

# MITO Y TRAGEDIA EN EL TEATRO FRANCÉS DEL XX: RECEPCIÓN CLÁSICA EN “LAS MOSCAS”

## MYTH AND TRAGEDY IN MODERN FRENCH THEATER: CLASSIC RECEPTION IN “THE FLIES”

Aitor LUZ VILLAFRANCA  
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido el 4 de septiembre de 2016.  
Evaluado el 21 de febrero de 2017.

### RESUMEN:

El trabajo tiene como objetivo un estudio de la recepción de los temas de la tragedia griega antigua en los dramaturgos franceses contemporáneos. En este sentido, a partir de las concepciones fundamentales de la tragedia a lo largo de la historia y del tratamiento del mito, el objetivo es dilucidar cómo el teatro contemporáneo francés ha construido obras de tema clásico, con qué características y por qué razón.

### ABSTRACT:

This work looks for a study about the reuse of the main themes of ancient Greek Tragedy in contemporaneous french tragedians. In this sense, based on main conceptions about tragedy along history and about myth's treatment, the goal is to show how contemporaneous theater has built plays with classical setting, with which features and why.

**PALABRAS CLAVE:** tragedia, Aristóteles, Nietzsche, Sartre, *Las Moscas*.

**KEY-WORDS:** tragedy, Aristotle, Nietzsche, Sartre, *The Flies*.

El presente trabajo afronta un reto ambicioso, quizás en exceso, pues fija como tema principal el estudio de la tragedia griega y su pervivencia en los autores franceses del siglo XX. Dada la enorme distancia temporal, había de manifestarse clara y diáfana una inquietud: ¿por qué en la época con mayores posibilidades de alejamiento respecto al modelo naturalista clásico una serie de intelectuales habían optado por plantear sus intrigas morales, políticas, psicológicas... a partir de una reliquia del pasado? Evidentemente, la tragedia eclosionó en la Grecia clásica y se independizó como género no pagano. No obstante, la reticencia de los grandes escritores y dramaturgos les hacía volver con ineludible asiduidad a la fuente de la que manaron las soberbias leyendas del indefenso Edipo, la incorregible e indomable Antígona o el salvajismo de Medea. Algunos de los espíritus más preclaros, más ávidos de Europa se asomaban a los graderíos de la Atenas del V a.C. para rescatar motivos, sentimientos e ideas que encajaban en su cosmovisión.

Parecía pertinente, antes de enfrascarse en cuestiones más metodológicas y en el análisis de autores y obras, plantear qué es una tragedia griega y cómo se ha concebido esta misma a lo largo de los tiempos, con especial atención a las interpretaciones más cercanas a los autores que encarnan el núcleo de nuestro estudio. La tragedia no deja de ser un producto cultural, por lo cual se enmarca en una época y un espacio geográfico concretos, los cuales van a jugar un papel importante en su propia configuración. Sin

embargo, el drama clásico, mejor dicho, los mitos trágicos van a experimentar, ya en la propia Antigüedad, una constante recepción y reconfiguración<sup>1</sup> generando una serie de mitemas, según la concepción straussiana, que conllevó su trascendencia y perdurabilidad. Por esta razón, he optado por ilustrar la comparación en cuanto al tratamiento del mito tomando como punto de referencia la trama de Orestes y Electra en *Les Mouches* de Sartre, lo cual nos puede revelar algunas de las grandes tendencias y motivos de la recepción.

## I. ¿Qué es una tragedia?

La tragedia constituye uno de los géneros genuinamente griegos, si bien ha suscitado el apasionamiento a lo largo de distintas épocas. En cualquier caso, es pertinente entender cuáles son los rasgos fundamentales de la tragedia clásica para confrontarlos con nuestra actual concepción del género.

Ya Aristóteles nos ofrece en su *Poética* una primera definición del género trágico:

“La tragedia [es] imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones”<sup>2</sup>.

En efecto, el estagirita establece dos elementos de trascendental significado para la comprensión del género y del posterior estudio sobre el mismo, la *mimesis* y la *catarsis*<sup>3</sup>. La tragedia estaba conformada originariamente para un público ático del siglo V a.C. que había de sufrir por medio de la recreación de las leyendas de sus héroes una purga de los miedos y temores que les concernían. Evidentemente, el espectáculo dramático en cualquier cultura bebe de las distintas danzas populares en las cuales se desarrollan unos indicios de dramatización y de recreación de acciones y comportamiento, generalmente en honor del dios. Concretamente, el filósofo griego vincula el desarrollo del género trágico al ditirambo, es decir, los cantos populares en honor del dios Dioniso en los cuales se imitaban los cortejos del *thyasos* y la sátira<sup>4</sup>. De hecho, las danzas de los extasiados se ejecutaban ante una máscara que representaba la figura de la propia divinidad y esta transmutación de la personalidad a través del personaje enmascarado es una de las herencias que recibirá el propio género trágico.

La explicación de Aristóteles ha gozado de gran predicamento, si bien ya desde el Renacimiento, con la recuperación del género trágico, se inicia una nueva fase tanto en el cultivo, como en la teorización de la tragedia. No obstante, por proximidad temporal y afinidad ideológica, habían de ser los intelectuales y eruditos del XIX y principios del XX los que ejerciesen mayor ascendiente sobre los dramaturgos del siglo pasado.

En la segunda mitad del siglo XIX, se alzó desde las profundidades de Leipzig un hombre que miró con nuevos ojos la sociedad de su tiempo y la pretérita. Era Friedrich Nietzsche, el cual volvió su rostro a un remoto pasado, el más puro que podía concebir, el de las profundidades de la antigua Grecia. Sin embargo, no se trataba de la visión plena de optimismo y admiración ante el enorme racionalismo de los griegos, sino que precisamente

<sup>1</sup> Es importante remarcar que, independientemente del vocabulario empleado (recepción, recuperación, herencia o reinterpretación), se entiende el tratamiento del mito por parte de los autores como una recreación activa y múltiple, es decir, cercana al concepto anglosajón de “recepción” y no solo a la traducción de los clásicos, sino extendida a diversos tipos de arte y a distintos modos de reproducción. Si se pretende evitar el concepto de “legado”, en tanto que lleva asociadas unas connotaciones pasivas del receptor frente a la obra antigua. Un análisis de esta terminología puede encontrarse en García Jurado 2015.

<sup>2</sup> Arist. *Poet.* 1449 b. Traducción de V. García Yebra (1974).

<sup>3</sup> Aristóteles considera que la imitación (*mimesis*) es algo común a las crías de las diferentes especies de animales, pero que, además, en el hombre produce complacencia o placer (*Poet.* 1448 b).

<sup>4</sup> Arist. *Poet.* 1449 a.

alababa el enorme equilibrio que estos habían alcanzado entre lo racional y lo irracional, lo aparente y lo profundo, la razón de la sinrazón. La tragedia habría de constituir la cantera de desarrollo de sus convicciones, pues ella encarnaba, como ningún otro producto humano, la fusión perfecta de lo dionisiaco y lo apolíneo<sup>5</sup>. Este planteaba el acto trágico y sus componentes no como un espectáculo social, sino como una expresión estética y metafísica donde, por medio de imágenes y símbolos que se identifican como el “velo de Maya”, se revela la unidad sustancial y primigenia del mundo, el dolor universal que une a la humanidad toda. Nietzsche ha de ser reconocido, cuando menos, como un auténtico pionero de la recuperación y la reinterpretación del legado clásico, pues modificó el lustre intelectual de que se había impregnado la Grecia antigua y uno de sus mayores símbolos, la tragedia, para realzar aspectos no abordados anteriormente. No obstante, la erudición alemana, con el desarrollo del teatro neoclásico o los estudios sobre la Antigüedad de Winklemann, venía experimentando constantes intentos de definir el origen y la esencia de la tragedia<sup>6</sup>. En cualquier caso y a pesar de la encarnizada disputa con la sección más tradicional y academicista de la filología alemana, encarnada por von Willamowitz, el trascendental opúsculo de Nietzsche caló hondamente en el entendimiento del arte trágico por parte de los intelectuales de generaciones posteriores.

La humanística del siglo XX tampoco pudo sustraerse al “embrujo” trágico, de tal manera que el origen y función de este género literario ha sido abordados desde distintas perspectivas. Por una parte, ha sido estudiada desde las distintas corrientes de la filología, con figuras como Lesky o Adrados. A causa de su estrecha asociación con el mito y las distintas interpretaciones de este, también supuso un tema de estudio fundamental para el psicoanálisis, de la mano de Freud o Jung, del estructuralismo, con Levi-Strauss, o de la propia producción teatral, como se observa en el caso de Brecht.

En definitiva, el afán por definir el origen y la esencia de la tragedia ha dominado las distintas épocas prácticamente desde el Renacimiento, aunque la posibilidad de una definición unívoca se muestra difícilmente realizable. En cualquier caso, la efectividad de la tragedia está completamente vinculada a la cultura, ya antigua, ya renacentista, ya contemporánea, que lleva a cabo una recuperación del mito conforme a sus propios patrones (sean la justificación del orden social o el rechazo del mismo), pero, como se desarrollará posteriormente, este género queda acrisolado y petrificado en la memoria literaria como el pertinente para la expresión de la lucha entre héroe y mundo por medio del castigo.

## II. La tragedia como producto histórico: antigüedad y contemporaneidad.

No hay que obviar que la tragedia, más allá de los factores estéticos que la revisten de una magia particular, es un producto cultural generado en una época concreta. Por esta razón, es de capital importancia valorar el contexto en el que el género nace, se desarrolla y es aceptado. El hombre, ahora y en la Grecia clásica, está sometido a una serie de condicionamientos históricos y culturales que afectan a la visión de su realidad. Puede

---

<sup>5</sup> “Fue entonces cuando la reacción del dios de Delfos se limitó a privar a su poderoso contrincante de las armas destructoras recurriendo a su oportuna reconciliación. Esta reconciliación constituye el momento más importante de la historia del culto griego” (Nietzsche 2014, 31).

<sup>6</sup> En efecto, los dramaturgos y eruditos de alemanes del XVIII y XIX llevaron a cabo importantes estudios de la tragedia griega, como es el caso de Lessing, el cual recupera el género trágico como un teatro moral de tipo burgués basado en la compasión, Herder o el propio Hegel. Sin duda, las visiones que mayor pujanza alcanzaron en la obra nietzscheana son la de Schiller, el cual advierte en la tragedia una expresión del orden cósmico, como, por supuestos, los dos volúmenes de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, del cual toma nociones como lo profundo que se esconde bajo el “velo de Maya” y la importancia de la música para hacerlo brotar. Un resumen de los antecedentes a Nietzsche en el estudio de la Antigüedad puede encontrarse en Silk y Stern 1981, 297-332 y Zimmermann 2012, 153-161.

alegarse que los elementos intelectuales tienen cabida y definición dentro de la propia cultura que los ha diseñado y los entiende, es decir, dentro de un mismo contexto en el cual emisor y receptor son conscientes de su propia identificación y comunicación por hallarse en un mismo contexto, con las salvedades y excepciones que conlleva.

### II.1. La tragedia y la sociedad ateniense del siglo V a.C.

Frente a otros géneros literarios, la tragedia tiene un punto de partida muy concreto, la Atenas del siglo V a.C, y no parece haberse desarrollado de forma análoga en otra cultura contemporánea. Además, se erige como un ente único y exclusivo, pues, aunque las mascaradas rituales, los actos mímicos y las danzas litúrgicas cuentan con ejemplos en numerosos pueblos, el espectáculo trágico es desarrollado y experimentado en el Ática en un momento muy determinado<sup>7</sup>. ¿Qué razones, qué inquietudes, qué acontecimientos, de qué espíritu podría estar dotado el hombre ateniense del momento para afrontar tal empresa? Tal vez, se podría aducir la superioridad intelectual de los atenienses y su loable capacidad para alcanzar las más altas cotas de la Belleza, pero nos topáramos de bruces ante aspectos intangibles e insuperables que remiten al esencialismo. La tragedia, más allá de un auténtico paroxismo estético y emocional, es un acto político, es decir, desarrollado en el ámbito de la comunidad ciudadana griega con los condicionantes que conlleva.

La Grecia del VI sufre una auténtica crisis cívica y política, pues el tradicional predominio de las familias aristocráticas más gallardas se ve contestado por las reclamaciones progresivas de una masa hoplítica que había afrontar las exacciones fiscales y riesgos de la guerra sin recibir ningún privilegio. Ante tal problema, las respuestas son variadas, pero, en cualquier caso, tanto las tiranías, como los intentos de conciliación por parte de la más inalcanzable aristocracia han de tomar en consideración al elemento popular, fundamentalmente hoplítico<sup>8</sup>. En Atenas, se experimentan las dos variantes, los intentos de conciliación, por parte de las leyes solonianas, y la tiranía, en la persona de Pisístrato y sus hijos, pero paulatinamente se va afianzando no sólo el conglomerado hoplítico, sino también una ideología "popular" que encuentra un eterno enemigo en la sempiterna exclusividad de la excelencia aristocrática<sup>9</sup>. Jean-Pièrre Vernant habla, con mucho acierto, de que la tragedia reproduce precisamente ese choque de ideologías, esa confrontación de tensiones que siempre termina con el fatídico desenlace. Durante el siglo V a.C, la democracia se asienta, con todo su aparato intelectual, pero ha de hacer frente a unos esquemas mentales, políticos y emocionales largo tiempo arraigados, la cultura heroica aristocrática, guardada en lo más recóndito del clan familiar y en la propia liturgia vinculada al héroe<sup>10</sup>, el cual legitimaba el papel de eupátridas de sus descendientes. Puede percibirse una transición subyacente de dos sistemas de pensamiento, de identidad diferentes, el noble frente al ciudadano, y el delicado hilo sobre el que pende el equilibrio es el tema principal y recreo del arte trágico.

Vernant hace un magnífico análisis de la misma, al considerar que su esencia se encuentra en la reproducción del frágil equilibrio interno y psicológico en el que vive el experimento ateniense<sup>11</sup>. La dicotomía está presente en la propia configuración formal del

<sup>7</sup> La tragedia clásica no sufre una desaparición a finales del siglo V, pues se mantiene durante los primeros años del IV y experimenta una recuperación en época romana de la mano de autores como Nevio y Ennio, enmarcados en un claro ambiente filoheleno, si bien el gran representante sería Séneca, aunque en su época la tragedia ya no se configura como un espectáculo cívico público.

<sup>8</sup> Alsina 1971, 16-17.

<sup>9</sup> En este sentido, cada vez se ha avanzado más en la relación entre la tiranía y el origen de la tragedia, ya que los casos más antiguos de coros dionisiacos son atribuidos a Arión, bajo la protección de los Cipséidas de Corinto, o a las reformas de Clístenes, tirano de Sición. El caso más evidente es el de Pisístrato, el cual organizó las primeras recitaciones públicas de la *Iliada* y promovió las representaciones de Tespis, tal y como recoge el mármol de Paros. Un estudio de esta vinculación puede encontrarse en Alsina, 1971, Romilly 2011, 15-26; Zimmermann 2012, 11-55.

<sup>10</sup> Vernant y Vidal-Naquet 1989, 16-17.

<sup>11</sup> Vernant y Vidal-Naquet 1989, 23.

espectáculo, pues opone de forma irreconciliable, que no irracional, al coro disfrazado, tesoro colectivo garante de la sensatez y el bienestar cívico, y al actor enmascarado, metáfora de un fantasma del pasado, el héroe<sup>12</sup>. La oposición emana de la acción de los personajes, en los cuales conviven los modelos políticos con los prepolíticos, cuyo símbolo es Eteocles, el cual experimenta durante la primera parte de los Siete contra Tebas la *sophrosyne* cívica, pero se transforma, sufre locura (*ate*), propia del labdácida, y el honor familiar heroico, cuando se le menciona a su hermano. En efecto, Vernant y Vidal-Naquet nos hablan, con gran acierto, de la convivencia del *ethos*, la personalidad del personaje, y el *daimon*, un poder sobrehumano y apolítico. La contradicción se acentúa en el ámbito del lenguaje, pues se cuestionan conceptos como la justicia (*diké*), del poder (*kratos*) o de la *hybris* o la confusión existente respecto a ellos. En Grecia, no existen compendios legislativos, de modo que la disolución de conflictos siempre se había mantenido en el ámbito familiar y aristocrático frente al cual se alzan una serie de tribunales en los cuales la potestad ya no reside en el pariente, sino en el ciudadano. El conflicto descuello en el plano de la “experiencia humana de lo divino”, pues se contraponen un modelo de religiosidad familiar oscura, integrado por las Erinias o los ancestros<sup>13</sup>, frente a unos cultos cívicos, en los cuales el individuo se relaciona con el dios en calidad de *homo politicus*. ¿Qué mejor manera de plantear todas estas contradicciones que a través de las acciones de una Antígona o de un Orestes?

El nuevo modelo ha triunfado en su imposición, pero no ha eliminado las trazas del antiguo, porque en la mente y el corazón de cada ateniense todavía se deja sentir el brillo de los héroes del pasado sobre los cuales se alza el *demos* del presente, porque los dos paradigmas vitales no se encuentran tan lejos que puedan disociarse, ni tan próximos que logren identificarse, porque existe la fisura emocional, hay tragedia<sup>14</sup>. No obstante, esta contradicción interna no se proyecta sobre acontecimientos del presente, sino que abraza los mitos del pasado, de la épica y de la lírica, vertiéndolos sobre un recipiente diferente. Las obras trágicas retoman las historias tradicionales, conocidas a través de otros géneros literarios, pero las dotan de un sentido diferente, pues la épica relata, canta grandes gestas del pasado, pero la tragedia plantea problemas de la existencia y la existencia como problema. El elemento formal de expresión artística, el lenguaje mítico, se mantiene inmutable, pero el dramaturgo actúa como un demiurgo que selecciona y proyecta en forma de diálogo, de discusión, de duplicidad de estructuras de la realidad el conjunto del mito<sup>15</sup>. El autor escoge la versión y el pasaje del mito que permite un mayor desarrollo del dramatismo, del enfrentamiento entre dos figuras contrapuestas, el individualismo heroico y el espíritu cívico democrático, convirtiendo, a su vez, al espectador en juez y parte de este dualismo vital. El objetivo no consiste en relatar una historia de dioses y héroes, sino plantear una visión de la ideología de la *polis* a través de estos dioses y héroes como vehículo. El hombre había creado un tesoro imperecedero, al tiempo que la tragedia había afianzado en el hombre ateniense la conciencia de lo trágico<sup>16</sup>.

En este momento histórico, cobra pleno sentido la tragedia griega como manifestación estética, pues el sentido estético queda enraizado en un entorno cultural que a través de una forma simbólica es capaz de despertar la emoción, más allá de la evolución a la que se ve sometida el género en la Grecia antigua. Aun con la dificultad que supone intentar desentrañar la esencia de la tragedia a partir de la multiplicidad de obras y el siglo que pervive, la concepción de un argumento tan sumamente abierto y el planteamiento de la relación del hombre con su mundo como un “problema”<sup>17</sup> constituyen la base de la misma.

<sup>12</sup> Vernant y Vidal Naquet 1987, 29.

<sup>13</sup> Vernant 1987, 33.

<sup>14</sup> Vernant 1987, 18.

<sup>15</sup> Segal 1995, 239ss.

<sup>16</sup> Vernant (2002, 86-88) considera que no sólo el hombre produce la tragedia, sino que la misma predispone a su auditorio generando en ellos una conciencia trágica.

<sup>17</sup> Vernant 1987, 42.

No obstante, el éxito de la tragedia tanto en su época, como transhistóricamente se asienta también en la configuración de sus personajes, “ni buenos, ni malos”<sup>18</sup>, es decir, en la selección de una serie de mitos que encarnan el enfrentamiento. Esta transhistoricidad, sugerida por Vernant, puede encontrar su base explicativa en la “estética de la recepción” de Jauss<sup>19</sup> y, especialmente, la concepción mitocrítica de Durand, de tal manera que ya la tragedia antigua habría afrontado los grandes problemas del hombre del momento personalizándonos en una determinada figura (Edipo, Orestes, Antígona). Este carácter problemático, este arte de la dialéctica velada, sería el elemento que los distintos recuperadores del género retoman a la hora de construir la tragedia en su propia época, si bien el enfrentamiento que la misma presupone se conforma a partir de la ideología de cada cultura<sup>20</sup>. Por tal razón, es importante esbozar, al menos de manera general, los grandes rasgos ideológicos de la sociedad en la que se sitúan los dramaturgos del XX para comprender el conjunto de valores que podían encarnar los héroes en las representaciones “neohelenistas” del siglo pasado.

## II.2. La sociedad de principios del siglo XX: historia y cultura.

La tragedia ha conocido una larguísima vida y la sociedad contemporánea no constituye una excepción, pues muchos de estos autores han cultivado el mito clásico. Sin embargo, se hace necesario determinar cómo es la sociedad en la que se enmarcan los dramaturgos que recuperan la tragedia y que consume los productos culturales de tales autores. Por esta razón, el análisis se va a orientar, por una parte, hacia los acontecimientos históricos que jalonan la vida del hombre de principios del siglo XX, por otra, hacia la delimitación del ámbito intelectual en el cual el artista se integra, tanto en Europa, como en Francia, el caso que más estrictamente nos ocupa. El objetivo principal es determinar cuáles son las diferencias sociales, históricas y culturales que pueden conducir al individuo a una distinta percepción de un fenómeno concreto.

Ingente es el reto de desentrañar el espíritu del hombre que contempló los cimientos del siglo precedente, pero hay una serie de eventos que hubieron de afectar, en gran medida, a su relación con el mundo circundante. Obviamente, se trata de fenómenos muy generalizados y ampliamente conocidos, pero, no por ello, menos determinantes en la experiencia humana.

Uno de los grandes acontecimientos del siglo XX es el desarrollo armamentístico que estalla en las dos guerras mundiales. Más allá de un mundo polarizado en una facción de vencedores y otra de vencidos, estos conflictos condujeron al hombre contemporáneo a replantear temas como la divinidad, el destino o la bondad humana, pues las huestes de la muerte habían sembrado sus semillas por doquier. En el ámbito artístico, el que más nos concierne, asistimos al inicio de una serie de reacciones contra la ambición de un mundo burgués que había alentado las alas de la guerra, pero también las artes de evasión. En este contexto, ha de enmarcarse la vanguardia, pero también el desarrollo de una literatura política comprometida, con grandes exponentes como Bertold Brecht o Hauptmann<sup>21</sup>. En

<sup>18</sup> Arist. *Poet.* 1453 a.

<sup>19</sup> Para comprender los fundamentos de la “estética de la recepción” de Jauss, conviene revisar su obra principal *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (1992), según la cual la experiencia estética es el origen de la recuperación de los mitos literario del pasado, si bien la misma no se fundamenta tan solo en el virtuosismo del productor (*poiesis*), sino también en la capacidad del lector para la recepción (*aisthesis*) y la comunicación de ambos entes por medio de la *katharsis*. En cualquier caso, la recepción no es unívoca, sino que el horizonte de expectativas del autor y su público está influido por la cultura que les rodea. De esta manera, la perdurabilidad del mito se basaría en un ajuste al horizonte social de expectativas.

<sup>20</sup> “Es lo que diferencia radicalmente el niño humano o el enfermo mental del mono o del perro: la sociedad- y su “conciencia”- que es la cultura-es para el hombre una forma simbólica doblemente exigida por los caracteres sociables del animal humano, tan desprovisto de instintos de supervivencia, y por las cualidades de mediatización reflexiva de su “gran cerebro” (Durand 2013, 26).

<sup>21</sup> Hernández Miguel 2008, 365-367.

cualquier caso, se va asistir a un profundo proceso de empleo de la literatura por parte de los autores para canalizar sus ideas sociales. De hecho, es un fenómeno sintomático que en España se produzca precisamente la eclosión de la tragedia de tema griego a raíz de la guerra civil. Las guerras y sus consecuencias tienen enorme calado en la literatura francesa de la época, al menos el caso que nos ocupa, pues subyacen constantemente las ideas del autor en torno a ella.

El siglo XX observa también el desarrollo del movimiento obrero y la polarización de este mundo en dos ideas claramente diferenciadas. Esta dicotomía no sólo va a afectar a la base social, pues muchos artistas y literatos se van a ver absorbidos por las convicciones comunistas o por sus contrarias, ya totalitaristas, ya capitalistas. En la propia sociedad francesa de finales del siglo XIX, ya se observa una división de la intelectualidad y la política en dos grandes bandos, uno conservador burgués-patriótico y otro "progresista"<sup>22</sup>. En cualquier caso, el artista ha de tomar partido, a veces por el simple hecho de negarse a actuar, de modo que su arte va a verse impregnado de las ideas del creador hacia el modelo político y social. En este sentido, llama la atención nuevamente la recuperación del mito clásico, el cual sirve como marco de discusión para una serie de presupuestos intelectuales y sociales que no existían en el mundo griego<sup>23</sup>. El estallido de los totalitarismos también habría generado una profunda impresión en las mentes y corazones de la época. En el caso francés, los autores que nos ocupan intuyen en la tragedia antigua una serie de temas, una dialéctica y una capacidad emocional insospechada, de modo que el planteamiento acerca de los límites de la libertad del individuo, así como la necesidad de la misma van a encontrar una auténtica lanzadera en los mitos de la literatura clásica, lo cual demuestra la importancia de intertextualidad en la producción literaria<sup>24</sup>. De esta manera, como puede alegarse en cualquier generación literaria a partir del XIX, se evidencia un fenómeno de recepción en el cual intervienen la tradición, es decir, toda aquella retahíla de autores que cultivan un determinado episodio mítico, y la recuperación, basada en la relectura e interpretación de los clásicos de forma directa por el artista o el literato.

El siglo XX supone también un auténtico cambio en el ámbito intelectual y económico. En efecto, se da un gran desarrollo de la ciencia, fundamentalmente de la física y la química, con el máximo exponente del relativismo de Einstein. Muchas de las ideas científicas, si bien no a un nivel profundo, se filtran en la vida y obra del literato que participa del mundo, por ejemplo, a través de la consolidación progresiva del escepticismo o la negación de la divinidad<sup>25</sup>. Por supuesto, se lleva a cabo una mejora de la red de transportes, lo cual genera la movilidad de las personas y, con ellas, de las ideas, de modo que las culturas van a ir generalizándose y comunicándose. En el ámbito del conocimiento humanístico, cobran suma importancia la psicología, a raíz del herético estudio de Freud, o la antropología, con el fenómeno destacado del estructuralismo francés, pero también otras tendencias, las cuales han vertido su mirada hacia los mitos clásicos y su gloriosa encarnación en la tragedia, con los ejemplos clásicos del mito de Edipo y de Electra, a los cuales hacían referencia Freud y sus seguidores, como es el caso de Jung<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Real 1994, 1075 ss.

<sup>23</sup> Fernández Cardo 1994, 1259-1261.

<sup>24</sup> No hay que olvidar que Francia es uno de los países con mayor tradición en el tratamiento del mito clásico, ya desde los dramaturgos barrocos, como es el caso de Racine o Corneille, este último autor de un tratado sobre la tragedia. Asimismo, el neoclasicismo supone una nueva etapa en el conocimiento de la Antigüedad clásica, en este caso, de la teoría política. Finalmente, los movimientos simbolista y parnasiano encuentran en la Grecia antigua un auténtico campo ignoto y lleno de símbolos y metáforas sutiles que permiten la plasmación de sus ideas, teniendo como iconos a Paul Valéry o Baudelaire. Para conocer el uso del mito clásico en Francia, ver Brunel 2008; Burian 2007, 240-254; Hernández Miguel 2008, 325-343.

<sup>25</sup> Real 1994, 1083-1085.

<sup>26</sup> Goldhill 1997, 340-341 y Highet 1996, 336-337. En efecto, Jung concedió una enorme importancia a los mitos en su interpretación del "inconsciente colectivo", ya que consideraba que estos mismos constituían la manifestación social de símbolos inconscientes de la sociedad global (Scrimieri 2010, 94-95).

### III. La tragedia en los dramaturgos franceses de principios del siglo XX.

Tras las consideraciones sobre el papel que pudo ejercer el contexto en la creación y asunción de un género como la tragedia, cabe por fin presentar a los autores, la trama y los mecanismos que la misma nos revela. A pesar de que la longitud del trabajo no hace posible una verdadera indagación de los elementos intervinientes en la obra trágica del XX, como la aceptación del público, las propias vivencias del autor, sus convicciones ideológicas o el contexto inmediato, pretendo hacer una exposición de los mismos, sus obras más significativas y las grandes tendencias literarias, con el objetivo de entender la sincronía del mito trágico en Sartre, es decir, los referentes coetáneos que habían de ejercer influencia en su producción.

#### III.1. La nómina de autores: obras y tendencias.

El mito clásico está presente en muchos de sus antecesores, desde épocas inmemoriales, pero nos topamos aquí con una serie de autores, a los cuales se ha otorgado el título de “neohelenistas”, en los cuales la influencia trágica cuenta con una relevancia significativa. Concretamente, hablamos de Paul Claudel, André Gide, Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre y Albert Camus. En la medida de lo posible, hay que conocer su vida, especialmente en lo relativo a sus contactos con las leyendas helénicas.

El primero de los autores es, sin duda, André Gide (1869-1951), literato francés que entra en contacto con el mundo clásico a través de su amistad con Oscar Wilde. La obra de temática antigua más valorada es *Le Prométhée mal enchaîné*, donde lleva a cabo una recreación del propio mito, pues el personaje va acompañado de un buitres, al cual va alimentando constantemente. Nuestro personaje se define por un tratamiento abierto del mito, el cual sirve como justificación para hacer alegato en favor de la homosexualidad y el comunismo<sup>27</sup>. En su producción, nos topamos con cuatro tragedias de temática clásica, *Philoctète* (1899), *Le roi Candaule* (1901), *Oedipe* (1931) y *Perséphone* (1934), en los cuales el mito se dota de un erotismo y sensualismo irresistibles. Además, llama la atención que haya desarrollado un episodio como el del rey asiático Candaules, conocido a través de Heródoto, el cual no había recibido especial explotación en la literatura.

El segundo de ellos es Jean Giraudoux (1882-1994), el cual ofrece un profundo conocimiento del mundo helénico, así como del arte dramático, logrando una simbiosis perfecta en sus obras. En este sentido, destacan tres obras, *Amphitryon 38* (1929), *La guerra de Troya no tendrá lugar* (1935) o *Électre* (1937). En las obras de Giraudoux, se evidencia una enorme naturalidad en el tratamiento del mito, con la introducción de pasajes que no aparecen en los originales griegos, así como la oposición de dos conceptos antitéticos, como la paz y la guerra en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*<sup>28</sup>. Además, constituye una idea redundante el pesimismo ante el inexorable destino, cuya mayor ejemplificación se encuentra en la vana actitud conciliadora de Héctor y Odiseo, pues finalmente la guerra termina estallando.

El tercer autor es el versátil Jean Cocteau (1889-1944), el cual desarrolló una importante labor en el cine, el ballet, la poesía, el teatro o la novela. Se trata de un verdadero espíritu pleno, azuzado desde sus tiempos más juveniles por la sutil belleza de lo heleno. Entre sus principales obras dramáticas destacan *Antigone* (1922), *Oedipe roi* (1928), y, sobre todo, *La machine infernale* (1934) u *Orphée*. En cuanto al papel de la tragedia clásica, llama la atención el contraste entre la extrema escrupulosidad respecto a Sófocles en *La machine infernale* y la libertad que se arroja en el reflejo del mito de Orfeo<sup>29</sup>. No se

<sup>27</sup> Highet 1996, 338-340 y Jouan 1952, 66.

<sup>28</sup> Hernández Miguel 2008, 338.

<sup>29</sup> Lasso de la Vega 1967, 188.



trata de una dicotomía baladí, pues hemos de tener en cuenta que el mito griego supone para estos personajes la aspiración a una libertad absoluta, pero también del Olimpo de la poesía a través de su propio talento artístico.

Otro gran productor de tragedias fue Jean Anouilh, con algunas obras fundamentales como *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942) o *Médée* (1946). En el caso de Anouilh, se conjuga el respeto por los pasajes más simbólicos de los trágicos griegos, fundamentalmente Sófocles, sumado a la intromisión de elementos chocantes o, incluso, anacrónicos.

Finalmente, el mito trágico también fue transitado por los grandes maestros del existencialismo francés, Sartre y Camus<sup>30</sup>. La mitología clásica o historia antigua no constituyen el motor fundamental de su obra, pero resulta curioso que la plasmación de sus más brillantes convicciones existencialistas en dos de sus obras más aclamadas, *Las mouches* y *Calígula*, se guíen de la magia de la leyenda trágica<sup>31</sup>.

Teniendo en cuenta las características propias de cada autor, hemos optado, como se indicó en la introducción, por conducir nuestro análisis a partir de *Las Moscas* de Sartre, obra en la cual se sintetizan buena parte de las características de la recuperación de la tragedia antigua en el mundo contemporáneo. En este sentido, si bien los dramaturgos modernos a la hora de ensamblar sus tragedias, evidencian una serie de diferencias tanto formales, como conceptuales respecto a su lectura de las obras antiguas, fruto de su propia cosmovisión, resulta más reseñable la coincidencia en el tiempo de una generación que cultivó con tanta profusión el mito griego.

### III.2. La diferenciación formal de la tragedia antigua y moderna.

Hemos considerado oportuna la analogía entre el género trágico en dos épocas tan alejadas porque ha de existir una esencia inmanente e inalterable o, al menos, algún rasgo común a ambas, pero esta similitud no llega al ámbito formal de la composición. Con la excepción de algún intento aislado, pero digno de encomio por parte de algún autor por recuperar algunos de los elementos formales básicos del drama antiguo, la presencia de un elemento coral y las intervenciones en verso de los personajes, estos rasgos esenciales han tendido a la desaparición. Precisamente este lirismo, esta potencia musical ha sido recogida por un género artístico y dramático, la ópera. El propio Nietzsche, a la hora de ensalzar la recuperación del espíritu trágico por parte del pueblo alemán de su tiempo, fenómeno insólito y único, en su opinión, centra indudablemente tal actividad salvadora en Richard Wagner y su labor operística<sup>32</sup>. En el caso francés, Claudel quiso recuperar la versificación dramática, mediante la creación de un metro que partiese del trímetro yámbico<sup>33</sup>. El coro también es recuperado por este autor, si bien el elemento trágico, es decir, contradictorio del teatro francés contemporáneo reside en los propios protagonistas de la trama, no enfrentados ya a un consejo coral y colectivo en el cual se acrisola la ideología ciudadana, sino al propio destino y, en ocasiones, a sí mismos. En cualquier caso, se revela una separación en los autores modernos respecto a unos elementos impregnados de enorme antigüedad y arcaísmo, el verso y el coro, de modo que la contradicción trágica y la magia escénica se construyen por medio de recursos diferentes sin que esta nueva situación reste dramatismo, ni tensión a la trama, tal y como reflejó en su trabajo el profesor Lasso de la Vega:

“La pervivencia del drama antiguo en nuestra época no acontece a través de sus elementos formales. La música y la danza, componentes sustanciales de la tragedia antigua, se hallan normalmente excluidas de los modernos dramas de tema antiguo.

<sup>30</sup> No obstante, Albert Camus renegó frecuentemente del apelativo de existencialista.

<sup>31</sup> Hernández Miguel 2008, 340-341 y Lasso de la Vega 1967, 206-207.

<sup>32</sup> Nietzsche 2014, 76-77.

<sup>33</sup> Hernández Miguel 2008, 337.

Escritos en prosa severa, deben renunciar igualmente a un sinfín de recursos propios de un género versipotente<sup>34</sup>

Como referirá en páginas posteriores, el coro no encuentra cabida no por capricho del actor, sino porque resulta incomprensible y anodino al espectador del ágil y prosaico drama moderno. De esta manera, no es de extrañar que el abominable y siniestro coro de Erinias que persigue incansablemente a Orestes sea transformado en impenitente moscas que intentan infundir temor a los hijos de Agamenón cuando se refugian en el templo de Apolo<sup>35</sup>. Evidentemente, ya no es un grupo coral dotado de musicalidad, ni danza, al igual que el de ciudadanos de Argos que lamentan sus penas en el “día de los difuntos”<sup>36</sup>. Este elemento grupal, como argumentaba el profesor Lasso de la Vega, no define la tragedia en tiempos modernos, pero hay vestigios de ese personaje colectivo, el cual encaja como opuesto al héroe “existencialista”, repartiéndose la mentalidad anquilosada con el antagonista de la trama.

### III. 3. La diferenciación conceptual respecto a la tragedia antigua: un drama de ideas y figuras.

“La tragedia es un arte de figuras; pero, bien se entiende, estas no son caracteres individuales. En tanto en cuanto el drama ha surgido de la representación sacra de la vida, no es la expresión de individuos, sino de tipos, ideales representantes del movimiento de la vida”<sup>37</sup>.

El profesor Lasso de la Vega, en su estudio acerca del helenismo en la literatura contemporánea, califica el teatro moderno de tema griego como un “arte de figuras”. ¿Qué nos revela esta enigmática expresión? Ya hemos advertido cómo los dramaturgos modernos han prescindido de uno de los componentes inherentes y genuinos de la tragedia griega, el coro, el cual encarna, generalmente, la sabiduría popular. Por esta razón, Anouilh, Giraudoux o Sartre se han visto abocados a construir, a edificar, a evidenciar la tensión y el enfrentamiento propios del drama a través de recursos diferentes. Indudablemente, el gran vestigio de la tragedia antigua que ha pervivido hasta nuestros propios tiempos son sus personajes, el elemento que mejor se ajusta a nuestra comprensión actual.

Sin embargo, ¿por qué tales personajes, tales hombres y mujeres, que cobran sentido en su sociedad como sujeto histórico han extendido su vida a lo largo de todos los tiempos, convirtiéndose en un objeto transhistórico? Una de las claves se encuentra en la encarnación de una serie de actitudes existenciales ante la vida, unos comportamientos universales, pues padecen por temas como el respeto a la divinidad, el amor familiar, el orgullo...<sup>38</sup> El ámbito en el que se desarrollan sus hazañas o desventuras en la tragedia griega está marcado por los dioses, pero este acompañamiento sacro no ha impedido que sus acciones, su figura perviva en nuestros modernos autores, dotando, no obstante, a la interpretación de las mismas de un carácter algo diferente. Así, la Antígona de Anouilh ya no representa la veneración y observación de una religión familiar que no existe en la Francia moderna, sino que personifica la pureza frente a la corrupción mundana de Creonte, manido

<sup>34</sup> Lasso de la Vega 1967, 162.

<sup>35</sup> Ver la escena primera del acto tercero de *Les Mouches* (Sartre 2007, 79-83).

<sup>36</sup> Ver las escenas II y III del segundo acto, donde, en ocasiones, los ciudadanos actúan bajo el apelativo de “gentío” o “masa” que manifiesta tal colectividad opuesta, en este caso, a la figura rebelde de Electra.

<sup>37</sup> Lasso de la Vega 1967, 172.

<sup>38</sup> En este sentido, Jauss (1992, 243-245) plantea al héroe como la gran figura de la estética de la recepción, pues constituye la nominalización de los temas humanos universales que se encuentran inmersos en todo mito. Asimismo, clasifica la identificación que el espectador o el lector siente con el héroe en cinco categorías: asociativa, admirativa, simpatética, catártica e irónica (259ss).

representante de la corrección gubernamental<sup>39</sup>. El Héctor de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, comparte con el de la *Ilíada* su imagen de padre amantísimo, pero se diferencia de su precedente al convertirse en un defensor recalcitrante de la paz. Muchos otros son los casos en los cuales se toma la figura trágica griega, la cual en su tiempo ya suponía un auténtico ejemplo de actitud ante el dolor primigenio, para dotarla de aquellos contenidos, emociones y actitudes existenciales que cobran sentido en el propio mundo del dramaturgo moderno, es decir, se produce una actualización del tema para que mantenga la pujanza.

En definitiva, estas figuras que han hecho estremecer desde tiempos inmemoriales las más profundas simas del individuo permiten a los dramaturgos franceses el despliegue de sus principios estéticos, filosóficos, políticos... la ejecución de un auténtico "teatro de ideas", con la característica afición a la introspección psicológica de nuestro tiempo.

De esta manera, Orestes, cuyo crimen en el conjunto de obras de la Antigüedad obedece a un designio divino, así como a la mácula de sangre inherente a la estirpe de los Atridas<sup>40</sup>, experimenta a lo largo de la obra una evolución psicológica inexistente en el drama antiguo, desde la figura de un burgués intelectual no comprometido hasta un hombre que alcanza la absoluta libertad mediante el asesinato de Clitemnestra y Egisto. Este asesinato, en cambio, no se debe, como en el drama antiguo, a la venganza que exige la eliminación de su padre, sino a la expresión de su absoluto libre albedrío, pues a partir del mismo logra librar al pueblo de Argos de las "moscas" (Erinias) que los atenazaban a causa de arrepentimiento por su complicidad en la muerte de Agamenón a manos de Egisto<sup>41</sup>. Electra, adalid de la oposición a la tiranía de Egisto en un principio, termina arrepintiéndose de haber participado en el crimen<sup>42</sup>, de modo que Sartre hace de Orestes el perfecto héroe existencialista en búsqueda de su "yo" libre y de su propia creación, con la evolución mental tan del gusto del teatro moderno. El mensaje cobra amplio sentido en la Francia sitiada de 1942 con un claro llamamiento a abandonar la actitud de conformismo y el sentimiento de culpabilidad con el objetivo de emprender la resistencia. En el caso de Camus, Calígula asume, ante la muerte de su hermana, la noción de la imperfección del mundo y se erige como único ser libre del imperio<sup>43</sup>, con derecho a ejecutar toda clase de crímenes. En *La machine infernale*, se plantea también el conflicto sobre la libertad del hombre, a través del desarrollo minucioso por parte de Cocteau del *Edipo rey* de Sófocles, pues, al igual que en la tragedia clásica, los distintos intentos por evitar su destino resultan infructuosos, al terminar arrancándose los ojos, aunque el autor suaviza el final de la obra mediante la aparición del espíritu de Yocasta que protege a Edipo en su viaje. En definitiva, puede revestirse al héroe clásico de un aura de libertad frente a su destino del que no estaba dotado en la Antigüedad.

<sup>39</sup> Burian 1997, 249ss y Lasso de la Vega 1967, 198. Luengo López (2013, 216-7) matiza esta opinión al reivindicar que el enfrentamiento entre Creonte y Antígona simboliza realmente la confrontación entre dos tipos de justicia, la de Antígona para vengar a su hermano y la de Creonte para salvar a Tebas de los enemigos corintios.

<sup>40</sup> Aesch. *Ag.* 1190, 1580 ss, *Cho.* 245-250, 310-320, 465, *Eum.* 625 ss, *Soph. El.* 245ss.

<sup>41</sup> Gañán Martínez y García Hiernaux 2010, 264; Luengo López 2013, 209-10. Esta libertad frente al asesinato está remarcada en numerosos pasajes del acto III (Sartre 2007, 82-83, 86-87, 91, 98-99).

<sup>42</sup> El arrepentimiento de Electra no se refleja en ninguno de los dramas griegos, aunque en la *Electra* (1180 ss.) de Eurípides, los protagonistas de la obra sufren el miedo y horror ante el asesinato de su propia madre. Así, se demuestra que la trama de la mitología antigua no constituye un dogma inmutable, sino que el autor puede alternar la interpretación. En este sentido, para mantener la propia identidad del mito se distinguen en el análisis literario una serie de "invariantes", como la muerte de Clitemnestra a manos de sus hijos, y de variantes, rasgos modificables, como los motivos del asesinato, la autoría o la actitud ante el mismo, fruto de la producción del autor. En cualquier caso, Sartre altera, de forma probablemente muy consciente y con deseo de inversión del drama clásico, la asunción de la responsabilidad del asesinato, del cual reniega Electra, figura que había sido concebida tradicionalmente como ejemplo de insumisión (Bravo Castillo 2008, 73-4).

<sup>43</sup> Camus 2013, 33. Acertadamente, Luengo López (2013, 213-215) defiende que Camus plantea a través de la figura del emperador romano las consecuencias del uso excesivo de la libertad, especialmente, de una libertad sin humanismo, planteamiento que alcanzará su culminación en *El hombre rebelde*.

Otro de los grandes conceptos modernos que pueden encarnar los héroes trágicos griegos es el de la oposición al designio divino e, incluso, el ateísmo<sup>44</sup>, propio del desarrollo del saber científico y de los horrores de una guerra que conllevan el replanteamiento de Dios. En primer lugar y como hemos comentado, frente a la primacía de la intervención sagrada en el devenir de Orestes en las tragedias griegas, donde el crimen es guiado por un oráculo pítico<sup>45</sup> y la absolución corresponde a la benevolencia ya de Zeus<sup>46</sup>, ya de Atenea<sup>47</sup>, el protagonista sartriano alcanza la salvación por sí mismo reivindicando el asesinato como “muy suyo”<sup>48</sup>, lo cual le hace independiente de los designios de un Júpiter/Zeus que busca la sumisión del hombre por medio de la culpa.

Un tercer tema de gran importancia viene marcado por la búsqueda de la paz, menos desarrollado en *Las Moscas*, aunque susceptible de intuición en el mensaje de resistencia frente a la tiranía y de desarrollo personal como único medio de alcanzar la calma. Giraudoux nos lo ejemplifica en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, escrita en 1935, breves momentos antes de la guerra civil española y la 2ª guerra mundial, de modo que está transida de tintes proféticos. Efectivamente, la trama toma como punto de partida los episodios desarrollados en la *Ilíada*, si bien el relato de Giraudoux se remonta a los orígenes de la misma, los cuales están despojados, de la misma manera, de cualquier pequeño atisbo de intervención divina. Por una parte, destacan Odiseo y, sobre todo, Héctor, los cuales intentan evitar las barbaridades del conflicto mediante la devolución de Helena, la cual no es valorada positiva, ni negativamente, sino como una simple herramienta utilizada para justificar las ambiciones de conquista y destrucción por parte de los estados, o el propio Paris, el cual se resigna a la entrega de su querida en beneficio del bien público. Frente a ellos se presentan personajes como Príamo o el poeta Demódoco, los cuales, sin la responsabilidad de afrontar los martirios del campo de batalla, alientan el conflicto mediante la justificación de desagraviar a Helena o no permitir que se insulte a Troya. La imagen proporcionada por el autor es de un notable pesimismo, pues siente que, aunque nadie desee la guerra, ésta finalmente acaba siendo desatada por unos botarates incompasivos e irreflexiones nacionalistas, en definitiva, por la fatalidad de un destino inevitable<sup>49</sup>.

He pretendido esbozar tres grandes motivos presentes en la obra de los trágicos franceses del XX, pero, en cualquier caso, no son excluyentes entre sí, pues en muchas de las tragedias se ven mezclados estos temas y otros. No hay que despreciar que, en último término, el mito es un vehículo al servicio del autor para expresar de forma poética sus convicciones personales. Estos personajes planteaban ya desde las tragedias originales una serie de actitudes y comportamiento ante algunas de las grandes preocupaciones universales, el dolor, y, sin duda, los dramaturgos modernos van a tomar las desventuras de los mismos, las cuales provocan una enorme emoción, para construir sus propias ideas ante el sufrimiento<sup>50</sup>. En este sentido, hay una clara predilección por algunos episodios trágicos, los de la casa de los Labdácidas y la de los Atridas, pues sus figuras representan a ojos del autor moderno un sufrimiento y un humanismo mayor que ningún otro, de modo que cobra sentido la expresión de “arte de figuras”, al tiempo que constituían las sagas de la Antigüedad que ofrecía más posibilidades a la hora de tratar el destino y la libertad.

#### III.4. La ambientación de la tragedia contemporánea.

<sup>44</sup> Gañán Martínez y García Hiernaux 2010, 264; Lasso de la Vega 1967, 202-203.

<sup>45</sup> Aesch. *Cho.* 270, 900ss.

<sup>46</sup> Aesch. *Eum.* 715ss.

<sup>47</sup> Aesch. *Eum.* 735ss, 795-805.

<sup>48</sup> Sartre 2007, 86.

<sup>49</sup> Luengo López 2013, 212ss.

<sup>50</sup> “El efecto psicagógico de un tipo de arte como la tragedia- en la que el placer producido por el destino imaginario del héroe libera el ánimo- proporciona un conocimiento de lo ejemplar de la conducta y el sufrimiento humanos: la enorme exactitud que la *aisthesis* de un modelo literario tiene, se sustenta, precisamente, en la gran complejidad del placer catártico.” (Jauss 1992, 161).

Un tercer ámbito que tratar en el análisis de la tragedia francesa del pasado siglo es la ambientación que se ofrece a la misma, es decir, cómo se construyen las escenas en las cuales los personajes van a desarrollar su trama. En este sentido, es difícil fijar un auténtico patrón, si bien podemos destacar que existe en todos ellos una cierta tendencia al anacronismo y la inclusión de escenas que no existen en la tragedia original de la cual han tomado sus temas.

Uno de los fenómenos más llamativos y resonantes a la hora de leer la tragedia contemporánea es el uso del anacronismo, tanto en el registro lingüístico, como en los elementos materiales de las escenas. En cuanto al uso de la lengua, hay que comentar que los autores emplean un estilo elevado y serio, como corresponde a la dignidad del género, si bien, se interpolan pasajes en los cuales se rompe la sobriedad trágica para ofrecernos registros diferentes. Así, en *Les Mouches*, tragedia que, en cuanto ambientación, es bastante respetuosa con el drama clásico hay algún elemento rechinante, como los conjuros de Júpiter para espantar a los insectos (*Abraxas tsé-tsé*<sup>51</sup>) o la imagen de un Júpiter no venerable, sino con apariencia de vulgar *gángster*. Tal es el caso de los guardias de *La machine infernale*, los cuales muestran un uso de lengua propio de los vigilantes de una garita, revelando una intención de decoro, es decir, de que la lengua se ajuste lo máximo posible a la condición social de su hablante. Más evidente es el caso del *Orphée* de Cocteau, en el cual el caballo al que tanto ama el poeta pronuncia constantemente esta profética frase: “Madame Euridice reviendra des enfers” (“La señora Eurídice regresará de los infiernos”), cuyo acróstico, “merde”, nos muestra el juego con la obscenidad, en el cual Gide es un maestro. En *La machine infernale* de Cocteau, Tiresias es llamado Zizi por Yocasta, a la cual éste denomina como “mi paloma”<sup>52</sup>. Sin embargo, el anacronismo no sólo afecta al ámbito lingüístico, sino también a las escenas o los protagonistas, de modo que la Helena de *La guerre de Troie n’aura pas lieu* permite que Paris la abandone para ir a “jugar a los bolos”, mientras que en la obra de Anouilh, Eurídice, Orfeo es un violinista que se enamora de una actriz, cuya perdición va a consistir en preguntarle por el número de amantes anteriores<sup>53</sup>. En el *Orphée* de Cocteau, la muerte lleva máscara de cirujana y va a acompañada de dos ángeles cristianos, Azrael y Gabriel, al tiempo que el guía de Edipo hacia los infiernos es Heurtebise, un simple cristalero.

. En cualquier caso, la introducción de episodios que no aparecen en el drama antiguo es inevitable, pues los autores modernos llevan a cabo una selección del material trágico y desarrollan sus episodios para que respondan a los objetivos que ellos esperan. Así, en *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, por ejemplo, se toma el marco general de la *Ilíada*, pero se inventan la mayor parte de los episodios y parlamentos, pues el fin último no es hacer una traducción, ni una copia, sino tratar sobre lo inevitable y absurdo de la guerra. Hay que comentar, en primer lugar, que no todas las obras muestran la misma literalidad respecto a la trama de la tragedia, pues algunas como *La machine infernale* o, incluso, *Les Mouches* retoman, al menos, las líneas generales de la tragedia antigua<sup>54</sup>. Otras introducen rasgos de mayor proximidad con el mundo de su tiempo o simplemente tratan de producir efectos sorprendentes. En cualquier caso, no se deben a una labor filológica, sino de creación, de modo que procedimientos, como restarle seriedad al lenguaje o la modificación de escenas pueden contribuir precisamente al arraigo de la esencia de la tragedia, el

<sup>51</sup> Sartre 2007, 18.

<sup>52</sup> Lasso de la Vega 1967, 183.

<sup>53</sup> Valverde Abril 2009, 689ss.

<sup>54</sup> El propio Sartre reconoce que la reproducción de una obra antigua en el mundo contemporáneo requería una labor de adaptación para que esta mantuviese su pujanza ante el auditorio. En efecto, aunque hay un cambio en cuanto a los contenidos en el drama sartriano, Buzón y Torres (2009, 140-144) argumentan que el autor francés realmente lleva a cabo la reproducción de algunas de las fórmulas o instituciones que aparecen en la *Orestíada*, como el himno de Electra ante la estatua de Júpiter (escena tercera del primer acto), el ritual en honor de los difuntos, asimilado por los autores a la liturgia del festival de las Antesterias, aunque dotada en la tragedia moderna del matiz de la sumisión cristiano, o el poder terrorífico de las Erinias.

enfrentamiento y sus consecuencias fatídicas. En definitiva, cambian el caparazón, con mayor o menor sutileza, para que la tragedia siga produciendo ese fenómeno de purga, de arraigo sobre el espectador y no hay que despreciar que la “sensualización” o la “vulgarización” de algunos pasajes pueden contribuir a dar una imagen de actualidad en la que el observador comprende una leyenda de gran ancianidad<sup>55</sup>. Se da una tendencia contradictoria, cambiar para que todo siga igual, es decir, los dramaturgos modernos intentan preservar los ciclos trágicos para plantear sus grandes problemas existenciales, pero se apartan del sabor añejo de ésta para que pueda sobrevivir en el mundo en que ellos se encuentran.

#### IV. La recepción del mito trágico: conclusiones.

Una vez alcanzado el final del trayecto, huelga responder la pregunta con la cual iniciábamos nuestra exposición: ¿por qué en la época con mayores posibilidades de alejamiento respecto al modelo naturalista clásico una serie de intelectuales habían optado por plantear sus intrigas morales, políticas, psicológicas... a partir de una reliquia del pasado? En definitiva, hay que intentar responder por qué el mito trágico sigue viviendo y sobre qué criterios.

Al tratar tal tema, el investigador se encuentra ante un ejemplo de literatura comparada y, en buena medida, el método seguido se ha basado en la comparativa, si bien sucinta, de los mitos de la tragedia griega clásica con los de la dramaturgia francesa contemporánea. Sin embargo, más que buscar una letanía de episodios entre los cuales generar un contraste hemos querido analizar los procedimientos de construcción y cuestionar el porqué. En este sentido, el mito, como han demostrado Durand<sup>56</sup> o Jauss, frente a la literatura comparada más tradicional, es inseparable de su entorno cultural. Concretamente, se construye como un choque entre la producción del autor y la recepción de un espectador o lector concebido como un acto de comunicación múltiple, en el cual los “horizontes de expectativas” son mutables en función de la época y en función de las propias capacidades del autor. Por esta razón, es oportuno entender el uso del mito como una “recuperación”. En efecto, la reutilización de mito trágico bebe tanto de una tradición de producción dramática en el mundo francés o europeo, como de una recepción por parte del autor que visualiza en el mito el elemento subjetivo que realza para convertirse en productor para su público, en ocasiones, como en el caso de Camus y Sartre, concedores de la literatura clásica, a partir de la lectura directa.

En cualquier caso, la tragedia y, especialmente, el mito trágico ha pervivido en el tiempo por su singularidad. Como hemos comentado anteriormente, las leyendas asociadas a la misma han sobrevivido y sido retratadas a lo largo del tiempo, desde la Grecia helenística y la propia Roma, pasando por Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo o el XIX. Es importante acentuar la palabra “singularidad”, pues las grandes figuras del mito y su sufrimiento insondable por el enfrentamiento con el mundo ha quedado aferrado como una

<sup>55</sup> Un análisis de estas incongruencias puede encontrarse en Lasso de la Vega 1967, 179-189. No obstante, Herrero Cecilia (2006, 74) considera que una de las cuatro vías de interpretación del mito como intertexto, es decir, ligadura entre el texto mítico original (hipotexto) y el recreado posteriormente (hipertexto) es la de la “caricatura”, es decir, la ironía o ridiculización de la trama antigua. Aunque no constituye la motivación principal de la tragedia francesa moderna, los aspectos de ambientación antes anunciados pueden actuar como mecanismos de desacralización y, en ocasiones, jocosidad respecto a los elementos del drama antiguo.

<sup>56</sup> Esta noción de mito en la cual intervienen el agente personal y el social es desarrollada por Durand en el capítulo IV (“El concepto de tópica sociocultural) de *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología* (2003): “Pero el vínculo de estos tres “niveles” metafóricos de la tópica social, la fuerza de la coherencia fundamental que “implica el nivel fundador del arquetipo, el nivel atencional de los roles y el nivel de las empresas racionales “lógicas”, es el *sermo mythicus*. Por una paradoja más, es en el instante en el que el mito se racionaliza en ambición utópica, en *métodos* racional, en el instante pues en que está más manifiesto en las instituciones y las jurisdicciones, en que es el mejor integrado a la “conciencia colectiva” (Durand 2003, 121).

figura del imaginario, como un símbolo colectivo y, por tanto, permanentemente alimentado, que prefigura una actitud existencial<sup>57</sup>. En definitiva, constituyen la posibilidad de manifestación probable de la latencia social de la época.

Jamás hallará un final feliz una tragedia, pues no es lo propio del género, si bien, por medio de esta indagación en la base de la misma en la Antigüedad y en los tiempos modernos, se demuestran las diferencias en los motivos del sufrir. Por esta razón, la tragedia moderna estaba necesitada de una reactualización formal (introducción de escenas, vulgaridad...) y conceptual (libertad, ateísmo...) que encarnaban los valores polémicos, los valores controvertidos que conturbaban el alma, los cuales en el imaginario colectivo eran más sencillos de recrear por medio de la imagen siempre desafiante (no importa contra quién o qué) de los grandes héroes trágicos.

## V. Bibliografía.

- Alsina, J. (1971): *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona.
- Bravo Castillo, J. (2008): "El mito de Electra en Giraudoux y Sartre" en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, 67-77.
- Brunel, P. (1992): *Mythocritique. Théorie et parcours*, París.
- \_\_\_\_\_ (2008): "Mythe et destin: 1930-1960: un "nouveau miracle grec"?" en *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, 45-67.
- Burian, P. (1997): "Tragedy adapted for stages and screens: the Renaissance to present" en P. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 228-284.
- Buzón, R.P. y Torres, D.A. (2009): "Representaciones del poder en el lenguaje del mito: Orestía de Esquilo y las Moscas de Sartre" en A. López y A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*. Granada, 137-145.
- Camus, A. (2013): *Calígula*, Madrid.
- Cocteau, J. (1991): *Orphée, tragédie en un acte et un intervalle*, París.
- Durand, G. (2003): *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2013): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra.*, Madrid.
- Fernández Cardo, J.M. (1994): "El teatro" en J. Del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, 1259-1300.
- Gañán Martínez, L.- García Hiernaux, S. (2010): "El mito de Orestes en "Les mouches" de Sartre y "El pan de todos" de Sartre", en J.M. Losada (coord.), *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari, 259-270.
- García Gual, C. (2008): "Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos" en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, 31-45.
- García Jurado, F. (2015): "Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector" en *Nova tellus*, 33, 1, 9-37.
- Giraudoux, J. (1973): *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, París.
- Goldhill, S. (1997): "Modern critical approaches to Greek tragedy" en P. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 324-348.
- Henrichs, A. (2005): "Nietzsche on Greek Tragedy and the Tragic" en J. Gregory (ed.), *A companion to greek tragedy*, Oxford, 444-459.

<sup>57</sup> Jauss 1992, 162-164.

- Hernández Miguel, L.A. (2008): *La tradición clásica. La transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculas orientales*, Madrid.
- Herrero Cecilia, J. (2006): "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en la obras literarias", *Çedille. Revista de estudios franceses*, 2, 58-76.
- Highet, G. (1996): *La tradición clásica II*, México DF.
- Jauss, H.R. (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid.
- Jouan, F. (1952): "Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain", *Bulletin de l' Association Guillaume Budé*, 2, 62-79.
- Kirk, G.S. (2002): *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona.
- Lasso de la Vega, J.S. (1967): *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid.
- Luengo López, J. (2013): "De la cruel voluntad del destino y la libertad humana. Algunas visiones de la tragedia clásica en el teatro francés de la primera mitad del siglo XX", *Anales de filología francesa*, 21, 201-223.
- Nietzsche, F. (2014): *Nietzsche I*, (trad. Cano, G.), Madrid.
- Real, E.(1994): "Introducción" en J. Del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, 1075-1107.
- Romilly, J. (2011): *La tragedia griega*, Madrid.
- Sartre, J.P. (2007): *Jean-Paul Sartre. Las moscas. Muertos sin sepultura. Las troyanas*, Buenos Aires.
- Segal, C. (1995): "El espectador y el oyente" en J.P. Vernant (ed.), *El hombre griego*, Madrid, 211-247.
- Silk, M.S. y Stern, J.P. (1981): *Nietzsche on tragedy*. Cambridge.
- Valverde Abril, J.J. (2009): "Eurydice de Jean Anouilh, una reescritura dramatizada del mito y del misterio órfico" en A. López y A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, 685-703.
- Vernant, J. y Vidal-Naquet, P. (1987): *Mito y tragedia en la Grecia antigua, I*. Madrid.  
 \_\_\_\_\_(1989): *Mito y tragedia en la Grecia antigua, II*, Madrid.
- Zimmermann, B. (2012): *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI.

#### Fuentes antiguas:

- Aristóteles: *Poética*, trad. V. García Yebra 1974.
- Esquilo, *Tragedias*, trad. B. Perea, 2015.
- Eurípides, *Tragedias III*, trad. C. García Gual, 1979.
- Sófocles, *Tragedias*, trad. A. Alamillo, 2015.