

Laura MONRÓS GASPAR, *Cassandra, the Fortune-Teller. Prophets, Gipsies and Victorian Burlesque*, Levante Editori («Le Rane», Collana di Studi e Testi, 56), Bari 2011, 350 pp. ISBN 978-88-7949-575-2.

Publicado en inglés en 2011 como el número 56 de la serie «Le Rane» por Levante Editori, el presente estudio centra su atención en la figura de Casandra en el teatro victoriano —en concreto en el género del *burlesque*— y revela, según su autora, la dependencia del entretenimiento popular respecto a la mitología clásica. Se trata de un trabajo muy bien documentado y que aporta suficiente evidencia para llegar a una conclusión principal: que, a través de la literatura y la semiótica, Casandra se convierte en un signo cultural que refleja la historia y la representación del papel de la mujer en la sociedad. Junto a ello, ofrece una contribución importante al estudio de la recepción de los clásicos al profundizar en la semiótica del *burlesque* y sus vínculos con la sociedad contemporánea.

Laura Monrós Gaspar ha dedicado muchos años de trabajo y su tesis doctoral al tema del mito de Casandra. De hecho, este volumen es la culminación en forma de monografía de aquellos esfuerzos, avalados por estancias de investigación en el Archive of Performances of Greek and Roman Drama (Oxford), y por diversas instituciones y personas a quienes no deja de mencionar en los agradecimientos. Actualmente, Monrós pertenece al Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Valencia y es miembro del GRATVU (Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València) que dirige la profesora Carmen Morenilla Talens.

Para realizar este estudio, la autora ha utilizado fuentes diversas: traducciones, pinturas, ballets, óperas, obras literarias y, por supuesto, ejemplos del género del *burlesque*. Sin embargo y, como señala en el prefacio, en lugar de estudiar el *burlesque* como género, se aproxima al tema a partir de la recepción de los clásicos, abriendo un campo fructífero y vasto para el debate sobre el mito de la mujer que amenaza las prerrogativas masculinas sobre el conocimiento. Su método de trabajo es el análisis literario, iconográfico y cinético de distintos tipos de textos. En este sentido, sitúa su trabajo en un marco teórico impecable y rico, al tiempo que clara y oportunamente explicado, donde destacan los ya clásicos trabajos de Jauss sobre el ‘horizonte de perspectivas’, los de Hardwick sobre las implicaciones culturales de las elecciones lingüísticas, los estudios sobre los clásicos en traducción de Steiner, o la teorización del arte como duplicación de la realidad de la semiótica de Lotman.

El propósito de Monrós es demostrar la asociación —explícita en el título— de Casandra con toda una pléyade de figuras femeninas marginales, las adivinas, profetas y gitanas del *burlesque* victoriano, a fin de desvelar el proceso cultural que hay detrás de la recepción del mito de Casandra en este género teatral. Para lograrlo sigue una organización clara, de lo general a lo particular: tras los agradecimientos y el prefacio llega la introducción, que traza la evolución del mito de Casandra desde Homero hasta el siglo XVII, y que va seguida de los cuatro capítulos centrales. Los tres primeros exploran la procedencia de los elementos que conformarán a la Casandra del *burlesque* victoriano: las traducciones de los clásicos, la imagen de la adivina en el siglo XIX y los tratamientos cómicos del personaje. El cuarto capítulo ofrece el análisis detallado de un caso concreto del momento de mayor auge del

burlesque, la obra de Robert Reece, *Agamenón y Casandra o la profetisa y la pérdida de Troya* (1868), cuyo texto completo se encuentra en el apéndice III, acompañado de aparato de crítica textual y nota a la edición. El apéndice I contiene las 14 ilustraciones estudiadas en el cuerpo del trabajo; el apéndice II una lista de más de un centenar de modernas Casandras, desde la de Chaucer (ca. 1380) hasta la de Pauline Coner (1953). Finalmente, se encuentran las referencias bibliográficas, divididas en fuentes primarias y secundarias, y un índice onomástico.

Resulta harto difícil resumir en el breve espacio de una reseña los contenidos de un estudio tan exhaustivo como este. A continuación se destacan solo algunos aspectos de cada uno de los capítulos.

La introducción, en su repaso a la tradición del mito en sus primeras etapas, llama la atención sobre la asociación de la sabiduría femenina con la locura y la brujería —cualidades que se reflejan en la representación de su cuerpo y en los calificativos peyorativos que la acompañan en época medieval— y concluye que la asociación de la profecía y la brujería con la locura desarrollada hasta el siglo XVII será heredada por el *burlesque*.

El primer capítulo se titula «Casandra y los clásicos en traducción (1820-1868)» y analiza la importancia para las versiones *burlesque* de Casandra de las traducciones al inglés de la *Iliada* de Homero, el *Agamenón* de Esquilo y de Séneca, y las *Troyanas* de Eurípides. La idea fundamental es que los autores de las traducciones transmiten a través de sus obras los valores y la imagen de la mujer propios del patriarcado. En este caso, la de una Casandra bruja, hechicera y gitana. Homero y Esquilo, especialmente, dan la clave para las reelaboraciones victorianas del mito, pues los gestos y palabras legados por ellos son reproducidos en las traducciones y de ahí en pinturas, ballets y otras formas de arte y de entretenimiento. El resultado es la configuración de un sistema de signos que representa las relaciones de poder en términos de clase y género.

El segundo capítulo, «Casandra del siglo XIX», parte de la premisa de que la imaginación victoriana gusta de lo sobrenatural y el espiritismo, y que se ve además exaltada por la imagen idealizada de Grecia. Bajo el epígrafe ‘Gestos, movimiento, actitudes’ Monrós explora aspectos de la iconografía del mito como la influencia de la cerámica griega en la obra de Flaxman y la de este en la de los pre-rafaelitas, y concluye que tras la estética del mito subyace un discurso sociológico, el que advierte que la mujer que adquiere conocimiento hará tambalearse los cimientos del sistema victoriano. En el epígrafe ‘Profetas, gitanas y adivinas’ del mismo capítulo, la autora defiende que estas figuras periféricas eran referentes comunes en la sociedad, las artes y el entretenimiento desde 1800 con gran presencia en los medios de la época. Son mujeres que se acercan al conocimiento por vías no convencionales, dado que estas les están vedadas. En este contexto y, mientras en Inglaterra y Estados Unidos se producen los primeros intentos de defensa del derecho de la mujer a la educación, la potencia del mito de Casandra para expresar la voz silenciada de la mujer se revela.

En el tercer capítulo, «Casandra cómica (1707-1854)», el lector encontrará el último de los elementos que conforman la imagen de la profetisa en el *burlesque*: el humor. Las referencias cómicas se encuentran ya en la cerámica griega y son habituales en la literatura inglesa a través de la caricatura. Este capítulo se divide en ‘Teatro cómico callejero del siglo XVIII’ y ‘Casandra y el *burlesque* ecuestre (1819-1854)’. El primer apartado destaca la importancia de las primeras óperas bufas y de la comedia

francesa para los tratamientos cómicos de Casandra. El segundo da cuenta del acceso y la popularización de la cultura a través del género del *burlesque* y de las varias piezas que se centran en la saga troyana. Estas son, además, el precedente inmediato de la obra que ocupará el último y más extenso de los capítulos del libro.

En «Casandra, Robert Reece y el auge del *burlesque*» la autora se centra en el análisis de *Agamenón y Casandra o la profetisa y la pérdida de Troya* (1868) de Robert Reece, cuya reelaboración del personaje considera la más lograda del *burlesque*. Para abordarlo introduce debidamente el contexto sociocultural de la Inglaterra victoriana, así como la biografía y obra del autor. El capítulo está dividido en varios apartados: ‘La escena de Liverpool’, ‘Fuentes textuales: una *extravaganza* intertextual’, y ‘Casandra: una bruja, una adivina y una nueva mujer’. A lo largo de ellos Monrós ofrece una panorámica de la escena teatral que ve surgir la obra. El análisis pormenorizado de algunos pasajes muestra que la intertextualidad de la obra es el resultado del rico sistema semiótico con que las reescrituras victorianas habían cargado el mito de Casandra. Finalmente, la autora reitera su tesis —que la coexistencia de estereotipos populares con signos clásicos transmitidos da lugar a una Casandra *burlesque* que personifica la actitud victoriana ambivalente hacia la mujer y el conocimiento— y defiende que este tipo de estudio abre un nuevo campo de investigación sobre la recepción de la tragedia griega en la Inglaterra de la época.

Hay pocos aspectos negativos en este trabajo y los que hay no son de mucha importancia. En el ámbito formal hay, por ejemplo, un problema con el griego politónico, no siempre utilizado en las citas en griego, así como otras erratas en los textos en esta lengua. En el ámbito del contenido puede apreciarse la lógica tendencia de muchas tesis doctorales a interpretar gran parte de los fenómenos en función de su objeto de estudio. Así, Monrós considera que el *burlesque* pone de manifiesto el valor histórico del teatro popular como crónica y testigo de la sociedad del siglo XIX, especialmente en lo que atañe a la posición de la mujer. Sin negar la verdad de esta afirmación, sí cabría puntualizar que el *burlesque* es un ejemplo más de la potencia del texto literario en general para precisamente dar cuenta de la sociedad de su tiempo.

De los aspectos positivos del trabajo de Monrós, muchos ya se han indicado de manera explícita —y no solo— a lo largo de esta reseña. Para cerrar con alguno más, puede destacarse el detalle con que la autora aborda el estudio de, incluso, aspectos secundarios de su trabajo, como los interesantes ejemplos de Casandras vivientes. Asimismo, en su estudio se deja entrever la positiva huella del tiempo que la autora trabajó en el Reino Unido y en sus bibliotecas, lo mismo que la influencia determinante de Fiona Macintosh, con quien trabajó, y cuya «*Medea Transposed: Burlesque and Gender on the Mid-Victorian Stage*»¹ parece ser su modelo.

En definitiva, esta obra es el reflejo de la que sin duda debió de ser una muy buena tesis; el lector la encontrará convertida en un buen manual práctico, esto es, en un buen ejemplo de estudio de la recepción clásica.

Universidad Autónoma de Madrid

Helena GONZÁLEZ-VAQUERIZO
helena.gonzalez@uam.es

¹ En Edith HALL, Fiona MACINTOSH y Oliver TAPLIN, *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 74-99.