

ARTÍCULO ORIGINAL

Los Atridas, de Joel Sáez: ¿Orestía como arquetipo de la violencia?

Los Atridas, by Joel Sáez: Is Orestia an Epitome of Violence?

Elina Miranda Cancela

Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

RESUMEN

En 2009 Estudio Teatral de Santa Clara, bajo la égida de Joel Sáez, estrena *Los Atridas*, veinte años después de la fundación de un grupo urgido por la necesidad de recobrar la imagen teatral en función de su incidencia en las circunstancias presentes. Establecer lo que implica en estos tiempos la tragedia ática en tanto arquetipo de la violencia, presupuesto inicial de la puesta, y cómo el diálogo entablado responde, ilumina y contribuye a plasmar las bases fundacionales del colectivo teatral –en relación que podríamos catalogar de tradición y ruptura, amor y violencia–, sustenta los resultados expuestos como parte de una indagación mayor sobre el papel del mito en Estudio Teatral y en otras piezas que conforman el panorama actual del teatro cubano.

PALABRAS CLAVES: mito, teatro, tradición, ruptura.

ABSTRACT

In 2009, Santa Clara Theatre Studio, directed by Joel Sáez, release *The Atridas*, twenty years after the founding of a group urged by the need to recover the theatrical image based on their incidence in the present circumstances. Establish what means the Attic tragedy in those times, if it is only an epitome of violence, initial base of the play, and how the dialogue responds, enlightens and contributes to shape the foundational bases of the theater collective -relationship that we can catalogue as tradition, break, love and violence- support the results presented as part of a larger inquiry about the role of myth in Theatre Studio and in other plays that shape the current panorama of Cuban theater.

KEYWORDS: myth, theater, tradition, rupture.

Como es usual en las obras presentadas por el grupo Estudio Teatral de Santa Clara, la pieza *Los Atridas* se estrena en 2009 con la firma de su director y fundador, Joel Sáez, aunque, según siempre se aclara, no se trata de una pieza de autor, sino que la puesta responde a una labor colectiva en pos de los objetivos de rescate de la representación teatral como unidad significativa que, desde un principio, han animado el quehacer de este colectivo.

Fue en 1989 cuando Sáez, nacido en 1966 y recién concluidos sus estudios de Teatrolología en el Instituto Superior de Arte, junto con un reducido número de jóvenes –de inquietudes semejantes e igualmente egresados poco antes de la misma institución–, decide fundar el grupo teatral en su ciudad natal, Santa Clara –capital de una provincia del centro de la Isla–, para poner en práctica sus ideas de experimentación con vista a encontrar nuevas vías expresivas, a partir de una

decisiva participación del actor en todas las etapas del proceso creativo, de modo que el teatro recuperara su carácter de espectáculo total, capaz de establecer una dinámica comunicativa con su público y debatir problemas actuales, acuciantes tanto para los creadores como para los espectadores.

A los cinco años de iniciado este trabajo de búsquedas y arduos esfuerzos, el proyecto logra su reconocimiento en la vida teatral cubana al obtener el premio de puesta en escena, el de actuación femenina y el de la crítica en el Festival de Teatro de Camagüey en 1994, precisamente con su segunda producción escénica: *Antígona*, en versión propia, y en la cual comenzaron a trabajar desde los primeros meses de 1993.

Llama la atención esta mirada vuelta hacia los clásicos griegos –tendencia que veinte años después de alguna manera culmina en la puesta de *Los Atridas*–, si tenemos en cuenta los presupuestos sustentados por el grupo, puesto que, basados en las teorías teatrales contemporáneas –fundamentalmente de Eugenio Barba, pero también de Peter Brook, Jerzy Grotowsky y Stanislavki, por supuesto–, los integrantes del colectivo santacolareño privilegian el espectáculo. Para ellos la palabra es solo un elemento más, pues como alguna vez afirmara Sáez en el proceso de gestación de su versión de *Antígona*: «el texto ya existe, lo que no existe son las imágenes para expresarlo» (Sáez y Pineda, 2002, p. 47), idea que posiblemente haya sustentado la elección de tragedias áticas como base de su rescate de la acción escénica, sin obviar el juego posible con el espectador, al reconocer estas las figuras míticas y el hipotexto trágico, pero en una disposición textual y un contexto escénico que le fuerzan a una comprensión distinta del modelo, lo cual, en última instancia, no está lejos de las pretensiones de los trágicos griegos al tomar los mitos como asunto de sus argumentos.

No se trata, por tanto, de llevar a escena las obras clásicas, sino enfrentarlas desde la contemporaneidad y ponerlas en función de una incidencia en la realidad social en que estamos inmersos: buscar, de acuerdo con los propósitos del colectivo teatral, los resortes ocultos en el texto y procurar la comunicación fundamentalmente a través de la labor actoral, apoyados solo en unos pocos objetos escenográficos y en la contaminación de repertorios culturales, de modo tal que se sienta, nos dice Sáez, que se trata «de nosotros mismos, de nuestras contradicciones, sufrimientos y anhelos, pero bajo el velo de la estructura.... El rostro puede ser mostrado mediante la piel asumida como *medium*» (Sáez y Pineda, 2002, p. 10).

Al centrar su interés en la puesta, en lo efímero, a manera de un *performance*, estas obras ofrecen obstáculos, si no insalvables, al menos siempre presentes para su inclusión en cualquier análisis basado en el texto, aunque se cuente con el testimonio que tanto Sáez como la también fundadora Roxana Pineda recogen en el libro de su autoría *Palabras desde el silencio*, publicado en 2002, así como videos filmados durante representaciones y la publicación de algún texto –por ejemplo el de *Cassandra*, recogido entre los presentados en los festivales del monólogo celebrados en Cienfuegos (Sáez, 2010), o el de *Antígona*, colocado en Internet aunque no por Estudio Teatral.

Luego del reconocimiento obtenido en 1994, mantiene este colectivo teatral su trabajo en busca de caminos propios, alejado de los modelos clásicos, aunque alguna vez aparezca una referencia de manera puntual, como la inclusión del monólogo de Medea en *A la deriva* (1998). Pero es ya en los inicios del siglo XXI cuando el uso de

personajes, situaciones míticas y textos trágicos cobra de nuevo fuerzas en el quehacer del grupo, precisamente a partir de convertir a la troyana Casandra en personaje de la pieza *Soledades* (2001); punto de partida quizás del monólogo que lleva su nombre y en el que deja de ser una presencia episódica para convertirse en eje principal: *Casandra* (2006). Pero solo se fija la atención en el conjunto de una saga mítica con *Los Atridas* (2009), al establecer el diálogo con la *Orestía* esquilea.

No obstante cierta analogía en el modo como en los noventa las apariciones de la princesa tebana en diferentes dramas sofocleos les había motivado a ofrecer en *Antígona* (1994) su versión unificadora del acontecer de la heroína, se advierten grandes diferencias entre ambas obras, tanto en el acercamiento como en el empleo de los modelos trágicos, puesto que, en la primera ocasión, se procuraba mostrar la historia de Antígona como figura evocadora del modelo trágico en su necesidad de resistir, aun en el fracaso; mientras que en *Los Atridas* el punto de partida es la trilogía de Esquilo, mantenida como hipotexto evidente, pero entendida como fundamento cultural arquetípico del comportamiento de quienes ejercen el poder a costa de la violencia y la guerra, tan fuertemente enraizadas en el mundo globalizado de la actualidad. El propio Joel Sáez, en una entrevista, ha dejado asentada tal motivación: «Cuando nosotros concebimos esta obra en el 2008 o 2009, estábamos muy contaminados por toda una serie de asociaciones que parten de los conflictos del mundo global, de la reconquista del mundo, de las guerras a nivel mundial [...] todo eso nos ha motivado mucho en este espectáculo» (González, 2009).

Por ello, se suple funciones del coro esquileo con una escena inicial metafórica, más bien emblemática de la intelección propuesta para la obra. Con amplia transgresión de lo esperable por el conocedor de la trilogía trágica, la obra comienza con los hijos de Pélope, transformados en enemigos acérrimos por la abominable venganza de Atreo y a la cual solo alude Esquilo en la visión profética de Casandra quien, desde un inicio, advierte el crimen antiguo que marca la mansión: «Me dejo persuadir/ por estos testimonios: estos niños pequeños que lloran su degüello y sus carnes asadas, gustadas por su padre» (Rodríguez Adrados, 1966, t. II, p. 51), y en palabras de Egisto, una vez consumada la muerte del Atrida.

Si con tales referencias bastaba para que tanto el coro como el espectador de la tragedia ática reconocieran el crimen de Atreo como el eslabón inicial de la cadena de violencia en que se inscribe el asesinato de su heredero, en la pieza cubana, dirigida a un público desconocedor posiblemente del mito, se hace necesario el recuento del espantoso banquete que ofreciera Atreo a Tiestes, tal como también sirvió al romano Séneca en su tragedia *Agamenón*, centrada en la venganza anunciada por la sombra de este último en el prólogo. Bien pudo, por tanto, la versión cubana tener en cuenta la pieza romana entre sus fuentes, directa o indirectamente.

La caracterización del poderoso rey, altanero y petulante, que para mantener su posición no repara en el derramamiento de sangre, tanto del enemigo como de los suyos y aun de su propia familia, como atestigua el sacrificio de Ifigenia —rasgos latentes en el personaje de Esquilo y que este devela poco a poco, de modo que el espectador sepa que se oculta bajo las moderadas palabras del vencedor cuando arriba finalmente a su palacio—, queda prefigurada de manera descarnada en la escena inicial elegida por Joel Sáez y su colectivo. Ello se reafirma con la entrada a escena del micénico junto a su concubina Casandra, quien asume parte del monólogo del atalaya en la obra esquilea, quizás como reminiscencia de su condición profética, aunque esta no sea tomada en cuenta en el resto de la obra.

El uso del texto esquileo procura, a pesar de los cambios operados, subrayar el vínculo con el modelo, aunque se fracture la coherencia del argumento trágico. No olvidemos que en *Agamenón* el atalaya, de guardia en el palacio de Micenas, conoce por una especie de «telégrafo de fuegos» la caída de Troya y, por tanto, el próximo regreso; mientras que en *Los Atridas*, el rey y Casandra supuestamente aún no han llegado al palacio de Micenas ni las palabras con que el vigía implora el fin de su guardia, puestas en boca de la esclavizada princesa, se corresponden con la situación de esta: «Pido a los dioses que me libren de este penoso trabajo, de esta guardia sin fin en lo alto del palacio de los Atridas».¹

Por ello, pienso que, de acuerdo con los postulados del grupo, este optó por crear una imagen teatral que dejara claro, desde el inicio, la confrontación y ruptura en su interpretación de la trilogía. Según Sáez: «Hicimos esta obra tratando de subvertir la visión tradicional que tenía Esquilo, que era la de la *femme fatale*, el guerrero que es traicionado mientras está cumpliendo su deber [...]; pero en la contemporaneidad tenía que ser interpretado de otra forma, desde nuestro punto de vista» (González, 2009).

También se rompe con la imagen esquilea de la hija de Príamo. En la tragedia ática esta es la hermosa princesa, sacerdotisa de Apolo, pero botín de guerra, devenida concubina o especie de segunda esposa² (Iriarte, 1999) y, como tal, amenaza efectiva y contrapuesta a la legítima, Clitemnestra, infiel y con planes de asesinato; mientras Casandra, en su furor profético, execra a la asesina y de cierta manera se solidariza con Agamenón al compartir igual suerte en la muerte y en la venganza. Ahora bien, en la versión santaclareña se subraya el contrapunto, pero con un signo inverso, puesto que Clitemnestra se hace eco del sufrimiento de los vencidos y Casandra, despojada de su escena clave en la tragedia de Esquilo, queda reducida a quien se prostituye ante el poder y la riqueza del vencedor, sin importar los males de su patria. Por tanto, su papel pierde la importancia que revestía en *Agamenón* para la intelección de los hechos presentados y deviene mera apoyatura: una amante complaciente, ante los desmanes del victorioso rey, quien irrumpe en escena con unas palabras ajenas a Esquilo pero evocadoras de fuentes contemporáneas: «No cuentes los muertos ni el dinero, no es ese el asunto» (escena 3).³

Al poderío sin cortapisa de que hace gala el victorioso gobernante, se contraponen el lamento de las víctimas representadas por una madre y su hijo adolescente ensordecido por las bombas. La vestimenta de Clitemnestra, en contraste con las propias del llamado Primer Mundo usadas por Agamenón y Casandra, así como las referencias a armas y guerras propias de la actual centuria, contribuyen a fusionar tiempos y acciones para confrontar el modelo clásico con nuestra actualidad, puesto que, como ha manifestado el director del grupo teatral, el propósito era: «con ese mito fundacional, definir qué sobrevivía de él y qué había muerto definitivamente para nosotros» (Cárdenas, 2008).

Pero para hallar las palabras necesarias a tal fin, ausentes por supuesto de la obra esquilea –cuyo propósito era mostrar el concepto de justicia que para el trágico radicaba en las instituciones de su democrática ciudad–, en la pieza del colectivo de Santa Clara se mezcla el texto de la antigua tragedia –ya entresacado, abreviado, modificado, partido entre varios personajes o en boca de otro– con fragmentos tomados de escritores contemporáneos como Eduardo Galeano y Harold Pinter,⁴ aparte de otras fuentes o quizás aportaciones textuales del grupo, como sucede con la escena inicial de Atreo y Tiestes, en la cual, a pesar de remontarse a los inicios míticos, con la mención de Atreo a las guerras de civilizaciones –«Esta es una guerra

innata de civilizaciones; saben que no la buscamos, pero sabremos lucharla hasta vencer. Prevaleceremos, y esta ola solo parará el día que sean destruidos todos nuestros enemigos» (escena 1)– se remite al espectador al contexto actual.

En la representación, la madre y el hijo, evocación y víctimas ellos mismos, se cubren con una tela a manera de velo y cuando este se levanta están en el palacio de Micenas. En la tragedia esquilea Clitemnestra se apoya en la muerte de su hija, permitida por el padre para no perder el mando del ejército aqueo, como justificación mayor de su venganza; pero la presencia de Egisto, el amante, quita toda duda sobre el verdadero móvil del crimen. Así que frente al recuerdo lejano de la hija sacrificada, el hijo ensordecido por las bombas que toma el nombre de Egisto hace que no solo desaparezca el amante, sino que ambos devengan víctimas y voz de todos los sufrientes a causa de la violencia ejercida por los poderosos. Agamenón, a su vez, disfruta y hace valer su posición privilegiada, sin olvidar los pretextos siempre esgrimidos por el imperio de estos tiempos, al son de sus marchas identificativas.⁵

Víctimas y victimarios se reúnen en la escena que correspondería en el hipotexto a la llegada del rey que usa el mismo saludo: «Justo es que te salude ciudad de Argos» (escena 5),⁶ pero en ella intervienen no solo los recién llegados Agamenón y Casandra, sino también Electra, Clitemnestra y Egisto, con textos tomados del discurso del primero, pero también del coro, de Clitemnestra y, en boca de esta, de Galeano y de Pinter. Si Clitemnestra asume la defensa de las víctimas, es justificada la presencia de Electra, quien desde este momento, identificada con su padre, le ofrece la bienvenida.

Contrapuestos los dos bandos, solo queda a las víctimas, ahora bajo el mismo techo, tomar la decisión de darle muerte a la pareja, convencidos de la necesidad de eliminar el mal; con palabras de Galeano (2001): «Los actores cambian de máscaras y los héroes pasan a ser monstruos. Y los monstruos héroes». De ahí que la muerte del confiado Agamenón, seguro de su poder, y de su amante, a quien cariñosamente llama «mi Casandra», a manos de Clitemnestra y Egisto, sea un acto de justicia, ejercido a nombre de los oprimidos. Así se reafirma en la escena 9, una vez cumplida la ejecución, con el recuerdo de las innumerables muertes, mutilaciones y desaparecidos generados por guerras cuyos generales no se detienen en detalles como el recuento de los muertos.

La sordidez del crimen ejecutado por Clitemnestra y Egisto –guiados por sus ansias de mantenerse en el poder de Micenas–, demostrativa de que no hay justicia en el acto como pretendía la infiel esposa y de que su proclamada venganza no es más que otro eslabón, no solo desaparece en la nueva versión, sino que el asesinato del insolente victimario de pueblos y de su concubina deviene un acto justo y necesario. No obstante, el precepto puesto en evidencia por Esquilo –violencia engendra violencia–, queda en pie. Tampoco aquí la muerte de Agamenón y Casandra es un final, pues quedan los herederos, defensores de sus privilegios y del poder de la casa gobernante.

Electra, fiel al padre en todo momento, implora por el regreso del hermano, al que basta con presentarse para ser reconocido y emplazado para la recuperación, en su beneficio, del «orden» paterno. No dudan en matar a la madre y al hermano mudo, a pesar de la hospitalaria acogida de Clitemnestra a Orestes, el recuerdo de sus cuidados maternos y el odio engendrado en los demás pueblos por las desmedidas ansias de poder de Agamenón o del gobernante de turno. Así, si bien el punto de partida son las escuetas palabras de Clitemnestra a Orestes en *Coéforas*, estas se

relaboran al mezclarse con otras tomadas de Galeano y de los versos de Neruda citados por Pinter:

Orestes, el dulce cuidado de mi alma, y Electra mi hija. Recién nacidos los tomé en mis brazos de madre y los crié. Aquellos lloros que me hacían levantar de noche y andar paseándolos sin parar de un lado a otro. Tanta fatiga y tanto esfuerzo en vano. El mundo no sabe dónde está su casa. Los locos de odio actúan igual que el poder que los engendra. Ya no se sabe quién es quién. El humo de las explosiones les impide ver. No pregunten por qué la poesía no habla ya del sueño o de las hojas o los volcanes, vayan a ver la sangre por las calles. (escena 13)

Al igual que con la muerte del rey y su amante, el asesinato de Clitemnestra y Egisto se representa alegóricamente y una especie de cortina musical subraya estos momentos climáticos; mas aquí los sonidos escuchados en la oscuridad marcan también lo que sería la separación con la última de las obras de la trilogía trágica. En la escena 13 las Erinias exigen justicia mientras Orestes justifica su crimen.

Corresponde a Atenea la decisión, pero esta deidad no necesita crear tribunal alguno, sino que prontamente asegura al matricida su protección y esgrime su poder frente a las vetustas vírgenes vindicativas que no tardan en reconocer la justeza del hecho, al plegarse a la diosa representante del poder olímpico. Las deidades, como en la antigua épica, actúan a imagen y semejanza de los poderosos al tiempo que consagran sus acciones, de modo que no solo, como antes había constatado Clitemnestra, los héroes terminan por ser monstruos (escena 7), sino que los dioses comparten su misma naturaleza en función de legitimarlos. Así, a manera de la gran procesión de las Euménides que sellaba la conciliación de los poderes en pugna en la democracia ateniense, una vez entronizado Orestes por la diosa, las Erinias amedrentadas aceptan su papel de Euménides y todos entonan en una gran fiesta, con Atenea de solista, la canción *Crazy*, de Patsy Cline,⁷ para subrayar lo enajenante de la situación a pesar del final feliz en consonancia con el cierre de la trilogía.

Tal como se ha comentado, de acuerdo con la estética del colectivo, los elementos extraverbales son fundamentales. La música, el movimiento escénico, la expresividad actoral, el uso de continuas imágenes visuales en contraste o complementación de las palabras, hacen casi imposible la intelección de la obra solo en dependencia de un texto del que únicamente queda constancia en los libretos de trabajo y que incluso pueden modificarse en la puesta en escena. A ello se suma el hecho de que, a diferencia de la obra de los noventa, no se toman solamente textos de las tragedias en que aparece la heroína –seleccionados, resumidos y puestos en boca, a veces, de distintos personajes–, sino que, además, estos se fusionan con otros de autores modernos, a veces con noticias, o se parafrasean y recrean, en consonancia con la lectura del grupo. Por tanto, no se trata solo de la imagen teatral sino de un complejo proceso de apropiación del hipotexto en juego constante entre fidelidad y ruptura.

Al entender la *Orestía* como arquetipo de la violencia y el poder indiscriminado ejercido en un mundo globalizado como el actual, los cambios argumentales y, sobre todo, el propósito fundamental de la pieza, subvierten la trilogía de una manera mucho más drástica. No se quería, como ha declarado Sáez, una Clitemnestra que traicionara al marido mientras este cumple con su deber en la guerra, sino que su papel estuviera en función de la actualidad (González, 2009) y, por tanto, se le ha convertido en víctima con su hijo ensordecido por los bombardeos, Egisto; por lo que desaparece la figura del amante. Pero, sobre todo, la transgresión radica en tornarlos a ambos

portavoces de todos aquellos agredidos por tales guerras de rapiña y que no pueden hacerse oír.

Claro que la Clitemnestra de Esquilo es mucho más compleja que una simple «mujer fatal». El abandono por años, la inmolación de la hija autorizada por el padre, los amoríos del esposo y la imposición de una especie de segunda esposa en el hogar, son motivaciones suficientes para que el trágico la convierta en la asesina de Agamenón y que no sea Egisto, tal como aparece en los poemas homéricos. Sin embargo, el enfrentamiento con el coro, pero, sobre todo, la aparición en último momento del hijo de Tiestes, «el más querido de los hombres», como lo llama la reina –bravucón, pendenciero, cobarde, dispuesto a imponerse, sin desdeñar medios, en el poder–, muestra claramente los verdaderos móviles de una Clitemnestra que ya en el encuentro con el marido da prueba de su fuerza en el empeño de que pise la alfombra púrpura; muestra entonces variantes discursivas hasta lograr su propósito de hacer evidente públicamente la verdadera índole del héroe aqueo: de «varonil condición» la había llamado en su presentación el atalaya atendido a las normas patriarcales imperantes. No tiene reparos en llegar al crimen y solo este pone de relieve sus ocultas intenciones. La muerte de Agamenón en Esquilo, a pesar de su ambición desmedida, de la sangre derramada y de su prepotencia manifiesta, no es, por tanto, justa, sino un acto más de violenta venganza en la casa de Atreo: solo un eslabón más.

Así pues, no son solo los cambios en los personajes, con las consiguientes incoherencias de ciertos parlamentos o situaciones argumentales, sino que el cambio de signo en la consideración del hecho mismo es la base de la nueva lectura contestataria. Por ello, casi la mitad de la obra se enfoca en el *Agamenón* esquileo; mientras que la extensión y correspondencia con el modelo otorgadas a las otras dos tragedias de la trilogía, *Coéforas* y *Euménides*, se reduce considerablemente, en función de mostrar cómo se restablecen y se mantienen los poderosos, entronizados y celebrados por todos, hasta por los dioses –quienes deberían ejercer justicia–, en un mundo alienado, monstruoso.

Si retomamos la indagación propuesta por Joel Sáez sobre qué pervive del mito y qué se ha perdido, en *Los Atridas* subsiste la preocupación fundamental del ateniense; pero ya no se trata, como en Esquilo, de una justicia asociada a un orden político determinado, el democrático, en el cual el dramaturgo creía encontrar el equilibrio entre las fuerzas en pugna. Tampoco era tan inocente Esquilo como para no advertir que la justicia entendida como equilibrio obtenido mediante la persuasión estaba en riesgo; su trilogía fue su último esfuerzo por convencer a sus conciudadanos para que mantuvieran una Atenas representativa de los valores por los que tanto había luchado y a la que, como detentadora de su ideal, consagra en el éxodo de su trilogía.

En la versión moderna, tal conciliación esquilea es totalmente imposible y el modelo se transforma en denuncia de la violencia ejercida por el poder hegemónico, sin hacer recuento de muertos, al tiempo que se congratula por su posición y se escuda en falsas justificaciones. Al mostrar la ausencia de un orden justo, la obra contemporánea coincide con el trágico ático en la necesidad de su búsqueda y en la acusación ante su carencia, pero en su lectura agrega la indefensión del otro, del oprimido, el cual, ni cuando decide ejercer su justicia, logra su objetivo, sino que es arrollado por la maquinaria del poder hegemónico. Es precisamente esta lectura, para retomar el cuestionamiento de Sáez, la que hace de la *Orestía* un arquetipo de violencia, en consonancia con los tiempos actuales, y no la trilogía de Esquilo en propiedad, pues su vigencia se mantiene, como se manifiesta en la obra de Estudio Teatral, en la

denuncia de la violencia y la necesidad imperiosa de justicia, aunque varíen las circunstancias y los medios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÁRDENAS, HILDA (2008): *Los Atridas en cartelera*, <<http://hildacardenas.blogia.com/2008/060101-los-atridas-en-cartelera.php>> [1-6-2008].
- ESQUILO (1966): *Tragedias*, trad. de Francisco Rodríguez Adrados, Casa Editorial Hernando, Madrid.
- ESQUILO (1978): *Tragedias*, trad. de Fernando Salvador Brieva Salvaterra, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- GALEANO, EDUARDO (2001): «El teatro del Bien y del Mal», *Página Doce*, Buenos Aires, <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-09/01-09-23/CONTRATA.HTM>> [22-5-2014].
- GONZÁLEZ, MARIANELA (2009): «Entrevista con Joel Sáez, director de Estudio Teatral de Santa Clara. "Luego de 20 años aún creo en la cultura de grupo", *La Jiribilla*, año VIII, La Habana, 7 al 13 de noviembre, <<http://www.lajiribilla.cu/index.html>> [30-4-2014].
- IRIARTE, ANA (1999): «Le chant interdite de la clairvoyance», en M. Goudot (ed.), *Cassandre*, Autrement, París, pp. 42-64.
- PINTER, HAROLD (2005): «Discurso de agradecimiento de Harold Pinter, Nobel de Literatura, Oslo, 2005», <http://www.carajacas.es/index.php?option=com_contende&view=artic...> [11-5-2014].
- SAEZ, JOEL (2010): «Cassandra», en VV. AA., *Monólogos en el teatro Terry*, Alarcos, La Habana, pp. 101-109.
- SAEZ, JOEL y ROXANA PINEDA (2002): *Palabras desde el silencio*, Sed de Belleza, Santa Clara.

RECIBIDO: 14/1/2016

ACEPTADO: 28/4/2016

Elina Miranda Cancela. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba. Correo electrónico: elina@fayl.uh.cu

NOTAS ACLARATORIAS

1. Al aparecer Agamenón y Casandra en la tercera escena, esta es la primera que habla con las palabras iniciales del atalaya en *Agamenón*, según la traducción de Fernando Salvador Brieva y Salvaterra, reproducida en las

ediciones cubanas de las tragedias de Esquilo, tanto en 1978 por la Editorial Arte y Literatura como en 1990 por la Editorial Pueblo y Educación.

2. Sobre estas princesas devenidas segundas esposas –también Yole en relación con Deyanira y Heracles en *Las Traquinias*, por ejemplo–, véase Iriarte (1999, pp. 42-64).
3. Como el texto no se ha publicado, la cita se toma de un libreto amablemente proporcionado por Estudio Teatral de Santa Clara, al igual que el video filmado de una de las puestas en escena. En lo adelante solo me referiré al número de la escena para identificar la cita. Harold Pinter (2005) en su discurso de agradecimiento por el Nobel de Literatura cita al general norteamericano Tommy Franks, quien declaró: «No hacemos recuento de cuerpos».
4. Específicamente tomados de «El teatro del Bien y del Mal», de Eduardo Galeano (2001), y del «Discurso de agradecimiento de Harold Pinter, Nobel de Literatura» (Pinter, 2005).
5. Se trata del himno de la guerra civil americana «Battle Hymn of the Republic», tan usado por Hollywood para acompañar los desplazamientos de las tropas de Estados Unidos de Norteamérica.
6. Compárese con la traducción que hace Brieva Salvaterra de Esquilo, reproducida en La Habana en 1978, 1985 y 1990; y que es por tanto la más difundida en Cuba: «Justo es que ante todo te salude, ciudad de Argos» (Esquilo, 1978, p. 169).
7. «Crazy, I'm crazy for feeling so lonely/ I'm crazy, crazy for feeling so blue/ I knew you'd love me as long as you wanted/ and then someday you'd leave me for somebody new/ Worry, why do I let myself worry?/ wond'ring what in the world did I do?/ crazy for thinking that my love could hold you/ I'm crazy for/ trying and crazy for crying/ And I'm crazy for loving you/ crazy for thinking that my love could hold you/ I'm crazy for trying and crazy for crying/ and I'm crazy for loving you».