

MITO, COMPROMISO POLÍTICO Y RENOVACIÓN TEATRAL: *PROMETEO*, DE GLORIA FUERTES

PILAR NIEVA-DE LA PAZ

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. ILLA-CCHS
pilar.nieva@cchs.csic.es

RESUMEN: Entre las vías de innovación transitadas por las escritoras españolas a lo largo del siglo XX destaca su recurrencia a los mitos, especialmente greco-latinos, a los que han dotado de configuraciones contemporáneas. La poeta Gloria Fuertes (1917-1998) se sumó a esta corriente con su versión del mito griego, *Prometeo*, estrenada el 30 de enero de 1954 en el Salón-teatro del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, con motivo de la celebración de la Semana de Cuba, iniciativa oficial de cooperación cultural hispano-cubana. La obra es un claro ejemplo de renovación temática y formal. Fuertes enfatiza en ella la visión del titán castigado por desobedecer a Zeus y entregar el fuego a los humanos como símbolo de la solidaridad con una humanidad que sufre necesidad y atraso. La autora da así muestras de su compromiso social, al tiempo que incide en la búsqueda de la alegoría religiosa del “Salvador”. Paralelamente, la oposición de Prometeo al poder del dios tiránico y opresor apunta a la denuncia encubierta del contexto político en que se fraguó la pieza, la dictadura franquista. La renovación viene también marcada por diferentes técnicas —expresión sintética, reducción de personajes, aparición de espectros en escena, quiebra de expectativas y complejidad de las referencias simbólicas—, y entre ellas, destacadamente, la elección de un protagonista que permanece mudo durante toda la obra. Al silencio de Prometeo, caracterizado tan solo por el movimiento y la gestualidad, se oponen las múltiples imágenes poéticas relacionadas con el sonido y la orientación de la obra para ser representada con piezas de música y danza.

PALABRAS CLAVE: Gloria Fuertes, Prometeo, Mitos, Renovación teatral, Compromiso político, Escritoras españolas contemporáneas.

MYTH, POLITICAL COMMITMENT, AND THEATRE RENEWAL: *Gloria Fuertes' Prometeo*

ABSTRACT: Spanish Women Writers have traced many innovation paths through 20th Century. Among them, the recreation of classical myths outstands, as well as the contemporary revision of their characterizations. Gloria Fuertes (1917-1998) joined this mainstream with her interpretation of Prometheus, one of the most relevant Greek myths. *Prometeo* was premiered in Madrid, on the “Salón-teatro del Instituto de Cultura Hispánica” (January 30th, 1954), while celebrating the Cuban Week, an official program of Spanish-Cuban cultural co-operation. Her play is a clear example of thematic and technical innovations. Fuertes emphasizes the role of the punished titan for disobeying Zeus and giving fire to humankind. As Prometheus becomes a symbol of solidarity with the humble and needed people, Fuertes shows her social commitment, while pointing to the religious allegory of the “Savior”. Prometheus opposition to the tyrant Zeus marks the silent denounce of the political context of dictatorship under General Franco. Theatrical renewal is also defined by her using of several techniques —synthetic expression, reduction of characters, phantoms on stage, reversal of expectations and symbolic complexity— and, specially, her design of a main character silent through the whole representation. To the mute Prometheus, characterized only by gestures and movements, she opposes many rhetorical figures of sound and the play’s orientation to music and dance.

KEYWORDS: Gloria Fuertes, Prometheus, Myths, Theatrical Innovation, Political Commitment, Contemporary Spanish Women Writers.

Las escritoras españolas contemporáneas¹ han realizado a lo largo del pasado siglo una relevante contribución a la renovación de los géneros literarios, todavía pendiente de una completa valoración. Entre las vías de innovación transitadas por ellas destaca la recurrencia a los mitos, con especial atención a los greco-latinos. Como sus colegas varones, las autoras han querido dotar a los mitos de nuevas configuraciones para dar respuesta a los problemas y dudas del ser humano contemporáneo

¹ Este ensayo se inscribe en el marco del proyecto de investigación estatal “*Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades*” (PGC2018-097453-B-I00, MCIU/AEI/FEDER, UE).

(García Gual 1981, Watt 1996, Boitani 2001, Vilches-de Frutos 2005). Sus obras aportan así un singular testimonio de su experiencia personal y de su comprensión acerca de ciertas cuestiones candentes en la sociedad de su tiempo. Para ello, conviene explorar la forma en que sus recreaciones míticas modifican caracteres, acciones, relaciones y espacios en relación con las fuentes originales, con el objetivo de transmitir sus percepciones sobre las relaciones de la persona con su medio y la manera en que han influido en la identidad contemporánea. En el período de posguerra varias de sus creaciones se insertan en la destacada corriente de recreación mítica del teatro español, con obras inspiradas por “el deseo de 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.” (Vilches-de Frutos, 1988: 184). En el caso de las autoras, sigue siendo necesaria la recuperación y análisis de unas obras que han permanecido en muchos casos fuera del canon literario y teatral (Nieva-de la Paz, 1998 y 2018; Serrano, 2008; Plaza-Agudo, 2017). Así ha ocurrido, sin ir más lejos, con el drama poético *Prometeo*, de Gloria Fuertes (1917-1998), escrito a comienzos de la década de los 50, inédito hasta hace solo una década —su autora lo había declarado perdido (Hormigón, 1997: 524)—, cuando se publicó en el volumen teatral *El caserón de la loca (y otras obras de teatro)* (Torremozas, 2010), junto con las piezas *Vuelva mañana*, *El caserón de la loca*, y *Nombre: Antonio Martín Cruz*².

Poeta muy conocida por su dedicación al género infantil, en los años 40 Gloria Fuertes colaboró en la revista *Maravillas* (suplemento infantil del diario *Arriba*) como editora y publicando cuentos para niños, al tiempo que estrenó algunas de sus obras en el *Teatro Infantil Maravillas*, también en Madrid (Hormigón, 1997: 523). El salto al teatro para adultos se produjo en la década siguiente, poco después de haber fundado *Arquero de Poesía* (1952), con Antonio Gala, Rafael Mir y Julio Mariscal, revista que dirigió hasta 1954, y de haber publicado sus primeros poemarios para adultos (*Isla ignorada*, 1950; *Aconsejo beber hilo*,

² A partir de este momento, las citas de *Prometeo* se harán en el texto por esta edición, solo con la página.

y *Antología y poemas del suburbio*, ambos de 1954, el último editado en Venezuela).³ Fue en este mismo período cuando Fuertes se sumaba con su *Prometeo* a esa prestigiosa corriente teatral que cultivaba la recreación de los mitos griegos. Conviene recordar que su drama es coetáneo de montajes en esta línea que fueron icónicos, como *La tejedora de sueños* [10-01-1952], versión libre de Antonio Buero Vallejo sobre las figuras homéricas de Penélope y Ulises, y *Edipo* [14-01-1954], versión de la tragedia de Sófocles firmada por José María Pemán, que fue un destacado éxito de la temporada teatral. Como veremos más adelante, su elección del mito pudo deberse también a demandas específicas de los artistas cubanos que estrenaron la obra en Madrid, el 30 de enero de 1954.⁴

Se ha repetido en diversas fuentes que el *Prometeo* de Fuertes fue agraciado con la concesión del Premio Valle-Inclán de 1952 (Hormigón, 1997; Morán, 2017). Aunque según declaraciones de la autora la obra se habría estrenado ese mismo año en el “Teatro de Cultura Hispánica” (Fuertes, 2020: 36; Hormigón, 1997: 524), todo apunta a un error de memoria por su parte, pues no ofrece día ni mes precisos y da un nombre aproximado de la sala. Sí he podido localizar, en cambio, el montaje de la obra en el Salón-Teatro del “Instituto de Cultura Hispánica” de Madrid (Avda. de los Reyes Católicos, actual sede de la AECID), y la fecha de su estreno, el 30 de enero de 1954, anunciado como espectáculo de “ballet y poesía”, en función única, coincidiendo con la clausura de la “Semana de Cuba” que celebraba dicho organismo.

La recreación de Fuertes supone todo un ejemplo de modernidad temática y estética en el teatro español por la vía de la renovación lírica. Poco o nada tiene que ver con los escasos ejemplos de teatro poético que se representaron en los escenarios españoles en la década de los 50, como señalaba el crítico coetáneo Alfredo Marqueríe.⁵ El drama lírico

³ Vila-Belda (2017: 60-61) explica la escasa repercusión de estos primeros títulos de Fuertes entre el público español, al haberse publicado en Caracas (Venezuela) para evitar la represión censora, especialmente intensa desde 1951.

⁴ Agradezco a Francisca Vilches-de Frutos el acceso al archivo de prensa y la base documental inédita que me ha permitido obtener este dato, desconocido hasta ahora.

⁵ En *Veinte años de teatro en España*, Marqueríe se refiere a la tradición del teatro poético

de Fuertes ha permanecido casi totalmente desconocido, con la salvedad del estudio de Morán (2017), centrado en el detenido análisis de la imbricación temática y formal de su *Prometeo* con el conjunto de su obra poética. En esta ocasión voy a abordar el análisis teatral de la obra, partiendo del contexto escénico de su tiempo y su aportación a la renovación artística y literaria. Llevaré también a cabo una lectura comparada con el *Prometeo encadenado* (ca. 560 a. de C.), la tragedia de Esquilo, cuya centralidad para la configuración histórica del mito ha quedado ya ampliamente demostrada (García Gual 2009 y 2017). Su estela continuó viva desde la pujanza de Prometeo en el Romanticismo hasta el período contemporáneo, con obras sobre este mito de Goethe, Mary Shelley, Unamuno, Pérez de Ayala, León Felipe, Eugenio D'Ors, André Gide y Arthur Miller, entre otros, quienes, junto con diversos artistas plásticos y audiovisuales, han convertido esta figura en una de las más influyentes en la tradición cultural occidental. Las coincidencias y divergencias entre las obras teatrales comparadas permitirán entender mejor la visión de nuestra autora respecto de algunas cuestiones claves en relación con la identidad colectiva española de posguerra.

El dolor se presenta en el *Prometeo* de Gloria Fuertes como esencia de la vida humana, de acuerdo con el espíritu existencialista característico de la literatura y el teatro europeos de posguerra, y con esa doctrina cristiana que explica su origen en el castigo divino de Adán y Eva por su acceso al conocimiento prohibido (común al mito prometeico). A esta lectura filosófica sobre la esencia de la condición humana se suma la significación social de la figura de Prometeo en la cadena mítica contemporánea. Se le ha considerado mártir del progreso, que al otorgar a los humanos el fuego y el dominio de la cultura, las artes y la tecnología se convierte en liberador de una humanidad que sufre necesidad y atra-

desde la preguerra: Fernández Ardavín, Antonio y Manuel Machado, José María Sagarra, Eduardo Marquina, Conde de Foxá, Méndez Herrera, José Carlos de Luna, Mariano Tomás, Tomás Borrás, Casas Brizio, etc., destacando la labor renovadora de Federico García Lorca. Polémicamente expone que el teatro poético y legendario “ha desaparecido de nuestros escenarios” (1959: 15), donde afirma que sólo se oye recitar y declamar el *Don Juan Tenorio* todos los años, junto con el teatro clásico en verso. Paradójicamente, dedica un detenido estudio en sus páginas al teatro poético de Pemán (*ibidem*: 79-81).

so.⁶ Por ello, es posible afirmar que la elección de esta figura confirma el estrecho vínculo de la producción poética de Fuertes en los años 50 con el compromiso social. Redunda en este sentido el interés por reflejar la realidad de la población más desfavorecida en su poemario coetáneo *Antología y Poemas del Suburbio*, aparecido en la revista *Lírica Hispana* (Caracas) solo unos meses después del estreno de *Prometeo*. En la presentación del poemario, una de las directoras de la revista donde se publica, la poeta venezolana Conie Lobell, afirmaba: “Gloria Fuertes es actualmente, en España, la única poeta social. Pinta y canta al suburbio con ternura y valentía.” (Fuertes, 1954: 2).⁷ También en otoño de 1954, Carmen Conde publicaba unas declaraciones parecidas en su antología *Poesía femenina española viviente*: “Gloria Fuertes es una madrileña barrojiana y goyesca, de los *Caprichos* menos virulentos pero más populares. [...] Es la única poetisa social, que yo sepa, española; y no sólo de estos tiempos” (Conde, 1954: 21).⁸

⁶ Martha Nussbaum explica así el significado moral del *Prometeo* de Esquilo: “Pero la benevolencia de Prometeo (dios cuyo nombre se relaciona con la previsión y los planes que sus dones hacen posible) otorgó a estas criaturas, tan vulnerables a la *tyché* [fortuna, griega] el regalo de las *téchnai*. La agricultura, la domesticación de los animales, la forja del metal, la construcción de barcos, la caza; la profecía, la interpretación de los sueños, la predicción del tiempo y el cálculo; el lenguaje hablado y escrito; la práctica de la medicina; la edificación de moradas para vivir. Y con todas esas artes conservaron y mejoraron su existencia. La vida humana se tornó más segura y predecible; se había alcanzado un cierto dominio de la contingencia” (1995: 137).

⁷ Connie Lobell añadía en su presentación a la obra una referencia muy positiva a la versión del mito, recién estrenada: “No conforme con cuanto ha hecho, Gloria Fuertes acaba de ‘probar’, con suerte inaudita, escribir para el teatro: su obra en verso, ‘Prometeo’, ha conquistado un fervoroso éxito en el salón-teatro de Cultura Hispánica. La crítica de su país lo ha calificado de ‘genial’”. Terminaba su comentario destacando el valor de este reconocimiento al ser su autora mujer (Fuertes, 1954: 3).

⁸ La crítica posterior la ha incluido, a pesar de su edad, entre los poetas sociales del medio siglo. Así lo afirma, por ejemplo, José Luis Cano: “Figura Gloria Fuertes en la generación poética que suelen llamar los críticos generación del 50, a la que pertenecen también Ángel González, Caballero Bonald, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez y José Agustín Goytisolo” (1991: 19); una generación caracterizada por su inclinación a la protesta, el inconformismo y las preocupaciones sociales y políticas. Janet Pérez (1995), por su parte, incluye a Gloria Fuertes entre las poetas “mayores” de la posguerra, junto con Carmen Conde, Concha Zardoya y Ángela Figueroa. Sobre la conciencia de Fuertes acerca de su

La cadena mítica en torno al titán benefactor, Prometeo, incorpora también la denuncia política del poder opresor, de la tiranía (representada por Zeus), simbolismo implícito que puede explicar el interés de la escena española del momento por recrear esta figura, objeto de varias versiones y montajes en teatros de arte.⁹ Utilizar el mito clásico permitía ocultar, tras la capa del consolidado prestigio, la crítica política al régimen de Franco. Hay que tener en cuenta, además, que la férrea censura de la época aprobaba con algo más de facilidad las obras para su representación en función única, mientras que se prohibía su paso posterior a los teatros comerciales (Muñoz Cáliz, 2004). Finalmente, al revisar el mito Fuertes está dando un personal vuelco al enfoque “moral” del “teatro católico” que se intentaba hacer en la posguerra española (y europea), asociado por algunos críticos con el afán de renovar el género dramático frente a su mayoritaria orientación comercial.¹⁰ La interpretación de la obra de la autora resulta “alternativa” en este sentido, al fusionar elementos de la tradición griega con la versión más “ortodoxa” impuesta por el nacional-catolicismo del país¹¹.

posición como “mujer poeta” en el marco generacional, véase también Engelson (1993: 198-203).

⁹ Cabría citar, entre otras, *Prometeo encadenado*, en versión de José Solá, dirigida por Carmen Troitiño e interpretada por el “Teatro de Arte” en el Teatro María Guerrero (febrero 1952), y otra adaptada y dirigida por Juan Luis Aguirre, a cargo del “Teatro experimental del Ateneo”, también en Madrid (abril 1953).

¹⁰ Torrente Ballester identificaba en su ensayo crítico el afán de renovación de una obra con el interés de su autor por dotarla de alcance moral: “La porción específicamente moderna del teatro español contemporáneo conserva hasta nuestros días su carácter predominantemente moral” (1957: 24).

¹¹ González Rodas (1980: 42-45) señala en su introducción a *Historia de Gloria* la veta religiosa presente en la poesía de Fuertes. Janet Pérez (1995: 111-12) aborda el tratamiento del tema religioso en su poesía asociándolo a un cierto “sacrilegio” desde la perspectiva “tradicionalista”, por su afán de acercar a Dios a la vida cotidiana y humanizar su figura (Cristo se configura cercano como un “fellow poet”). Redunda en este mismo sentido María Payeras (2003: 106), quien subraya el fundamento cristiano de su obra poética, basada en una fe con registros cotidianos, alejada del dogmatismo y la intolerancia. Carmen Morán (2017: 141), por su parte, pone en relación fragmentos de *Prometeo* con otros de sus poemas de temática religiosa.

La recreación del mito que Fuertes lleva a cabo es una versión libre que parte del referente mítico recreado por Esquilo en una hipotética trilogía trágica (*Prometeo encendedor del fuego*, *Prometeo encadenado* y *Prometeo liberado*), que no se conserva completa. La obra central, *Prometeo encadenado*, la única que nos ha llegado, no tiene acción, sino que consiste en una auténtica “súplica”, la de los personajes secundarios para que el héroe ceda ante las amenazas y presiones que le llegan de Zeus. En la introducción de García Gual a la primera edición de su monografía sobre este mito (fecha en 1979), resaltaba ya su carácter singular: “*Prometeo encadenado* es una extraña tragedia. En contraste con todas las demás piezas conservadas del antiguo drama ático, su protagonista no es un héroe mortal, sino un dios, y seres divinos son también el resto de los personajes de la obra.” (2009: 18). Un dios que, como el mismo crítico afirma, resultará “humanizado” en la versión trágica, presentándose como el “anuncio helénico del Redentor Crucificado del Cristianismo” (*ibidem*: 20). Veremos que este aspecto resulta central en el enfoque del drama de Fuertes, cuyo Coro abre la pieza anunciando: “un hombre vendrá que amará al hombre” (139), mientras que Hefesto se dirige a él poco después con el vocativo “oh hombre libre” (147), entre otras muchas referencias. El Prometeo de Esquilo resulta castigado por enfrentarse al poder de un Zeus caracterizado como tirano opresor, el único libre para gobernar y vivir según sus propias leyes. Su firmeza a la hora de afrontar el dolor de su eterno castigo, sin ceder a las amenazas que Zeus manda con sus mensajeros, han dado lugar a ese original juicio de Karl Marx, que considera a Prometeo como “primer santo en el calendario del proletariado” (García Gual 2009: 21), interpretación que comparte nuestra autora y que está también en la base de su nueva versión del mito.

En la obra de Esquilo, Prometeo ha robado el fuego a Zeus y se lo ha entregado a los hombres, y con él las artes que hacen la vida más vivible. Por esta razón:

Fuerza y Violencia, acompañadas del dios herrero Hefesto, le clavan por encargo de Zeus a la roca del Cáucaso. Queda solo y canta su dolor, causado por su acción benéfica. En aquel confín del mundo sólo el río Océano, que abraza la tierra, está cerca. Y sus hijas, las Oceánides,

se le acercan en su carro alado, movidas a piedad. Le piden que ceda. Pero un héroe no cede; y lanza insinuaciones sobre algo que sabe y que hará que Zeus llegue un día a ceder. Llega Océano a su vez y también recomienda a Prometeo doblegarse; pero él se niega, mientras vuelven los cantos plañideros de las Océánides. Al revés, se jacta de su acción. Enseñó a los hombres el número, la medicina, la adivinación, el fuego y con él las artes. Y guarda su secreto. (Rodríguez Adrados, 1982: XXXV-XXXVI)

A pesar de su menor extensión, la trama escénica de Fuertes incluye acciones anteriores al castigo del héroe, que no se plasmaban en el *Prometeo encadenado* del trágico ático (probablemente sí en la primera entrega, perdida, de la trilogía). Su *Prometeo* es así más sintético en la expresión y más amplio en el contenido que el del drama griego. ¿Qué otras claves modifican el relato clásico para caracterizar la originalidad de la libre versión de Gloria Fuertes? En primer lugar, destaca el énfasis que pone esta autora en la compasión del héroe por los humanos, en esa capacidad ‘empática’ que le lleva a ayudar a los desprotegidos mortales sin tener en cuenta que así se pone en riesgo frente a Zeus. De este modo se introduce en el drama de la autora uno de los temas que se han considerado básicos en el conjunto de su creación poética: el amor y la solidaridad por los que sufren. En el drama de Fuertes, a Prometeo se le considera “salvador” de la humanidad. De hecho, su generosidad causa su injusta condena. Aunque de forma más tangencial, el Prometeo de Fuertes recoge también su papel de impulsor del progreso humano, al enseñar a los mortales el dominio de las artes, las letras, el cálculo y las diferentes tecnologías (“CORO. [...] ¡Oh tú, inventor del fuego, de la luz y las minas./ Padre amantísimo de toda planta y piedra”, 151). Fuertes recupera también otros dos rasgos característicos del héroe clásico: su papel de certero oráculo (149), y la rebeldía del personaje, que no se doblega ante el poder de Zeus (152).

Los rasgos fundamentales del protagonista de Fuertes proceden, en suma, del mito griego, pero varía el peso relativo de su función dramática: el amor y la compasión prevalecen en esta obra sobre la altiva y rebelde belicosidad del titán clásico. Con todo, es la “técnica” de caracteri-

zación la que ofrece una mayor singularidad en el drama de Fuertes; una técnica que se deriva, como veremos, de la más que probable concepción de la obra para ser representada con música y danza. El texto de Fuertes toma del prólogo de la obra de Esquilo el motivo de la mudez inicial de Prometeo. Pero, mientras que en siguientes escenas el Prometeo griego profiere múltiples lamentos por su injusto castigo, en la pieza de Fuertes el silencio se prolonga hasta el final. Su queja la expresan los otros, al tiempo que él danza y se mueve en silencio mostrando corporalmente el sufrimiento de su calvario. Al recontar sus sucesos y dar expresión a su dolor, tanto el Coro (no se indica que sean la Océánidas de Esquilo las que lo forman), como Hermes, mensajero de los dioses, y Hefesto son los que ofrecen una determinada visión del héroe, mientras él permanece mudo toda la obra. Paralelamente, su caracterización se completa mediante breves acotaciones ‘poéticas’, que nos muestran sus movimientos, su gestualidad, su actitud corporal. Tras revisar las noticias de prensa que dieron cuenta de su estreno, sabemos hoy que Fuertes concebía el texto base para un espectáculo de recitación poética y danza. Prometeo fue interpretado por un conocido bailarín cubano, Ramiro Guerra. Sus movimientos sustituían a las palabras. Dado el contexto político español y las repercusiones de la acción de la censura tanto sobre la obra poética de Gloria Fuertes (Vila-Belda, 2017), como en la literatura de las escritoras (sobre las que se ejercía un mayor control, como analizan Abellán, 1980; O’Connor, 1988; y Montejo, 2010) y, en general, en el teatro español de posguerra (Muñoz Cáliz, 2004), no parece arriesgado implicar el significado metonímico de este Prometeo sin voz: el destino del héroe, aplastado por un poder superior, injusto y tiránico, como ejemplo de un país silenciado y sometido por la represión de la dictadura.¹² Se hacía así posible la expresión de una reflexión ética y política a través del mito que ha cobrado una sorprendente revitalización en el período contemporáneo (Booth, 2005).

El *Prometeo* de Fuertes reduce el número de personajes: no aparecen Océano, Io, Fuerza o Violencia, figuras de la tragedia de Esquilo.

¹² Véase Ragué Arias (2005) sobre la utilización de los mitos en el teatro de posguerra como clave de oposición a la dictadura.

El protagonismo clásico del Coro, que abre con su larga intervención el desarrollo dramático, deja su impronta en la obra contemporánea. Se anuncia así la llegada de un hombre “que amará al hombre/ y querrá ir más allá de la tiniebla/ más allá de donde siempre vamos” (139). Desde esta primera intervención se sugiere el paralelismo de Prometeo con la figura de Cristo y su papel salvador:¹³ “Hay un hombre elegido,/ por el que dejarán los mortales de mirar con terror a la muerte” (139), que pondrá “el fuego, en nuestras torpes manos” (140). El Coro anticipa también su condición de víctima inocente, y apunta ya al protagonismo de Hermes, que asume aquí de modo central el papel de oráculo que Prometeo jugaba en la tragedia de Esquilo. Fuertes caracteriza a su protagonista como creador del ser humano, que moldea su figura en arcilla y le da vida con sus lágrimas, siguiendo un ‘mitema’ posterior a la pieza del griego, que explica la razón de su amor y protección hacia los humanos.¹⁴ Como Cristo, el Prometeo de Fuertes es Padre e Hijo a la vez.¹⁵ El mensajero de Zeus le imprecia a continuación por haber creado a un ser nacido para sufrir: “No debes estar orgulloso de tu obra./ Has hecho al hombre./ Al hijo del dolor,/ al padre del dolor,/ al hermano y compañero del dolor” (142).

Para ayudar a los mortales, Prometeo huye en busca del Fuego, mientras Hermes le advierte que teme lo peor: “Sin temer la cólera de los dioses/ a los mortales amas demasiado/ y es motivo, esto de amar,/ que ya ha costado muchas penas de muerte” (143). Todavía va a intentar detener a Prometeo cuando éste vuelve triunfal con la antorcha. Le advierte de que aún está a tiempo y le recuerda que el ser humano está hecho para lo oscuro, para la ignorancia, no para el conocimiento, no para la claridad

¹³ Se ha señalado en más de una ocasión la asimilación interpretativa de Prometeo con Jesucristo. En *Prometeo encadenado*, de Esquilo, “los sufrimientos que soporta en la roca del Cáucaso, en una montaña de Escitia, se han equiparado a los que sufrió el Galileo en su crucifixión” (Amestoy, 2019: 125-26).

¹⁴ “El Prometeo demiurgo se inscribe en la tradición helenística y romana del mito, y de ahí la retoman poetas posteriores, como el mismo Goethe. Se trata de un rasgo muy marginal y tardío respecto de la época clásica griega, pero muy interesante para las versiones más modernas del mito” (García Gual, 2017: 325).

¹⁵ También se refiere a Zeus como el “Padre”, con una nueva asimilación del mito griego con la teología cristiana (Fuertes, 2010: 145).

(144). Pero la entrega se consuma, como se nos indica a través de una poética acotación: “(*Hermes se va. Prometeo, con el gran poder del Fuego y la Luz en la mano, danza ofreciéndoselo al hombre. Después desaparece.*)” (144). El Coro proclama entonces la desgracia que ha caído sobre Prometeo: “Tu fuerte cuerpo ha de ser débil en esas rocas./ Finos y hambrientos hierros morderán tu carne” (145). Prometeo ha osado enfrentarse a la voluntad del todopoderoso Zeus, que aparece presentado por el Coro con los mismos rasgos presentes en la obra de Esquilo: “manda a su gusto”, “es infalible/ y temible en su venganza” (145).

Tras la comisión del generoso “delito”, entregar a los mortales el fuego robado a Zeus, se consuma el castigo, y la obra de Fuertes enlaza aquí con el argumento escénico de la tragedia de Esquilo: “(*Desaparece el Coro. Entra Prometeo, cargado de cadenas. Breve y dolorosa danza esperando al ejecutor. Entra Hefesto a cumplir su terrible misión, pero com-padece a Prometeo al que deja después encadenado en las rocas, por haber dado la sabiduría al hombre.*)” (146). Como en Esquilo, Hefesto es el verdugo que ha de cumplir las órdenes de Zeus, aunque con gran sentimiento y pesar. Sabe que para Prometeo solo habrá ya sufrimiento, causado paradójicamente, por su “amorosa obra”, por su “infinita solicitud”:

Oh dios que eres sin temor a los dioses,
tu delito fue amar más de lo debido,
en pago a tu buen corazón han decretado destruirte;
clavado en esta roca en pie derecho,
sin dormir has de estar
sin un descanso,
nadie oirá tus lamentos... (147).¹⁶

Al no cobrar voz Prometeo, Hefesto, con su amor familiar por el perseguido,¹⁷ será quien en varios casos le preste la suya y proclame en su

¹⁶ Similar es la descripción que ofrece el Hefesto de Esquilo: “Por eso montarás guardia en esta roca desagradable, siempre de pie, sin dormir, sin doblar la rodilla. Muchos lamentos y muchos gemidos proferirás inútilmente, que es inexorable el corazón de Zeus y riguroso todo el que empieza a ejercer el poder” (Esquilo, 2015: 330).

¹⁷ Fuertes recupera también del texto griego la alusión al amor familiar que le une a Prometeo: “son tan poderosos la sangre y el trato!” (Fuertes, 2010: 147).

lugar la injusticia de su castigo por haber amado demasiado a los hombres. Pese a todo, Hefesto cumple finalmente el mandato de Zeus, transmitido por la Sombra, y le encadena. Por su boca entendemos el dolor físico y moral que está sintiendo su callada víctima, y comprobamos su compasión: “¡Ay, que tus estremecimientos los hago míos!/ Tus dolorosas sacudidas me contagian...” (148).

Fuertes expresa aquí la visión cristiana del saber asociado al dolor. Como en la Biblia, donde Eva y Adán son castigados por Dios por haber accedido al conocimiento prohibido, Hefesto reflexiona sobre el castigo impuesto a Prometeo: “El haber dado sabiduría al hombre/ hay que pagarlo bien con el tormento” (148). Los paralelismos bíblicos, evangélicos, vuelven a ser evidentes en la descripción que Hefesto hace en su intervención de la tortura a la que somete a Prometeo, que tanto recuerda a la Crucifixión. Ni la espina, la lanza o la herida en el costado proceden de la obra de Esquilo (donde se describe en detalle como Hefesto lo ata a la roca con cadenas y grilletes), sino de los Evangelios cristianos:

Calla Sombra, ¿cómo puedes afilar aún más
la espina que traspasa su joven cuerpo?
(Hefesto se acerca a un lateral y recoge algo, es una fina lanza.)
¿Cómo quieres que hincue duro en medio del pecho?
El fiero diente en un costado ha de abrirle un nuevo
Sufrimiento.
¿Acaso crees que no tiene bastante?
si es un hombre desnudo maniatado,
demasiado sería esta lanzada,
tiene sol y no hay agua de consuelo,
y ni mi voz le vale ya de venda,
se desangra en dolor el hombre mismo. (148-49)

El Hefesto de Fuertes se dirige a la Sombra, igualmente ausente en el original griego, a la que solo él escucha o ve, y le interroga sobre su identidad: “¿acaso eres el cruel destino de los inocentes?”, al tiempo que la impreca (“vengadora, paridora del odio y de la guerra”, 149). Prometeo es, en cambio, el “Salvador”, padre del Fuego y de la Luz. Su verdugo le identifica implícitamente con Cristo, que es a la vez Hombre y Dios:

“Mírale como padece dios como es por obra de los dioses” (149). Como el Prometeo griego, “este hombre no puede morir” (150), como tampoco Cristo morirá del todo para los cristianos, puesto que resucita. Las imágenes que recuerdan la crucifixión se repiten (“Tus manos y tus pies están clavados/ con hierros inamovibles”, 151), como también la oscuridad del mundo tras su último aliento: “(*Se va Hefesto. Oscurece. Prometeo queda solo en la infinita noche de su martirio.*)” (150).¹⁸ Prometeo es, de pronto, “salvador nuestro” (151), de modo que incluso el dios Hefesto pasa a ser presentado como un ser humano más. Fuertes transforma ahora la visión del Zeus cruel y airado de Esquilo, en la del Dios Padre cristiano, y anticipa que puede ser protector, amante y justo:

El misterio reside en que Zeus no comete injusticias.
Oliendo estoy la flor de la esperanza.
Zeus ha de soltar esas cadenas. (152)

Prometeo sufre en silencio. Sigue sin tomar la palabra, sin poder cumplir los consejos de Hefesto, que le insta a rogar la misericordia de Zeus (como hacía Hermes en la obra de Esquilo):

Escucha, oh Prometeo, ¿y si pidieses misericordia?
(*Pausa*)
Sé lo que estás sintiendo.
Nadie puede hacer brotar tu voz,
Todas tus palabras se convertirán en sangre,
si antes no sueltan tus cadenas. (152)

Tampoco el Prometeo español está dispuesto a doblar su “poderoso cuello ante el potente e invisible opresor” (152). Fuertes muestra así la valentía del bondadoso titán frente a la tiranía de Zeus, ya que es capaz de afrontar sin miedo el martirio y permanecer firme ante la presión y la coerción que sufre por orden suya. De nuevo es posible entender el significado alegórico en relación con el poder político franquista y su férreo control ideológico y cultural. Prometeo no forcejea, no habla. Se mantiene

¹⁸ Aparecen más adelante otras imágenes evangélicas de la crucifixión, como las heridas en el cuerpo o el cáliz amargo que “sin motivo bebes” (Fuertes, 2010: 153).

impávido en su castigo (153). En otro original quiebro de innovación teatral, el titán parece casi una creación mental en la obra de Fuertes, como también la Sombra, un personaje que no aparece en el reparto inicial, interpelado por Hefesto en la parte final de la obra (148-149). La Sombra ocupa el papel que Fuerza desempeñaba en la obra de Esquilo, transmitir el duro mandato de Zeus para que Hefesto encadene y ate a Prometeo a la roca. Pero a diferencia del personaje del griego, este espectro tampoco tiene voz. Prometeo y la Sombra nos recuerdan a esos fantasmas que pueblan actualmente los escenarios más modernos. Las únicas palabras pronunciadas por él en toda la obra son una mera alusión indirecta, que no se plasma en el texto ni oiremos en la representación. El Coro se refiere a ellas en esa larga intervención final que, de manera circular, cierra la obra:

(Pausa. Prometeo gira la cabeza...)

La compasión me dio poder para la comprensión.

¡Por fin hablaste! ¿Por qué dijiste eso? (153)

Encontramos también en el desenlace del drama una técnica característica en el conjunto de la obra poética de la autora: la súbita quiebra de las expectativas creadas por el poema a partir de la interacción de significados e intertextualidades complejas (Debicki, 1982: 82). Prometeo, asimilado hasta el momento con Jesucristo, pasa a ser, finalmente, tan solo el antecesor, el “justo” que le precede en su agonía para salvar a la humanidad:

y se citarán las tinieblas antes de su hora,
por ver cómo por una fina herida,
como esa tuya que brilla en el costado,
saldrá de nuevo la salvación del mundo.

Otro hombre morirá para que el hombre viva.
clavado pies y manos con hierros y cristales,
y como esta vez,
todo el martirio volverá a ser efectuado,
nadie evitará nada,
otra luz más poderosa que la tuya vendrá a iluminarnos
el destierro. (154)

Un final totalmente distinto al desenlace abierto que proponía Esquilo en su *Prometeo encadenado*, que el griego cierra con la exhibición de la ira de Zeus, desatada y tronante, y la imprecación final de Prometeo, que parece definitivamente encadenado (368). En el texto de la poeta, Prometeo permanece silencioso, mientras se anuncia la llegada de un futuro Salvador. La complejidad de alusiones simbólicas vuelve a estar presente. A pesar de las múltiples asociaciones y referencias expuestas, el Prometeo de Fuertes no era en realidad Cristo, sino tan solo su prefiguración. Con este “quiebro” final, Fuertes limaba la asimilación “heterodoxa” de Prometeo con el Salvador cristiano y facilitaba, con toda probabilidad, la aprobación de la censura. Estamos, por otra parte, ante un desenlace que se aparta totalmente del final de la tragedia conservada de Esquilo. El Prometeo orgulloso, altivo, firme frente al todopoderoso Zeus, queda aquí en un segundo plano, en favor de un Coro que confía en la misericordia del padre de los dioses y anuncia la llegada de una nueva víctima sacrificial que, esta vez sí, salvará a la humanidad.

Pero los principales cambios de la obra de la autora respecto al original griego se producen, como adelanté, en el ámbito técnico y formal. Junto con las ya señaladas variaciones estructurales (como la ampliación del desarrollo argumental o la reducción de la nómina de personajes), los parlamentos del Coro, Hermes y Hefesto se construyen en esta obra en forma de interpelación a una segunda persona del singular que permanece siempre muda (Prometeo). De ahí que constituyan, *de facto*, largos monólogos yuxtapuestos. El silencio del personaje que da título al drama marca formalmente la obra. Para dar cuerpo al destinatario implícito del texto, Fuertes incluye numerosas exclamaciones vocativas, que confieren al drama un sabor clásico innegable, y también repetidas interrogaciones retóricas, dirigidas a un “tú” que no responderá nunca a la interlocución demandada.¹⁹ Léxico e imagen poética vuelven una y otra vez sobre campos semánticos vinculados al sonido (como han ana-

¹⁹ Los ejemplos son múltiples a lo largo de la obra: “CORO- [...] ¿Qué palomas heriste?/ ¿Qué tallo de doncella has tronchado,/ qué guerra desencadenaste?/ ¿En qué delito se te cogió, oh amador de los hombres/ para que el castigo sea tan cruel y afilado?” (Fuertes, 2010: 145).

lizado en relación con otros poemas suyos Ynduráin, 1970; y Ugalde, 2011), tanto para expresar su presencia como su significativa ausencia (los obstinados silencios del mudo protagonista):

CORO- [...] Mas ahora callas,
y debes contarnos,
hemos venido a llorar con tu música,
hemos venido a que repartas tu pena con nosotros.
¿En qué crimen te sorprendieron? ¡Habla! (145).²⁰

También con el fin de predeterminar la presencia del personaje y su interacción en escena desde el propio texto, se repiten acotaciones que aluden a las acciones que protagoniza el titán: “(*Prometeo llora, acaricia la tierra y moldea con ella algo semejante al hombre.*)” (140). De igual modo, los sentimientos y emociones del héroe, que se presentan a través de las acotaciones, sirven para dar voz en escena a su velada intimidad: “(*Prometeo triste contempla su obra inacabada, pregunta a Hermes con doloroso gesto ¿qué ha de hacer? y recorre angustiado una y mil veces la tierra que pisa.*)” (141).²¹ El texto de Fuertes insiste en la gestualidad y el movimiento del protagonista que, como se indica en alguna acotación, danza en escena: “(*Prometeo, con el gran poder del Fuego y la Luz en la mano, danza ofreciéndoselo al hombre. Después desaparece.*)” (144).²² Otras figuras poéticas inciden también en el aspecto “sonoro” y musical de esta pieza, como las repetidas aliteraciones,²³ paronomasias,²⁴ repeti-

²⁰ Se repiten estas imágenes de oposición entre el sonido y el silencio cuando Hefesto le ha atado ya a las rocas: “y ni mi voz le vale ya de venda,/ se desangra en dolor el hombre mismo./ Grita la catarata./ Si callara ella y el viento le oiríais gemir.” (Fuertes, 2010: 149).

²¹ “(*Prometeo quiere dar al hombre algo más que la vida, quiere darle la Luz. Y angustiado por su impotencia se la pide a Hermes.*)” (Fuertes, 2010: 142).

²² “(*Desaparece el Coro. Entra Prometeo, cargado de cadenas. Breve y dolorosa danza esperando al ejecutor.*)” (Fuertes, 2010: 146).

²³ “HEFESTO.- [...] y ni mi voz le vale ya de venda” (Fuertes, 2010: 149). “HEFESTO.- [...] Parece que pasan pájaros perfumados” (*ibidem*: 150).

²⁴ “HERMES.- [...] porque hacer el hombre es hacer el hambre” (Fuertes, 2010: 142). “HEFESTO.- [...] Para encadenaros en este precipicio que azotan las tormentas,/ las tormentas.../ Los tormentos,” (*ibidem*: 146).

ciones y paralelismos estructurales,²⁵ que conforman auténticas letanías y salmos:

HERMES: Quiero ayudarte, oh héroe más poderoso que el mismo huracán.

Lo que buscas lejos está cerca,
lo que buscas fuera está dentro,
lo buscas en la torre y está en la cueva. (141)²⁶

Oposiciones en oxímoron son figuras recurrentes y amplifican el complejo simbolismo poético de los largos monólogos,²⁷ mientras que la naturaleza, al modo romántico, se hace eco del estado de ánimo de los protagonistas. Prometeo aparece encadenado en un apartado risco, permanece aislado mientras le azotan las tormentas y le amenazan infinitos tormentos, un sufrimiento sin fin. Aunque la autora declarara en el prólogo a sus *Obras incompletas* (1975) que el conjunto de su obra poética se alejaba del interés por reflejar la naturaleza (Fuertes, 2020: 32), en esta pieza es un eje temático que sirve para acentuar el contexto trascendente y significado teológico de la pieza. Así proceden de la obra de Esquilo la alusión a la tormenta y los truenos como expresión de la ira de Zeus (143-44). Fuertes describe las repercusiones que tiene en los elementos el trágico episodio del castigo divino que recae sobre el héroe, Prometeo, con el ritmo y cadencia de una rítmica letanía:

HERMES: [...] Tiemblan los cimientos de la tierra,
Cuando los dioses te maldicen.
Y te envían dolor que no cabrá en tu cuerpo,
cuando los dioses te maldicen,
La angustia y soledad cabalará en tu alma,

²⁵ "CORO.- [...] Sabemos que el dolor vuela en torno nuestro,/ sabemos que el dolor necesita posarse,/ ahora se acerca a uno ahora a otro,/ sabemos que el dolor es nuestro guía" (*ibidem*: 151).

²⁶ "HERMES.- [...] Has hecho al hombre,/ para darle vida y muerte al mismo tiempo,/ para darle ojos y ceguera,/ para darle hambre y esconderle el pan,/ para darle sed y ocultarle el Agua" (*ibidem*: 142).

²⁷ "HEFESTO.- ¡Ay qué paz tú, y yo que angustia!/ [...] Valiente tú/ y cobarde yo, para encadenarnos..." (*ibidem*: 146).

cuando los dioses te maldicen,
y ya el mar se sale de su cárcel
cuando los dioses te maldicen,
[...] Ya están los montes abriéndose en el aire,
cuando los dioses te maldicen.
Vuelan y graznan los pájaros de tortura
cuando los dioses te maldicen (144).

Los recursos formales mencionados redundan en la aportación renovadora de la versión de Fuertes en su concreción en los escenarios. Probablemente, el recurso técnico más llamativo, como adelanté, fuera la sugerencia de un original espacio sonoro, marcado por el sonido (el ritmo y la recitación), en contraposición al silencio continuado del protagonista. Sin el recurso a la palabra, la base de la interpretación escénica del papel protagonista se ciñe a la gestualidad y el movimiento corporal, con piezas de danza, como se deduce de las noticias de la representación. El estreno teatral del *Prometeo* de Fuertes, realizado en la clausura de la Semana de Cuba en Madrid, que se inauguraba el 26 de enero de 1954, estuvo organizado por la Asociación de estudiantes cubanos en Madrid, en colaboración con el Instituto de Cultura Hispánica, y celebraba el centenario del poeta cubano José Martí. Pocos días antes, se había producido en el Ateneo madrileño la Semana Norteamericana, y pocos días después, el mismo Instituto de Cultura Hispánica daría paso a la Semana de Brasil. La Semana de Cuba visibilizaba la reanudación de las relaciones diplomáticas entre la España de Franco y la isla caribeña tras el reciente golpe militar del general Batista (1952). En los actos estuvieron presentes cargos públicos de embajadas e instituciones culturales españolas y cubanas, se realizaron declaraciones oficiales de amistad hispano-cubana, y se logró cierta repercusión mediática, especialmente en *ABC*, diario que siguió de cerca el programa (misa inaugural, homenaje a José Martí, conferencias sobre temas artísticos y culturales, y otro espectáculo de música y danza). *ABC* publicó en sendas portadas fotos de los principales eventos públicos, pero no se hizo eco de la representación del drama de Fuertes.²⁸

²⁸ Para esta cuestión, pueden verse las noticias sobre las actividades en Madrid publicadas

Prometeo se estrenó en la segunda sesión de actuaciones, que tuvo lugar el 30 de enero en el Instituto de Cultura Hispánica, y fue anunciado por algunos diarios como espectáculo de poesía, música y danza. Su representación estuvo a cargo de tres artistas cubanos, Ramiro Guerra, Heriberto Dumé y Osvaldo Pradere, quienes habían protagonizado ya otro “interesante programa” de música, baile y recitación en la primera sesión celebrada en el Círculo de Bellas Artes (Narvi3n, 1954). Así anunciaba el diario *Pueblo* la segunda sesi3n art3stica que enmarcó la representaci3n de *Prometeo*:

Gloria Fuertes es una poetisa inquieta. Un buen día le hace versos a los mendigos del Sena y otro se siente atraída por el mito fabuloso de ‘Prometeo’. Dentro de unos días, en el salón teatro de Cultura Hispánica, tres artistas cubanos van a dar plasticidad escénica a un poema, para mimo y ballet, que Gloria ha escrito y titulado ‘Prometeo’. El bailarín Guerra encarnará a Prometeo. Sobre su acci3n y los pasos de danza acordados a la música, los recitadores Dumé y Pradere dirán los versos de Gloria. El ensayo promete ser muy feliz. Los versos, que conozco, ya son muy buenos. (Trenas, 1954)²⁹

El estreno de la obra en el Instituto de Cultura Hispánica, en funci3n única, estuvo precedido por una primera parte a cargo de estos tres artistas, que recitaban y bailaban textos de Federico García Lorca, Walt Whitman y A. de Mascarague; sesi3n tras la que se produjo un descanso que daría paso al drama poético de Fuertes, calificado como ejemplo de “teatro nuevo”, elogiado por su acertada realizaci3n y bien acogido por el “escogido” público: “En la segunda parte se puso en escena una interpretaci3n de *Prometeo* por la novel y genial autora Gloria Fuertes, que en

en la secci3n “Vida académica, cultural y art3stica” de *ABC* los días 26, 27, 29, 30 de enero de 1954, y entrevista de José de las Casas (1954), del día siguiente. Véase también en *Ya* los días 26 y 29 de enero de 1954, y la columna de Pilar Narvi3n en *Pueblo*. Esta semana de eventos daría paso, pocos días después, a la inauguraci3n de nuevas instalaciones en la Embajada de España en Cuba (*ABC*, 3 de febrero de 1954, portada), y a la actuaci3n en aquel país de la compaía española de “Coros y danzas”, que estuvo en gira por la isla.

²⁹ Julio Trenas (1954: [15]) alude en su columna al poema inédito de Gloria, “Mendigos del Sena”, que la autora publicaría pocos meses después en *Antología y Poemas del Suburbio* (Fuertes, 1954: 31).

versos perfectos y llenos de dramatismo supo infundir su acusada personalidad a la gran tragedia, en un conseguido intento de teatro nuevo, con ballet y poesía” (V.H. 1954).

La utilización de los mitos clásicos en el teatro latinoamericano ha sido analizada en varias ocasiones como un eficaz recurso que permite integrar la tradición cultural occidental con el imaginario propio del Nuevo Continente. Los universitarios cubanos representaban a los clásicos en La Habana ya en los años 40 (Hualde Pascual, 2012). Paralelamente, representar en España esta versión de la tragedia griega permitía a los artistas cubanos llevar su creación a un nuevo público que se acercaba a su arte a través de la universalidad del mito. Lamentablemente, no sabemos nada sobre la música que se utilizó para su montaje, aunque sí se informa en la prensa de la interpretación por parte de estos intérpretes de un primer espectáculo de música y baile del folclore cubano.

El bailarín, coreógrafo y teórico de la danza Ramiro Guerra Suárez (1922-2019), influido por la escuela alemana de ballet clásico y por el movimiento de danza moderna de los Estados Unidos (bajo el magisterio de Martha Graham), es considerado como el pionero de la danza contemporánea en Cuba, con hitos como la creación del Conjunto Nacional de Danza Moderna en 1959, tras la victoria de la revolución castrista, y la creación del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Ramiro Guerra, intérprete del personaje de Prometeo en la obra de Fuertes, llevó a cabo otras recreaciones de tragedias clásicas en el ambiente local (caribeño), anticipando así la exploración actual sobre choques culturales y posibilidades de la multiculturalidad.³⁰ Premio Nacional de Danza y símbolo de la integración del folclore cubano en la danza contemporánea, ha sido también muy reconocido por sus ensayos teóricos, con unas tempranas

³⁰ Guerra realizó coreografías de vanguardia en La Habana para varias escenas de las conocidas tragedias lorquianas *Yerma* y *Bodas de sangre*, ambas montadas en 1950 en el Teatro de los Yesistas por la “Compañía Dramática Cubana Las Máscaras”, dirigida por Andrés Castro, compañía en la que Heberto Dumé trabajó también como ayudante de dirección. La crítica ha destacado su trilogía posterior de coreografías, *Suite Oruba* (1960), *Orfeo Antillano* (1964) y *Medea y los negreros* (1968), obras en las que fusiona mitos africanos y mitos griegos —occidentales— (Pérez León, n.d.).

muestras publicadas a finales de los años 40 en una de las primeras revistas culturales cubanas, titulada —¡cómo no!—, *Prometeo* (Riera Sanz, 2012).³¹

Por su parte, el director, escenógrafo y actor cubano Heberto Dumé (1929-2003), artífice también del estreno de Fuertes, es otro señalado nombre de la vanguardia artística caribeña, habiendo desempeñado la dirección del Teatro Nacional Cubano con el triunfo de la revolución, y desarrollado una relevante carrera en Estados Unidos tras su exilio posterior —fue creador del *Dumé Spanish Theater* de Nueva York, y ha sido bien reconocido por sus recitales poéticos y la representación continuada de teatro hispano en Estados Unidos—. ³² Parece probable que fueran estos artistas cubanos quienes demandarán a Fuertes una versión de la obra griega, que pudo haber sido justificada ante las instituciones organizadoras como otro homenaje a José Martí, poeta romántico que incorporó los mitos clásicos en su poesía decimonónica y que, durante los años que pasó en España, escribió un poema sobre Prometeo, con alusiones al baile (Ruiz Pérez 2020). El compromiso inicial de Guerra y Dumé con la revolución cubana y los relevantes cargos que asumirían posteriormente, en 1959, en el ámbito de la gestión cultural de Cuba, redundan también en el potencial carácter de denuncia política encubierta contra las dictaduras de Franco y Batista, vigentes todavía en 1954 en España y Cuba; denuncia que subyace en su elección del mito prometeico para las celebraciones de la Semana de Cuba en Madrid.

Podemos concluir, pues, que estamos ante una obra programada para superar el control de la censura y poder dar expresión a una reflexión ética y política, en una utilización del mito que lleva siendo tal durante siglos, pero que ha cobrado una sorprendente revitalización en el período contemporáneo. Recordar algunas de las claves del contexto social y político en el que se produjo la escritura y representación de esta obra teatral casi del todo olvidada de la poeta Gloria Fuertes, permite pro-

³¹ Tampoco parece casual la existencia en aquellos mismos años de un grupo de teatro “Prometeo” y de una Sala Prometeo, en La Habana.

³² Osvaldo Pradere, actor, director y marionetista, se especializó en teatro de guiñol y teatro para niños bilingüe, también en la ciudad de Nueva York.

fundizar también en el significado histórico de los mitos, reflexionando sobre el contenido ético y político que les otorgaron nuestras creadoras en cada sociedad y período concretos. Representada a partir de recursos técnicos innovadores, de clara significación alegórica, la obra de Fuertes deja de lado los extensos parlamentos que profiere el Prometeo griego y condena al suyo al silencio. Al analizar su texto, la prolongada ausencia de voz del protagonista aparece como un recurso técnico sobresaliente, frente a los largos parlamentos que el héroe sufriente pronunciaba en la tragedia griega. La acción arranca con antelación a la de la tragedia de Esquilo: la autora dramatiza el acto que lleva a Prometeo a su condena, la entrega del fuego a los mortales, y le convierte ante los espectadores en un mudo “Cristo” sacrificial. La suerte del héroe aplastado por un poder superior, injusto y tiránico, le sirve así para sugerir el destino de una buena parte del pueblo español, al que la dictadura niega la voz. Refuerza para ello el simbolismo religioso potencial de la obra, que encubre los más que probables objetivos “políticos” de la representación: la denuncia contra las dictaduras militares vigentes en España y Cuba en la primera mitad de los años 50 por parte de los creadores de aquel único espectáculo; una intencionalidad de crítica política paradójicamente inserta en una acción de política exterior institucional y “oficial”.

Recibido: 14/09/2021

Aceptado: 07/12/2021

Referencias bibliográficas

Abellán, Manuel L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.

Amestoy, Ignacio (2019), *Siempre la tragedia griega. Claves de la escritura dramática*. Madrid: Complutense-RESAD.

Boitani, Piero (2001), *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Barcelona: Península.

Booth, Wayne C. (2005), “Mundos metafóricos. Mitos, sus creadores y sus críticos”, en *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica, 319-348. [ed. orig. inglés 1988].

Cano, José Luis (1991), *Vida y poesía de Gloria Fuertes*, Madrid: Torre-
mozas.

Casas, José de las (1954), “Cómo y por qué han celebrado los estudiantes cubanos ‘La semana de Cuba’ y el primer centenario de Martí”, *ABC*, 31 de enero, p. 45.

Conde, Carmen (1954), *Poesía femenina española viviente. Antología*, Madrid: Ediciones Arquero.

Debicki, Andrew (1982), “Gloria Fuertes. Intertextuality and Reversal of Expectations”, en *Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1956-1971*, Kentucky: University Press of Kentucky, pp. 81-101.

Engelson Marson, Ellen (1993), “Gloria Fuertes (b.1918)”, en Gould Levine, Engelson Marson and Feiman Waldman (eds.), *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, Westport/Connecticut/London: Greenwood Press, pp. 194-210.

Esquilo (2015), *Tragedias*, trad. y notas de B. Perea; introd. F. Rodríguez Adrados; rev. B. Cabellos, Madrid: RBA (1ª ed. Gredos, 1982).

Fuertes, Gloria (1954), “Antología y Poemas del Suburbio (inéditos)”, *Lírica Hispana*, Caracas, XII, 134 (abril), pp. 1-47.

--- (1980), *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*, ed. Pablo González Rodas, Madrid: Cátedra.

--- (2010), *Prometeo*, en *El caserón de la loca. Y otras obras de teatro*, Madrid: Torremozas, pp. 137-154.

--- (2020), “Prólogo”, en *Obras incompletas* [1ª ed. 1975], ed. de la autora, Madrid: Cátedra, pp. 19-38.

García Gual, Carlos (1981), *Mitos, viajes, héroes*, Madrid: Suma de Letras.

--- (2009), *Prometeo: mito y literatura*, Madrid: FCE.

--- (2017), “Prometeo”, en *Diccionario de mitos*, Madrid: Turner, pp. 321-326.

González Rodas, Pablo (1980), “Introducción”, en *Historia de Gloria: Amor, humor y desamor*, Madrid: Cátedra, pp.27-50.

Hormigón, Juan A., dir. (1997), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994). Vol. II. Siglo XX (1900-1975)*, Madrid: ADE, pp. 521-527.

Hualde Pascual, Pilar (2012), “Mito y tragedia en la Literatura Iberoamericana”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, pp. 185-222.

Marquerié, Alfredo (1959), *Veinte años de teatro en España*, Madrid: Editora Nacional.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2010), *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid: UNED.

Morán Rodríguez, Carmen (2017), “‘Porque un hombre vendrá que amará al hombre’. *Prometeo*, de Gloria Fuertes”, *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 3, pp. 121-145.

Muñoz Cáliz, Berta (2004), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* [tesis doctoral], Madrid: Universidad de Alcalá.

Narviñón, Pilar (1954), “Semana de Cuba (Crónica mundana)”, *Pueblo*, 28 de enero, s.p. [11].

Nieva-de la Paz, Pilar (1998), “Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: una aproximación panorámica”, en Túa Blesa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de Semiótica*, Zaragoza: Asociación Española de Semiótica y Tropelías, vol. III, pp. 267-273.

--- (2018), “Otras formas de denuncia: imaginarios fantásticos y revisiones narrativas del Mito y de la Historia”, en *Escritoras españolas contemporáneas —Identidad y Vanguardia*, Berlin: Peter Lang, pp. 89-98.

Nussbaum, Martha C. (1995), *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor.

O'Connor, Patricia (1988), "Las dramaturgas españolas y la 'otra censura'", *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 5, pp. 99-117.

Payeras, María (2003), *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de post-guerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid: Sial.

Pérez, Janet (1995), "Gloria Fuertes", *Modern and Contemporary Spanish Women Writers*, Boston: Twayne Publishers, pp. 106-114.

Pérez León, Roberto (n.d.), "Prolegómenos a los Orígenes de la Danza Moderna Cubana", *Cubaescena. Portal de las Artes Escénicas cubanas*. <<https://cubaescena.cult.cu/prolegomenos-los-origenes-la-danza-moderna-cubana/>> [consultado: 12/07/2021].

Plaza-Agudo, Inmaculada (2017), "Mitos, relaciones de poder e identidad femenina en el teatro de Lourdes Ortiz: *Yudita, Cenicienta y Aquiles y Penteseila*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42.2, pp. 81-115.

Ragué-Arias, María-José (2005), "Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra", en Vilches de Frutos, coord. y ed., pp. 11-21.

Riera Sanz, Carolina (2012), *Ramiro Guerra, bailarín, coreógrafo y maestro* [tesis para obtener el título de profesor especializado en danza], Santiago: Universidad de Chile.

Rodríguez Adrados, F. (1982), "Introducción general", en *Esquilo* (2015: IX-XXXVIII).

Ruiz Pérez, Ángel (2020), "Tradición clásica y mitos en la poesía cubana del siglo XIX", *Fortunatae*, 32.2, pp. 683-694.

"Semana" (1954), "Semana de Cuba", *Ya*, 26 de enero.

"Noticias" (1954), "Noticias generales. Ofrenda de flores ante el monumento a Cuba", *Ya*, 29 de enero, p. 4.

Serrano, Virtudes (2008), "Las dramaturgas españolas actuales y los mitos clásicos", en Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre*

pasado y presente, Hildesheim/ Zürich/ New York: Georg Olms Verlag, pp. 17-29.

Torrente Ballester, Gonzalo (1957), *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Guadarrama.

Trenas, Julio (1954), “Crónica de Madrid. [...] Prometeo y la poetisa”, *Pueblo*, 28 de enero, s.p. [15].

Ugalde, Sharon Keefe (2011), “Community and the Privileging of Sound in the Poetry of Gloria Fuertes”, en Margaret H. Persin (ed.), *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*, Lewisburg: Bucknell University Press, n.p.

V.H. (1954), “Gloria Fuertes obtuvo un gran éxito teatral en la clausura de la Semana de Cuba”, *Arriba*, 31 de enero, p. 21.

Vila-Belda, Reyes (2017), *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y Mercado editorial (1954-1962)*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Vilches-de Frutos, Francisca (1988), “El mito literario en el teatro español de la postguerra”, en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva (coords.), *El mito en el Teatro Clásico Español*, Madrid: Taurus, pp. 82-88.

---, coord. y ed. (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Ámsterdam/ New York: Rodopi.

Watt, Ian (1996), *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: University Press.

Ynduráin, Francisco (1970), “Prólogo”, en Gloria Fuertes, *Poesía. Antología poética (1950-1969)*, Barcelona: Plaza y Janés, pp. 7-45.