



GLORIA MARÍA MARTÍNEZ
Profesora Escuela de Teatro UFT

ELECTRA EN LA HABANA

Sigue, Electra, sin desmayo,
tu obra llena de acechanzas
rompe esa prisión y cuenta
al mundo tus sinsabores:
revélanos tus temores
Electra de las tormentas

Virgilio Piñera (Coro de *Electra* Garrigó)

Pareciera que los mitos, los relatos de la antigüedad griega no han dejado de ejercer nunca esa rara atracción o seducción que los han convertido en recurrentes fuentes para la literatura, la plástica, la música, la danza, el cine y, por supuesto, el teatro. Cada época vuelve a "leer" los mitos, a adaptarlos, a actualizarlos, a recontextualizarlos, a resemantizarlos. Los relatos de las tragedias de la antigüedad han sido motivos recurrentes en todas las épocas para los narradores, ya sea a nivel de la estructura superficial del relato, más reconocible y verificable, o constituyendo su eje estructural, a nivel de estructura profunda.

El teatro, tanto en lo que concierne a la escena como a la literatura dramática, es el reino de esta especie de necesidad de ir a bucear en las fuentes de nuestra cultura occidental, en sus mitos y fábulas, y ello, porque justamente, es en el género teatral donde estos mitos alcanzaron en la antigüedad su expresión artística más lograda y trascendente, y en la tragedia, en particular.

Para la tragedia, las fuentes casi obligadas por convenciones del género en la antigüedad ya eran los mitos; entonces habrá que entender cómo Esquilo, Sófocles y Eurípides recurrían en ocasiones a los mismos mitos, cómo ya desde la antigüedad se refuncionalizaban, se actualizaban se resemantizaban los textos, a tenor de los nuevos contextos socio-político-culturales que les correspon-

dió vivir a cada autor. Pero ello nos lleva a que la recurrencia (aun por motivos diferentes) a los mitos de la antigüedad, esté presente no sólo en estadios posteriores de la cultura (a partir del Renacimiento) sino en la antigüedad griega misma. Y no sólo en la que concierne a la cultura griega; piénsese en Séneca, el dramaturgo latino que constituye un vivo ejemplo de esa resemantización —cuando ¿tan sólo "adapta", hace versiones?— de una buena parte de las obras de Eurípides. Luego vendrán en el Renacimiento las traducciones, las imitaciones de los clásicos de la antigüedad, y también los intentos de creación de una nueva dramaturgia, aunque los sabios, eruditos, humanistas no siempre supieran (escasamente supieran) resolver el problema de cómo adaptar a los clásicos, ni siempre la nueva versión supusiera realmente una nueva mirada, una nueva lectura para un nuevo contexto (como sí lograron los griegos).

Luego, con la creación de los teatros nacionales, vemos, aquí y allá, la presencia transustanciada (a veces inasible, nada obvia, bien entretrejida en los nuevos argumentos y personajes y conflictos) de los mitos: Calderón, Shakespeare y sobre todo los franceses, y de manera ostensible Racine a la cabeza (*Andrómaca*, *Fedra*).

Los mitos y fábulas de la antigüedad griega atraviesan —y siguen atravesando— buena parte de nuestra cultura occidental; casi que podríamos hablar de sucesivas oleadas en la recurrencia a los griegos, incluyendo la modernidad y la postmodernidad. Los nombres de sus representantes son bien conocidos: las Antígonas de Hasenclever, de Jean Cocteau, de Annouilh, de Brecht; las Electras de Hofmannsthal, de Giraudoux, de O' Neill; las Medeas de Vauthier, de Müller; todos ellos ponen en escena temas griegos tomados o no de los trágicos antiguos. Se trata de explorar sus potencialidades, lo que puede apreciarse, por ejemplo, en los múltiples tratamientos del tema de

Antígona, o del de Electra, o Edipo, o Medea.

Occidente ha cultivado en efecto, desde el Renacimiento la herencia grecorromana. [...] Objeto cultural usado como una trama muy conocida, el mito se identifica por el humanismo que se necesitaba entre guerras con un trágico hieratismo de la fatalidad, "máquina infernal" (Cocteau) cuyas víctimas resultan espectadores de un mecanismo teatral (*Antígona* de Annouilh). Forma vacía, resulta pretexto para desarrollos reductores: político, en la *Antígona* antinazi de Bertolt Brecht; sicoanalítica, en *El luto le sienta a Electra* de O' Neill. Discutiendo lo sagrado en *Las moscas* adaptadas de *La Orestíada*, el existencialismo ateo de Sartre preserva al menos el poder efectivo de la ilusión de Dios.¹

Es curioso cómo la mayoría de las fuentes bibliográficas que estudian estas lecturas de los mitos y relatos griegos clásicos suelen circunscribirse a los autores y/o directores europeos, y quizás a algunos norteamericanos; pero hay escasa o nula referencia de esa presencia y huella en los creadores latinoamericanos, siendo que esa presencia es abrumadora tanto en la práctica escritural como escénica.

De ahí que pretenda en estas páginas invitar a conocer la "incursión" griega del dramaturgo cubano Virgilio Piñera (Cárdenas 1912-La Habana 1979) en la ruta de Electra.²

Lo interesante en la reescritura de Piñera de los textos clásicos griegos es que no se limita a "actualizar" el relato en lo externo (de Micenas a Cuba en la década del 40; del *quitón*, el *himation*, la *clámide*, las máscaras y los coturnos griegos a los vestuarios de su época; de la *paracataloghé*, la *cathalogué* y el *melos* a un cotidiano, populista, costumbrista y coloquial diálogo). Como expresa el mismo autor, eso "(...) no resolvería la legitimidad y la justificación de mi tra-

gedia”³. Aquí ya se establece un nexo con las fuentes originarias y es aquello que atañe a la *necesidad expresiva* del autor, lo que remite no a seguir una moda, no a un intento a priori de originalidad y renovación formal del drama, sino, como en Esquilo, en Sófocles, en Eurípides en su tiempo, a la expresión de una necesidad personal, como autor, como creador, con un compromiso cívico; puesto que los grandes trágicos griegos eran —dice el mismo Piñera y podríamos atribuírselo a él mismo— “autores que conocían muy bien a su pueblo”. Y a eso se encaminó Piñera, a no contentarse con extrapolar a nivel de superficie las fuentes griegas sino a encontrar aquello que a nivel de estructura profunda del relato, como en los griegos siglos atrás, reflejara las esencias del pueblo cubano a que remite su *Electra Garrigó*.

De ahí que Piñera revele cuál es, a su juicio, ese “imponderable” que deberá —y no lo externo, lo pintoresco, lo costumbrista— hacer de su *Electra* una tragedia cubana:

A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico. [...]

Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de la solemnidad.⁴

Esta desacralización, esa desolemnización, es a su vez método de creación dramática en *Electra Garrigó* y tampoco banal ilustración a partir de temas, situaciones y conflictos chistosos, o personajes perpetuamente bromeando con lo más sagrado. Y su consecuencia con el método encontrado a partir de su necesidad como creador, es lo que insta a *Electra Garrigó* como la obra que abre el teatro cubano a la modernidad, aun antes de la publicación de *Las moscas* de Sartre, y dos años antes de la publicación y estreno en París de *La cantante calva* de Ionesco.

Renueve a todo encasillamiento, a cualquier “formateo” estético que “congele” su escritura dramática (existencialismo, absurdo, realismo, expresionismo, surrealismo, aun otras) insiste, casi veinte años después de la escritura y doce del estreno de la obra:

[...], hace rato que se viene diciendo en La Habana que pertenezco a dicha escuela [se refiere al Absurdo]. Acaso tengan razón, se supone que los críticos son personas penetrantes, que están informadas y que uno no se libra de los encasillamientos. Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. [...] Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una Isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar inadvertidos. [...] Porque más que todo, mi teatro es cubano [...]. Además *Electra* tiene la virtud de gustar, tanto al público de élite como al gran público, y no creo que haya mejor prueba de fuego que pasar por gustos tan opuestos.⁵

¿Y cuáles eran esos “problemas” de su época que convirtió en temas, asunto, personajes, conflictos Virgilio Piñera al retomar el mito *Electra* tratado siglos antes por los fundadores de la tradición teatral occidental: Esquilo, Sófocles y Eurípides? La mítica familia micénica de estirpe heroica es pretexto aquí para desarrollar el problema de “la educación sentimental” a través del sesentón paterfamiliae Agamenón Garrigó; su esposa, la sensual cuarentona Clitemnestra Plá; su amante, el “chulo” (“cafeche”) Egisto Don; el irónico Pedagogo-centauro y los hijos del matrimonio, Orestes y *Electra Garrigó*, jóvenes sobre los que se cierne el destino de una “ley” familiar pre-establecida, y que implica el respeto y el acatamiento a ciegas que imponen sus mayores. Se trata entonces de un cuestionamiento que va más allá del circuito doméstico-familiar y que atañe a la Tradición:

ELECTRA: Si no quieres que me case, si no quieres que me raptan, dime: ¿qué quieres entonces para mí?

AGAMENÓN: Quiero tu felicidad, *Electra Garrigó*.

ELECTRA: No, Agamenón Garrigó, quieres tu seguridad [...].

AGAMENÓN: [...] Pero me debes obediencia.

ELECTRA: Nada te debo. El tema de la libertad no es un asunto doméstico.⁶

En una inversión del mito, *Electra Garrigó* incita a Clitemnestra a asesinar a Agamenón (“el gallo viejo”) y es Egisto (“el hermoso gallo macho”) el que ejecuta el crimen en una escena donde las sombras de los dos “gallos” se enfrentan, entre las dos columnas centrales del portal habanero donde tiene lugar la acción. Ahora Clitemnestra Plá, la que todo lo tiene “en la punta de los senos” (“¿No soy yo, Clitemnestra Plá, la de sibilinos senos?”), podrá disfrutar libremente de su amante y no temer rival femenina en su hija como “reina de la casa”, pues *Electra* queda también libre, con la muerte de Agamenón, para partir del hogar; y estará más segura de mantener a Orestes a su lado (a lo que se oponía Agamenón).

CLITEMNESTRA: Y nosotros estamos vivos: nosotros, quiero decir, Orestes, Egisto y yo. (Pausa). Esa *Electra* nos dejará bien pronto; [...]. Mi amado Orestes tendrá todo cuanto desee con solo abrir la boca. ¡Eso sí: le exigiré celibato eterno! Me pertenece. No quiero que parta, no quiero que mujer alguna lo disfrute.⁷

Aquí otra inversión del mito original en el cual es Clitemnestra quien aleja o trata de hacer desaparecer a Orestes para que no sea testigo de sus amoríos con Egisto, o se interponga e impida que ambos asuman el poder del reino. En los relatos míticos Orestes es obligado contra su voluntad (y la de *Electra*) a desaparecer, a partir y ser privado de la familia y sus bienes. En la tragedia cubana el “bien”, lo deseado por Orestes (compartido con *Electra*), sería partir,

aventurarse, independizarse; pero la "educación sentimental" lo retiene junto a su madre, como antes Electra a su padre y, en ambos casos, acudiendo, alternativamente ambos padres a las órdenes, a la conciencia del "deber" filial, a la "ley", al chantaje emocional.

Pero se restaura el mito originario en el compromiso y ¿lealtad? de Electra con Orestes: él debe partir.

ELECTRA: Voy a incinerar el gallo viejo. (Se adelanta al centro de la escena). Una cuestión sanitaria, una mera cuestión sanitaria. (Clitemnestra y Egisto se alejan riendo ruidosamente)

ELECTRA: (reflexiva). ¡Ya tengo a Agamenón! Ahora: ¡Clitemnestra! Eso es: una cuestión sanitaria, una mera cuestión sanitaria.⁸

Ahora se trata para Electra de convenecer a su hermano de la necesidad de asesinar a Clitemnestra para poder lograr su objetivo de partir:

ORESTES: (Con ansiedad) ¿Debo yo, Electra, estrangular a Clitemnestra?

ELECTRA: No, [...]. Clitemnestra morirá envenenada con su fruta favorita.

ORESTES: ¡La frutabomba!⁹

Clitemnestra empieza a temer por su vida. Se siente acorralada por los designios de Electra. Ve Electras por todas partes. Se van los criados, el Pedagogo se despide ("ha terminado mi misión. Ya tus hijos tienen manos propias. Yo parto"); Egisto se despide ("tu casa es Electra, Electra tu dinero. Esta casa cruje, amenaza volverse un revoltijo de material Electra").

CLITEMNESTRA: (Absorta en sus pensamientos) Una infinita multiplicación de Electras... Eso es: una infinita multiplicación de Electras... (Pausa). Aquí todo es Electra. El color Electra, el sonido Electra, el odio Electra, el día Electra, la noche Electra, la venganza Electra. (Gritando entre sollozos) ¡Electra, Electra, Electra, Electra, Electra!¹⁰

Muere Clitemnestra al disfrutar de una tajada envenenada de fruta bomba que le ha dado su amado hijo, otra "cuestión sanitaria para Electra". Ordena al vacilante Orestes partir y se enfrenta a la otra puerta, la "puerta de no partir", "la puerta Electra", que "no abre ningún camino, tampoco lo cierra", mientras invoca a las "inexistentes Erinnias".

De las fuentes originales griegas, Piñera toma el mito estructurante del relato sin que se pueda precisar que se basó de manera exclusiva en la particular Electra de Esquilo, de Sófocles o la de Eurípides.

En Esquilo, en la primera parte ("Agamenón") de su trilogía (*La Orestíada*), tiene lugar el asesinato de Agamenón por Clitemnestra con ayuda de su amante Egisto; en la segunda parte ("Las Coéforas"), se nos presenta a Orestes de regreso (y de incógnito) con su amigo Pílates del destierro al que había sido lanzado por su madre, con el mandato de Apolo de vengar la muerte de su padre (el héroe, el triunfador). Incitado a su vez por Electra (tras reconocimiento y pacto) y aún con dudas morales, da muerte a Clitemnestra y luego a Egisto. A todo esto ha conducido el orgullo, la arrogancia, el exceso, la desmesura de Agamenón y de Clitemnestra que han roto con la justicia. El desenlace está en función de Orestes y ya anuncia el tema que será tratado en la tercera parte de la trilogía ("Las Euménides"): la persecución de las Erinnias —los remordimientos y complejos de culpa que acosarán a Orestes, hasta ser liberado por la diosa Atenea.

Piñera parece inspirarse en Esquilo para la construcción del argumento de *Electra Garrigó*, ya que incluye y funde en tres actos el asesinato de Agamenón (Acto II) y el de Clitemnestra (Acto III). Pero excluye el personaje de Pílates, y los dioses y las Erinnias están ausentes, no obstante Electra los invoque vanamente.

En la de Sófocles, Clitemnestra se mues-

tra dura, tiránica con su hija que se ve maltratada, humillada y burlada por aquella y su amante. Introduce Sófocles el personaje de Crisótemis, hermana de Orestes y de Electra, que sí vive en libertad, sin privaciones y gozando de los bienes que le corresponden por su rango y estirpe y que no quiere arriesgarse a perder. Llega el hermano amado de Electra, Orestes (a quien años atrás libró de la muerte a que lo había condenado aún de niño su madre) acompañado, como en Esquilo, de Pílates (personaje que no habla en la obra) y del Pedagogo, un anciano ayo de la casa de Agamenón que ha cuidado desde niño a Orestes para que venga la sangre derramada de su padre y a quien Orestes se dirige con el símil "como un caballo de raza, aunque sea viejo". Tiene lugar la venganza. Pero no hay arrepentimiento, ni conflicto de culpa.

En *Electra Garrigó*, introduce también el autor un Pedagogo, pero aquí es un Pedagogo-centauro (quizás por el centauro Quirón, que se distinguía por su sabiduría y conocimientos) de los dos hermanos, y que juega una función actancial clave en la obra, ya que es quien forma, educa, transmite a los jóvenes las ideas de revolución; de "clamar" (ordenar, imponerse) y no de "declamar" (resignarse) como le transmite a Electra. Electra Garrigó también, como en Sófocles, ("desdichada y sin marido" para Orestes) permanece soltera. Sin embargo, no incluye el personaje de Crisótemis que utilizó Sófocles en su obra para establecer contraste de caracteres con Electra, técnica habitual en este autor si recordamos a Ismena y Antígona.

La mayoría de los críticos ha detectado un contraste entre la *Electra* de Sófocles y la de Eurípides, como si una hubiera sido escrita deliberadamente protestando contra la otra. Sin embargo, no se ha podido determinar cuál fue primero, pues la fecha de la de Sófocles no se ha podido establecer con exactitud. En *Electra*, Eurípides hace gala otra vez de esa fineza y penetración psicológica en el estudio

de los caracteres que lo caracteriza. Sus personajes no son los héroes que sin titubeo accionan en función de sus objetivos, ni el acto del asesinato está revestido y justificado por motivaciones heroicas. Más bien pareciera que tanto Electra —que ha sido casada por su madre y Egisto con un pobre campesino para que no haya descendencia que pretenda vengar la muerte de Agamenón para restablecer la estirpe— como Orestes responden a imperativos más personales que cívicos, heroicos y religiosos. Las referencias a la venganza del asesinato de Agamenón resultan pretextos, frases huecas pertenecientes a otro tiempo, a una tradición, y a un tiempo heroico ya perdidos. Clitemnestra es una mujer agobiada por los años, la culpa, los remordimientos. Tras el crimen, los dos hermanos no aparecen triunfantes, aclamados por el Coro, sino expresión del remordimiento, y Electra es la más culpable, pues fue la que impulsó a su hermano al asesinato. Los Dióscuros, desde el *theologeion* (*deus ex machina* para los latinos), resuelven el desenlace (Electra seguirá en calidad de esposa a Pílates, el juicio a Orestes en la ciudad de Palas: los dos separados y lejos del palacio paterno). Piñera retoma la humanización de los personajes euripedianos, el rol central como impulsor de acción de Electra; pero la voluptuosa, sensual Clitemnestra Plá no es la avejentada, triste e indecisa de Eurípides. Sin embargo, el tono de ciertos diálogos y monólogos de Piñera remiten a cierta deliberada retórica argumentativa que suele adjudicársele —y criticársele a Eurípides.

Forma parte del método de “desacralización” en Piñera, a nivel estilístico (pero en función de las estructuras discursivas, narrativas, actanciales e ideológicas), un constante juego entre el estilo declamado, pseudo-solemne, retórico (lo que correspondería a la *paracatalogué* en los griegos: la recitación de los actores, término medio entre dicción y canto) y el diálogo que se quiere una oralización de la lengua corriente (la *catalogué* clásica, simple dic-

ción). Y esta irrupción de un estilo en otro procura en ocasiones ese “desinflexión”, esa re-ubicación irónica de lo solemne en lo concreto a nivel de personajes y de la situación dramática que éstos configuran:

AGAMENÓN: (remedando con sábanas y una palangana el traje y el casco de un jefe griego. Está borracho, pero se comporta dignamente. Avanzando hacia los tres personajes). La crueldad de un dios es infinita. Si agrado a Mercurio con libaciones, desagrado a Júpiter con mis caballos. Mercurio me recompensa con una nueva feliz: la muerte del pretendiente (A Electra) ¿Sabes ya, querida Electra, que tu pretendiente marchó al Averno? [...] EGISTO (irónico): Parece que la cerveza le otorga el tono épico [...] (Dándole golpecitos en la espalda) ¡Anda, ve, Agamenón de Cuba¹; anda: ve, y échate otra caja de cerveza! [...]

Un análisis profundo del texto en todas sus instancias (lo que escapa a los fines de este artículo) debería hacer notar algunos aspectos claves a nivel estilístico y de situación de enunciación, que a continuación tan sólo apunto: la ritmización del texto, en la búsqueda de esa contraposición solemnidad/de-solemnidad, sacralización/desacralización, trágico/cómico y que logra Piñera a través de una isotopía que conduce al lector a través de precisos campos semánticos (partir, clamar, héroe, dioses, por contraposición a quedarse-permanecer, declamar, burgués, no-dioses, a modo de ejemplos).

El juego intertextual en la obra podría por sí solo ser objeto de un estudio, ya que abarca fuentes de los más diversos y variados textos (además de las fuentes griegas originales) y constituyen un frecuente recurso dramático en la cubanización de la tragedia y, al mismo tiempo, su universalización. Entre otros: las propuestas escenográficas y de vestuario acotadas (seis columnas en un portal de una antigua casa colonial habanera —Pedagogo vestido de centauro,

ro, con frac, cola de caballo y cascos), la “pequeña farsa” en que las empleadas y empleados negros de Clitemnestra y Agamenón “miman” sucesivamente lo que ellos hablan (teatro dentro del teatro), el “juego de la gallina ciega”, la “pelea de gallos”, la métrica y la rima de las estrofas asignadas a las intervenciones del Coro y la música (la Guantanamera), sofismas, la frutabomba, la puerta Electra... solo por citar algunos y dejando de lado los literarios.

Hay en la obra una conciencia metatextual fundida a la representación de un mundo. El autor representa su mundo, pero a la vez, la obra refiere a su propia enunciación. En ese conflicto entre tradición y ruptura, se está dirimiendo no sólo la necesidad de una renovación, revolución ideológica, política, social, sino también estética. Parte de la tradición como referente (la tradición teatral occidental), pero la somete a cuestionamiento y “clama” por una “ruptura”, aquí sí evidentemente más cercano a Eurípides, al menos en espíritu.

Sin embargo, al finalizar la obra, y, como ya dije antes, desaparecidos los dos obstáculos para que Electra y Orestes puedan escapar, “partir” del hogar familiar, Orestes parte y Electra permanece. Si ya no está Agamenón (el esposo, el padre de familia, el portador de la tradición y sus “leyes”, el patriarca paternal con vocación de héroe-rey familiar, el tirano, el “caudillo”), ni Clitemnestra (su contraparte pero también su continuadora con sus ínfulas de reina maternal asfixiante para Orestes, además de libidinosa amante de Egisto con quien ha estado conviviendo en la misma casa), ¿por qué Electra no parte y rompe toda atadura con la casa de sus mayores?

Electra, la hija, la hermana, la mujer, queda encerrada en la casa como si al final no hubiera podido sustraerse de la tradición a la que se enfrentó. Y ciertamente, Piñera es consecuente con el mito y el destino de Electra (las de Es-

quilo y Sófocles). Pero creo que aquí está la clave que no por azar lo llevó a escoger el referente griego. En Electra se funden todas las frustraciones (radical cambio político, instauración de nuevas "leyes" y valores sociales) y, en su caso, aquéllas que atañen a su condición de mujer. La revolución que provocó Electra a nivel doméstico-familiar, no se extiende —y ella lo sabe— a la sociedad, en que sigue dominando una tradición que pesa sobre ella a modo de destino.

Y esto conduce —y tal vez pertenezca a los otros innumerables sentidos de lo inconsciente textual— a una dramaturgia de género, y quizás también a una premonición sobre la propia escritura dramática: ¿Prescinde la dramaturgia de la "tradición", llamada aristotélica o clásica? ¿Las rupturas, experimentaciones, renovaciones hacen desaparecer las categorías de construcción dramática fundadoras? O, quizás, y a pesar de los intentos, la dramaturgia y la práctica escénica, si quiere pertenecer a la ciudad, si quiere convocar física, emocional y mentalmente a muchos en un mismo espacio y en un mismo tiempo, habrá de resignarse de manera evidente o escamoteada, fragmentada o estallada a la presencia de un relato, unas acciones y unos personajes heredados hace ya casi veinticinco siglos?

Entre sus obras teatrales: *Electra Garrigó, Jesús, La boda, El flaco y el gordo, El filántropo, Aire frío, Dos viejos pánicos, Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* (auto existencial). Tanto su obra dramática como su narrativa y poesía (*La isla en peso, Cuentos fríos*) se erigen en referentes literarios a los que acuden con fervor sucesivas generaciones de jóvenes escritores cubanos hasta hoy.

³ Piñera, Virgilio, "Prólogo", *Teatro Completo*, Ed. R, La Habana, 1961, p.9.

⁴ Piñera, V. *Ob. Cit.*, p.10.

⁵ Piñera, V., *Ob. Cit.*, p.15.

⁶ Piñera, V., "Electra Garrigó", *Teatro Completo*, Ed. R, La Habana, 1961, p.39.

⁷ P., V., *Ob. Cit.*, p.62.

⁸ P., V., *Ob. Cit.*, p.63.

⁹ La frutabomba (papaya). Se trata de un juego semántico de l autor que remite tanto a la fruta favorita de Clitemnestra que será envenenada como a la acepción popular cubana del término para referirse "procazmente" al órgano genital femenino.

¹⁰ P. V., *Ob. Cit.*, p.79.

¹¹ Es que también Agamenón Garrigó se ha presentado anteriormente como el mítico personaje: (A Clitemnestra) "¿Es que nunca podrás contemplarme en el papel de Agamenón, rey de Micenas y de Argos, de la familia de los Atridas, hermano de Menéalo, sacrificador de Ifigenia, jefe de los Aqueos?"

¹ Delmas, C. "Mito y teatro", Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Ed. Bordas, Paris, 1991, pp. 587-588.

² Dramaturgo, poeta y narrador cubano. Doctorado en Filosofía y Letras en 1940 en la Universidad de La Habana, funda y dirige en 1942 la revista *Poeta*. Vivió 14 años en Argentina como funcionario del consulado cubano y fue traductor de la editorial Argos. Viajó por toda América Latina, Estados Unidos y Europa. Colaboró en publicaciones cubanas como *La Gaceta de Cuba, Orígenes, Espuela de Plata, Graños, Clavileño, Ultra, Gaceta del Caribe, Lyceum, Universidad de La Habana, Lunes de Revolución, Unión*. En Buenos Aires colaboró en *Sur, Hoy, Realidad, Mundo argentino y Anales de Buenos Aires*. También colaboró en *Lettres Nouvelles* y en *Les Temps Modernes*, de París. Co-fundador de *Ciclón* en 1955. Fue director de ediciones R. Obtuvo Premio de Teatro del Concurso Casa de las Américas de 1968 por su obra *Dos viejos pánicos*. Seleccionó y escribió notas de *Teatro del Absurdo*. Realizó numerosas traducciones.