectador.* Marlboro··· Four dollars···No?… Dou you smoke?…No?…Why?…Three···Three dollars···*Señalándolo con una de sus manos.* For you three dollars···It´s ok?(Blanco 2018a, 27).

La escena se inscribe en el primer acercamiento de una mujer extraña ante un posible comprador, un desconocido al que le ofrece más que un producto, el trato especial de una rebaja, y el ascenso al pináculo de una de las culturas "más cosmopolitas" del mundo, la de los fumadores de la reconocida estampa comercial. La marca en sí misma es un símbolo de falso poder que ha sido trabajada en el *marketing* y el cine justo como un extracto de posicionamiento social con fines meramente comerciales. El público preferido por Blanco se distancia del espectador de la sala convencional, ya que en una didascalia inicial se deja claro que 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 autobuses(Blanco 2018a, 25).

La representación es más una intervención artística que una puesta en escena convencional. El lenguaje está destinado a un tipo de receptor que debe identificarse con su interlocutor, una chica atractiva y desconocida que

en medio de la noche le cuenta su vida, como en realidad sucede en todo tipo de ambientes. El marco autoficcional del lenguaje traslada el trauma de la protagonista a la trama de la pieza, lo suaviza con el humor y manifiesta a través de sus historias sexuales la relación de amistad que la une con su audiencia, con expresiones del tipo "you are my friend" que dice la protagonista. Por este camino puede dilucidarse entonces que sus confesiones no van dirigidas a un público habitual sino a una camaradería entre colegas nocturnos; de allí la venta de cigarros como el primer gancho o forma de contacto. No se trata, en ese sentido, de la denominada *distancia representativa* como categoría estética general entre el plano representante y el representado mediante la obra en escena a que apela García Barrientos(2012, 231), sino en una estrategia para acercar al espectáculo con su público. Convendría en ese sentido, considerar que en la clandestinidad y para aligerar la tensión, dos extraños entre sí comienzan a relacionarse preguntándose la hora, mencionando una obviedad acerca del clima o bien, como en el caso de este drama, pretendiendo compartir el tabaco.

El lenguaje de la pieza es diáfano, sencillo, sin pretensiones artísticas ni imágenes rebuscadas; se procura como un intercambio entre amigos y probables clientes sexuales, aquí no hay que pretender o tratar de esconderse tras la parafernalia artística. Y sin embargo en la aparente laxitud se esconde la profundidad de la circunstancia. La prostituta apenas "mastica" el inglés como salida obligada para ganarse la vida, y sus cómplices -el público- escuchan sus aventuras y penurias. Sergio Blanco propone en su Decálogo de especificidad autoconfesional, la parte

denominada precisamente con el título de “la confesión”, como una de las características de su método de escritura. La confesión ocurre en la dirección en la que su personaje se muestra a través de la necesidad de adaptabilidad lingüística que también se advierte en el esfuerzo de la protagonista.

La obra de Blanco es en principio una metáfora de la mutación del género literario, en la pieza contada desde la lengua migrante. Sin embargo, resulta en una vuelta de tuerca cuando se descubre la propia Kassandra como un transexual; ella dice “i´m not a girl…No…I´m a boy…I born bo y…but after…i transformed my body…and now I´m Kassandra”(Blanco 2018a, 28). El dramaturgo se desplaza a la autoficción manteniendo el cuerpo de la narración en los detalles de la vida del personaje de la mitología, aderezados con fragmentos de una actualidad que él ha concebido. El cuerpo de la obra es el efecto de descubrimiento de un pasado narrado por el personaje; de igual modo, el ejercicio del idioma ajeno es el descubrimiento de una lengua migrante pues no pertenece a una cultura legitimada por el poder, como la autoficción; “es el lado oscuro de la autobiografía” que se revela mediante el acto creativo. La autoficción, en contraposición con la autobiografía, no pacta la verdad con el escucha sino que prefiere la expresión y recepción eficiente mediante el pacto de mentira. Tampoco, como en este drama, documenta el relato de la alta cultura o insta al posicionamiento de la memoria del héroe, sino más bien presta atención a las circunstancias marginales.

La autoficción posiciona su verdad como alteridad, de ahí que su personaje se acerque en medio de un ambiente marginal y diga “my

friend", cuando se refiere a la audiencia. El lenguaje permite el primer acercamiento entre dos extraños. Cuando el interés es establecer otro tipo de contaco como resultaría el intercambio sexual, apenas utilizar medianamente la lengua puede establecer una forma de comunicación efectiva ya que lo presuroso es más el contacto de intimidad. Lo que propone Blanco con esta primera autoficción suya, es aproximarse a una expresión de tipo sexo genérica para crear la primera visión de sí en el cuerpo de una representación -digamos- profana.

Ⅳ. Segunda puntada: la memoria

La construcción de un acercamiento al tópico de la memoria en el texto de Sergio Blanco atraviesa un número de filtros formales que impiden su percepción de manera clara, o al menos literal. Los objetivos de su revelación se extienden a una búsqueda del rastro autoral en la corporización de un mito por la autoficción. De tal modo, la exposición de los argumentos estará permeada por esa capacidad de la autoficción de multiplicarse; es decir, de ser una y varias razones al unísono.

La memoria como residuo de una acción pretérita, como extracto de una vida en retazos imaginativos, se condensa en la narración de ambas voces superpuestas; en este caso la convivencia de textualidad del personaje y la carnalidad o experiencia del autor. Cuando el dramaturgo habla sobre la autoficción tratando de caracterizarla se refiere a una intersección, al cruce de dos elementos en un mismo punto:

> El primer aspecto es esta noción de intersección, de encrucijada, de confluencia entre lo real y lo que no lo es. De hecho, en los últimos años me he acostumbrado a definir rápidamente la autoficción como el cruce entre un relato real de la vida del autor, es decir, una experiencia vivida por este, y un relato ficticio, una experiencia inventada por este. Y lo interesante es que la autoficción no es ni una cosa ni la otra, sino la unión de las dos al mismo tiempo. Eso es lo que la vuelve fascinante. No estamos ante la disyuntiva de "ser o no ser", sino ante la certeza de "ser y no ser" a un mismo tiempo(Blanco 2018b, 22-23).

Por lo tanto, las memorias de ambos se mezclan en el texto para discursar sobre la historia de una sacerdotisa y un dramaturgo, una transexual y un hombre cis género. Las amplitudes del género -literario- desdibujan la solidez de ciertos conceptos como el de memoria personal en beneficio de la memoria cultural corporizada en un ente ficcional. De tal modo, la localización del reservorio mnemónico no es precisamente una sola dimensión subjetiva, sino la yuxtaposición de Sergio y Kassandra en la escena, a manera de cuerpo que como receptáculo de la memoria construye una idea de collage.

El texto es el recorrido por el recuerdo de Kassandra, por sus relaciones afectivas, sus experiencias en la Guerra de Troya y su propia reubicación temporal. Ahora, lo que nos dice el autor no trata sobre sí de un modo literal, sino que abre la discusión acerca del relato mitológico que se conoce, que en este caso vendría a ser la memoria del personaje, y la forma en que se cuestiona su representación a través de la voz y presencia de Kassandra. Blanco se filtra en su propio personaje y cuestiona cómo se le ha construido de una manera injusta por la literatura universal y cómo

ella/él está(n) en desacuerdo con tales sucesos. Por un momento en la pieza, Kassandra lee el comienzo de la tragedia de Eurípides *Las Troyanas*, y en esta acción deja claro su posicionamiento crítico ante el pasado como espacio simbólico a reconstruir desde el ejercicio de la memoria y la presencia escénica ante los espectadores.

La memoria cultural es la conversión del personaje consciente de su carácter ficcional, y el recorrido cronotópico que realiza para juzgar cómo se le ha representado. Una reflexión de Julie Sermon hace notar que en el teatro, a diferencia de la novela, el personaje es esencial en tanto permite su construcción mediante el trabajo del actor que hará suyo al propio personaje(2008, 121). Por su parte, en el decálogo de la autoficción, el dramaturgo se refiere a la multiplicación como una de las características básicas del género. En este caso podríamos aplicarla de dos maneras: la multiplicación de Kassandra en todas las Casandras que le precedieron incluyendo a la clásica griega, para llegar a la conclusión de que su personaje ha sido "mal representado o representado superficialmente", crear la memoria cultural de su personaje y la multiplicación de su memoria y la de su autor en uno mismo, es decir poniendo en juego una yuxtaposición de ambas en la voz del personaje Kassandra.

El Decálogo que creara el autor a partir de sus estrategias para la escritura del drama autoficcional, propone una guía para anunciar las características del género y su posible identificación en un texto. El dramaturgo aclara que a partir de la capacidad dúctil de la autoficción pueden coincidir más de un elemento del Decálogo al mismo tiempo; de allí que referimos a la multiplicación, y ahora también a la conversión. Sin

embargo, para que resulte más evidente el ejercicio, se convierte a un personaje reconocido(la Casandra mítica) en otro que apenas estamos conociendo(la Kassandra de Blanco). Una declaración en el ensayo de *Autoficción*‥ se hace necesaria, como se expresa en la siguiente referencia:

> *Kassandra* -tanto el personaje como la pieza- es un homenaje a la poesía, a la metáfora, a la transfiguración, que todo acto de escritura permite. Toda la pieza no habla más que de la *transubstanciación* a la cual lleva todo intento de relatarse a sí mismo, es decir, todo acto de poetización de sí. Kassandra es un texto que celebra el milagro de la conversión(Blanco 2018b, 59).

En esta cita se hace cierto el desplazamiento del personaje sobre sí mismo, y aún más, podríamos apoyarnos en la multiplicación para añadir, a través de esta poetización a la que se refiere Blanco, su declaración acerca de la tradición del personaje en su propia memoria ahora como investigador. La multiplicación propone una mirada desde afuera de la diégesis, incorporada en la reescritura del mito a través de los nuevos acontecimientos en la biografía del personaje.

La pieza de Sergio Blanco no muestra sus costuras como una remendada evidente, hay que proponerse la búsqueda sutil de los elementos que van conformando el relato para encontrar los detalles que posicionan sus corporalidades encaminadas a la escena. De ahí quizá que esta sea una de las piezas menos estudiadas suyas, pues como es una de sus primeras autoficciones, el planteamiento de sí mismo en el cuerpo de la trama resulta un poco confuso para la crítica.

Habría que tomar el texto desde el acercamiento que realiza el autor en

la voz de su personaje como aquí se realiza, para comprender entonces su propia postura iniciática frente al asunto de género. Cuando proponemos el análisis de la memoria en el texto partimos del desplazamiento que ocurre en la propia tradición representacional del personaje hasta ubicarlo en el imaginario de la autoficción. Una vez reconstruido su historial, puede entonces reflexionar acerca de sus propias confesiones como parte de una conciencia denunciante.

La memoria en Kassandra debe rastrearse en cada una de sus anécdotas, como un residuo de una comunidad que se desplaza de sí misma para convertirse en lo que su cliente quiera:

> I not love the money but I need ··· For me and my sisters···Yes for all my sister in the world···I give money to my sisters in Filipinas, Zagreb, Europe, South America, New Mexico, Maghreb, United State, Iraq··· I help my sisters···and my sisters help me··· I need money, money money, money, money, money, money, money, money···Yes··· I need Monsieur Flaubert···I need work··· Work with my body···(Blanco 2018a, 35-36).

Kassandra se multiplica en la memoria de cada una de quienes menciona como sus hermanas. Ella establece un ejercicio de sororidad como expresión de abrazo compartido; y así como el fragmento del artículo que abre el texto posee una referencia documental, se descubre que es la voz de una denuncia política por la invisibilización a las otras Kassandras que en los lugares más sórdidos cuentan también sus propias historias: de amor entrañable o de hazaña de sobrevivencia. El cuerpo de esta Kassandra yuxtapone en su recuerdo la invisibilización del mito, y luego el de sus

hermanas, y luego la voz del dramaturgo para dotar de una memoria rastreada en el tiempo y con la esperanza de un cambio, con la mirada hacia el futuro.

A pesar de que la estructura del drama es monologal, atiende a la atención y probable intervención del espectador mediante apelaciones directas, y a su vez propone un ángulo muy atractivo para presentar el cuerpo del autor en la ficción. Dicho de otra manera, el dramaturgo se revela en la transubstanciación de la memoria cultural, esa presencia multiplicada por el escritor en su personaje. Las heridas de estas puntadas aún están frescas porque siguen las hermanas de Kassandra narrándose como si fueran una misma y todas a la vez, construyendo y compartiendo una sola memoria.

V. Tercera puntada: *ars poetica*

La definición de una estética es demasiado compleja para resumirse a partir de una sola pieza; sin embargo, se pueden localizar sus primeras búsquedas a partir de los cambios en la creación que modifican el discurso identificado hasta la fecha en la producción de nuestro autor. Esta metamorfosis se verifica como el traslado de un territorio simbólico y escritural a otro. *Kassandra* ocupa en la poética de Sergio Blanco el momento de cambio de identidad de género -literario-, al proceso de autorreconocimiento que caracteriza ahora al dramaturgo.

El análisis de la pieza avisa la transgresión de las fronteras de lo literario para concebir la creación teatral como una resignificación del relato trágico,

a partir de los matices que le añade el escritor a su heroína. La Kassandra de Blanco muestra en su identidad de género la mixtura de la biografía de su autor y el pasado que acompaña su casta como sacerdotisa de Apolo. La narración del texto teatral modifica desde la memoria el imaginario clásico, para colocar en la escena un fragmento de las texturas que la autoficción presenta en el panorama reciente de la escena latinoamericana.

La obra del dramaturgo franco uruguayo utiliza el relato de una heroína como vehículo para autoanalizarse. El también autor de *Tebas Land*(2012), *Ostia*(2015) *o El bramido de Düsseldorf*(2016) define desde la mirada de uno de sus personajes, su intención con la autoficción: "No escribo sobre mí porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran"(Blanco 2018a, 288). Lo mismo sucedió con la obra en cuestión de unos años antes. El monólogo comienza una etapa diferente en la poética conocida de Blanco hasta entonces. A partir de *Kassandra* su interés se inclinará hacia la búsqueda de sus propias historias para, en una suerte de terapia pública, purgue sus propios demonios. La confesión de la necesidad de ser querido se opone a la interpretación narcisista que muchos han realizado del género literario autoficcional. El reconocimiento de una búsqueda personal lo refleja desde el comienzo de la pieza cuando Kassandra le ofrece al público los cigarros que vende, llamándolos "my friend" para de ahí desmenuzar el relato de su vida. Su proceso de diálogo con la audiencia es exactamente la demanda de cariño que su creador pusiera en boca de otro personaje.

La perspectiva desde la que se cuenta la historia de Kassandra no reproduce una mirada habitual del mito porque persigue un interés

diferente al acostumbrado: la concientización de la representación comunitaria de lo alterno. El lenguaje de la obra es vulnerable desde su buscada imperfección, porque no implica el acercamiento a una problemática sino más bien la inmersión en ella. El vocabulario del texto, es decir, la forma idiomática seleccionada para decirse en escena pretende la comunicación con quienes apenas conozcan el inglés, de igual manera que con los angloparlantes nativos. Esa es la razón por la que no se puede traducir. La dimensión de la comunicación de la protagonista con su público es una declaración de camaradería. La autoficción busca en el pacto de mentira esa apuesta del espectador: el salto de fe. La reproducción de una lengua migrante en el personaje, si bien parte de la invención ficcional deja una hendidura abierta a la posibilidad del guiño de falso documental. Conviene anotar que la ventaja del artefacto escénico en general es que no plantea interferencia "que sí se da en la narración literaria, entre perspectiva y voz narrativa, y que provoca no pocas confusiones de manera casi inevitable, a pesar de muy meritorios esfuerzos"(García Barrientos 2012, 250). La obra en cuestión reconoce esta cualidad y la extrapola para beneficiar un eficaz aterrizaje argumental en los espectadores.

El relato que la actriz interpreta en escena no es lo reconocido como el pasado de su personaje trágico, es la prueba de un individuo que se desnuda -metafóricamente- frente a su público buscando la aprobación del escucha. Kassandra muestra en su relato los lunares que la posible literatura clásica ha escondido. El monólogo se ha creado para deconstruir el mito en la búsqueda de una actualización simbólica. La narración del personaje busca en la memoria un vehículo para acercarse a su público, ¿y qué mejor

estrategia que usar el sexo como terreno común para provocar el deshielo de la cuarta pared?

Por esta vía, la dramaturgia explora también en el denominado "síndrome de Casandra", término acuñado por la sicología en 1947, que dispone de la persona a compartir con otros sus propias condiciones o sufrimientos (Misemer 2017, 181). A su vez, la Casandra mítica posee una marcada huella producida por el traslado a la fuerza cuando es raptada en Ilión como botín de la guerra apenas concluida, convertida en esclava y traída hasta la casa de los Atridas, lugar del palacio de Agamenón, donde finalmente encontrará la muerte en manos de la furiosa Clitemnestra.

Además del desplazamiento geográfico, Kassandra comprende también un deslizamiento desde el mito hacia la autoficción. En la producción de este dramaturgo, se trata de un primer tiento a la identidad de un cuerpo -literario- diferente. En la textualidad de Sergio Blanco podemos ver esta fractura creativa que revelara luego como uno de sus principales motores de inspiración, como resultaría la voz del poeta simbolista A. Rimbaud: "*je est un autre*". En la dislocación expresiva se construye la multiplicidad de sentido y la certeza del desajuste. A su vez, el personaje transgénero no sólo representa a sus hermanas sino al propio autor, en un despliegue a partir de la memoria.

Esta primera autoficción plantea la mutación corporal como el primer acercamiento a unos ángulos del relato que el recorrido de las primeras piezas del autor adolecía. La ruptura del texto busca la experimentación dentro del formato narrativo, y a su vez, la modificación del contenido de la historia. Al usar el monólogo como ensayo del yo, el dramaturgo

inspecciona la ductilidad del pasado biográfico y experiencial de su protagonista, para entrelíneas colocar las texturas de una confesión personalizada por su efecto en la memoria. La forma monologada afirma la convicción comunicativa del personaje. Resalta García Barrientos la especial consideración que "merece el monólogo como género o subgénero teatral, esto es, cuando la totalidad del diálogo dramático es un monólogo 'absoluto'" (2012, 76).

Es posible enlistar las características que esta obra coloca en el discurso público a modo de prematuras iniciaciones de la autoficción: el cruce entre el trauma personal y la trama ficcional, el pacto de mentira en preferencia al denominado pacto de verdad, la reflexión sobre la multiplicación de yoes que parte de un personaje y se extiende hasta el autor, la conversión del personaje en autor a partir de la memoria y la transubstanciación de la entidad ficcional de ser posible, el juego entre la alteridad y el yo, y por último, la búsqueda del yo en el / la otra.

En el ensayo *Autoficción*… Blanco ampliaría la lista a otras presencias experimentales del yo colocadas en el género teatral, al tiempo que se delinearían las que el autor propondría como partes de su decálogo, y de acuerdo con su propia experimentación dramatúrgica. Este primer monólogo condiciona ya la resonancia en el público que llegaría a descentrar el modo en el que acostumbraba a recibir los relatos escenificados del autor.

Ⅵ. Conclusiones

Kassandra es la primera de las auto ficciones del dramaturgo Sergio

Blanco, en donde ya se advierte cierta corporalidad de la memoria en el texto literario y escénico. Si bien es cierto que la madurez de la poética de este autor vendría con textos futuros, las primeras experimentaciones en este monólogo permiten localizar en la nueva identidad de la sacerdotisa vejada, algunas cicatrices ubicadas hacia adentro del texto de género autoficcional de alta exploración en la producción del uruguayo. Es un hecho que el recorrido por la historia que cuenta la protagonista atrae inmediatamente al espectador, porque aunada a la astucia dramatúrgica de un texto desplegado a partir del referente mítico que se deconstruye, la audiencia siempre busca la complicidad en la representación que aquí escudriña en posibilidades de contacto afectivo.

Por esto mismo, la característica de decir de sí (el dramaturgo – Kassandra) que afecta empáticamente a los otros (los espectadores) es justamente una marca de esta autoficción del discurso dramático contemporáneo: la capacidad de decir-me en el otro. La cualidad tras genérica no sólo establece una experiencia textual literaria o escénica, sino que se ha seleccionado también para hablar de la "tras-terración", es decir la movilidad geográfica del sujeto migrante hacia un país desconocido, y a su vez referir la condición sexual de la protagonista. De esta manera se hilvanan como en un mismo tejido, las posibilidades conceptuales a que se hacen referencia en este drama.

Para rastrear la presencia de la memoria en el texto dramático, partimos de la propia idea del autor cuando refiere en *Autoficción. Una ingeniería del yo*, que Kassandra habla desde la transubstanciación de sí mismo, en tanto no resulta posible encontrar una imagen calcada del uno en su

autoficción, sino de su summun en la creación.

Una razón vulnerable de la memoria radicaría en la confesión como elemento presente en la totalidad del texto y la puesta en escena. La pieza auténticamente es un conversación del personaje con su público, y en este diálogo se crea un vínculo reafirmado una y otra vez cuando la protagonista exclama "you are my friend" a varios de los espectadores. Esa frase sale de la mano de Blanco para incluir al público en la terapia pública que necesita su protagonista. Se trata de una mediación de la corporalidad ficcional que desmitifica sus demonios, en la propia piel de una historia irreal e hiperbolizada de un yo que no es él, pero que precisa del otro/público para concretarse. Esta memoria, si bien es más abstracta, se figura desde la performance como expresión de una vida no vivida, más sí imaginada, como parte de su historia personal tal y como el pacto de mentira declara.

Así pues "decirse en / desde la memoria" se constituye como una estrategia de composición autoral de efecto positivo que repercute en la adecuada recepción de la pieza, abriendo "un espacio dialógico que implica al espectador en la constitución de otros círculos de referencias"(Sermon 2013, 38).

Bibliografía

Blanco, Sergio(2018a), *Autoficciones,* Madrid: Punto de vista Editores.

Blanco, Sergio(2018b), *Autoficción. Una ingeniería del yo,* Madrid: Punto de vista Editores.

García Barrientos, José-Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro,* México: Paso de Gato.

Gini, Eleni(2020), "El mito de Casandra en Sergio Blanco: divergencias y diálogo intercultural", *Acta Hispánica.* Supplementum II, pp.493-503. http://acta.bibl.u-szeged.hu/70997/1/hispanica_2020_supl_493-503.pdf (2022.06.23).

Misemer, Sarah M.(2017), *Theatrical Topographics. Spatial Crises in Uruguayan Theater Post-2001,* Maryland: Bucknell University Press.

Rian McCraw(2020) "Kassandra and the struggle of the grey area". *Deinós Critical Journal.* https://deinospoesia.com/2020/01/18/kassandra-and-the-struggle-of-the-grey-area/ (2020.01.18).

Sermon, Julie(2008), "Qui du visage et de la figure? Les dramaturgies contemporaines, entre tradition humaniste et effets de *persona", Ligeia,* Vol.2008-1, No.81-84, pp.117-128.

Sermon, Julie(2013), "El diálogo de los enunciadores inciertos", *Nuevos territorios del diálogo,* Jean-Pierre Ryngaert (dir.), México: Paso de Gato.

Viñas Piquer, David(2002), *Historia de la crítica literaria,* Madrid: Ariel.

<Resumen>

Este artículo revisa la pieza *Kassandra*(2008) del reconocido autor Sergio Blanco(Montevideo, 1971), cuya dramaturgia transgrede las fronteras de lo literario para concebir la creación teatral como una resignificación del relato trágico a partir de matices y estrategias ya reconocibles en su obra. Kassandra, protagonista del texto dramático homónimo, muestra en su identidad genérica tanto literaria y sexual, la compleja mixtura de la propia biografía del autor como sujeto migrante, y el pasado de referencia mítica que acompaña su casta real de la ficción.

El estudio que aquí se realiza, evidencia los primeros tientos autorales que revelarán importantes aportaciones en la dramaturgia posterior del franco uruguayo. La narración del texto teatral modifica desde la memoria el imaginario clásico para colocar un fragmento de las texturas de la autoficción, mismas que subvierten el sentido al configurar una exposición que descubre ciertos mecanismos de poder y sumisión actuales. Para el desarrollo de este ensayo se utilizan conceptos de José-Luis García Barrientos y Julie Sermon en torno a la esencialidad dramatúrgica y dramática contemporánea, así como los propios estudios ensayísticos de Blanco ubicados en la autoficción y la poética desde el yo como lugar de enunciación.

Palabras Clave: Dramaturgia Contemporánea, Autoficción, Sergio Blanco, Subversión, Mito Clásico

Submission of Manuscript: 29 of April, 2022
Manuscript Accepted: 23 of June, 2022
Final Manuscript: 27 of June, 2022