

CASANDRA REVISITADA: LAS POSIBILIDADES DE UNA MIRADA TRANSHISTÓRICA

RUSSO, Patricia

pj_russo@hotmail.com

PIDAV, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Resumen

Bienvenida Casandra, rezaba uno de los versos de una canción de *Sui Generis* allá por los setentas. El personaje mítico se reactualizaba en una canción popular y aparecía como denuncia sutil en un tiempo de efervescencia social. Años más tarde Christa Wolf escribe un largo monólogo del mismo personaje basado, claro está, en la tragedia de Esquilo. Esto, entre otros ejemplos. Un siglo XX golpeado por la violencia recurre a viejas historias para narrar su presente. Se produce así un regreso al mito y a su carga simbólica (Bauzá, 2005). Los relatos nacidos en la época oral se recrean permanentemente, tanto en literatura como en otras artes.

A su vez lo audiovisual gana terreno y son numerosas las expresiones que se van sumando a un mundo cada vez más vertiginoso. La incipiente realidad implica nueva tecnología y ésta se enfoca en la imagen, revalorizándola. Tanto imagen como contenido se imbrican y aluden mutuamente a la hora de la representación. Surge así, el concepto de herramienta para estas prácticas emergentes y sus diversos resultados.

Sincréticamente, el pensamiento mítico y sus categorías funcionan como respuestas a las nuevas preguntas de la época y el soporte privilegiado es el audiovisual. Estos fenómenos contemporáneos donde prima la intertextualidad a la manera en que la explicitan Genette o Bajtín, han hecho un desplazamiento. Rescatadas a través del tiempo,

las obras del ayer se permiten hablar del presente.
Casandra, todavía, tiene mucho para decir.

Palabras clave

Casandra, Mito, Mirada transhistórica,
Intertextualidad, Herramienta

Presentación

Lo que se da no se quita. Así recordamos un popular refrán de la niñez que tenía consecuencias. También dentro del ámbito religioso cristiano, la frase podía ser completada con la invocación a Santa Rita. En cualquier caso, la idea es que una vez recibido un regalo era nuestro derecho conservarlo.

Refranes, proverbios, frases dichas circulan cotidianamente como el aire. Nos nutren, nos avisan, nos explican, nos educan. Sin que tengamos que debérselo a un autor porque ya es de todos. Y lo entendemos, además, porque es compartido por la comunidad a la que pertenecemos.

Algo así como sucede con los mitos.

El mythos –al igual que el logos- pretende también expresar una imagen de mundo, aunque a su manera; para ello desafía la razón lógica con el fin de provocar un quiebre en los razonamientos habituales y, a través de ellos, acceder al conocimiento: frente al camino de la razón, el mito propone un camino alternativo. (Bauzá, 2005: 23)

Es ese quiebre el que nos pone en alerta y hace que lo reconozcamos, a partir de ahí ya no seremos indiferentes: o lo aceptamos o lo descartamos sin más. Porque con ellos tenemos una relación fiduciaria, de adhesión, de fe.

A diferencia del símbolo que opera con imágenes sensibles, el mito opera con palabras ya que es un relato. Se trata en todos los casos de una narración a través de la cual el ser humano lee y describe el mundo que lo rodea, por eso hallamos mitos conectados con lo físico, con la historia, con las relaciones familiares y con ese horizonte desconocido que genéricamente llamamos el “más allá. (Bauzá, 2005:27)

El siglo XX vio un resurgir de historias del pasado, situación considerada por Bauzá como un *revival* del mito en momentos aciagos dado que vendrían a compensar las consecuencias de dos Guerras Mundiales. Paralelamente, los nuevos estudios de antropología y sociología dieron empuje a formas míticas de pensamiento y el capital simbólico inherente a ellas. Dice Bauzá: “El imaginario nos interpela; no es tan primitivo, simple o fantástico como creemos.

El psicoanálisis, la etnografía y la hermenéutica nos han permitido confirmar las raíces profundas de nuestras imágenes individuales y colectivas.” (2005: 10)

Esas raíces son las que enlazan con el pensamiento alternativo donde florecen los mitos. Es por cierto difícil intentar describir lo que la palabra mito implica. Relatos que hablan de seres maravillosos y prestigiosos, en tiempos remotos y por ello fundantes, surgidos de ningún sitio en culturas puramente orales. Además, deben ser entendidos según el corpus al que pertenecen y leídos en consonancia con la cultura que los produce. Su transmisión, de manera oral, los reverdece permanentemente. Una vez que pasan a la forma escrita es cuando se cristalizan. Pero permanecen en las constantes reelaboraciones que los artistas y pensadores de cada época deciden encarar.

Dentro del gran corpus de la mitología griega, Casandra es uno de los personajes más interesantes y que ha generado no pocas versiones, todas muy sugerentes y plenas de misterio, como corresponde al caso. Aunque no tanto como con otras heroínas. Aquí habría que plantearse si lo es realmente porque la heroicidad es siempre masculina y se mide por la realización de grandes empresas.

Casandra es una de las hijas del rey de Troya: Príamo, y Hécuba, su segunda esposa. Su hermano gemelo es Héleno.

Sabemos que los relatos míticos no tienen una sola versión sino que se conforman a partir de la reunión de todas las variantes a través del tiempo. Por ejemplo, se dice que sus padres luego del nacimiento decidieron hacer una fiesta en el templo de Apolo pero al irse, los dejaron olvidados. Cuando fueron a buscarlos a la mañana siguiente, vieron con espanto que unas serpientes lamían el rostro de ambos pequeños. Ante el grito de los padres, los animales retrocedieron. En otra vertiente, Apolo mismo les concedió el don de la profecía. En el caso de ella, si a cambio se le entregaba. Pero ella no cumplió su parte, por lo cual el dios, que no podía retirarle el don, la maldijo escupiéndole en la boca: de esta manera nunca le creerían. Es así que se trata de un personaje delicado y doloroso a la vez.

Dice Bauzá en su análisis sobre la figura del héroe: “Un aspecto sugestivo de la condición heroica es que estos seres están condenados a la soledad y que ésta se acrecienta en el momento de la toma de grandes decisiones.” (2007: 118). Y aquí la condena procede, ciertamente, de la maldición del dios.

Del personaje tomamos conocimiento dado que aparece fugazmente en versos de *Iliada*, de Homero, donde cumple un rol secundario. Era conocido que ella había predicho el fin de la ciudadela, junto con Laocoonte, muerto por eso, pero nadie les creyó. Continuará su vida con esa pesada carga aunque con menos suerte que su hermano Héleno, quien aparece en la contienda varias

veces y es atentamente escuchado. Ella no, sólo es mencionada por su belleza y porque su padre consintió en casarla con uno de los héroes troyanos que finalmente muere en batalla. En el canto XXIV será quien avise a todos de la llegada del rey, su padre, con el cadáver de Héctor.

En el siglo V, vendrá el turno de los trágicos. La encontramos en la *Orestíada* de Esquilo, la trilogía que ha llegado completa a nuestros días. En *Agamenón*, la primera tragedia, se cuenta el arribo del héroe a su patria junto con Casandra la princesa troyana que ha elegido como botín de guerra. La escena se produce en el tercer episodio, vale decir, en el medio de la pieza. Con lo cual se ha generado gran expectativa, no sólo por la llegada del rey luego de diez años de guerra sino porque las cosas en su casa no andan bien. Su mujer Clitemnestra lo ha reemplazado por Egisto y juntos han tramado la venganza por antiguos rencores. Ella ya ha tomado la decisión y la llegada con Casandra no atempera las cosas. Con afectada solicitud y gran pompa recibe al rey y lo invita a entrar a palacio pisando una alfombra púrpura, color reservado a los dioses. El siguiente episodio es enteramente de Casandra, quien entabla un *kommós*, diálogo lírico con el coro a través del Corifeo. Con ardor narra sucesos del pasado relacionados a la familia de los Atridas y más recientemente de lo que sucedió en su patria, ahora destruida. Pero además predice los hechos que se van a desarrollar inmediatamente dentro del palacio. La muerte de Agamenón es descripta como si la estuviera viendo y anticipa la de ella misma. Ambas a manos de Clitemnestra, la odiosa perra, la hembra que asesina al macho.

En sus alocuciones, confusas para quien escucha, va pasando por todos los estados posibles, el recuento de hechos pasados, las inevitables predicciones, el enojo, la desesperanza ante su propia suerte.

“(…) ¡Desgraciada de mí! ¡Como si preparara un veneno, en la vasija de su rencor pondrá también lo que él debe por mí! ¡Mientras afila el puñal contra el marido, se está jactando de que va a hacerle pagar con la muerte el haberme traído!” (2000:156) Dice, promediando el diálogo. Frente a estas duras visiones y sin respuesta de la deidad, se quita los atributos de sacerdotisa.

La profecía continúa sin embargo unos versos más, ante la mirada indiferente o casi compasiva del coro. Sin opción se apresta a entrar en palacio. Luego el coro mismo será quien escuche los gritos y, como corresponde a su estatus, se debate entre accionar o no. “Mientras tú haces plegarias, ellos se ocupan de matar.” (2000:155)

En su artículo, Conde (1993) analiza la trilogía como la búsqueda de una justicia acorde a los nuevos tiempos en que se acababa de crear el Areópago. Se trata del pasaje de la justicia primitiva de sangre a la justicia de diálogo, una vez que se instaura, por mediación de Atenea, el Tribunal humano.

Nuestro personaje volverá a aparecer, esta vez de la mano de Eurípides en su tragedia *Las Troyanas* ubicada, temporalmente, en situación previa dado que los hechos narrados acontecen inmediatamente después de la caída de Troya. Se le escuchan profecías sobre el destino de su madre y de su propia acción de venganza en Micenas.

De esa época antigua nos queda mencionar el poema *Alejandra*, del filólogo Licofrón, uno de los siete autores que conformaban la Pléyade, esto es autores de tragedias en Alejandría. A la sazón, también organizador en la Gran Biblioteca. Es un monólogo épico lírico, de estilo poético muy rebuscado y lleno de metáforas por lo que se lo consideró el poeta oscuro. En el poema un heraldo cuenta a Príamo las profecías de su hija, entre ellas, las que sucederán a su llegada al palacio de Agamenón:

Así el uno, en el baño, buscando la imposible salida del cordón que a su cuello se aferre, [1100] cazado como en red, vanamente querrá rasgar con manos ciegas las dentadas costuras y, bajo la caliente tapa de la bañera, manchará con sus sesos el trípode y la tina [1105] golpeado en pleno cráneo por un hacha aguzada; y su triste alma al Ténaro volará habiendo visto cuán cruel ama de casa resultó la leona. Y yo yaceré en tierra, junto al baño, deshechos mis miembros todos ellos por la espada calíbdica, [1110] pues, como el leñador en el monte la rama de una encina o el tronco de algún pino trocea, partirá mi cerviz despejada y mi frente y, destrozando todo mi frío, ensangrentado cuerpo la feroz sierpe, pisoteando mi cuello, [1115] su alma desfogará llena de amarga bilis y celos despiadados, cual si una concubina fuera yo y no una sierva ganada por la lanza. E, invocando al señor, que no podrá ya oírme, sus huellas seguiré con alas como el viento.

Referencia obvia a lo que ya mencionamos que acontece en la obra de Esquilo. Terminada su profecía se lamenta porque nuevamente nadie hace caso de sus augurios:

Mas ¿a qué, desdichada, largamente quejarme ante insensibles piedras, olas sordas, hirsutos valles, lanzando vanos clamores de mi boca? Porque el Lepsieo, viéndose de mi lecho apartado en el que ansiaba entrar, disfrazó con barniz [1455] de falso testimonio mis dichos fidedignos y la ciencia infalible, veraz, de mis augurios; pero verdad se harán; y habrá quien, con su daño aprendiendo, incapaz de salvar a su patria, laude a la golondrina poseída de Febo.» [1460]

Es innegable el sino profético de sus palabras, teniendo en cuenta la literatura alrededor de su mito que incluye el destino amargo de no convencer a nadie.

Este personaje ha sido retomado en varias oportunidades más modernamente. Incluso su fatal situación se configura para dar nombre a una pseudo patología, un síndrome que define el estado por el cual una persona siente el rechazo a causa de sus visiones. En el siglo XX, el personaje es revisitado con nuevas perspectivas y en distintos formatos. Lo encontramos en el ámbito del audiovisual, en un traslado de la literatura al cine. Esta relación, que se halla en la base misma de la historia del séptimo arte, siempre ha sido conflictiva. Y ello

en virtud de una actitud comparativa que categoriza ambas artes sin atender a los elementos específicos de cada formato.

Términos como adaptación, traducción, fidelidad o traición, son más que habituales a la hora de acercarse al tema. Lo que en realidad enturbia su comprensión y la desplaza a otros ámbitos que nada tienen que ver con el arte.

Elegimos hablar de transposición porque se trata de un trabajo de traslado en donde las operaciones son de apropiación y luego resemantización a efectos de conformar una nueva obra. Que tendrá la impronta del nuevo autor. Según leemos en Wolf: "Toda transposición requiere al menos una franja de independencia que podrá ensancharse o angostarse según el criterio elegido, pero que es consustancial a la operación misma de transponer." (2001: 30)

En 1968 Pier Paolo Pasolini filma *Apuntes para una Orestíada Africana*, como parte de un proyecto mayor: un poema sobre el Tercer Mundo. A partir de un pedido de Vittorio Gassman, años antes, había hecho una traducción de la trilogía y entendía que el momento culminante es aquel en que Atenea instituye el primer tribunal humano de la historia, fundando la democracia. Eso permitía el pasaje de la prehistoria a la historia desde la visión crítica del cineasta, que comienza la película planteando su objetivo. Con cámara en mano y frente a una vidriera de electrodomésticos en una ciudad de África su imagen se refleja mientras habla. "Evidentemente vine a filmar. ¿Pero a filmar qué?" La naturaleza expositiva de su discurso se imbrica con el contenido de lo narrado. O mejor sería decir: de lo re presentado.

Dice Silvestra Mariniello

Cuando Pasolini decide "escribir" con la cámara su poema sobre el Tercer Mundo no tiene ante sí la alternativa de un documental o de un film de ficción. La única posibilidad es la de los apuntes. No sólo el Tercer Mundo parece oponer resistencia a la representación; es la misma técnica audiovisual la que hace posible tal resistencia, que es un producto del acontecimiento-cine. El médium cinematográfico no es un instrumento para representar ideas o acontecimientos sino que es la producción de esos acontecimientos y de esas ideas. (1999:263)

Y ese acontecimiento es el que se nos da a ver. Pasolini ha repetido que, al contrario de la literatura, el cine representa la realidad con la realidad misma. La naturaleza provisoria de los apuntes va armando un falso proyecto de film, donde el propio director como voz en *off* de la imagen, nos acerca los textos poéticos de la *Orestíada* mientras se mueve por las locaciones. Los probables personajes irán apareciendo en un casting a cielo abierto. Ese tanteo adquiere sentido como instancia de búsqueda, donde la imagen sigue los cuerpos y los captura, de cara al futuro film.

Entre otros procedimientos, son las palabras del director las que funcionan como guía del recorrido en que nos participa de su cometido, tan personal

como su escritura. En este sentido puede considerarse como cine ensayo o film ensayístico que busca reflexionar sobre su propio objeto representado.

Dice Mariniello acerca del:

(...) contrapunto entre sonido e imagen: hay momentos en los que lo visual parece ilustrar lo que la voz en off cuenta (por ejemplo, cuando la voz habla de Casandra y vemos a una joven mujer, rodeada de otras mujeres, pronunciando unas palabras que podrían ser las terribles palabras proféticas de Casandra), pero el contexto, producido por el montaje y por los movimientos de cámara, evidencia el carácter artificial de la conexión entre sonido e imagen, y tal artificialidad se convierte en parte del tema mismo del film. (1999: 265)

La música será uno de los componentes del lenguaje sonoro en la particular diégesis. Entre las imágenes del África y su gente, que la cámara sorprende, de pronto hay una disrupción. En voz *off* lo dirá Pasolini en el film:

"Pero una idea repentina me obliga a interrumpir esta especie de cuento. Contando con ese estilo sin estilo que es el estilo de los documentales y de las notas, la idea es ésta: hacer que canten o más bien que reciten la Orestíada. Que la canten, con precisión en el estilo jazz -es decir, como cantantes actores- de los americanos negros. Esto no carece de significado, porque si los cantantes actores negros de América se presentan para filmar en África una película sobre el renacimiento africano, esto no se puede presentar evidentemente sin un significado. De hecho, está bien claro para todos que veinte millones de subproletarios negros de América son líderes de cualquier movimiento revolucionario en el Tercer Mundo."

Ese corte abrupto a otros escenarios se decodifica en varios niveles: Casandra personaje no es escuchada, o mejor dicho, no es comprendida. En la escena que propone el director escucharla nos daña, la secuencia es larga o al menos lo parece al oír su canto desgarrado y poco melódico. Ella y el Corifeo (actores-cantantes) se encuentran en un estudio semi clandestino de una ciudad de Occidente, acompañados del saxo de Gato Barbieri y el resto de su formación. Las palabras del director nos aclaran que la aparición de esa escena en el relato del pasado, que a su vez habla del surgimiento de África, podría entenderse como clave de lectura de los grupos marginados. Todo el film persigue una idea, la exposición de un pensamiento en proceso. Por ese motivo podría encuadrarse más bien en el concepto de film ensayo.

Catalá explica que se trata de una "reflexión mediante imágenes realizadas a través de una serie de herramientas retóricas" que se van construyendo al mismo momento. Podemos pensar entonces que:

También el film ensayo hace más énfasis en los procesos de reflexión que en el contenido de la misma, sin que se llegue a un excesivo formalismo porque es esencialmente el carácter del contenido el que produce las peculiaridades del proceso de reflexión. En este sentido, obviamente, las ideas no se *tienen* sino que se *hacen*, se construyen de manera literal. Este constructivismo debe contemplarse en sus dos vertientes, puesto que no sólo se construyen, se manufacturan, las ideas sino también,

las herramientas que trabajan estas ideas, hasta el punto de que, en el film-ensayo, estos procesos se confunden. (2005:133)

Años más tarde aparecería un texto tan potente como esa reelaboración cinematográfica. En 1985, la escritora alemana Christa Wolf escribió un largo monólogo sobre la muchacha que ahora acaba de traspasar la puerta de los leones, “el mismo cielo sobre Micenas que sobre Troya.” Aquí Casandra repasa su historia en momentos previos a su muerte, al parecer encerrada en la turbulencia de sus pensamientos.

Dice García Gual:

A diferencia de la Casandra de Esquilo, la de Christa Wolf no tiene graves quejas contra Apolo, de no ser su notable ausencia. Ella, la profetisa, no escucha las voces divinas; se encamina solitaria y rebelde, por sí misma, razonable, a la muerte. Casandra toma la palabra para contar su historia. No solo protagonista de una trágica peripecia, sino también testigo lúcido y memoria acusadora, Casandra no profetiza en poético desvarío, sino que cuenta, reflexiona, revela una sórdida trama. También la autora de la novela es una mujer, testigo de los límites impuestos a la condición femenina. En el mundo griego. Y todavía, tal vez, en otros ámbitos.

Con un poco de conocimiento del mito, uno no puede menos que acompañar ese fluir doloroso de la narración en primera persona.

En 2000 César Brie y su Teatro de los Andes, brindaron una reelaboración dramática del poema de Homero la *Ilíada*. De acuerdo con los postulados del Teatro Granja, de características comunitarias y multiraciales, reescribieron el texto en base a un gran trabajo de improvisación surgido luego de diversas lecturas.

El armado final correspondió al propio Brie, quien, además de dirigir, interpretó tres personajes: Zeus, el rey Príamo y Rodolfo Walsh.

Él cuenta su encuentro con el poema homérico como: “Shock fulminante. Violencia descrita sin medias lenguas. Príamo buscando el cuerpo de su hijo me recuerda a los miles de familiares que buscan sus desaparecidos en nuestro continente sudamericano.” (s .d.: 3) Con esa idea reescribirá la *Ilíada* desde una mirada que atraviesa la historia para mostrarnos que una guerra puede reflejar otras muchas.

Dice Babino en su texto de análisis sobre la puesta en escena:

Brie mira y lee transversalmente el mito griego y el mundo heroico. Lo atraviesa en forma sesgada porque no lo asume dogmáticamente sino que se permite libertad para interpretarlo y otorgarle nuevas lecturas y significados. En este sentido procede en forma análoga a la de los rapsodas del mundo homérico ya que, al igual que aquellos, fue tomando elementos de la tradición poética griega para entretejerlos en una nueva trama en la que el pasado se funde con el presente. (2002: 88)

En esa tarea, rescatará personajes secundarios pero esenciales para la nueva mirada, las mujeres por ejemplo. Entre ellas, Casandra que, como dice Babino “aporta un componente alucinatorio” al relato. Su participación está dividida en varios momentos, en los que expresa comentarios o visiones muy puntuales sobre la acción desarrollada.

Comienza con el detalle de los griegos que han venido a pelearles. “¿Quién me devuelve la calma, la niñez...?” Luego predice la muerte de Héctor, su hermano mayor, el gran héroe troyano. También el presente se cuela en su voz y predice mucho más allá de donde ven sus ojos. El siglo XX es traído en un fuerte monólogo que recuerda las atrocidades de un siglo violento. Y ya cerca del final, las palabras a sus troyanos: “Luego de diez años acabó la guerra. (...) ¿Por qué no te escuchamos? parecían preguntar. ¿Por qué no me escucharon? les gritaba.”

Al final de la obra, sus palabras se despegan de lo contextual del relato homérico, cuando ya nada puede hacer: “Ahora cayó Troya. Todos murieron. Devuelvo mis muletas. Cursi recurso de una mala actriz.” Aludiendo a su iniciación: “Dicen que los tocados por los dioses quedan rengos, deformados, mutilados, que ese es el precio de nuestra visión.” Pero el don es más fuerte y amenaza con aparecer: “La torpe caricia helada, filosa de los dioses ya no me afecta. No me paraliza ni me quema. Luego del cuchillo me volveré nada. O tal vez alma que se escape por el resquicio de la herida. Las almas espero, se marchan sin muletas...” Palabras que contienen más resignación que tristeza.

Por caso, cabe señalar cómo era considerada la mujer profetisa de la antigüedad. Se menciona en *La historia de las mujeres* que:

El universo de lo sagrado exige su presencia, pues sólo ellas poseen ciertas claves que gobiernan la renovación de la vida y también, por tanto, la perpetuación de las ciudades. Los dioses hablan a las mujeres y esperan su servicio. En consecuencia, habrá que entreabrirles la puerta para que se cumplan los rituales que las reclaman, bajo la elevada vigilancia de los hombres, que acechan en la puerta de los santuarios a falta de poder entrar en ellos.” (1990/92:418)

Independientemente de lo que los griegos desarrollaron de su figura, o cómo ellos la consideraban en el ámbito de la Grecia antigua, la homérica o en las polis, ya en época clásica; las reelaboraciones importan para ver qué nos dice el personaje hoy.

Sin entrar en un análisis profundo de cada una de las obras, que merecerían atención por sí solas, podemos percibir la interminable vigencia de las historias del pasado, contadas una y otra vez para iluminar hechos del presente. Este trabajo, inscripto en un proyecto de investigación mayor, anticipa otro que profundizará en las exégesis ya mencionadas, agregando reelaboraciones del personaje con nuevas miradas.

Es sin duda la ficción un lugar de producción de sentido. En ese aspecto hemos analizado los ejemplos escogidos. El contenido mítico, la literatura, el cine, conforman una secuencia de soportes cada uno con su propio lenguaje, que bien puede dar como resultado un formato híbrido, si se quiere, que es el video ensayo o el film ensayo. Este formato promueve la presencia de una subjetividad pensante que va a argumentar pero que además, recoge provechosamente la capacidad hermenéutica de las formas míticas de pensamiento

Frente a la “tiranía de la imagen”, hoy se hace imprescindible un abordaje interdisciplinar. Podemos considerar la productividad de los “nuevos” formatos, entendiendo que son herramientas para el conocimiento y la reflexión, con los materiales mismos de su quehacer. Pero, además, vehículos privilegiados para cuestionar lo establecido. Para hablar de lo que no se habla.

El aporte de una historia del pasado para entender el presente se da como proceso de apropiación y resignificación. Pertenece al ámbito de las operaciones transtextuales, en un arco que va de la metáfora poética a la alusión explícita.

En nuestro recorrido el personaje ha opacado a la mujer. Pero el tema de la mujer está presente de todas maneras o de todas las maneras. Con o sin dioses, las minorías, las silenciadas, todavía tienen algo para decir. Por ello, *Bienvenida Casandra*.

Bibliografía

- Babino, M.E. (2002). *La Ilíada. De Homero a César Brie*. En: Babino, M. E. (Comp.) (2002) *La literatura en el teatro y en el cine*. Buenos Aires: FADU.
- Bauzá, H. (2005). *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Brie, C. (2000). *La Ilíada, Reflexiones*. Sucre: Teatro de los Andes, Plural Editores.
- Conde, O. (1993) La Orestíada de Esquilo como modelo de la cultura de la culpabilidad. En: Juliá, V. et. al. (1993) *La tragedia griega*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Duby, G., Perrot, M. (Dir.) (1991). *Historia de las mujeres en Occidente*, La Antigüedad, Tomo I. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Esquilo (2000). Orestíada. En: *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- García Gual, C. (1995). Casandra de Christa Wolf. Universidad de Coimbra, Portugal. Recuperado el 27-7-2020 de:

https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/68_Garcia_Gual.pdf

Grimal, P. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.

Homero. (2000). *Ilíada*. Madrid: Gredos.

Homero. (2000). *Odisea*. Madrid: Gredos.

Machado, A. (2007). El filme-ensayo. En: La Ferla (Comp.) *El medio es el diseño audiovisual*. (2007). Colombia: Universidad de Caldas.

Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.

Pavis, P. (1990). *Diccionario de teatro*. Buenos Aires: Paidós.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine/Teoría y análisis de la adaptación*. Madrid: Paidós.

Wolf, C. (2005). *Cassandra*. Barcelona: El País.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura – Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.