

MITO E HISTORIA: TRES DRAMAS DE ESCRITORAS ESPAÑOLAS EN EL EXILIO*

PILAR NIEVA DE LA PAZ
CSIC. Madrid

Los mitos clásicos han sido revisados y utilizados por los escritores de todas las épocas. En ocasiones ha predominado una concepción del mito como pretexto para la reflexión sobre una preocupación esencial del ser humano, de carácter eterno, intemporal. En otras, se ha destacado la funcionalidad social del mito, de modo que éste ha servido como medio para abordar problemas actuales de la colectividad. Pero incluso cuando el mito es presentado como encarnadura simbólica de problemas humanos considerados eternos, las sucesivas versiones del mismo descubren un tiempo histórico concreto que late tras su configuración más aparente. La estrecha conexión entre mito e historia no se muestra únicamente en el análisis comparativo de las sucesivas variantes de un mismo mito, sino que la misma elección de un personaje o asunto mítico concreto revela ya los gustos y valores de una época histórica determinada. Categoría intermedia entre la historia y la ficción, el mito se utiliza, pues, a menudo, como un eficaz mecanismo de conexión entre ambas¹.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación « Canon y recepción: Para una historia del teatro madrileño entre 1949 y 1960 » (06/0074/1997), financiado por la Comunidad de Madrid, que dirigen M^a Francisca Vilches de Frutos (CSIC) y Dru Dougherty (University of California, Berkeley). Agradezco a los citados investigadores su continua colaboración y apoyo.

¹ En España, se han ocupado de estas cuestiones en relación con el mito J. S. Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967; Luis Gil, *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975; Antonio Ruiz Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975; C. García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981, y F. Rodríguez Adrados, « El mito y su función en la sociedad y el teatro griegos », en *Mito clásico y pensamiento contemporáneo*, de

El teatro, género que vuelve una y otra vez sobre títulos y personajes claves de la tradición, que tiende de modo natural al « repertorio », ha revisitado con frecuencia los mitos clásicos. Este hecho ha sido especialmente destacado por varios especialistas en relación con la literatura dramática española de posguerra. Autores dramáticos como A. Buero Vallejo, Alfonso Sastre o G. Torrente Ballester, por citar nombres muy señalados, recrean asuntos y personajes míticos en su teatro, tan sólo en parte motivados por la presión de la censura. En el postfranquismo, títulos de Antonio Gala, M. Martínez Mediero, Luis Matilla, Domingo Miras, Francisco Nieva, Luis Riaza, etc., testimonian igualmente la pervivencia de la atracción por el mito clásico¹.

También las autoras dramáticas han aportado su personal reflexión sobre algunos de los mitos claves de nuestra cultura, como vienen sacando a la luz trabajos como los de Doménech, Hormigón, Lamartina-Lens, Pérez-Stansfield, Ragué, Serrano y yo misma. En esta ocasión pretendo ocuparme de las obras escritas en el exilio por tres autoras que vivieron y sufrieron los avatares de la convulsa historia de España, desde los conflictivos tiempos que precedieron a la Guerra Civil hasta sus trágicas consecuencias. Se trata de M^a Luisa Algarra, María de la O Lejárraga y María Zambrano, tres escritoras activamente comprometidas con la República, que tuvieron que partir hacia el exilio²... Las dos primeras permanecieron en él hasta su muerte, ocurrida durante el franquismo. Por su parte, María Zambrano vivió para ver el final de la dictadura y regresar a España. En sus últimos años pudo así recibir el homenaje y el calor de un mundo intelectual para el que fue durante años referencia insoslayable. Prueba del mismo fue la concesión del Premio Cervantes de Literatura en 1988.

José Monleón (dir.), Mérida, Patronato del Festival de Teatro Clásico/Comunidad Autónoma de Extremadura, [1987], entre otros.

¹ Véanse, por ejemplo, los trabajos de M^a Francisca Vilches de Frutos, « Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la posguerra española », *Segismundo*, XVII (1983), pp. 183-209; Francisco Ruiz Ramón, « Personaje y mito en el teatro clásico español », *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 281-293, y M^a José Ragué Arias, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, s.a. (1992).

² Las tres se incluirían en el teatro del « primer exilio ». Manuel Aznar Soler ofrece un completo balance del estado de la investigación sobre el tema en « El drama de la dramaturgia desterrada » (*Las literaturas exiliadas en 1939*, ed. de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, COP DIDEES-GEXEL, 1995, pp. 23-30).

M^a Luisa Algarra escribió *Casandra (o la llave sin puerta)* durante su exilio mejicano, probablemente en la década de los cuarenta. Las otras dos obras son posteriores: María de la O Lejárraga publicó *Fiesta en el Olimpo* en Buenos Aires en 1960; *La tumba de Antígona*, de María Zambrano, tuvo su primera edición en Méjico en 1967. ¿Cómo explicar el hecho de que estas tres escritoras, que habían vivido unas circunstancias históricas tan determinantes, decidieran acercarse a los mitos clásicos, aunque de diverso modo, durante estos años? Evidentemente, su interés por el mito ha de insertarse en una tendencia clara del teatro español — y europeo — de posguerra, que acude con frecuencia a la tradición mítica para « infundir en un público demasiado adormecido un mensaje de carácter ideológico, capaz de suscitar la reflexión y el planteamiento de una nueva visión sobre los hechos culturales y, en última instancia, sobre los políticos y sociales »¹. A partir de este propósito común, presente de uno u otro modo en las tres obras abordadas, se percibe su deseo de profundizar en aspectos claves de la sociedad contemporánea a la luz de la tradición grecolatina. La utilización del simbolismo mítico contribuye, por un lado, a la legitimación de su perspectiva ideológica; les permite además un relativo distanciamiento respecto de las dolorosas circunstancias que están detrás de su gestación, mientras que dota a sus creaciones de un alcance que, paradójicamente, trasciende la eventualidad de la circunstancia histórica concreta.

M^a Luisa Algarra (Barcelona, 1916 - México, 1957), que desarrolla en el exilio mejicano la práctica totalidad de su labor creadora², escribe también en este país su drama *Casandra (o la llave sin puerta)*³. La obra supone una dura crítica contra la burguesía del capital a partir de un doble plano, el familiar y el laboral. En un primer término, la autora lleva a cabo una detenida exposición de los odios y mezquindades que una familia de la burguesía industrial catalana oculta tras sus oropeles. Para ello

¹ Véase M^a Francisca Vilches de Frutos, art. cit., p. 184.

² Antes de estallar la Guerra había escrito una comedia dramática en tres actos en lengua catalana, *Judith*, por la que recibió el Premio de Teatro Universitario de Cataluña en 1935. La obra fue estrenada en el Poliorama de Barcelona el 16 de octubre de 1936 (Robert Marrast, *El teatro durant la Guerra Civil Espanyola*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978, p. 116) y ha sido publicada en México en 1995. En J. A. Homnigón (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol.II, se citan otros títulos suyos posteriores: *Primavera inútil*, *Sombra de alas*, *Los años de prueba* y *Una pasión violenta unía...* (Madrid, ADE, 1997, p. 25).

³ La obra ha sido recientemente publicada por la revista *Primer Acto*, 253 (1994), 2, pp. 36-76. En su presentación se incluye una breve infonación biográfica sobre esta escritora.

Algarra se sirve de la consagrada fórmula de la comedia costumbrista de ambiente social elevado, principalmente en sus dos primeros actos. Pero la obra sobrepasa la fórmula temática y genérica de este tipo de comedias para desembocar en la línea del drama político, al plantear el enfrentamiento de patronos y trabajadores en la sociedad catalana de los albores de la Guerra Civil. Los empresarios de la industria textil catalana rechazan las urgentes reivindicaciones de los obreros, de modo que se convoca una huelga en el sector, pronto transformada en huelga general. La violencia se hace finalmente dueña de la calle y los ricos propietarios tienen que huir de sus casas y abandonarlo todo, con riesgo de sus propias vidas.

La referencia mítica, proyectada a un tiempo y un espacio absolutamente contemporáneos, se limita en esta obra a dos alusiones a personajes concretos de la mitología, cuyos patronos arquetípicos resultan funcionales para el desarrollo de la trama. En primer lugar, la Casandra a la que el título alude, que no es otra que Juana, la joven « díscola » protagonista del drama, condenada como la sibila de la antigüedad clásica a hacer certeras predicciones que no son creídas por nadie¹ (« 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 », *Casandra*, p. 62)². A través de su crítica mirada, la autora explicita el sentido de los acontecimientos que quiere presentar en el drama. El personaje asume, en consecuencia, tres funciones fundamentales: desmitifica totalmente los « sagrados pilares » del orden burgués en que se asienta su existencia — familia, religión y dinero (*Casandra*, pp. 74-75) — ; intenta advertir a los suyos, sin resultado, de la inminencia de la guerra (pp. 56 y 58), y, finalmente, cuando estalla la violencia social que la precede, exculpa a los obreros para atribuir toda la responsabilidad a la obstinada ceguera de su clase, que habiéndolos explotado secularmente, no supo ceder a tiempo para evitar la catástrofe (pp. 71-72). En segundo lugar, aunque más tangencialmente, evoca también resonancias míticas la figura de Helena, la nueva doncella que, seducida y abandonada por el hijo de la familia,

¹ Vid. Fernández Galiano, López Melero y Falcón Martínez, *Diccionario de Mitología Clásica*, vol.1, Madrid, Alianza, 1985, pp. 131-132.

² Resulta curioso que Algarra haya elegido este nombre, Juana, que coincide con el de la antagonista de Casandra en la novela del mismo título de Benito Pérez Galdós (1905), obra que plantea también las relaciones de poder y odio que desintegran a una familia burguesa. El mismo nombre mantiene la protagonista de la adaptación teatral de Francisco Nieva de *Casandra*, de Pérez Galdós (1983).

constituye el primer desencadenante del conflicto en el barrio obrero. Ella será utilizada como pretexto para una nueva « Guerra de Troya ».

La acertada imbricación de dos fórmulas genéricas diversas — la comedia y el drama político —, la actualización de los citados personajes míticos — Casandra y Helena —, así como la elección de una perspectiva interna a la propia clase denostada como punto de partida de la dura crítica social que la obra lleva a cabo, son sólo algunos de los aciertos de esta interesante obra, de un maniqueísmo bastante matizado, que retoma de algún modo la línea de teatro proletario desarrollada anteriormente por autoras como Irene Falcón, M^a Teresa León o Carlota O'Neill¹.

La tumba de Antígona (1967)², de María Zambrano (1904-1991), supone un nuevo tratamiento por parte de esta autora de una figura mítica central en su pensamiento y en su creación literaria, como lo demuestran sus anteriores acercamientos al mismo en « Delirio de Antígona » (artículo publicado en la revista *Orígenes*, de la Habana, en 1948) y en *Delirio y destino* (escrito en 1952, aunque inédito hasta 1989)³.

Con el título « La experiencia de la historia (Después de entonces) » (1977), la autora escribía unas páginas que servirían de introducción a la edición de esta obra en el volumen *Senderos*, años más tarde (1986). Se explicita aquí el simbolismo atribuido a la lucha mortal entre los hermanos de Antígona, Etéocles y Polinices, representación paradigmática de toda guerra civil. Zambrano asocia el drama de Antígona, de su familia y de su país, con el drama de España. Después de la guerra, España ha vivido en la « historia apócrifa », la de la opresión y el sacrificio de los inocentes, frente a la « historia verdadera », la que debería haber sido — con la continuidad de la República y de la libertad democrática —. Pese a tan terribles referencias y experiencias históricas, la autora se inclina por una visión esperanzada del futuro y de la condición humana:

¹ Véase Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: Texto y representación*, Madrid, CSIC, 1993, y la presentación de Miguel Bilbao a la antología *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Madrid, Edicusa, 1976.

² María Zambrano, *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967. Otras ediciones posteriores son las de *Litoral*, I, 121-122-123 (1983), pp.17-85; *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 199-265 (cito por esta edición), y Madrid, Mondadori, 1989.

³ Sobre la imbricación de razón, vida y poesía en su producción, véanse Roberta Johnson, « María Zambrano as Antigone's Sister: Towards an Ethical Aesthetics of Possibility », *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 22 (1997), 1, pp. 181-194, y Janet Pérez, «Razón vital y razón poética: La solución meta-racional de María Zambrano », *Letras Femeninas*, XXIII (1997), 1-2, pp. 9-25.

« la historia apócrifa va hacia su propio acabamiento sin dejar apenas huella » (p. 22)¹.

En *La tumba de Antígona* se parte de una general actitud de aceptación y respeto frente a la configuración del mito clásico consagrada por Sófocles, su referencia básica. Se evita, sin embargo, mostrar de nuevo el drama de Antígona, previo a su enterramiento en vida². La alteración fundamental respecto del modelo griego se encuentra en la nueva parte de la historia que la obra presenta, al evitar el suicidio de Antígona en su tumba (p. 201), para darle tiempo de vivir su muerte, ella que apenas pudo vivir su vida, y reflexionar sobre « el proceso histórico de su familia y de su ciudad » (p. 205). Zambrano puede así ofrecernos su personal profundización en las claves del personaje, destacando en ella la fraternidad vivida como pasión absoluta, el sacrificio de la propia vida en nombre de una ética superior a la ley impuesta por el poder y la concepción de la historia personal y colectiva como destino inexorable...

Ensayo y creación, filosofía y literatura, razón y poesía son dualidades que se confunden a lo largo de la extensa producción de Zambrano. En la obra que nos ocupa, esta coexistencia se complica con la imbricación continua de elementos narrativos, poéticos y teatrales. *La tumba de Antígona* se abre con un extenso prólogo, que trata de explicar su intención y sentido, para configurarse después a partir de la yuxtaposición de varios monólogos y diálogos, de marcado lirismo, encabezados en cada caso por los nombres de los personajes que se le aparecen a Antígona en su tumba. Estos sucesivos « encuentros » con sus fantasmas, consigo misma a través de su relación pasada con los otros, conducen paulatinamente a Antígona hacia lo más profundo de sí misma, hacia las grandes preguntas de la razón última, en un proceso de progresiva « purificación ».

También coincide esta autora en su interpretación del personaje con una lectura muy frecuente en el contexto teatral de la posguerra que convierte a Antígona en símbolo de la oposición a la guerra y a la violencia, en primer término, y como símbolo igualmente de oposición al

¹ En este mismo prólogo, Zambrano explica el porqué de la reedición de *La tumba de Antígona* en el volumen *Senderos*, que incluye también dos textos escritos durante la Guerra Civil: *Los intelectuales en el drama de España* y *San Juan de la Cruz* (1939). De nuevo ofrece una clave histórica: « Se añade 'La tumba de Antígona' [...] porque responde a la inspiración del exilio diariamente en París y más tarde en una aldea del Jura francés » (p. 7).

² Véase María Castillo, « La Antígona de María Zambrano », *Litoral*, I, 121-122-123 (1983), p. 11.

poder establecido¹. De hecho, el compromiso de la Antígona de Zambrano con su país y con su tiempo queda subrayado por su rechazo inmediato a la oferta de perdón por parte del tirano Creonte, su verdugo. No acepta su clemencia porque no quiere contribuir así a legitimar su poder: « esa puerta de mi condena seguirá así, como la han dejado. Pues que no es la condena, es la ley que la engendra, lo que mi alma rechaza » (p. 257). Antígona es, en definitiva, la mujer que soporta la Historia, que se sacrifica por los otros².

Como en otros casos, de nuevo el personalísimo estilo literario de su autora se impone por encima del respeto a cualquier convención genérica. Aunque *La tumba de Antígona* ha sido considerada por la crítica alternativamente como ensayo y como teatro, su estructura dialogada, algún ejemplo aislado de acotación, y la propia conciencia de su autora, que impulsó los proyectos de representación de su texto, confirman su adscripción al género teatral. Desde el mundo de la escena se ha percibido acertadamente su potencial teatral, habiendo sido objeto de un par de montajes: *Delirio y muerte de Antígona* (Convento de los Padres Dominicos de Almagro, Ciudad Real, 2-VII-1983) y *Antígona* (Teatro Lope de Vega, Vélez-Málaga, 24-VII-1984)³.

En *Fiesta en el Olimpo* (1960)⁴, farsa tragicómica que María de la O Lejárraga (1874-1974) firma en Argentina con el apellido de su marido, Martínez Sierra⁵, nos encontramos inmersos en una fantasía ambientada

¹ Según M^a José Ragué, coincide en estas implicaciones con dos de los valores más comunmente asignados al personaje de Antígona en el teatro español contemporáneo, sobre todo a partir de los años sesenta, « como símbolo de la necesaria reconciliación entre los hermanos que lucharon en una guerra fratricida » (*Los personajes femeninos en la tragedia griega en el teatro español del siglo XX*, Resumen de la tesis doctoral [...], Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986, p. 21).

² En « Delirio de Antígona » Zambrano explicita aún más claramente el sentido de esta espera de ultratumba y del proceso de búsqueda y reflexión que en ella se produce: « En su delirio, ocupará un pequeño lugar su posible vida, su vida latente; lo esencial era la reconciliación de la atormentada familia, la pacificación final y el agotamiento del destino de Edipo, de Yocasta y de sus hijos » (*Orígenes*, 18 [1948], p. 16).

³ Véanse Juan Antonio Hormigón [dir.], *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, op. cit., p.1344 y Miguel Romero Esteo, "Una fiesta bárbara llamada « Antígona », *El Público*, 17 (1985), pp. 41-42.

⁴ María Martínez Sierra, *Tragedia de la perra vida*, en *Fiesta en el Olimpo (y otras diversiones menos olímpicas)*, Buenos Aires, Aguilar, 1960. La obra se ha reeditado en María Martínez Sierra, *Teatro escogido*, ed. de E. Pérez-Rasilla, Madrid, ADE, 1996.

⁵ Puede encontrarse abundante información biográfica sobre esta autora en Patricia O'Connor, *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración* (Madrid, La Avispa, 1987);

en el Olimpo, que no hace referencia a ningún asunto mítico concreto, sino que por el contrario lleva a cabo un tratamiento deliberadamente heterodoxo y arbitrario de la mitología greco-latina. Los dioses, frívolos y desocupados, se entretienen viendo la representación de una farsa escrita por el todopoderoso Júpiter en sus ratos de aburrimiento. Esta representación de « segundo grado » escenifica en cuatro cuadros el ciclo vital del Enano, símbolo de todos nosotros (« Infancia », « Juventud », « madurez » y « Senectud »). En clave de irónico desencanto, la autora ofrece su visión de la existencia del ser humano como una absurda condena a un sufrimiento sin sentido. Pese a las múltiples desgracias y humillaciones que sufre el Enano protagonista, éste se aferra a la vida y le aterra su final.

Aunque la conexión con la Historia resulta en este caso menos evidente que en las obras anteriores, no cabe duda de que responde plenamente a un « espíritu » muy de posguerra, a un estado de ánimo que predomina en María de la O Lejárraga durante su exilio americano. Recordemos que, pocos años antes de la publicación de esta obra, la autora escribía en el prólogo de su autobiografía política *Una mujer por caminos de España*: « Conciencia, [...]. Mira el mundo. ¿No te escalofría su calentura? ¿Dónde encontrar en el torbellino, en el terremoto, entre las ruinas del desastre actual, ni siquiera la huella de las ideas que nos guiaban? »¹. La sensación de fracaso, vital y colectivo, el cuestionamiento del rumbo tomado por las sociedades occidentales de posguerra, se traslucen, como en su pieza, también en esta cita. Pese a su desesperanzada visión de la naturaleza humana (presentada en su farsa como violenta, ambiciosa, egoísta y débil), acaba predominando en ella su amor por la vida, que tan claramente expresa en el ruego final del Enano, deseoso de olvidar las desgracias sufridas y protagonizar de nuevo la representación, de tener otra vez papel en el juego de la existencia. En *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* expresaba también esta misma paradoja: « Porque, indudablemente, a ratos se cansa uno de vivir... Y, sin embargo, quiere seguir viviendo. No en la memoria de los hombres

Antonina Rodrigo, *María Lejárraga, una mujer en la sombra* (Barcelona, Círculo de Lectores, 1992), y Alda Blanco, « María Martínez Sierra » (en Gould Levine, Engelson Marson y Feiman Waldman [eds.], *Spanish Women Writers of Spain. A Bio-Bibliographical Source Book*, London-Westport-Connecticut, Greenwood Press, 1993, pp. 296-308).

¹ María Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España* (1952), ed. de Alda Blanco, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1989, p. 64.

ni en el juicio acaso lisonjero de la posteridad [...]; quiere uno vivir su vida propia, única, material y efectiva »¹.

Estamos ante una obra de notable ambición, en la que se funden la tendencia alegórica, tan querida por el simbolismo y las vanguardias teatrales de preguerra, con la nota existencialista, en clave de absurdo, que destila su mensaje final². Se dan cita en ella los más variados y complejos recursos escénicos: la representación metateatral, la danza, la acción corporal sin palabras y la inclusión de personajes alegóricos (los cinco Sentidos, los siete Pecados Capitales, las Virtudes). Su puesta en escena requiere además una partitura musical adecuada, cambios continuos de escenario y gran número de actores. La autora, que afirmaba en su prólogo haber concebido esta obra « como espectáculo », reconocía también la dificultad de su presentación escénica. Irónicamente confesaba no ser « un hombre joven », dispuesto a luchar para conseguir un empresario, un director y un músico comprometidos con su arriesgado proyecto. Ella era por el contrario una mujer... mayor y exiliada. Se tenía que conformar, por tanto, con entregarla para la lectura, como hicieran antes otras escritoras, cultivadoras de un teatro innovador y alejado de las modalidades comerciales al uso (*Halma Angélico*, Concha Méndez, Pilar de Valderrama, etc.).

M^a Luisa Algarra, María Zambrano y María de la O Lejárraga se acercaron al mito para reflexionar desde el exilio sobre el tiempo que les tocó vivir. Su « reescritura » de los mitos supone, pues, una valiosa y casi desconocida aportación al teatro español de posguerra al ofrecer una particular visión de la historia, comprometida con un proceso de reinterpretación de las bases de la cultura occidental desde la generalmente ignorada perspectiva de las mujeres.

¹ María Martínez Sierra, *Gregorio y yo. (Medio siglo de colaboración)*, México, Ganesa, 1953, p. 312.

² María Lejárraga tradujo durante su exilio argentino títulos teatrales de Jean Anouilh, Eugène Ionesco y Maurice Maeterlinck.

