

Agua y fuego: destrucción y resurrección en el teatro del exilio español de 1939¹

Water and fire: destruction and resurrection in the Spanish exile theatre of 1939

M^a Teresa Santa María Fernández

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

Palavras-chave: mitos clásicos, teatro do exílio español, guerra civil, Prometeu, destruição e ressurreição, água e fogo.

Keywords: Classical myths, Theater of the Spanish exile, Civil War, Prometheus, Destruction and Resurrection, Water and fire.

En la versión clásica griega (Apolodoro, I, 7, 2) del relato sobre el diluvio universal cobra gran importancia la figura de Prometeo, quien advierte a su hijo Deucalión que debe construir una nave para salvarse de dicha destrucción, tal y como lo recoge luego Ovidio en el libro I de sus *Metamorfosis* (Ovidio, I, vv. 253-437). Esta segunda acción de Prometeo a favor de la humanidad suele aparecer menos tratada en la literatura, pues los autores se han centrado por lo general en su papel como benefactor, al ser él quien llevó el conocimiento del fuego a los hombres. Ambos elementos, agua y fuego, cobran importancia como causantes de destrucción y resurrección para el ser humano. Resulta, sin embargo, paradójico que el agua se convierta en destructora y el fuego en salvador en el caso de esta figura mítica.

Por su parte, dentro del teatro del exilio español de 1939, el fuego arrasa campos y poblaciones en *La hija de Dios* de José Bergamín, el agua destruye la ciudad guatemalteca de Antigua en *¿A dónde iré que no tiemble?* o es convertida en nieve para ocultar la semilla que volverá a nacer en *La niña guerrillera* de dicho dramaturgo. Asimismo, la figura de Prometeo cobra importancia en tres piezas dramáticas: *Hay una nube en su futuro* de José Ricardo Morales, *El fuego* de José Ramón Enríquez y *Prometeo Jiménez, revolucionario* de Agustín Gómez Arcos. En

¹ Este estudio se inserta dentro del proyecto, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, “La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939: final”, (FFI2017-84768-R), cuyos investigadores principales son el profesor Manuel Aznar Soler y el profesor José Ramón López García.

las tres obras el titán mitológico se humaniza y actualiza, planteándonos cuestiones metafísicas muy interesantes respecto a la resurrección del hombre y su propio ejercicio de la libertad para desobedecer los mandatos divinos. De una u otra forma, resulta lógico que los escritores exiliados españoles se cuestionen si vale la pena vivir tras las escenas apocalípticas que vivieron en la guerra y se pregunten si el hombre ha traído el infierno a la tierra, como se plantea José Ricardo Morales en *Orfeo y el desodorante*.

Nos interesa, por tanto, comprobar cómo se asocian las imágenes del agua y del fuego con la destrucción y la salvación o resurrección dentro de la cultura popular, la tradición grecolatina y la cultura cristiana, para después comprobar cómo aparecen ambos elementos simbólicos en varias piezas dramáticas escritas por autores españoles, que se exiliaron tras la guerra civil de 1939.

1. Introducción: agua y fuego, destrucción y salvación

Si observamos los diferentes significados que se asocian con el agua y el fuego constatamos que existen multitud de matices y consideraciones que no siempre conllevan que el agua sea vista como salvación y purificación y el fuego como factor desencadenante de destrucción y devastación. Para la tradición popular la identidad de símbolo y significado no es unívoca. Así, la mayoría de refranes y dichos populares en español asocian el agua con una fuente de vida, purificadora y salvadora, tal y como podemos ver en estos dos ejemplos: “Agua corriente, no mata gente; agua sin correr, puede suceder” y “Agua de junio temprana, males muy grandes subsana” (*Refranes y dichos*). Por su parte, la imagen del fuego posee connotaciones más complejas pues, si, por un lado, aparece como agente destructor – “Al hombre y al fuego, con recelo” – también se vincula con el calor del hogar y, por tanto, con un elemento protector y benefactor para el hombre – “Casa sin fuego, cuerpo sin alma” (*Refranes y dichos*).

Esa misma frontera borrosa en cuanto a posibles significados diferentes con que se relacionan el fuego y el agua, se observa también dentro de la tradición bíblica y cristiana, aunque la ambigüedad se revela en ambos elementos y no solo en el fuego. De esta manera, observamos que el agua contiene un carácter claramente purificador, regenerador y salvador y se considera su ausencia como una maldición, a la vez que también posee ese carácter destructor en el relato del diluvio universal (Génesis 6 y 7). Por otro lado, en la imagen del fuego vemos el mismo doble sentido que tenía en el imaginario y la cultura popular. Así, el fuego puede vincularse tanto con la presencia de Dios, que protege y purifica (Éxodo 3, 2-3 o Lucas 3,16), como contener un carácter vengador y castigador, asociado, además, con el infierno y el diablo (Mateo 13, 40 y 25, 41). Si Moisés encuentra a Dios en una zarza ardiendo (Éxodo 3), también San Juan Bautista y Jesucristo denotan el significado sagrado y purificador del agua (Mateo 3, 13.17). De esta manera, tanto uno como otro elemento pueden simbolizar fuerzas benefactoras o destructoras, pues no es menos cierto que el Diablo se asocia con el fuego – incluido en las lenguas de fuego que se posan sobre los apóstoles el Día de Pentecostés (He 2, 3) – y el arca ayuda a Noé a salvarse a él y a su familia de un agua identificada con un castigo divino.

Por último, si en las dos concepciones anteriores el agua y el fuego no se identifican claramente con un único y unívoco significado – salvador o destructor – no ocurre lo mismo con la tradición clásica. En dos relatos sobre ambos elementos, que van íntimamente ligados en la mitología grecolatina – el de Prometeo, por un lado, y el de Deucalión y Pirra, por otro –, nos encontramos un giro sorprendente respecto a la visión popular o percepción inicial del agua como elemento favorable y el fuego como elemento desfavorable para el género humano. En efecto, en dichos relatos el agua es vista como destructora, movida o desencadenada como fuerza de la naturaleza mortal por un dios vengativo la mayoría de las veces. Mientras que el fuego es considerado como un regalo de los dioses, un premio a la Humanidad por el que Prometeo, tras robárselo a los dioses, recibe un castigo, como nos dejó descrito Esquilo en su *Prometeo encadenado*.

Ante tan variadas respuestas y significados, nos parecía interesante comprobar cómo ambos elementos – agua y fuego – se asocian en diversas obras del teatro español del exilio de 1939. De este modo, aunque no conocemos ninguna pieza dramática de este periodo que verse sobre el diluvio universal o las figuras míticas de Noé y Deucalión, sí nos encontramos con dos versiones del mito de Prometeo y diversas aproximaciones al efecto que el agua y el fuego entrañan para la Humanidad, en el contexto actualizado de todas estas piezas teatrales al momento histórico y a la situación social del siglo en que fueron escritas.

2. La destrucción en el teatro del exilio

Como hemos comentado, no hay ninguna obra sobre el diluvio y el arca de Noé en el teatro del exilio español, pero sí nos aparece en tres piezas de autores diferentes la figura del otro personaje que se vincula con el relato de esa inundación apocalíptica en la tradición grecolatina: Prometeo. Sabemos, por diversos estudiosos de la lírica y del teatro, en relación a la obra de Calderón, *La estatua de Prometeo*, que el titán mitológico era un asunto recurrente, sobre todo en la poesía del siglo XVI y XVII, a partir de cinco mitemas: “Bienhechor y civilizador de la humanidad”, “Creador-alfarero de la humanidad”, “Ladrón del fuego divino”, “El castigo eterno” y “Liberación final y relación con la diosa Tetis” (Garrote). En el siglo posterior se pierde interés por dicho personaje y trasunto mitológicos, lo que ha llevado a Garrote a afirmar que “Prometeo es un mito del siglo XX más que del XIX” (Garrote, 1993, p. 234). Podríamos matizar dicha afirmación por la asimilación que otros autores realizan entre Prometeo y el escultor enamorado de su obra – Pigmalión –, o las posibles consecuencias de su quehacer como creador de hombres, que ha llevado a establecer la comparación de ambas figuras con Frankenstein (Rodríguez López-Vázquez), pero nos adentraríamos en otras cuestiones que se apartan del tratamiento que encontramos en la dramaturgia desterrada española de 1939.

2.1. Fuego como creador: Prometeo

En efecto, las tres obras que comentaremos a continuación, y que versan sobre el mito de Prometeo, no redundan en la trama de la relación creador-

-criatura estrictamente, sino que más bien nos alertan sobre los prejuicios que pueden traer a la Humanidad el exceso de tecnificación y el avance desmedido de inventos supuestamente liberadores y salvadores de el hombre. Tal es el caso de *Hay una nube en su futuro* de José Ricardo Morales. Este escritor, exiliado en Chile y nacido en Málaga en 1915, escribió este “Anuncio en dos actos y un epílogo” (Morales, 2009, p. 731) en 1965.

Nos encontramos en esta obra una visión actualizada del mito, donde los nueve personajes se mueven en un entorno y época contemporánea. Así los dos protagonistas, Prometeo/Teo y su Musa, aparecen en escenas, listos para realizar cada día lo que el resumen de un programa de ópera que les lee su criada Blanca anuncia:

BLANCA: (*Lee.*) Prometeo vive acompañado de una Musa que cambió de oficio, dedicada a la ciencia, aunque sigue gustándole la ópera. Tanto se arregla y acicala Musa que nunca llega al espectáculo, situación que aprovecha Prometeo para inventar objetos inútiles, beneficiosos a la humanidad. Blanca, criada, lee diariamente el programa de la ópera que no verán... (Morales, 2009, p. 738)

La situación dentro de esa sala supone un reflejo de lo que ocurre fuera pues, al igual que el humo que inhala Prometeo de su puro o pipa o de la polvareda que levanta Musa al empolvarse la cara (Morales, 2009, p. 733) y que conforman una nube de humo constante en la casa, la ciudad está llena del aire sucio que despiden las chimeneas y las nubes tóxicas diferentes de la fábrica que ha ideado Teo y que harán exclamar a Musa al final del primer acto ante el Deshollinador y el Ministro: “¿Qué nos importa el aire? ¡El aire puro está anticuado! Lea las estadísticas del aire sucio en México, Nueva York o París. ¿Permitiremos que su ciudad natal quede disminuida ante las principales?” (Morales, 2009, p. 754).

Y esa fábrica de humos, que “fue una ocurrencia del robot que inventó Prometeo: el llamado Saú” (Morales, 2009, p. 755) dará lugar en el segundo acto a una disputa entre el “Representante de los unos” y “El Representante de los otros” que llevará al desenlace fatal: a apretar el botón (p. 772) de una “bomba superior”, que “no es de fisión, ni de fusión, sino de con-fusión” (p. 762) y que supondrá, en cierta forma que, como afirma la Musa: “(*Exaltada.*) ¡Desde ahora, fabricaremos fuego vivo! ¡Quebrantaremos el corazón de la materia y en su más pura incandescencia se lo devolveremos a los dioses!” (p. 767). Y más adelante, incide en esta idea de devolver el fuego robado:

MUSA: ¡Mitología! ¡el gran resorte de la humanidad! ¡Habladurías, fábulas, historias, lo que se dice por ahí: aquello de que vive la gente! Y como dicen que Prometeo entregó al hombre el fuego de los dioses, usted, en un acto de justicia que le honra, decidió reintegrárselo a sus dueños. (Morales, 2009, p. 768)

La Musa del siglo XX, cibernética y “gubernética” (Morales, 2009, p. 761), que no inspira a poetas ni tiene tiempo para ir a la ópera, queda en el epílogo a solas con Prometeo, “también con abrigo, las manos en los bolsillos y el cuello levantado. [...] Han desaparecido los demás personajes” (p. 773). Esta escena final apocalíptica y de vuelta a los orígenes del hombre, tras devolver el fuego a los

dioses en forma de nube atómica, supone también otro reflejo del teatro dentro del teatro que jalona toda la obra. En efecto, este desenlace mortal fue ideado por Saú que “tanto cuidó el segundo acto que, al parecer le salió verdadero... Si no estoy confundido, sucedió realmente” (p. 773). Y esta capacidad para aunar pasado y presente, mito y realidad, es uno de los grandes logros de esta pieza dramática y de otras obras teatrales de José Ricardo Morales que, estremeciendo con burla e ironía, nos presenta una época desquiciada: la de la carrera armamentística y del telón acero, de la industrialización y tecnificación desmedida, la del poder asociado a unos medios de comunicación que le sirven como a la voz de su amo y la de la incertidumbre sobre nuestro futuro, pendiente de las decisiones arbitrarias de personas que pueden destruir el mundo con solo apretar un botón.

Ante esta situación no resulta extraño que, al contrario de lo que sucede en *Prometeo, encadenado* de Esquilo, este Teo/Prometeo, que convierte en humo – de fábrica o de nube atómica – todo lo que inventa, no se lamenta por un castigo divino y se cuestiona al final de toda la obra si vale la pena volver a crear al hombre de arcilla: “Después de lo ocurrido, ¿crees que conviene hacer de nuevo al hombre? (*Silencio.*) Pensémoslo con calma. Hay mucho tiempo. (*Silencio.*) ¿Tomamos una taza de té frío?” (Morales, 2009, p. 774).

En *El fuego “Ensayo en dos actos”* (1982) de José Ramón Enríquez, autor de la denominada “segunda generación del exilio” y afincado en México, nos encontramos también un planteamiento de “teatro dentro del teatro” similar al que aparece en la obra de Morales. La pieza se estructura en torno a tres únicos personajes: “EL ACTOR, EL DIRECTOR, EL BUITRE” (Enríquez, 1985, p. 67). Pese a la actualización del mito sobre el escenario, el dramaturgo especifica que el Actor está atado a una gran roca y “la túnica larga que le sirve de vestuario también funciona como atadura” (Enríquez, 69), además de que en nota a pie de página señala que los fragmentos que va recitando en determinados momentos de su actuación corresponden a los de *Prometeo, encadenado* de Esquilo (p. 70).

A lo largo de toda la pieza se juega con el doble sentido del “fuego”, como elemento físico destructor, pero también como pasión, en este caso, ausencia de ella, en la interpretación que el actor está realizando de la tragedia griega:

DIRECTOR. – No es problema del texto ni es culpa tuya. Es que... ¡Es lo que está faltando!

ACTOR. – (*Furioso.*) ¿Qué? ¡Eso quiero saber, qué está fallando!

DIRECTOR. – ¡El fuego! ¡Te falta a ti y a me falta a mí y le falta a este teatro y Esquilo quién sabe dónde dejó escondido el fuego...! (Enríquez, 1985, p. 71)

En el desenlace de la obra, esa pasión será la que necesita el Actor para “rebelarse” contra un destino que le ata, si no a una roca, a ser víctima de los abusos de los diferentes personajes que representa el Buitre: “Continuamos encadenados a una roca. todos, el público y nosotros. Que eso nos iguala y en eso convergemos. Que hay un buitre, con distintas máscaras, destrozándonos de idéntica manera las entrañas...” (Enríquez, 1985, p. 101). El hecho de que, en la última escena, el Actor “salta al proscenio desde el patio de butacas” (p. 108) demuestra también que rechaza estar supeditado a seguir los dictados autoritarios y denigrantes de poderes enmascarados, por lo que será el Director quien ocupe su lugar como

actor y sea objeto del castigo mítico de que el Buitre le coma sus entrañas, en una última escena donde de nuevo la realidad y la ficción se entrecruzan.

Ese es precisamente el gran logro de la obra de Enríquez, ya que será el personaje del Buitre quien, en ese contexto de representación teatral, aparezca más veces enmascarado: como alto ejecutivo en la escena II (p. 72), como policía judicial en la escena V (pp. 82-83) y como predicador en la escena VI (p. 86) del Primer Acto; mientras que se presenta con una máscara de buitre en la escena I (p. 91) y otra de “anciano venerable” en la escena III (p. 98) del Segundo Acto. En todas estas apariciones el Actor intenta desenmascararle, quitarle la máscara que este personaje lleva consigo.

Resulta, de este modo, interesante comprobar cómo en esta actualización del mito de Prometeo, el protagonista se plantea huir del destino y castigo previsto por rebelarse contra la divinidad o el poder establecido. Si en la versión de José Ricardo Morales, Teo/Prometeo se replanteaba la decisión de volver a crear al hombre, tras la desolación producida por el fuego robado y devuelto a los dioses; en el caso de la obra de Enríquez la crítica que subyace se vierte más contra la injusticia de un poder establecido y desconsiderado que contra los peligros de una excesiva tecnificación de la sociedad.

También sobre la mala utilización del poder versa la tercera pieza que estudiamos en estas páginas sobre el mito de Prometeo. En efecto, Agustín Gómez Arcos (1933-1998), quien se exilió a Francia en los años sesenta, ha dejado inédita la pieza *Prometeo Jiménez, revolucionario*, que fue escrita en 1961 y de la que se conserva una fotocopia en la Biblioteca Nacional de España. La obra se estructura en dos partes, cada una de ellas dividida, a su vez, en tres cuadros y sitúa “La acción en un país imaginario, época aproximadamente actual”. En la Primera Parte se nos muestra a un Prometeo juvenil, vestido como su amigo Cristóbal con “traje militar de campaña. Llevan barba de varios días” (Gómez Arcos, 1961, p. 1) y que renuncia, por la revolución y sus ideales de igualdad social, al amor de Ángela, pero que acaba siendo un “gran personaje” (p. 18). Esa transformación se hace aún más visible en la Segunda Parte, donde el uniforme militar que aún lleva puesto Cristóbal contrasta con la vestimenta de Prometeo como presidente de forma manifiesta: “VA VESTIDO DE FRAC, Y LLEVA UNA BANDA DE SEDA E INSIGNIAS PROPIAS DE SU CARGO” (p. 27).

El cambio que ha experimentado el personaje no es solo físico, sino también espiritual, como evidencia su encuentro en el cuadro I de esta Segunda Parte con su madre y antigua prometida. Y de esta manera su padre, D. Rafael ya no habla de él (p. 32) ni relata la historia de ese héroe, inspirado en el de la Antigüedad, como hacía al principio de la obra:

D. RAFAEL. [...] Prometeo Jiménez, que, con solo la fuerza de su corazón y de su verdad, arrebató a los dioses mezquinos e injustos la dorada antorcha del poder, el fuego sagrado, y lo trajo hasta la plaza pública, y allí encendió la hoguera de la justicia, de la calidad hermandad, para que todos los hombres vinieran a calentar sus manos ateridas y encontraran una compañía y un abrigo, y una libertad... (Gómez Arcos, 1961, p. 5)

Como podemos comprobar, en la obra de Gómez Arcos la vinculación de Prometeo se establece por la identificación del fuego con el poder, como en cierta manera ocurre en la versión de Enríquez. Pero en el ejercicio de ese poder, el protagonista de la última obra analizada se olvida, como recoge en las palabras finales su propio padre, de los hombres: “Nunca pensó en los hombres. Nunca estuvo la caridad en su pensamiento y los dioses le condenaros a muerte ignominiosa” (Gómez Arcos, 1961, p. 45). No quería el fuego para calentar a sus compatriotas, sino solo como muestra de soberbia de su valor y esa es la lección que ofrece el dramaturgo exiliado en *Prometeo Jiménez, revolucionario*.

De esta manera, observamos que en las tres obras sobre el mito de Prometeo escritas por autores españoles exiliados la trama se convierte en una reivindicación social, una reflexión sobre la importancia de que el hombre vuelva a pensar en sí mismo y en los demás, por encima de la tentación del poder, del miedo a las fuerzas económicas y tecnológicas. Solo el de Gómez Arcos recibe un castigo por entender mal el concepto de la revolución social y política. En Morales, la ironía de la situación final finaliza con ese dilema de si realmente vale la pena volver no solo a dar fuego sino a crear al ser humano, tal y como se plantea Yahvé antes del diluvio universal (Gn 6, 6), mientras que Enríquez hace rebelarse de manera personal a su protagonista, el Actor, para que no asuma el papel al que está predestinado y Prometeo Jiménez no llega a acercarse al héroe soñado por su padre y sus compatriotas.

Por otro lado, cabe resaltar que en ninguno de los casos se identifica la figura de Prometeo – ya sea como Teo, Actor o Prometeo Jiménez – con la de un liberador mandado o que se rebela contra los dioses, como Calderón interpretó esta figura en su obra de *La estatua de Prometeo*. Ni tampoco en ninguna de ellas el fuego se ve como un bien o regalo, por el que haya de ser castigado, tal y como sí encontramos en la versión griega del mito.

En las tres piezas, en efecto, el fuego adquiere significados diferentes, pero se asocia con el poder sobre los hombres que antes detentaban los dioses griegos y que ahora reciben algunos hombres. Solo en la obra de Morales ese fuego – en forma de seta o nube atómico – consigue aniquilar al ser humano con la misma fuerza que lo hizo el diluvio. Y ese fuego como fuerza aniquiladora y destructora lo encontramos en otras piezas escritas por dramaturgos exiliados, como podremos comprobar a continuación.

2.2. Fuego como purificador: Orfeo, Medea y Hécuba

Podemos encontrar el fuego como elemento importante dentro de la trama de otras tres obras de esta etapa del teatro español contemporáneo. Se trata de las piezas dramáticas basadas, a su vez, en otros mitos clásicos: *La hija de Dios* y *Medea, la encantadora* de José Bergamín y de *Orfeo y el desodorante* de José Ricardo Morales. En las dos primeras piezas, ambas del escritor madrileño exiliado en Francia, México y Uruguay, observamos un contraste muy interesante.

Por un lado, en *La hija de Dios*, publicada en 1945 con dibujos de Picasso que evocan las imágenes de su *Guernica*, el fuego aúna la característica de ser destructivo con cierto toque renovador y esperanzado, pues en su venganza

Teodora/Hécuba no solo quemará la casa de Leoncio, el traidor que entregó a su hija Teodosia a sus enemigos, sino que inflamará con esa llama vengativa a las mujeres que le siguen:

CORO. [...] ¡Vamos nosotras todas a seguirla en la santidad de su martirio! ¡Ved que entre las humaredas y el polvo empieza a encenderse también de sangre el horizonte; y que nosotras no veremos ya la luz de este día! (Bergamín, 1945, p. 73)

Al igual que ocurría en la obra de José Ramón Enríquez, el “fuego” adopta las dos connotaciones de pasión y materia combustible con una alta capacidad destructiva. En este caso la pasión no se ciñe a una representación teatral, sino que atañe a uno de los momentos más dramáticos de la historia española contemporánea, pues la obra nos sitúa en “El verano de 1936”, es decir, a principios de la guerra civil. Conviene destacar, por otro lado, que ya la destrucción se había producido antes, como se señala en la escena en que vienen a buscar a Teodosia para matarla y Teodora les planta cara con estas palabras en el Prime Acto: “TEODORA. ¡Oh, Caínes, crueles vertedores de la sangre española! ¡Cuánto, decidme, acabará la rabia que tenéis para destruirnos? Bastaros debiera la muerte de tantos como han perecido por vuestras armas” (pp. 28-29).

Por otro lado, y aunque sea muy sutilmente, esa alusión al amanecer, que empieza a dar un nuevo color al horizonte, es una nota de esperanza y resurrección que, si no en esta pieza, cobrará su sentido, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, en la pieza que la acompaña y continúa la lucha iniciada en esta primera contra los enemigos de España. Nos referimos a *La niña guerrillera*, situada en el Pirineo aragonés, a finales de los años treinta y principios de los años cuarenta, cuando las incursiones de los maquis eran frecuentes.

Otro tono diferente tiene el fuego provocado por la protagonista de otra de las actualizaciones de una tragedia grecolatina por parte de José Bergamín, *Medea, la encantadora*, escrita en 1954 aunque publicada en la revista *Primer Acto* nueve años más tarde. Una vez más, José Bergamín recurre a un personaje mítico clásico en una obra que recibe el significativo subtítulo de “Explosión trágica en un acto” (Bergamín, 1963, p. 23). Nos parece interesante resaltar cómo en esta pieza el dramaturgo combina las tres concepciones sobre el fuego que hemos visto hasta ahora.

En primer lugar, el fuego aparece como destructor, unido al concepto de pasión sexual y amorosa. Porque ese arrebató pasional es lo primero que suscitan en Creusa las palabras de Medea: “¡Qué poderoso es tu engaño! ¡Qué mágica virtud de fuego enciendes en mi alma!” (p. 30). Ambos aspectos – pasión y destrucción – confluyen en el traje de novia que Medea le regala a Creusa, tal y como también aparece en la versión de *Medea* de Eurípides. Ese traje de llamas suscita en ella otra clase de pasión y ardor – supuestamente más espiritual – que anima a la joven a huir de Jasón:

CREUSA. ¡Qué alegría purísima de amor se enciende en mi alma!... ¡Qué tiernamente acarician mi cuerpo estas divinas llamas! ¡Voy, voy corriendo a buscar a mi padre... a huir de Jasón!... ¡Quisiera poder incendiar yo sola el mundo con este fuego! (p. 33)

En este caso, la destrucción solo se ciñe a dos personas – Medea y su padre –, pues “los dos perecen en una sola hoguera que los consume” (p. 34); y no a una población, un país o la humanidad, como ocurre en las obras anteriores. Por otro lado, este segundo aspecto – la pasión y el ardor – también aparecía en *El fuego* de José Ramón Enríquez y lo encontraremos en las palabras con que la protagonista pronuncia al final de la obra, *Medea, la encantadora*:

MEDEA. ¡Con este puro amor, sin sangre, con este puro fuego, voy a llenar los cielos con mi amor: de amor, de amor, de amor, de amor, de amor!... ¡A Ti, Padre celeste, voy! ¡Tú, Él solo, guíame! ... ¡Voy a poblar tu eterna soledad divina de humana soledad, de amor! (1963, p. 35)

De esta manera, irrumpe el tercer aspecto asociado con el fuego, y que hemos comentado en el caso de los significados cristianos que se pueden asociar con este elemento: la relación con Dios, con la divinidad. En el caso de Medea, como hija de Sol que es, las llamas y el fuego aparecen de forma expresa y conectadas, a su vez, con el mito grecolatino que le ha servido como modelo. Por otro lado, ella misma ha suscitado ese mismo deseo de algo inefable y de un amor más trascendente y espiritual en el alma de su oponente, Creusa. Esta es la gran novedad y originalidad que aporta José Bergamín en su actualización del mito clásico y que entronca con el sentido precristiano que el dramaturgo exiliado quiso ver en la versión que Séneca realizó de dicho mito.

En *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* de José Ricardo Morales (1974) nos encontramos, de nuevo, la destrucción que produce el consumismo imperante en la sociedad. Esta nueva crítica a un aspecto de la sociedad actual le lleva a plantear un nuevo descenso de Orfeo a los infiernos, siguiendo el modelo clásico y que el dramaturgo exiliado plantea como el último o definitivo porque “lo han traído a la tierra” (p. 950) y ya no es necesario, por tanto, viajar a él.

En esta actualización, por otro lado, vuelve José Ricardo Morales a hacer gala de su capacidad para los juegos de palabras, el doble sentido, la ironía y la crítica, alternados con un humor que nos lleva a pensar y a plantearnos todas las cuestiones y aspectos de la sociedad contemporánea que en su opinión nunguean y llevan al hombre hasta el infierno, hasta su destrucción más absoluta. De este modo, se cierra el infierno porque ya está presente en la tierra, mientras que Eurídice, “es consumida por el consumismo” (p. 938) y se destaca, además, que “lo que más se consume es la canción contra el consumo” (p. 951). Esta crítica al consumismo sin control, que destruye cuanto la naturaleza produce a mayor ritmo del que es capaz de regenerarse supone un claro adelanto profético, por parte del autor, de las consecuencias de la sociedad capitalista y el cambio climático que han cobrado mayor relevancia desde finales del siglo pasado.

3. El agua en el teatro del exilio: *La niña guerrillera* y *¿A dónde iré que no tiemble?*

Encontramos una alusión al agua y a su poder regenerador y vivificador en *La niña guerrillera* (1945) de José Bergamín. Aparecen en ella diversos aspectos de la

tradición popular y la obra se sitúa a finales de la guerra civil, cuando los maquis, procedentes de Francia entraban en la Península a través del Pirineo aragonés. El escritor exiliado recrea un viejo romance español, la “Doncella que fue a la guerra” que aparece recogido, a su vez, en *Primavera y flor de romances* de Wolf (“Noticia Liminar”, p. 221). La obra ha sido publicada y estudiada recientemente, destacando las vertientes políticas, religiosas y populares de la pieza (Bergamín, 2009). Dennis ha comentado la relación del escritor ruso Fedor Kelyin con Rafael Alberti y con otros autores de la Generación de la República, incluido Bergamín. Y establece ese vínculo a partir de la imagen de “Primavera bajo la nieve” (Dennis, 2002), nombre que dará título a la tercera y última jornada de la obra.

No es esa la única coincidencia, sino que esa imagen de la nieve manchada de sangre a causa de la lucha o la guerra cobra un sentido político, junto con esa vertiente popular mencionada y que encontramos tanto en Rusia como en España, pues también “La canción y la revolución están inseparablemente unidas en la conciencia de los trabajadores españoles” (Dennis, 2002, p. 59). De ahí la importancia de remarcar ese triunfo de la primavera que, además, está vinculado con abril, mes primaveral en que se produjo el advenimiento de la II República.

Resulta relevante esta asociación ya que vincula una realidad cruda y desoladora con la esperanza y advenimiento de otra mucho mejor. Así, aunque en el momento en que se sitúa la pieza – final de la guerra civil – parezca que la República ha fracasado, toda la obra plantea y acaba con un final esperanzador. Se diferencia de la anterior obra, con el que comparte edición y que hemos estudiado antes, *La hija de Dios*, por ese desenlace. Al igual que la “Niña” se asocia con una flor invernal, pues muere o duerme durante el invierno, sepultada en la nieve, para acabar resucitando en primavera, también en la obra se corrobora la idea de triunfo final de la causa republicana.

Por otro lado, aunque en este caso el agua adquiere una forma que, en apariencias es más destructora que creadora, como ocurre con la nieve, ese poder generador es ineludible y permite mantener con vida esa flor que, pasado el invierno, volverá a nacer y resurgir con nueva vida:

Bajo la nieve se prende suavemente, al abrigo de su blando hielo, la primaveral esperanza. Primavera bajo la nieve, Tania o Zoé, la heroica guerrillera rusa [...] nos sintetiza y representa, repitiéndonos simbólicamente, el mito clásico de la Primavera que vuelve del infierno; el mismo de la figuración popular con la que los pueblos cristianizados [...] se imaginaron el Purgatorio. (Bergamín 1943, pp. 87-88)

Sí encontramos, por último, en una de las piezas de este mismo dramaturgo, José Bergamín, el agua como elemento destructor y apocalíptico. Se trata de la obra *¿A dónde iré que no tiemble?*, aunque por desgracia, solo se han conservado algunos fragmentos, que se publicaron en dos revistas entre 1949 y 1951. Pero sí sabemos, al versar la historia sobre Beatriz de la Cueva y por el resumen previo que aparece en la edición de la revista uruguaya *Marcha*, que la pieza acaba con la Antigua Guatemala anegada por el agua y el barro, (Bergamín 1949, p. 12), provocado por un terremoto y por la irrupción del volcán del Agua. Lo curioso de esta obra es que narra hechos que sucedieron realmente, pues toda la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala – nombre oficial de la que fue

capital de dicho país centroamericano – fue inundada y destruida el 10 de septiembre de 1541.

Por otra parte, el dramaturgo exiliado no se centra en la parte apocalíptica y asoladora, o las consecuencias que la inundación provocaron, sino que toda la trama gira en torno a la figura de la protagonista, quién con su blasfemia o lamento a causa de la muerte de su marido, don Pedro de Alvarado, parece haber provocado el fatal cataclismo: “Dios que me quitó un esposo / ¿pudo hacerme mayor daño” (vv. 24-25). Tampoco sitúa la obra durante la guerra civil o actualiza el conflicto en época contemporánea, como ocurre con todas las obras estudiadas.

Al solo tener algunos fragmentos, no podemos deducir más cuestiones sobre la obra, pero resulta importante comprobar que al menos una de las piezas escritas durante el exilio incluye el agua como elemento destructor, lo que la vincula, en cierta forma, con el relato del diluvio universal, según los textos grecolatinos y bíblicos. Aunque no desaparece, en este caso, más que una ciudad y no todo el universo. Pero sí planea sobre esta pieza la posibilidad de que esa inundación destructora sea originada por un castigo divino ante la blasfemia soberbia de la protagonista.

4. Algunas conclusiones

En las ocho obras del teatro español del exilio de 1939 que hemos estudiado respecto al poder destructor y creador del agua y el fuego, comprobamos una vinculación de ambos elementos con la visión popular, bíblica y grecolatina, pero las fronteras entre la significación de uno y otro no aparecen tan claramente definidas: no siempre el fuego y el agua poseen un unívoco valor.

Por otro lado, hemos comprobado que abundan más los “Prometeos” que los “Deucaliones” o “Noés”. El fuego aparece, sobre todo, como destructor, más que como regalos de los dioses. En las tres obras que se centran en Prometeo hemos podido ver que o bien el héroe – Prometeo Jiménez – no cumple con las expectativas que los hombres han depositado en él; o bien, el regalo del fuego no resulta un bien para la humanidad y debe ser rechazado o devuelto, para evitar la destrucción (*Hay una nube en su futuro*) y la pérdida de la libertad del hombre (*El fuego*).

Encontramos, por tanto, que aparece más el fuego como destructor – o que se “cuestiona” su necesidad –, que el agua creadora, que solo se incluye, bajo la forma de nieve en una de las piezas, *La niña guerrillera*. Por otro lado, la vivencia no solo de la guerra (*La hija de Dios*), sino de un mundo inconsecuente y “consumista” (*Orfeo y el desodorante* de Morales y *El fuego* de Enríquez) lleva a plantearse la inutilidad del fuego del infierno. Cielo e infierno, agua y fuego tienen borradas sus fronteras y límites en la dramaturgia del exilio español. En medio, observamos también la consideración del fuego como pasión vital y amorosa (*Medea, la encantadora*) e incluso la destrucción de toda una ciudad por culpa del agua y, en cierta forma, por la desesperanza de una mujer, quien había perdido, a su vez, su confianza en Dios (¿*A dónde iré que no tiemble?*) y que parece desatar, por esta razón, todo el poder destructor de la naturaleza, como ocurrió en el relato de Noé y el diluvio universal.

Referencias bibliográficas

- Apolodoro. *Biblioteca mitológica*, I, 7-2. Recuperado en griego clásico del Proyecto Perseo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0022%3Atext%3DLibrary%3Abook%3D1%3Achapter%3D7%3Asection%3D2>
- Bergamín, J. (1943, primavera). Cartas vistas. A los escritores soviéticos. *El Pasajero. Peregrino Español en América*, 1, 87-94.
- Bergamín, J. (1945). *La hija de Dios y La niña guerrillera*. México D, F.: MEDEA / Manuel Altolaguirre impresor. Otra edición: Santa María, M. T. (2001). *El teatro de José Bergamín en el exilio*, II (pp. 63-167). Tesis doctoral. Bellaterra, UAB. <http://hdl.handle.net/10803/4880>
- Bergamín, J. (1949). *¿A dónde iré que no tiemble? Marcha*, 510 (30 de diciembre), pp. 12-13 y en *Revista de Guatemala*, I (segunda época), 1 (abril-junio 1951), pp. 110-121. Otra edición: Santa María, M. T. (2001). *El teatro de José Bergamín en el exilio*, II. Tesis doctoral. Bellaterra, UAB, pp. 267-283. <http://hdl.handle.net/10803/4880>
- Bergamín, J. (1963). *Medea, la encantadora. Primer Acto*, 44, pp. 23-35. Otra edición: Santa María, M. T. (2001). *El teatro de José Bergamín en el exilio*, II. Tesis doctoral. Bellaterra, UAB, pp. 284-323. <http://hdl.handle.net/10803/4880>
- Bergamín, J. (2009). *La niña guerrillera. Primer Acto*, 329 (julio-agosto), pp. 64-125. Recoge estudios de Nigel Dennis y Teresa Santa María.
- Calderón de la Barca, P. *Comedia famosa La estatua de Prometeo (1672-74)*. <https://web.archive.org/web/20120626153245/http://digibuo.sheol.uniovi.es/pdf01/1090594.pdf>
- Dennis, N. (2002). Poesía bajo la nieve: Rafael Alberti y Fedor Kelyin (Moscú, diciembre 1932-febrero 1933). *Lenguaje y textos*, 18 (S), pp. 55-62. Ejemplar dedicado a: Rafael Alberti (1902-2002).
- Enríquez, J. R. (1985). *Teatro 2: El fuego*. México D.F.: Universidad Autónoma de Puebla.
- Esquilo. *Prometeo encadenado en Odas, epístolas y tragedias*. Traducción de Marcelino Menéndez y Pelayo. https://es.wikisource.org/wiki/Prometeo_encadenado#Prometeo:_vv._88_-_127
- Garrote, G. (1993). Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 4, 233-255.
- Gómez Arcos, A. (1961). *Prometeo Jiménez, revolucionario*. Madrid: Copias Pineda, 45 fol.
- Morales, J. R. (2009). *Obras completas. Teatro, I*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Edición, estudio introductorio y bibliografía de Manuel Aznar Soler.
- Ovidio. *Metamorfosis, I*. Recuperado en latín de Wikisource: [https://la.wikisource.org/wiki/Metamorphoses_\(Ovidius\)/Liber_I](https://la.wikisource.org/wiki/Metamorphoses_(Ovidius)/Liber_I)
- Refranes y dichos*. Página web de consulta: <https://www.buscapalabra.com/refranes-y-dichos.html>
- Rodríguez López-Vázquez, A. (1993). Argumento mítico y creación teatral: de Lope de Vega a A. Sastre. *Simposio O teatro e o seu ensino. (A Coruña, 1992)* (pp. 45-53). A Coruña: Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións.
- La Santa Biblia* (1988). Madrid: Ediciones Paulinas. Traducido de los textos originales en equipo bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto.

Resumo

Na versão clássica grega do relato cujo tema é o dilúvio universal adquire uma grande importância a figura de Prometeu, quem adverte ao seu filho Deucalião que deve construir um navio para salvar-se do mesmo. Este segundo ato de Prometeu em favor da humanidade é normalmente menos abordado pela Literatura, pois os autores têm-se centrado no general no seu papel como benfeitor ao levar o conhecimento do fogo à humanidade. No entanto, ambos elementos, água e fogo adquirem importância como elementos de destruição e ressurreição para o homem. Resulta, no entanto, paradoxal que a água se transforme em destrutora e o fogo em salvador no caso desta figura mítica. No teatro do exílio espanhol de 1939, o fogo destrói campos e povoações em *La hija de Dios* de José Bergamín e se cobre de água uma cidade em *¿A dónde iré que no tiemble?* e a água é transformada em neve para esconder uma semente que renascerá, em *La niña guerrillera* de dito dramaturgo. Da mesma forma, a figura de Prometeu adquire importância em tres obras dramáticas: *Hay una nube en su futuro* de José Ricardo Morales, *El*

fuego de José Ramón Enríquez e *Prometeo Jiménez*, *revolucionario* de Agustín Gómez Arcos. Em essas peças, o titã mitológico humaniza-se e foge do castigo divino, levantando-nos questões metafísicas muito interessantes sobre a ressurreição do homem e do seu próprio exercício da liberdade para desobedecer os mandatos divinos. Em qualquer caso, resulta lógico que os escritores exilados espanhóis se perguntem se vale a pena viver após as cenas apocalípticas que viveram na guerra e se perguntem se o homem trouxe o inferno à terra como aparece em *Orfeo y el desodorante* de José Ricardo Morales.

Abstract

In the classic Greek version of the story about the Universal Flood, the figure of Prometheus, who warns his son Deucalion to build a ship to save himself from it, becomes very important. This second action of Prometheus in favor of humanity is usually less treated by Literature, since the authors have focused in general on his role as benefactor in bringing the knowledge of fire to the Humanity. However, both elements, water and fire, become important as elements of destruction and resurrection for men. It is, however, paradoxical that water becomes destructive and the fire salvific in the case of this mythical figure. Within the theater of the Spanish exile of 1939 the fire and the water ravaged fields and towns in José Bergamín's *La hija de Dios* and *¿A dónde iré que no tiemble?* and the seed that will be reborn is covered in water turned into snow in *La niña guerrillera* of said playwright. Also, the figure of Prometheus becomes important in two dramatic pieces: *Hay una nube en su futuro* by José Ricardo Morales and *El fuego* by José Ramón Enríquez. In both works the mythological titan is humanized and flees from divine punishment, posing very interesting metaphysical questions regarding the resurrection of man and his own exercise of freedom to disobey the divine mandates. In any case, it is logical that the exiled Spanish writers question whether it is worth living after the apocalyptic scenes that they lived during the war and they start to wonder if man has brought hell to earth as it appears in José Ricardo Morales's *Orfeo y el desodorante*.