

El ciclo troyano en el teatro del exilio español

The Trojan cycle in the Spanish exile Theater

M^a Teresa Santa María Fernández

Universidad Internacional de La Rioja¹
teresa.santamaria@unir.net

Palabras-chave: Ciclo de Tróia, teatro español, exilio, *Nostoi*, literatura comparada, vencedores e perdedores.

Keywords: Trojan cycle, Spanish Theater, exile, *Nostoi*, Comparative Literature, winners and losers.

La temática sobre la guerra y el posterior destierro que ofrece el ciclo troyano dentro de la literatura griega adquiere un nuevo sentido y fuerza dramática con motivo de la guerra civil (1936-1939) y el destierro posterior de gran parte de los intelectuales y escritores que conformaron la Edad de Plata de la literatura española. Algunos de sus dramaturgos debieron proseguir su labor en otros países y, en determinadas ocasiones, en otras lenguas y culturas. Pero en varias de sus obras retoman a los protagonistas del ciclo troyano – tanto en su versión épica como trágica – para repensar o actualizar esos mitos y temas que les arraigan con la cultura europea que dejaron atrás. Entre los diferentes tratamientos de esa temática clásica encontraremos desde una mera banalización del mito en *La odisea* de José Ricardo Morales a la actualización en otras coordenadas espacio-temporales que nos ofrecen las piezas *Casandra o la llave sin puerta* de M^a Luisa Algarra y *La hija de Dios* de José Bergamín. En otras obras, los autores se fijan en una anécdota o episodio determinado y lo desarrollan de una manera más o menos fiel al original griego, como sucede en *La manzana* de León Felipe, *Héctor y Aquiles* de José Ramón Enríquez, *Odiseo* de Agustí Bartra y *Circe y los cerdos* de Carlota O’Neill. Y, como podemos comprobar, encontramos las dos partes del conflicto armado, tanto la troyana como la griega, e incluso las consecuencias que esa larga ausencia provoca en las familias de los guerreros griegos, en el caso de *Orestes parte* de José Ramón Enríquez, dramaturgo arraigado en México y considerado como autor de la “segunda generación” del exilio.

¹ Este estudio se inserta dentro del proyecto, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, “La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939”, (FFI2013-42431-P), cuyo investigador principal es el profesor Manuel Aznar Soler.

1. Guerra de Troya y guerra civil española de 1939

Los motivos por los que el ciclo troyano, bien procedente de las tragedias, bien a partir de los dos grandes poemas homéricos, resultan muy atractivos para algunos dramaturgos españoles que se exiliaron tras la derrota del bando republicano en 1939 tienen parte de su origen en las similitudes obvias entre ambos conflictos y posteriores consecuencias. En efecto, la guerra como confrontación real e histórica pasa a constituirse en elemento o excusa para concebir una obra literaria, aunque en estas páginas solo nos detendremos a analizar las producciones dramáticas llevadas a cabo para la escena, tras el destierro y por parte de los escritores exiliados españoles.

Otra similitud evidente entre ambos momentos históricos y literarios estriba en la existencia del posterior destierro de los vencidos. Resulta interesante comprobar cómo esa conciencia de exilio sitúa al escritor en una situación de *infirmo*, anhelante de un paraíso – en ambos casos identificado con la patria – perdido:

Que el hombre sea un desterrado lo manifiestan todos los mitos de origen alusivos a un paraíso perdido. Aunque si en el origen se encuentra un paraíso, este tal vez lo sea por haberlo perdido. De hecho, semejantes mitos indican que el hombre, al carecer de un medio original, tiene que hacérselo todo, haciéndose así un mundo, en el que figuran primordialmente sus ideas. Tanto es así que sólo logra recuperarse de su situación de *infirmo* o enfermo cuando logra expresarlas libremente, asentándose sobre ellas al convertirlas en imprescindible tierra firme. (Morales, 1998, p. 116)

Por otro lado, en el caso de la guerra de Troya y los relatos literarios conservados al respecto también se produce el regreso (*nostos*) de los vencedores a sus respectivos lugares de origen. Forma parte, por tanto, de esa tradición mítica los retornos de héroes griegos como Ulises, Agamenón, Menelao, acompañados casi siempre por vicisitudes y finales trágicos. Estos regresos o “vueltas” también se producen en el caso del conflicto bélico español, pero en esta ocasión la referencia de “volver” se aplica no a los vencedores, sino a los vencidos. En efecto, la esperanza de la mayoría de los exiliados era regresar a España tras la II Guerra Mundial, pues creían que el final de la gran guerra supondría también la victoria contra el fascismo en suelo patrio. La no intervención de los aliados contra Franco tras 1945 supuso un duro revés y un replanteamiento de esa “vuelta” o regreso a un paraíso perdido y que ellos identificaban con la situación de España durante la II República. De esta manera, el motivo de las “vueltas” resulta un asunto recurrente en muchos de los escritores exiliados durante todo su destierro.

En cierta forma, aunque las similitudes entre ambos momentos históricos y posterior conformación en materia literaria resulten importantes, también observamos tres diferencias evidentes y que vale la pena resaltar para el ulterior tratamiento del ciclo troyano que observamos en el corpus de obras dramáticas que los escritores desterrados dedicaron a esta trama. En primer lugar, en el caso de la guerra española, su carácter de confrontación civil, entre hermanos y no países diferentes, comporta una mayor tragedia del conflicto histórico vivido. Este mismo rasgo, en segundo lugar, ayuda a entender lo que comentábamos en líneas anteriores: los *nostoi* o regresos no estarán protagonizados por los lucha-

dores en el bando vencedor, sino también por los vencidos y desterrados, tal y como comprobaremos en la mayoría de las piezas dramáticas estudiadas, donde los “ulises” y las “ítacas” se alinean con el deseo de los perdedores y no de quienes “vencieron, pero no convencieron”. En tercer y último lugar, comprobaremos cómo, en algunas obras escritas por los autores exiliados españoles a partir de los años 60, se empieza a cuestionar el componente heroico de toda guerra y, en concreto, de las dos guerras comparadas en este artículo. Este rasgo antibélico resulta interesante porque conlleva una lectura e interpretación de dichas obras donde el comportamiento del héroe queda minusvalorado y se diluye el componente de lucha y de animación a mantenerse leales a los compromisos de la causa republicana que sí encontramos en las primeras piezas de temática troyana que escribieron los exiliados españoles.

Tal y como señala el profesor Ricardo Doménech, las recreaciones míticas constituyen una de las cinco grandes líneas argumentales del teatro del exilio español de 1939, junto con el “Testimonio del presente histórico”, “En busca de la España perdida” – de la que también encontramos ecos en algunas de las obras estudiadas, por el deseo de “volver” a Ítaca –, “El descubrimiento de Latinoamérica” y “Otros” (Doménech, 2013, pp. 63-67). Por esta razón no resulta extraño encontrar piezas dramáticas, inspiradas en el ciclo troyano, en casi todas las décadas que duró la Dictadura de Franco, e incluso un poco más, en el caso de *Orestes parte* de José Ramón Enríquez. Así, la primera de las obras dramáticas del exilio sobre el ciclo de Troya la constituye *La hija de Dios* de José Bergamín, de 1945. En la década de los cincuenta tendríamos *La manzana* de León Felipe (1951), *Casandra o la llave sin puerta* de M^a Luisa Algarra (1953) y *Odiseo* de Agustí Bartra (1953). En los años sesenta escribe *La odisea* (1965) José Ricardo Morales, escritor exiliado en Chile, y en los setenta encontramos *Héctor y Aquiles* de José Ramón Enríquez (1973-1974) y *Circe y los cerdos* de Carlota O’Neill (1974). Cerraría el corpus *Orestes parte* de José Ramón Enríquez, de 1984.

También resulta interesante que, siguiendo la misma clasificación que Doménech realiza entre las diferentes “generaciones” – con las salvedades y matizaciones que la crítica literaria actual otorga a esta clase de sistematización – encontramos ejemplos de dramaturgos que mostraron su interés en esta materia mítica en las cuatro categorías que Ricardo Doménech señalaba (2013, pp. 68-69). De esta forma, León Felipe se incluye dentro de los “nacidos en la década de 1880”; Agustí Bartra, José Bergamín y Carlota O’Neill se sitúan dentro de los “nacidos hacia 1900”; José Ricardo Morales y María Luisa Algarra forman parte de la “Generación del 36”, mientras que José Ramón Enríquez es un hijo de exiliado en México.

Por otro lado, si nos atenemos a la similitud y al grado de mayor seguimiento del modelo griego originario (Santa María, 2016, pp. 163-164), podemos comprobar cómo casi todas las piezas estudiadas suelen seguir de una manera bastante fiel la trama dramática o épica que toman como referencia. Tal es el caso de *La hija de Dios* de José Bergamín, que se basa en *Hécuba* de Eurípides, pero también en la versión que bajo el título *Hécuba, triste* realizó el también escritor Fernán Pérez de Oliva; así como *Héctor y Aquiles* de José Ramón Enríquez, *Odiseo* de Agustí Bartra y *Circe y los cerdos* de Carlota O’Neill respecto a los dos poemas

épicos de Homero. Por su parte, en *La manzana* de León Felipe encontramos una versión libre del “Juicio de Paris” que aparece aludido en el Canto III de la *Ilíada*, mientras que José Ramón Enríquez en *Orestes parte* y M^a Luisa Algarra en *Casandra o la llave sin puerta* nos ofrecen su propia recreación de ambos personajes vinculados con el mito troyano, tomados de *Orestes* de Eurípides y de la *Orestíada* de Esquilo, así como de los relatos homéricos y de *Las troyanas* de Eurípides, respectivamente. Por último, a una banalización o “juego” con el mito – en el sentido que le dan Pociña y López (2007, p. 11) – pertenece *La odisea* de José Ricardo Morales.

Sin embargo, otra manera enriquecedora de ordenar estas obras de autores exiliados que recrean el ciclo troyano se puede establecer a partir de la consideración de cuántas de ellas se fijan en uno de los personajes o tramas míticas relacionadas con los troyanos y cuántas prestan atención a los personajes griegos y a sus regresos al paraíso perdido. Tal y como comprobaremos, solo dos las piezas centran su atención en los vencidos – *La hija de Dios* de José Bergamín y *Casandra o la llave sin puerta* de M^a Luisa Algarra –; dos también las que ahonda en la relación de dos personajes pertenecientes a sendos bandos – *La manzana* de León Felipe y *Héctor y Aquiles* de José Ramón Enríquez –; mientras que el resto se ocupan de dramatizar algún episodio o personajes vinculados con los vencedores: *Odiseo* de Agustí Bartra, *La odisea* de José Ricardo Morales, *Circe y los cerdos* de Carlota O’Neill y *Orestes parte* de José Ramón Enríquez.

2. El punto de vista de los vencidos

Las dos piezas dramáticas que tratan la temática del ciclo troyano desde el punto de vista de los vencidos tienen la peculiaridad, además, de que se centran en dos personajes femeninos: Hécuba en el caso de *La hija de Dios* de José Bergamín (1945) y Casandra en *Casandra o la llave sin puerta* de M^a Luisa Algarra (1953). Resulta interesante comprobar cómo ambos dramaturgos eligen sendos personajes trágicos, tratados ambos por Eurípides, en sus respectivas tragedias y en los que la crueldad de ser vencido se une a la triste condición de ser mujer, desterrada y obligada a obedecer a quienes masacraron a sus familias.

En el caso de *La hija de Dios* no deja de ser curioso observar cómo la obra coincide en algunas cuestiones y se aparta en otras de *Hécuba* de Eurípides y de la versión que en el siglo XVI realizó Fernán Pérez de Oliva bajo el título de *Hécuba triste*. La diferencia fundamental estriba en el momento y lugar en que sitúa Bergamín la acción de la obra: en el pueblo abulense que da título a la misma y a principios del estallido de la guerra civil, en verano de 1936 (Bergamín, 1945, p. 11). De esta manera, cambia el punto de vista en algo fundamental, pues su Teodora o Hécuba, no aparece como símbolo de los vencidos y del triste final que la guerra les depara ni tampoco como imagen de la desdicha más absoluta, pues pasó de ser reina de Troya y madre de numerosa prole a verse desterrada y tratada como esclava por sus enemigos.

Por el contrario, Teodora no busca una posible justicia terrena que no encontró en los vencedores en la tragedia de Eurípides, aunque sí en la versión de Pérez de Oliva. En la dedicatoria con la que el propio Bergamín encabeza el volumen,

junto con una referencia evangélica a las bienaventuranzas, queda patente en sus primeras palabras la vinculación con la guerra civil que para él aún tiene lugar en España: “En estos años de persecución por la justicia que venimos padeciendo los españoles, dedico esta humilde transcripción trágica a los mártires de mi Patria: a sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas sacrificadas” (Bergamín, 1945, p. 7). De ahí que el carácter de invitación a la lucha suponga un rasgo fundamental en esta pieza, cuyo desenlace también incide en la idea de participar de manera activa en la guerra y convertirse más en mártires o testimonios de lealtad a una causa justa, antes que quedarse como meras víctimas, pisoteadas y denigradas por las injusticias:

CORO. ¡Tu nombre, Teodora, hija de Dios, renacerá de entre las cenizas de tu pueblo, luciendo en tiempos venideros con el esplendor verdadero de la justicia! [...] ¡Vamos nosotras todas a seguirla en la santidad de su martirio! ¡Ved que entre la humareda y el polvo empieza a encenderse también de sangre el horizonte; y que nosotras no veremos ya la luz de este día! (pp. 72-73)

También coincide en la elección de una de las “vencidas” el personaje de Juana en *Casandra o la llave sin puerta* (1953) de M^a Luisa Algarra, escritora exiliada en México. Aunque esta pieza se publica en un momento más alejado del final de la guerra civil que la anterior y cuando los exiliados españoles eran conscientes de que el final de la II Guerra Mundial no iba a provocar el mismo desenlace en España, coincide con la obra de José Bergamín en situarla al inicio del conflicto bélico. Sin embargo, en este caso, no se establece en unas coordenadas históricas concretas y vinculadas con la guerra civil española, sino que la acción se sitúa en “Cualquier ciudad industrial, de cualquier país, antes de estallar cualquier revolución obrera” (Algarra, 2003, p. 131).

En ambas piezas centradas en las “vencidas”, además, la protagonista de origen mítico cambia de nombre – Juana en el caso de Casandra y Teodora para el de Hécuba –, al igual que casi todos los personajes que las acompañan en escena. Pero mientras en *La hija de Dios* esa actualización es plena y hasta el “Coro de mujeres” y los soldados que aparecen están adaptados a las circunstancias históricas coetáneas; en el caso de la obra de Algarra hay dos personajes que sí mantienen su nombre clásico. Nos referimos a Alejandro – el otro nombre por el que era conocido Paris –, que es hermano de la protagonista, así como a la “Doncella” que en el *dramatis personae* no recibe nombre propio concreto, pero de la que sabemos, por las palabras con las que se cierra el Primer Acto de la obra que se llama “Helena” (Algarra, 2003, p. 164). De esta manera, el estallido de la revolución llega a esta familia – de nuevo como en Troya – ante la negativa de la misma de creer las profecías de Juana- Casandra, quien anuncia repetidamente el final que les aguarda.

Como podemos comprobar, la Casandra mítica y la de la dramaturga exiliada coinciden en poseer un don que nadie aprecia y que lleva a que todos las juzguen como locas: “La mía es una facultad inútil que no tiene a qué aplicarse... Como una llave [que] no tuviera qué abrir... la llave de una puerta inexistente” (Algarra, 2003, p. 193). Sin embargo, ambas difieren en que en esta ocasión solo conocemos los hechos ocurridos antes de la guerra/revolución y no el final que

como desterrada sufre la princesa troyana. Por otro lado, la conciencia revolucionaria de la escritora exiliada aporta una razón más social y no solo causada por la expulsión – y no raptó – de Helena, en este caso, del hogar de un industrial burgués. En efecto, en un momento del tercer y último acto, Juana reconoce que “La culpa es de todos nosotros” (p. 222) y justifica así el final de toda su familia y la traición de quien los entrega a los obreros sublevados.

De esta manera, observamos que ninguna de las dos piezas se centra en la condición de desterrada o exiliada de los personajes protagonistas en los modelos de referencia y en las propias circunstancias vitales de los dramaturgos exiliados, sino que ambas intentan justificar el origen del conflicto y la legitimidad de la causa republicana. Las razones de justicia social y de lucha justa se repiten en las dos obras, como recuerdan estas palabras que pronuncia Teodora en *La hija de Dios*:

¡Maldición sobre los verdugos! ¡Que esta fue la tierra que les dieron, cuando ellos se la demandaban para, con sus manos, labrarla! ¿No queríais tierra, les dijeron, pues tomadla, que, enterrados en ella, para siempre la tendréis como cosa vuestra! (Bergamín, 1945, p. 41)

3. El largo regreso al paraíso perdido: los “nostoi”

Si en las dos obras anteriores, centradas en los vencidos, hemos visto cómo no se incide en la condición de desterrados y víctimas de un conflicto que la propia temática del ciclo troyano aportaba, aún resulta más interesante comprobar que la mayoría de las piezas se centran en los vencedores o en los regresos de los héroes griegos a su patria.

De las cuatro obras, como apuntábamos antes, tres escogen a Ulises o a un personaje relacionado con *La Odisea*, tanto en el título como en la obra. Mientras que la última de ellas – *Orestes parte* – se centra en la *Orestíada* de Esquilo y en *Orestes* de Eurípides y en el protagonista que, si bien no regresa a su casa tras la guerra de Troya, sí vuelve a su hogar para vengar a su padre Agamenón, uno de los caudillos griegos que sí participaron en ella.

Odiseo de Agustí Bartra es una obra originariamente escrita en catalán y que el propio autor tradujo al castellano y publicó en 1953, aunque la edición que hemos podido consultar data de 2007. En ella sí encontramos esa identificación entre el escritor y el personaje que elige como motivo y protagonista de su obra. El propio Bartra lo explica con estas palabras al inicio de la pieza:

Si el símbolo de Ulises, el gran errante, tenía para mí una validez tan allegada, era porque el identificarme humanamente con él representaba una esencialidad dramática que me confirmaba. Y hasta había paralelismos estremecedores. Sólo mencionaré uno: los diez años de errabundeo de Ulises, terminada su guerra, coinciden, casi día por día, con mis diez años de exilio. (Bartra, 2007, pp. 9-10)

En el texto se entremezclan diferentes géneros literarios – poemas, narración y teatro –, constituyendo los apartados teatrales un fragmento sobre “Polifemo”, que se inserta en la segunda parte, así como todo el tercer apartado,

titulado “Nausica”, y donde se nos presentan en binomios antónimos a cuatro mujeres fundamentales en el periplo de Ulises: Nausica y Circe, por un lado, y Calipso y Penélope, por otro. Por último, dentro del quinto apartado aparece un fragmento titulado “El remo negro”, donde en forma de diálogo se nos explica el amor entre Laos y Neira. En este caso es la nieta de Ulises, Neira, quien consigue vencer la atracción de Laos por el mar, por la aventura y el vivir errante, y quien lo mantendrá en tierra firme, como en el pasado consiguió Penélope, finalmente, retener a Ulises en Ítaca.

Ese deseo por “volver”, por regresar a la patria abandonada hace años es común en modelo y versión. Pero la obra de Bartra añade solo como elemento literario esa lucha entre el mar – las ansias de aventura y gestas heroicas – y la tierra – las raíces familiares y culturales que llevan al ser humano a establecerse de manera permanente en un lugar determinado -. En su caso, el destierro no supone un viaje lleno de atractivos, pues el abandono de su Ítaca o su paraíso perdido es para el exiliado una obligación impuesta y no una decisión libre. Sin embargo, la elección de uno de los “vencedores” refleja también su lealtad hacia la causa de la República, así como su convencimiento de que la legitimidad de cuanto defendían no les privaba de volver a su país, pues quienes los desterraron no tenían la potestad legal para hacerlo.

Otro estilo y aire posee *La odisea* de José Ricardo Morales (1965). Este escritor exiliado en Chile nos ofrece una actualización del mito que “juega” con la fuerza simbólica y el arraigo cultural y literario que posee el poema homérico. El mito, en esta ocasión, se banaliza en su seguimiento más o menos fiel de *La Odisea* de Homero. No estamos en un momento o lugar – pasado o presente – en pleno conflicto armado; tampoco se trata del reencuentro, tras un largo deambular del esposo, de un matrimonio con un pasado y vivencias en sus espaldas. Ni siquiera utiliza Morales los mismos nombres para los protagonistas, pues serán Eli y Pedro quienes conformen un joven matrimonio, cuya principal “odisea” será sobrevivir a las normas absurdas y continuos cambios que van alterando su cotidianidad; el deseo del joven esposo por regresar al paraíso privado que conforman las cuatro paredes de su recién estrenado piso.

La navegación de este Ulises consiste, al principio, en surcar las aguas idílicas que el amor que sienten ambos ha trazado para poder llegar a su hogar:

ELI: Cerrarás los ojos y navegaremos [...] ¿Por qué mar la nave, mi almirante? ¿El mar de la nube, el mar del espejo, el mar del amor? Amor, dime el nombre de ese mar de amor.

PEDRO: El mar de la gracia del dulce descanso en la gran sonrisa de la amada Eli. [...] ¿Estoy en mi casa, conmigo, con Eli? (*Abre los ojos.*) Y si estoy en casa, conmigo, con Eli, ¿qué más desearé? (Morales, 2009, pp. 492-493)

Pero finaliza la obra con la constatación de que han ganado quienes han ido poblando la ciudad de letreros con “Prohibido el paso” y creando normativas y necesidades que, más que el confort y la calidad de vida de sus habitantes, solo han logrado que los diferentes odiseos – del que es ejemplo y figura Pedro – no lleguen sanos y salvos a su hogar. Resulta, por tanto, muy interesante el final que ofrece a esta “pieza en un acto” el dramaturgo exiliado, ya que el Ulises de la

época contemporánea que él refleja en la obra no volverá nunca y su Penélope se resignará a que así sea:

ELI. [...] Sí, mi Pedro ejemplar. Yo esperaré... ¿Por qué voy a desesperarme? Nos acompaña el tiempo. Con el tiempo, quitarán los letreros y podrás regresar. Si no, caerán o los olvidarán, se pudrirán o se despintarán. Nos acompaña todo el tiempo... (*Abandona el auricular. Queda colgando*). Yo esperaré, mi navegante... (*Teje.*) ¿Y por qué he de esperar, si estás aquí, conmigo? (*Levanta el tejido, lo extiende en toda su envergadura y contempla como a Pedro.*) Crece, mi Pedro, crece conmigo... (*Teje.*) Después de todo... (*Se detiene. Sonríe.*) Después de todo... no podemos quejarnos. (*Sonríe. Teje.*) (pp. 504-505)

Ese final abierto y sugerente que nos deja Morales, pues no sabemos si teje para el marido que ya no va a volver o para un posible hijo que llegará más adelante, no quita dramatismo a la obra. En efecto, al igual que en otras piezas donde el dramaturgo exiliado acude a algún mito clásico griego – Orfeo, Edipo o Prometeo –, la crítica social y la ironía sobre los males que aquejan a la sociedad contemporánea resultan los verdaderos protagonistas de este diálogo entre los dos personajes que conforman el joven matrimonio, ante los oídos sordos no solo de los dos obreros que irán apareciendo en algunos momentos en la escena, sino de la sociedad en general. Vuelca su crítica, en este caso, al consumismo, al afán de progreso y al excesivo celo por regular la vida de los ciudadanos que impiden a los ulises regresar a sus itacas, puesto que cada día nuevas prohibiciones y vetos les impedirán llegar a buen puerto. Pero también subyace la ironía de que ya no existen héroes capaces de solventar esos obstáculos y odiseas varios, sino que las personas – simbolizadas en ambos personajes – se resignan y no luchan por cambiar la sociedad y los poderes que los gobiernan.

La tercera obra que se inspira también en Ulises y, concretamente en la versión épica atribuida a Homero, es *Circe y los cerdos* de Carlota O'Neill (1974). En esta pieza, se ironiza con esa deuda y se nos induce a pensar, de manera expresa y en varias ocasiones, que los hechos no fueron tal cual los relató el poeta clásico griego: “CERDO 3.- ¡El aedo ciego cantará que nos ha envenenado! CERDO 4.- ¡Lo que no podrá decir cuán felices somos siendo cerdos por ella!” (O'Neill, 1997, p. 311). E incluso se le recrimina unas pocas páginas antes que “CERDO 2.- ¡Habla de reyes y príncipes!... ¡De los grandes capitanes y caudillos! ¡Nosotros, el pueblo que va a la matanza, no somos nada en la historia! ¡No valemos ni vivos ni muertos!” (p. 309).

La escritora exiliada en México nos ofrece el episodio del encuentro de Ulises y sus hombres con la hechicera Circe en la isla de Eea, tal y como se remarca al principio de la obra, “La acción. Tiempo de *La Odisea* y transcurre en la isla de Eea” (p. 303). De hecho, las referencias al poema épico y a su autor son frecuentes, pues aparece la Voz de Homero recitando los primeros versos de su poema al empezar el Primer Acto de la obra (O'Neill, 1997, p. 304), se recurre alguna vez al epíteto “Ulises, fecundo en recursos” (p. 327 y 338) y los actos están divididos en rapsodias. Podemos encontrar a lo largo de la pieza no solo cambios respecto a la versión original – por ejemplo, el hechizo que mantiene a los hombres conver-

tidos en cerdos se rompe durante la noche -; sino también alusiones a la época contemporánea - “música de Ravel” (p. 304) y “operación plástica” (p. 345) -.

La obra posee dos grandes logros formales. En primer lugar, porque centra el interés en Circe, mujer fuera de las convenciones, y no en Penélope, ejemplo de esposa fiel. Este cambio de óptica le permite dar mayor protagonismo a un personaje femenino más activo y acorde con la ideología feminista de la autora, en lugar de presentar el papel algo más pasivo que se ha otorgado tradicionalmente a la mujer de Ulises. El otro gran mérito es la estructura cíclica o circular que posee la obra en su forma, pues la pieza finaliza con la llegada de un nuevo naufrago. Por otro lado, resulta muy interesante que la hechicera, embarazada del héroe, no lamenta la partida de Ulises, sino que le ayuda finalmente en la consecución de la misma, a diferencia de la versión ofrecida por Homero.

También a un vuelco temático e intento de contar el mito clásico de otra manera responde *Orestes parte* (1984) de José Ramón Enríquez: “¿Y si lo hiciéramos todo de otra forma? ¡Vámonos, madre...!” (Enríquez, 1985, p. 15). Aunque el protagonista de la obra - Orestes - no es propiamente un héroe que regresa a su casa, a su patria, tras la victoria en Troya, sí se ve envuelto en una tragedia que incluye las consecuencias trágicas del “nostos” o regreso de uno de los principales guerreros griegos, Agamenón, su padre. Concretamente, el escritor de la llamada segunda generación del exilio, José Ramón Enríquez, nos presenta una versión de *Las coéforas*, segunda tragedia de la *Orestíada* de Esquilo y de *Orestes* de Eurípides donde el protagonista duda - como si a su vez hubiera sido influenciado por un anacrónico Hamlet - y no acepta su destino trágico: vengar a su padre matando al asesino y usurpador de trono y esposa.

Como en otras piezas donde Enríquez versiona algún motivo clásico - por ejemplo, *Héctor y Aquiles*, que comentaremos más adelante -, cobra relevancia el tema del homoerotismo. En este caso, las referencias a la homosexualidad son menos explícitas - “Orestes nació para dormir con Píldes” (p. 19) -, y guardan una relación con el sentido de compañerismo y con la visión del homoerotismo en la Antigüedad clásica que difiere de nuestro pensamiento actual (De Miguel, 2009). Sin embargo, resulta relevante este motivo en la obra, pues es el que propicia y determina que el protagonista no acepte su destino preconcebido desde el principio del mito, sino que se rebelde y busque huir de ese final al que estaba predestinado.

También resulta significativo que en esta obra, de un autor de la llamada segunda generación y que se considera más vinculado con la literatura de México que la de España, no aparezcan referencias a comportamientos heroicos, a vencedores o vencidos o a intentos por regresar o volver a la patria abandonada. En las últimas décadas del siglo XX el antibelicismo y la constatación de que no hay héroes auténticos en esta sociedad actual derivaron en ese escepticismo hacia lo heroico y la huida de toda resolución armada. Ni Orestes ni los jóvenes de su época toman el tema del honor y de la venganza como en épocas pasadas reflejaron tanto las tragedias griegas como los dramas del Siglo de Oro español. Han cambiado las épocas y las circunstancias y resulta claro que Orestes prefiere vivir a matar, rechazando el ofrecimiento final de Clitemnestra: “Tu destino es rehacerme, retomarme, reintegrarme a ese trono que te aguarda conmigo... Dor-

miremos tú y yo y tendremos diez hijos y serem- [sic] y seremos tan fuer- [sic]" (Enríquez, 1985, p. 23).

4. Ni vencedores ni vencidos

Aunque en las dos últimas obras sobre “vencedores” podría parecer que el tema del exilio y de la lealtad a los valores que defendía la República española pierden peso respecto a las obras escritas en las primeras décadas del siglo pasado, no deja de resultar significativo que los mitos conserven su fuerza y esa capacidad para sugerir y plasmar situaciones y conflictos universales.

Nada más universal que una guerra como la de Troya, de la que las dos últimas obras que analizamos nos ofrecen su principio y uno de sus finales. En efecto, en *La manzana (Fábula o juego poético y simbólico de hombres y mujeres contado en español)* de León Felipe (1951) nos encontramos con una obra que actualiza a la perfección las cuestiones que siempre se plantean respecto a la historia entre Paris y Helena: ¿fue esta secuestrada por el príncipe troyano? ¿Huyó a Troya, por el contrario, complacida y cansada de su matrimonio con Menelao? ¿O resultó una decisión ajena por completa a ambos amantes, puesto que debían cumplir inevitablemente el destino trazado por Atenea, que comprendía que la mujer más bella correspondiera al mortal que se atrevió a terciar en una disputa entre tres poderosas diosas?

Tras la lectura de la obra de León Felipe, que sigue también el relato de *La sombra* de Galdós y *Luz iluminada* de Juan Larrea (Santa María, 2016, pp. 199-201), seguimos con las mismas dudas sobre si la guerra de Troya – y por extensión, la guerra civil española o cualquier otra guerra – pudieron evitarse. No porque la pieza entre en concreto en esta cuestión de una manera explícita, sino porque, fiel al modelo galdosiano y cervantino, la sombra de la duda, los límites entre lo que el hombre finge y es real, asoman de una manera muy concreta en la obra. Por tanto, esta versión del mito se enraíza con un tema de gran tradición en la literatura española y que puede sintetizarse en la expresión de “lo fingido verdadero” y su antítesis, “la verdad fingida”. Precisamente, un logro del autor exiliado es conjugar todas esas tradiciones y orígenes para ofrecernos una posibilidad más de las que la imagen de la manzana puede sugerirnos a lo largo de la historia del hombre.

Aunque aparentemente en este caso el vencido – Paris – es el vencedor, creemos que se justifica su inclusión en este apartado porque León Felipe consigue contagiarnos de la situación tan desgraciada que en este caso sufre Menelao/Don Anselmo, cuyos celos han despertado un cuadro y la contemplación de su mujer al lado de su supuesto amante. Por otro lado, el escritor mantiene su interés por actualizar mitos y modelos, al igual que hizo con sus adaptaciones de obras de Shakespeare y de otras obras universales en *El Juglarón* (1961). Llegamos así a una de las razones que suele conducir a los dramaturgos exiliados a poner sus ojos en obras y personajes ya creados: la idea de mantener el vínculo de unión con la literatura y las referencias culturales conocidas por ellas y con las que fueron creciendo y cultivándose en España.

Esta característica no se cumple en el escritor José Ramón Enríquez, pues ya se cría y pasa su infancia y juventud en un país diferente al que vio nacer a sus padres, México. En su obra *Héctor y Aquiles* (1973-1974), nos encontramos también otro tratamiento donde los límites entre el bando de los dos protagonistas se difuminan y donde se puede apreciar una total identificación entre vencedores y vencidos, entre el griego Aquiles y el troyano Héctor:

AQUILES: Porque tú eres Héctor, el sereno, el maduro, el héroe equilibrado.

HÉCTOR: Vamos a dejar esto bien claro de una vez: tú y yo somos actores contratados para recrear algo de lo cual no estamos seguros. Los dos somos iguales, estamos en las mismas circunstancias. Casi podría decir que somos el doble uno del otro. Tanto tú como yo, en algún momento conocimos la historia y debemos construirla... Ninguno guía el otro: ambos nos acompañamos. (Enríquez 1979, p. 13)

De nuevo, como en otras obras de este autor que beben en fuentes clásicas – el ya comentado *Orestes parte* o su visión de Prometeo en *El fuego* –, observamos algunas constantes que hacen de su dramaturgia un referente interesante y atractivo: teatro dentro del teatro, concepción antiheroica de los personajes, resignación ante un destino del que intentaron rebelarse sin éxito y, en este caso, una relación homoerótica más explícita y que va más allá de la simple amistad y camaradería que ya pudimos encontrar en su versión del mito de Orestes. También resulta curioso la inclusión de léxico proveniente de México y la constatación de que las guerras se repiten desde el principio de la historia y nada se puede hacer para evitarlas.

Sin embargo, por encima de todas estas cuestiones sobrevuela la idea de que no hay lugar para los héroes y las grandes hazañas. El antibelicismo que surgió a partir la guerra de Vietnam se ha enseñoreado de la literatura, donde se muestra más el fastidio que la admiración hacia el sacrificio inútil de quienes luchan en uno u otro bando. Esa puede ser una de las razones por las que a Enríquez no le interese distinguir entre vencedores y vencidos, sino mostrar la inutilidad de cualquier clase de amor, pues el hombre parece haber nacido predestinado a destruir toda consideración o demostración de cariño hacia el otro.

Casi treinta años han pasado desde la primera obra que retoma el mito troyano como excusa perfecta para una propuesta dramática – *La hija de Dios* de José Bergamín – y la versión que nos hace José Ramón Enríquez en su *Héctor y Aquiles*. Tres décadas en las que los propios exiliados han tenido que replantearse muchas veces si quedarse o volver y si se tienen que dar por vencidos, aunque nunca por convencidos. Tiempo suficiente para que la siguiente generación les azuce a olvidar o a plantearse, en algún momento, si ambos bandos no se equivocaron, si fue necesario que los españoles se entremataran en una guerra incivil y donde todos, al fin y al cabo, fueron perdedores.

5. Algunas conclusiones

Aunque esta diferencia entre las obras, según la fecha más reciente y alejada del final de la guerra, o bien si el escritor vivió o no la guerra civil, marca dos polos opuestos en el tratamiento del ciclo troyano dentro de la dramatur-

gia del exilio literario español de 1939, no deja de ser sintomática la percepción que ellos mismos tienen de ese conflicto. Como esperamos haber demostrado, los exiliados no se han dado por “vencidos”: invitan a la lucha o a volver a su paraíso perdido y de ahí que casi todas las obras basadas en el ciclo troyano se fijen en los *nostoi* de los vencedores griegos, en lugar del desdichado exilio de los vencidos troyanos.

Hemos observado también un tratamiento del propio mito como símbolo de identidad en su destierro. No solo por la seguridad que les daba tratar de personajes y temas conocidos y arraigados a su cultura – a la vez propia y universal –, sino porque el ciclo troyano vincula dos hechos que por desgracia se han repetido a lo largo de la historia y que ellos conocieron en primera persona: la guerra y el destierro.

Por otro lado, queda patente que el tema de la “vuelta” de los vencidos en estas obras cobra gran relevancia, al igual que en otros géneros literarios de este periodo, no solo por la cantidad de obras, sino de estudios dedicados a esta cuestión de los regresos y retornos (Aznar et al., 2014). Cabe destacar que en el caso de las piezas dramáticas comentadas esa vuelta a la patria, a la Ítaca-Troya-España, todas en una, se identifica con volver a la patria, al paraíso perdido. Porque en muchos de estos autores, ese deseo de regresar se suma a su lealtad, a conseguir que los ideales republicanos, por los que lucharon y se desterraron, vuelvan también a España.

Dimensión social, por tanto, relevante, que se mezcla con la salvación personal. Porque en las ocho piezas dramáticas comentadas subyacen las mismas preguntas: ¿se puede cambiar el final de un hecho histórico cuando se repite? ¿Son realmente exiliados que fueron obligados a salir de su país o no deben perder la esperanza de que regresarán algún día, tal y como fue España antes de la guerra civil y no a cómo estaba tras ella? ¿Deben ser considerados vencidos, cuando el régimen instaurado en su país no convence ni a propios ni a extraños? ¿Se debe seguir viviendo olvidando el paraíso perdido y el sueño de lo que pudo haber sido?

Se repiten los personajes, los motivos y aspectos relevantes de los mitos tomados del ciclo troyano de la Antigüedad clásica, pero se les otorga un aire nuevo, una perspectiva diferente a la luz de hechos más recientes. La heroicidad, el destino, una nueva visión sobre la mujer y sus circunstancias y el ritmo acelerado de cambios en el mundo durante el siglo XX se conjugan con la teatralización de motivos conocidos previamente por los espectadores que obligan a cambiar, modificar y otorgar una perspectiva nueva. Pero en el fondo de todas las obras queda ese anhelo por conseguir que Ulises vuelva a su Ítaca, que no sufran las mujeres y hombres envueltos en circunstancias no queridas por ellos, así como la constatación de que ninguna causa justifica por completo que se produzca una guerra, y menos entre hermanos.

Referencias bibliográficas

- Algarra, M. L. (2003). *Primavera inútil, Casandra o la llave sin puerta, Los años de prueba*. Madrid: ADE (Serie literatura dramática, 40).
- Aznar, M., López García, J. R., Montiel, F. y Rodríguez, J. (Eds.). (2014). *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*. Sevilla: Renacimiento.

- Bartra, A. (2007). *Odiseo*. Charleston (USA): Bibliobazaar, Primera edición, en catalán: *Odisseu*. (1953). México D. F.: Edicions catalanes (La Fona).
- Bergamín, J. (1945). *La hija de Dios y La niña guerrillera*. México D, F.: MEDEA / Manuel Altolaguirre impresor, 1945. Otra edición: Santa María, M. T. (2001). *El teatro de José Bergamín en el exilio, II* (pp. 63-89). (Tesis doctoral). Bellaterra, UAB. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10803/4880>
- De Miguel, C. (2009). Criterios para una definición de la literatura homoerótica latina. *Forma breve. Homografías. Literatura e homoerotismo*, 7, 13-25.
- Doménech, R. (2013). *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra.
- Enríquez, J. R. (1979). *Héctor y Aquiles*. México D. F.: Editorial Latitudes.
- Enríquez, J. R. (1985). *Teatro 2: El fuego*. México D.F.: Universidad Autónoma de Puebla.
- León Felipe. (1963). La manzana. In *Obras completas* (pp. 421-52). Buenos Aires: Losada.
- Morales, J. R. (1998). Desde el destierro. el saber del regreso. In M. Aznar Soler (Ed.), *El exilio literario español de 1939, Actas del Primer Congreso Internacional, I* (pp. 111-122). Sant Cugat del Vallés: Associació d'Idees/ Gexel.
- Morales, J. R. (2009). *Obras completas. Teatro, I*. Edición, estudio introductorio y bibliografía de Manuel Aznar Soler. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- O'Neill, C. (1997). *Circe y los cerdos. Como fue España encadenada y Los que no pudieron huir*. Madrid: ADE (Literatura Dramática Iberoamericana, 16). Edición, introducción y notas de J. a. Hormigón. Primera edición: *Teatro: Circe y los cerdos, Cómo fue España encadenada, Cuarta dimensión*. (1974). México D. F.: Costa-Amic. Prólogo de Sergio Magaña.
- Pérez de Oliva, F. (1586). *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*. Córdoba. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000089268&page=1>
- Pérez Galdós, B. (1870, noviembre). La sombra. *Revista de España*, 70-72. Recuperado de la Hemeroteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002759110&search=&lang=es>
- Pociña, A. y López, A. (Eds.). (2007). Versiones poco conocidas del mito de Medea, I: *El seguro contra naufragio de Hoyos y Vincent*. In *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (pp. 9-18). Granada: Universidad de Granada.
- Santa María Fernández, M. T. (2016). Mito y tradición grecolatina. In V. Azcue, y M^a T. Santa María Fernández, *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939* (pp. 137-259). Sevilla: Renacimiento.

Resumo

As possibilidades que o ciclo troiano oferece para tratar sobre o cenário as circunstâncias históricas de uma guerra e o posterior exílio forçoso dos vencidos não resultam algo novo em muitas literaturas europeias. Porém, em Espanha esta temática trágica adquire um novo sentido e força dramática com motivo da guerra civil (1936-1939) e o desterro posterior de grande parte dos intelectuais e escritores que conformaram a Idade de Prata da literatura espanhola. Alguns dos seus dramaturgos devem ter prosseguido o seu trabalho noutros países e, em determinadas ocasiões, em outras línguas e culturas. Mas em varias das suas obras retomam os protagonistas do ciclo troiano – tanto na sua versão épica como trágica – para voltar a abordar ou atualizar esses mitos e temas que lhes arraigam com a cultura europeia que deixaram para atrás. Entre os diferentes tratamentos de essa temática clássica encontramos desde uma simples banalização do mito em *La odisea* de José Ricardo Morales à atualização noutras coordenadas espaciotemporais que nos oferecem as peças *Cassandra o la llave sin puerta* de M^a Luisa Algarrá e *La hija de Dios* de José Bergamín. Noutras obras, os autores focam-se numa anedota ou episódio determinado e o desenvolvem de uma forma mais ou menos fiel ao original grego, como ocorre em *La manzana* de León Felipe, *Héctor y Aquiles* de José Ramón Enríquez, *Odiseo* de Agustí Bartra e *Circe y los cerdos* de Carlota O'Neill. E, como podemos comprovar, encontramos as duas partes do conflito armado, tanto a troiana como a grega, e inclusive as consequências que essa longa ausência provoca nas famílias dos guerreiros gregos no caso de

Orestes parte de José Ramón Enríquez, dramaturgo arraigado no México e considerado como autor da “segunda geração” do exílio.

Abstract

The possibilities that the Trojan cycle offers to treat on stage the historic circumstances of a war and the forced exile of the losers afterwards is not new in most European literatures. Nevertheless, in Spain this tragic theme obtains new meaning and dramatic force because of the Civil War (1936-1939), followed by the banishment of most of the intellectuals and writers that had taken part in the Silver Age of Spanish literature. Some of its playwrights had to continue their work in other countries, and, sometimes, in other languages and cultures. However, in some of their plays they return to the main characters of the Trojan cycle – in both their epic and tragic version – to rethink and update these myths and themes that link them to the European culture that they left behind. Among the different treatments of this classic theme we’ll find from a mere banalization of the myth in José Ricardo Morales’ *La odisea* to the update in a different time and space setting that offer María Luisa Algarra’s *Cassandra o la llave sin puerta* and José Bergamín’s *La hija de Dios*. In other plays, they focus on a certain anecdote or episode and develop it in a way more or less similar to the Greek original, like in León Felipe *La manzana*, José Ramón Enríquez *Héctor y Aquiles*, Agustí Bartra’s *Odiseo*, and Carlota O’Neill *Circe y los cerdos*. As you can see, we are able to find both sides of the armed conflict, the Trojan and the Greek, and even the consequences of the Greek heroes’ long absence causes in their families in *Orestes parte* by José Ramón Enríquez, playwright settled in Mexico and considered an author of a “second generation” in exile.