



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Filológicas

Al filo de la historia: resignificaciones de la mitología heroica griega,
de la monarquía micénica al nacionalcatolicismo
(architextos, hipertextos y contextos)

TESIS
que para optar por el grado de
Doctor en Letras
presenta

Armando Trinidad Aguilar de León

Tutora principal:

Dra. Claudia Ruiz García. FFyL, UNAM.

Miembros del sínodo:

Dra. Rosalba Lendo Fuentes. FFyL, UNAM.

Dra. Leticia López Serratos. FFyL, UNAM.

Dra. Monique Landais Choimet. FFyL, UNAM.

Dr. Armín Gómez Barrios. ITESM.

Ciudad Universitaria,
CD. MX.
2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres,
que compraban libros y me ofrecían historias.

A mis hermanas,
que son las niñas de mis ojos.

A mis sobrinos,
por la alegría y algunas preocupaciones.

A toda "la leonada",
por el calor de la manada.

Reconocimientos

A lo largo de esta extensa investigación recibí tanto el apoyo institucional del CONACyT y del Programa de Posgrado en Letras de la UNAM como el apoyo moral de mi familia y amigos.

A mis amigos que escucharon avances aleatorios de esta tesis, gracias por su paciencia y sus comentarios.

Agradezco a la Maestra Maribel Malta Paradinha quien también me acompañó como sinodal en una etapa de este proyecto.

Hago un reconocimiento especial a la Dra. Laura López Morales cuyas clases de Licenciatura (*Historia literaria. Siglo XX*) me aproximaron a las reescrituras francesas del teatro trágico griego por el que ya tenía interés desde la Secundaria.

En estos Reconocimientos destaco también el nombre de la Dra. Maria Fernanda de Abreu, quien propició mi recepción en la Faculdade de Ciências Sociais y Humanas de la Universidade Nova de Lisboa. La experiencia de investigación en la FCSH derivó en una experiencia laboral y de vida.

A todas las personas que intervinieron de alguna u otra forma en esta aventura heroica, mi más profundo reconocimiento.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

El acervo heroico griego, de la hipertextualidad a la resignificación 13

MARCO TEÓRICO. CONCEPTOS Y METODOLOGÍA

Mito y (re)significación 21

Teorías sobre la significación 21. Mito y mitología como conceptos de estudio multidisciplinario 23. Signo-texto-mito-reescritura: un *continuum* conceptual 25. La resignificación como generación e interpretación de textos 28. Metodología: architextos e hipertextos en contexto 31.

PRIMERA PARTE.

CONFIGURACIÓN Y PENETRACIÓN DE LA MITOLOGÍA HEROICA GRIEGA

Problemáticas particulares y objetivos específicos I 37

Capítulo I. Los reinos micénicos y las narraciones heroicas 38

I.1 El origen micénico de la mitología griega 38

El hallazgo de Schliemann y sus repercusiones en los estudios clásicos 38. La importancia de la escuela histórica de mitología 40. La datación de Martin Nilson 43.

I.2 Expansión geográfica y penetración cultural de la mitología heroica 46

La península ibérica como espacio mítico 46. Resignificación de productos griegos en la cultura latina 49.

Capítulo II. Aspectos estructurales de los cuentos heroicos 53

II.1 La línea argumental: del oráculo al advenimiento al trono 53

II.2 Sintaxis narrativa: el encadenamiento de mitemas heroicos 56

II.3 Motivos recurrentes y campos temáticos 58

II.4 La estructura ideológica de los cuentos heroicos 63

Improntas contextuales y memoria histórica del texto 63. Referencias culturales, instituciones sociales y contenidos ideológicos 64.

Capítulo III. La dimensión pragmática del acervo heroico 68

III.1 Formatos, contextos y funciones del material heroico 69

El acervo mitológico: función pedagógica y cohesión social 69. Cantos épicos: legitimación monárquica e identidad panhelénica 71. La proyección heroica de las tiranías 72. La propaganda de la democracia ateniense 75. La tragedia y el código ético de la *pólis* 76.

III.2 Heroización/divinización de personajes históricos 81

Conclusiones parciales I

Transhistoricidad y transmedialidad de la mitología heroica 85

SEGUNDA PARTE.

INTEGRACIÓN DEL ACERVO GRECOLATINO EN LAS LITERATURAS MODERNAS

Problemáticas particulares y objetivos específicos II	<u>93</u>
Capítulo I. La mitología heroica griega en la narrativa medieval	<u>95</u>
I.1 El héroe griego, el héroe cristiano, el héroe feudal	<u>95</u>
I.2 Diversificación de la producción heroica	<u>98</u>
I.3 El acervo grecolatino y el Renacimiento del siglo XII	<u>100</u>
Ética feudal del mito de Edipo en el <i>Roman de Thèbes</i> <u>100</u> . Los <i>romans antiques</i> y sus actores sociales <u>108</u> .	
I.4 Anacronización, sincronización y transmedialidad	<u>110</u>
I.5 Trascendencia hipertextual y contextual de los <i>epos</i> tebano y troyano	<u>114</u>
I.6 El concepto de lo trágico al final de la Edad Media	<u>117</u>
Ausencia de tragedias durante el periodo medieval <u>117</u> . El esquema del Edipo trágico y los reveses de Fortuna <u>118</u> .	
Capítulo II. Mitología y materia histórica en las tragedias nacionales	<u>119</u>
II.1 La casa de Tebas en la temprana producción trágica en italiano	<u>119</u>
II.2 La apertura de la tragedia isabelina	<u>121</u>
El tema del poder, la moral cristiana y la construcción dramática <u>121</u> . Piezas isabelinas y argumentos áticos <u>123</u>	
II.3 El rigor de la tragedia clásica francesa	<u>124</u>
La aristocracia y las representaciones trágicas <u>124</u> . La controversia sobre la trama de Edipo y la perfección trágica <u>126</u> .	
II.4 La recepción del género trágico en España	<u>130</u>
La inspiración histórica en la tragedia española <u>130</u> . Particularidades del formato español <u>131</u> . Argumentos mitológicos en la comedia española <u>132</u> . Episodios históricos y materia mitológica en la tragedia neoclásica <u>133</u> .	
II.5 La recepción del género trágico en Portugal	<u>136</u>
Referencias grecolatinas y significados cristianos antes de la producción trágica <u>136</u> . La materia histórica en la tragedia portuguesa <u>138</u> . El teatro mitológico de inspiración grecolatina <u>140</u> .	
Conclusiones parciales II	
La materia grecolatina en el feudalismo y en las monarquías modernas	<u>145</u>

TERCERA PARTE

SUBVERSIONES Y DISIDENCIAS EN EL TEATRO MITOLÓGICO DEL SIGLO XX

Problemáticas particulares y objetivos específicos III 157

Capítulo I. Hacia un 'nuevo' teatro mitológico 159

I.1 Mitología y psicología de las profundidades 160

Edipo y Hamlet en el complejo de Freud [160](#). El incesto según Cocteau [163](#). Los mitos como constelaciones de arquetipos [165](#). Arquetipos en el mito de Edipo y en el *Œdipe* de Anouilh [165](#).

I.2 La configuración del nuevo teatro mitológico 168

Ubu roi: a la vanguardia de un 'nuevo' género trágico [170](#). Principios éticos del antihéroe [172](#). Procedimientos hipertextuales en la renovación de la tragedia [174](#). Una construcción dramática especular [180](#).

I.3 El teatro mitológico francés y su problemática sociohistórica 191

La Troya de Giraudoux y la inminencia de la Segunda Guerra Mundial [193](#). La Tebas de Anouilh y París bajo la Ocupación nazi [197](#).

Capítulo 2. El imaginario heroico-trágico en España del nacionalcatolicismo 208

II.1 Resignificaciones del héroe arquetípico 209

Carteles de la Guerra Civil [209](#). *La Bestia y el Ángel* de Pemán [215](#).

II.2 El conflicto español y el teatro mitológico 217

El teatro durante la Guerra Civil y las primeras décadas de la dictadura [217](#). *Antígona* de Pemán y algunos eventos del franquismo [219](#). El Teatro Romano de Mérida y el teatro mitológico [222](#).

II.3. Voces disidentes en lenguas minorizadas 222

La caída de Tebas y la caída de Barcelona (*Antígona* de Salvador Espriu) [224](#). Los albores del teatro trágico gallego [229](#). Galicia en *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca* de Álvaro Cunqueiro [232](#).

Conclusiones parciales III

Transgresiones estéticas, cuestionamientos éticos y conflicto ideológico 243

CONSIDERACIONES FINALES

Principio de conservación de la materia mítica y resignificación sociohistórica 253

Redes textuales y conservación de la materia mítica 255

Resignificación y transhistoricidad de la mitología heroica 259

FUENTES CITADAS 263

**El acervo heroico griego,
de la hipertextualidad a la resignificación**

Introducción

Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique

R. Barthes. *Mythologies*.

Si les produits [sociaux] sont liés à un contexte historique défini, s'ils ne se comprennent, dans leur genèse, leurs structures, leurs significations, que dans et par ce contexte, comment expliquer qu'ils demeurent vivants, qu'ils continuent à nous parler lorsque les formes de la vie sociale ... se sont transformées et que les conditions nécessaires à leur production se sont évanouies ?

J-P. Vernant y P. Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*.

Al filo de la historia: resignificaciones de la mitología heroica griega... es el resultado de una investigación doctoral que da amplitud y profundidad a mi trabajo de maestría titulado *Tras el rastro de un mito: Edipo en dos periodos clásicos* (2008). Dirigida por la Dra. Claudia Ruiz García, la tesis previa observa la recurrencia del mito de Edipo en la tragedia ática y en la producción clásica francesa. En el desarrollo destaca una línea continua entre el *Edipo tirano* de Sófocles (Atenas, s. V a. C.), eslabón trágico de referencia, y el *Œdipe travesti*, parodia con elementos de la comedia del arte de Pierre-François Biancolelli (París, s. XVIII). Analizar los textos que componen esta cadena me llevó de la derivación textual del mito de Edipo al proceso de resignificación que dinamiza la reescritura de los mitos y que ha perpetuado a la mitología griega en la creación literaria de Occidente. Es esta la razón por la que, en mi tesis doctoral, aquí presente, encaro el desafío de examinar la resignificación sociohistórica del acervo heroico griego.

De entrada, el proceso en cuestión depende de operaciones de derivación textual determinadas por la voluntad de un autor en su proyecto creativo (Genette 1992) y recibe, a la vez, la impronta del contexto en el que se encuentran inmersos el mismo autor y su público (Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*). Evidentemente, dichas operaciones producen textos derivados, hipertextos o reescrituras que mantienen cierta contigüidad sintáctica y temática con el texto de base pero que condensan significados de su propio contexto de producción. Ahora, “le contexte ne se situe pas à côté des œuvres ... ; il n’est pas tant juxtaposé au texte comme sous-jacent à lui. Plus encore qu’un contexte, il constitue un sous-texte” (Vernant y Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* / 23); ‘subtexto’ que da cuenta de los contenidos sociohistóricos del texto. Tenemos, pues, que las operaciones hipertextuales y las improntas contextuales son los engranajes mayores del mecanismo de resignificación.

Sobre los orígenes de este fenómeno, defiende una hipótesis que fue a partir de la tradición oral prehelénica que se habrían resignificado los primeros mitos heroicos; de los hipertextos resultantes se formarían conjuntos textuales, los géneros literarios, que codificaron la proliferación de escritos derivados del architexto inicial: la mitología oral. Al respecto, Gély comenta: “la transformation de

la mythologie en littérature ... est inséparable de l'apparition des genres littéraires" (s/p). Como en una reacción en cadena, de estos architextos codificados se generaron otros hipertextos que se alejaron de los códigos y conformaron, a su vez, nuevos grupos textuales; lo que incidió en una vasta red textual que se extiende hasta nuestros días. Dicho en pocas palabras, desde la Antigüedad, hipertextualidad y architextualidad se han venido implicando mutuamente.

Todo lo anterior justifica que en este estudio integre las tres relaciones textuales –anunciadas en el título– que intervienen en la resignificación del corpus heroico: la relación architextual, dado que la mitología está al origen de los géneros literarios griegos que aún no dejan de irradiar su influjo, la relación hipertextual, que se interesa en las reescrituras de un mito, y la relación contextual, que condensa los significados sociohistóricos de una reescritura. En concreto, el estudio propone analizar las relaciones señaladas con el propósito de observar el proceso de resignificación de forma integral.

Ahora, nuestro architexto de base, la mitología heroica griega (Apolodoro; Hesíodo), reúne dos subgéneros narrativos que se forjaron en la época de los reinos micénicos (ss. XVIII-XII a. C.): los relatos sobre los héroes llamados solares y los ciclos épicos (Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos* 113-203). Los primeros ponen al centro a un heredero proscrito que, antes de recuperar el trono que le pertenece por derecho patrilíneo, tiene que medir su fuerza con criaturas monstruosas: Teseo y el Minotauro, Perseo y Ceto, Edipo y la Esfinge, etc. Los segundos enfocan empresas bélicas llevadas a cabo por aristócratas de la talla de Eteocles, Polinices, Héctor o Agamenón, quienes participan en el asalto a Tebas o en el sitio de Troya. Con el advenimiento del drama, tanto héroes herederos al trono como guerreros aristocráticos fueron expuestos en los concursos trágicos de la Atenas democrática; posteriormente, transitaron a la producción latina y, de ahí, a poemas feudales, como el *Roman de Thèbes*, y a las tragedias de las monarquías europeas, como la tragedia clásica portuguesa, entre otras. En su larga andadura, estos personajes vienen a actualizarse en el teatro mitológico del siglo XX, derivación trágica que, en España, particularmente, se consolidó durante el periodo del nacionalcatolicismo, fundamento ideológico de la dictadura franquista.

En este incesante devenir textual y sociohistórico, la constelación de personajes de origen micénico figura en incontables reescrituras de formatos genéricos diversos. Entre ellas, las del mito de Edipo destacan en momentos en los que se produce una revolución estética que define los nuevos rumbos de la producción literaria. En cualquier caso, el mito en cuestión ha sido tan prolífico que Edipo es titular de tantas y tan variadas reescrituras. Eugénia Pereira dice: “Emprunté à la tradition, [*le mythe d’Œdipe*] réapparaît constamment dans un autre temps et un autre espace littéraire et artistique, avec des modifications et de nouvelles significations. Il devient ainsi le reflet de chaque moment par où il passe” (20).

Entre esta miríada de Edipos, descuella el *Edipo tirano* de Sófocles (s. V a. C.), obra faro del género trágico. Consignada por Aristóteles en su *Poética* (s. IV a. C.) como el paradigma de la perfección trágica, esta pieza es referencia obligada de todo autor o investigador que se interesa en la tragedia, en los infortunios de la Casa de Tebas o en la trayectoria heroica suigéneris del vencedor de la Esfinge. Los ejemplos abundan: Lucio Anneo Séneca con *Edipo* (s. I d. C.), Pierre Corneille con *Œdipe* (1659), la tragicomedia *No hay resistencia a los hados* (1670) del valenciano Alejandro Arboleda, el *Edippo* (1796) de Ugo Foscolo, *Ödipus und die Sphinx* (1906) de Hugo von Hofmannsthal, *El enigma del esqueleto azul* (2006) de Norma Román Calvo e, incluso, el complejo de Edipo (en *Die Traumdeutung*, 1900) de Sigmund Freud son ejemplos de la diversidad de hipertextos que se desprenden del *Edipo tirano*; tragedia que recupera, a su vez, el antiquísimo relato heroico cuyos orígenes remontan a los albores de la cultura griega, el lejano periodo micénico.

Como el caso expuesto, hay tantos similares. Los mitos migraron desde época micénica hasta las literaturas modernas por el intermediario de la producción grecolatina. Esta imparable migración en bloque ha sido objeto de estudios amplios que privilegian el análisis transtemporal y supranacional de un corpus diverso. Uno de los estudios pioneros con estas características es *La légende d’Œdipe*, donde Léopold Constans trata la épica tebana en la Antigüedad, la Edad Media francesa y la Edad Moderna, *Renaissance* y *Classicisme*. Dos de las aportaciones del erudito occitano son un análisis minucioso del *Roman de Thèbes* y una revisión diligente del mismo asunto en lenguas romances –provenzal e italiano– y germánicas –

alemán, inglés y holandés–, que, al igual que el francés, se encontraban en el Medievo en proceso de afirmación literaria (349-388; 1890: CXLV-CLXIX). Más reciente es *La Tragedia de Agamenón en el Teatro Español del Siglo XX* (2003) de Diana de Paco, quien da cuenta de las desgracias de la Casa de Micenas en la Antigüedad, en la Edad Moderna y, especialmente, en el siglo XX. A su vez, María José Ragué-Arias propone un análisis de referencia en el sistema literario gallego: en *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo* (1991), sigue “Los mitos griegos y su transmisión hasta el teatro gallego de nuestros días” (11-25). En artículos en catalán también hay evidencias: Núria Santamaria i Roig observa “Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys” (en Malé y Miralles). Para llevar a cabo sus respectivos estudios, los investigadores emprendieron una travesía por diferentes géneros, obras críticas varias y periodos literarios determinantes en la reescritura de los mitos.

Los trabajos citados son referencia para el desarrollo de mi propuesta. Hay entre ellos y ésta semejanzas de base, ya que comparten la visión panorámica que permite apreciar reescrituras a través de fronteras espacio-temporales; hay, sin embargo, diferencias teóricas y de alcance, ya que mi trabajo detalla el proceso de resignificación con su consecuente producción de redes textuales en diferentes sistemas literarios. Por ello, en primer lugar, propongo que nos acerquemos a la mitología heroica bajo la lupa de la semiótica; en segundo, que observemos las reescrituras involucradas en arcos sociohistóricos que van desde los reinos micénicos hasta los totalitarismos del siglo XX; en tercero, que indagemos sobre el momento y las circunstancias que condicionaron la integración del material grecolatino en las literaturas modernas. Me refiero, especialmente, a las literaturas francesa, española y portuguesa –las cuales, por su estatus nacional, recuperaron tempranamente el acervo épico-trágico– y a las literaturas catalana y gallega –que, contrariamente a las literaturas estatales, no desarrollaron una producción trágica antes de la represión franquista–. Esto último se debe a que la dictadura proscribió todo medio de expresión identitaria ajena al proyecto nacionalista y, paradójicamente, propició un teatro reaccionario en lenguas minorizadas.

Puntualmente, los objetivos generales de este estudio son: 1) presentar el origen, la configuración, las derivaciones textuales y las funciones sociales de la mitología heroica en la antigua Hélade; 2) trazar una línea continua desde la mitología heroica, que surge en el apogeo de los reinos micénicos, hasta el teatro mitológico en catalán y en gallego que empieza su trayectoria durante el nacionalcatolicismo; 3) desentrañar significados sociohistóricos determinantes en obras representativas de los periodos señalados.

Las directrices teórico-metodológicas de este estudio quedan registradas en el apartado “Mito y (re)significación”. En concordancia con los objetivos generales y el marco teórico, el desarrollo está organizado en tres grandes partes, cada una abre con una reflexión sobre problemáticas particulares y objetivos específicos y cierra con sus respectivas conclusiones parciales. En la primera parte, “Configuración y penetración de la mitología heroica griega”, observaremos la consolidación del architexto heroico, los elementos que estructuran los mitos, su expansión por el orbe grecolatino y las diferentes funciones de los textos en sociedad. Con base en esto, la segunda parte, “Integración del acervo grecolatino en las literaturas modernas”, explorará las significaciones feudales de los hipertextos épicos y la proliferación de reescrituras en las tragedias nacionales. Finalmente, en la tercera parte, “Subversiones y disidencias en el teatro mitológico del siglo XX”, transitaremos de un teatro que subvierte convenciones estéticas y éticas a uno que se rebela contra un sistema totalitario. Las tres partes anunciadas exigen una mirada incluyente y una actitud ecléctica que permita apreciar el material heroico en sus ramificaciones y resignificaciones. A propósito, por su naturaleza transmedial, la mitología heroica también ha dado lugar a textos pictóricos; por ello, cada una de las partes enumeradas considera brevemente manifestaciones plásticas que participan en el fenómeno de base. El desarrollo en su conjunto, incluidos el Marco teórico-metodológico y las Consideraciones finales, expone una relación entre mitología, literatura, historia y sociedad, puntos cardinales de esta investigación.

Estamos, pues, frente a una tesis que encuadra, más que un tema, el proceso por el cual los argumentos heroicos se resignifican y diversifican al correr de los periodos sociohistóricos. Dadas las dimensiones de la empresa, me disculpo de

antemano por generalidades, omisiones, inclusiones y tratamientos que pudieran resultar apresurados. Por ejemplo, los conjuntos architextuales se caracterizan, precisamente, por ser generales; en el caso de la tragedia, sus generalidades parten de la autoridad de Aristóteles (*Poética*, s. IV a. C.) y de Horacio (*Arte poética*, s. I a. C.) y de las aportaciones de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne I; II*). Entre las omisiones más evidentes están la *Orestíada* (s. V a. C.) de Esquilo y *Les Mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre. Esto se debe a que, a pesar del trasfondo jurídico de la primera y filosófico de la segunda, *Edipo tirano* destaca como modelo de perfección trágica y *Antígone* (1944) de Jean Anouilh es el drama representativo del teatro mitológico francés durante la Ocupación. Paso, ahora, de las omisiones a las inclusiones: en el capítulo dedicado la producción mitológica portuguesa, incluyo a Gil Vicente, quien en sus obras en portugués y en castellano refirió a personajes de la mitología griega, como el *Auto de la sibila Cassandra* (s. XVI), cuyo título evoca un episodio épico-trágico. Con todo, la pieza se aleja del imaginario pagano para enfocar episodios de la mitología judeocristiana, que también fue fuente de inspiración heroica y trágica, como expongo en la segunda parte del trabajo. Igualmente, se incluye en la última parte un hipertexto declarado de *Hamlet* (ca. 1600) de Shakespeare. Esto se debe a que *Hamlet* es un ejemplo de cómo la tragedia isabelina recurre a su propio material heroico y, sobre todo, a que, en el siglo XX, motivos de *Hamlet* se entretajan con motivos edípicos en las deducciones de Freud, en *La Machine infernale* (1934) de Jean Cocteau y en *O incerto senhor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca* (1958) de Álvaro Cunqueiro. En relación con los tratamientos que podrían resultar apresurados, pongo como ejemplo el *Oedipus* (1679) de John Dryden y Nathaniel Lee y las líneas que tratan sobre el portugués António José da Silva; dedico a estos escritores poco espacio para privilegiar el drama francés y español cuya respectiva producción es el antecedente de la última parte de este estudio.

Llegados a este punto, sólo me queda invitarlos a este recorrido secular para que juntos exploremos las resignificaciones de la mitología heroica griega desde los tiempos micénicos hasta la época del nacionalcatolicismo.

Mito y (re)significación

Marco teórico: conceptos y metodología

... resignification is a particular kind of semiosis: one where new sign elements (signifiers, signifieds, signs, significations) are lifted from their original contexts and inserted into other semiotic sequences ...

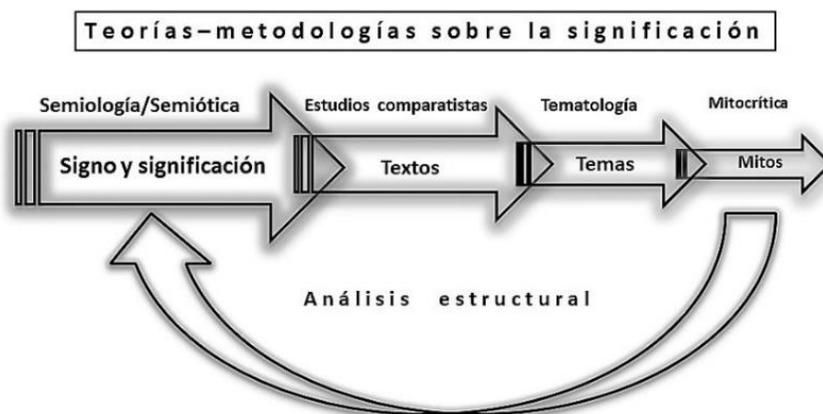
Todd Holden, "Resignification and Cultural Re/Production..."

Les spécialistes de littérature ont une définition surtout verbale du mythe ; ils le ramènent à un récit de mots et un discours. Les historiens de l'art en ont une perception esthétique, plastique et formelle ; ils peuvent l'analyser dans un tableau, une sculpture ou une œuvre de musique. Les ethnologues le perçoivent plus sociologiquement en l'associant au rite et au mode de vie d'une ethnie. En réalité, les trois points de vue sont possibles, légitimes et complémentaires ...

Philippe Walter, *La fée Mélusine*.

Mito y (re)significación Teorías sobre la significación

Observar el proceso de resignificación de la mitología heroica griega nos sitúa en un punto en el que confluyen disciplinas comparatistas y variantes de los estudios propiamente semióticos. Como podemos apreciar en la imagen¹, entre la semiótica y el comparatismo, más que una relación de contigüidad, hay una relación de inclusión. Los estudios comparatistas proceden a un análisis estructural con el objetivo de desentrañar de un corpus textual significaciones recurrentes entre varias obras, así como variaciones temáticas y contenidos culturales transversales; es decir, sus significados sociales e históricos. Al interesarse en textos y significaciones, los estudios comparatistas acaban por entrar en el terreno de la semiótica. Veamos esto con detenimiento.



"la mitología sólo puede pertenecer a la ciencia de los signos, [...] el mito postula una significación y por ello necesita recurrir a la Semiología" (Ramírez, 1981: 133).

En su vocación comparatista, tanto la tematología (Naupert) como la mitocrítica (Brunel, *Mythocritique*; Durand, *Mitos y sociedades*) se ocupan de los mitos y de sus componentes estructurantes –motivos míticos o mitemas,² argumentos, personajes, episodios, arquetipos, símbolos, etc.– como generadores de redes textuales. Respectivamente, el tema y el mito se encuentran al centro de una diversidad de textos en el sentido amplio del término; es decir, tematología y mitocrítica conciben

¹ Todos los esquemas, tablas y diagramas de este tesis son de elaboración propia.

² Los mitemas o motivos míticos son "microsignos" –unidades de significación mínimas de un mito (Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* 233)– que se presentan con recurrencia en otros mitos. El mitema del enfrentamiento del héroe y el monstruo caracteriza al conjunto de cuentos heroicos.

al tema y al mito como una red de significaciones que no se restringe a textos literarios; además de ellos, los temas y los mitos se expresan a través de una multiplicidad de textos, como los textos escénicos y los textos pictóricos, por ejemplo. Desde esta perspectiva, temas y mitos tienen una naturaleza textual trascendente, lo que nos lleva a la teoría de la transtextualidad planteada por Gérard Genette (1992).

En *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1ª ed. 1982), Genette define la transtextualidad como la ‘trascendencia textual del texto’ y agrupa en torno a ella una serie de relaciones entre las que destacamos la architextualidad y la hipertextualidad. Mientras la architextualidad enfoca conjuntos textuales, organizados por géneros, temáticas o lineamientos estéticos –como mitología heroica, poesía épica, teatro mitológico, por mencionar solo algunos–, la hipertextualidad refiere a procesos de reescritura que conllevan, forzosamente, una derivación textual, como la *Antígona* (1939) de Salvador Espriu deriva de la *Antígona* de Sófocles. En este ejemplo, la derivación hipertextual pone en contacto a dos universos architextuales con sus respectivos contextos: la tragedia ática, que tuvo su apogeo en la Atenas democrática (s. V a. C.), y el teatro mitológico en catalán, que surgió bajo el nacionalcatolicismo (s. XX). Así, architextualidad e hipertextualidad están estrechamente vinculadas y conectan, más que textos, universos textuales y culturales.

Hay que anotar que la teoría de la hipertextualidad, cuyo interés es la dinámica generativa de textos, tiene su complemento en la teoría de la cooperación interpretativa que Umberto Eco expone en *Lector in fabula* (1ª ed. 1979). En apariencia, cada una sigue rumbos diferentes, sin embargo, ambas tratan procesos complementarios: la generación hipertextual remite a la labor del autor al momento de reescribir/resignificar un texto, mientras que la interpretación textual se centra en la labor de un Lector Modelo o del crítico al momento de interpretar/resignificar el mismo. Luego, tanto para Genette como para Eco, la resignificación es el resultado de procesos de reescritura y (re)lectura o (re)interpretación, que iré detallando en las secciones subsecuentes.

Mito y mitología como conceptos de estudio multidisciplinario

Hasta ahora, no hemos hecho más que esbozar el marco teórico que da soporte a este estudio. Las páginas siguientes están dedicadas a ampliar los conceptos teóricos y a definir las directrices metodológicas que nos permitirán observar el asunto que nos reúne: la resignificación sociohistórica de la mitología heroica griega. Para ello, veremos a continuación al mito y a la mitología como objeto de estudio y, posteriormente, entraremos en detalles sobre los procesos involucrados.

Si bien es cierto que en la actualidad el mito, como estructura narrativa y como materia literaria,³ es objeto de estudio de diversas ciencias sociales y humanas, también es cierto que esta manifestación cultural no siempre gozó de tal privilegio. En el Renacimiento, el descubrimiento de la tragedia redundó en la difusión en forma dramática de la materia heroico-trágica grecolatina: los infortunios de la familia Labdácida –cuyos miembros más destacados son Edipo y Antígona–, la caída de la casa de Príamo –a la que pertenecen Hécuba, Héctor y Eneas, entre otros–, la desgracia de los Atridas –que pone en juego a personajes como Electra, Clitemnestra y Orestes– y, en pocas palabras, todos los argumentos de la tragedia ática fueron reescritos en el periodo clásico francés (ss. XVI-XVIII).⁴ Aún con ello, la sociedad de la época ignoró la dimensión mítica del género trágico; ignoró, incluso, el término ‘mito’, “*oblitéré par ce qu’on suppose être son équivalent latin, fabula*” (Backès 43). De hecho, los clásicos franceses fundieron en la palabra *fable* conceptos literarios distintos; se hablaba, por ejemplo, de *La fable de la Cigale et la Fourmi* de Jean de La Fontaine como de la *fable d’Œdipe*, sin que ello produjera confusión alguna. Poco a poco, con el impulso de la ciencia, el término “mito” se impuso y los conceptos a él ligados reclamaron autonomía:

³ Frye diferencia ‘mito’ (*myth*) como estructura narrativa y ‘mito’ (*mythos*) en el sentido aristotélico de materia literaria (341, 366-367). El primer caso corresponde a lo que para Propp es un tipo de cuento popular; el segundo caso sería lo que la tematología llama *Stoff* (Naupert 82); es decir, la materia argumental –*fabula*, en términos de Eco (*Lector in fabula* 145)– de un texto. En este trabajo utilizamos la acepción de “mito” tanto como cuento popular –“el mito de Edipo”, por ejemplo– como “materia mitológica” o “materia heroica” en el sentido de *mythos*, *Stoff* o *fabula*.

⁴ Ejemplifico con la tragedia clásica francesa porque es la variante moderna del género trágico de inspiración grecolatina más prolífica, a pesar del influjo que este tuvo en Italia y España.

Le mot 'mythe' ... est, dans les langues de l'Europe, un nouveau venu. Il apparaît en allemand dans les dernières années du XVIIIe siècle, semble attesté en français dans les toutes premières années du siècle suivant. On ne le rencontre en anglais que vers 1830 ; l'Académie russe l'enregistre en 1847 ; l'Académie espagnole attend 1884 (43).

El mito –manifestación de la Antigüedad y de diversos pueblos contemporáneos– adquirió estatus científico en la segunda parte del siglo XIX; la mitología, literalmente "la ciencia de los mitos",⁵ tanto en Oxford como en Berlín, en Londres o en París, se estableció entre 1850 y 1890" (Détienne *Los griegos y nosotros*: 32). En el siglo XX, disociados del género trágico, los mitos griegos se problematizaron en ciencias como la arqueología, la antropología, la sociología, la psicología...; así, de materia literaria, el mito se convirtió en un objeto de estudio multidisciplinario.

Esta proliferación de perspectivas ha dado lugar a una incesante polémica en torno a preguntas esenciales como "¿qué es el mito?"; las respuestas, como apunta Eugénia Pereira, varían dependiendo del enfoque: "Parce que chaque définition est le résultat de l'approche qu'en font les différents courants de pensée selon les époques, le doute subsiste quant à sa désignation" (14). A pesar de la incertidumbre que provocan las visiones encontradas, el mito puede ser definido y delimitado de acuerdo con los intereses de cada disciplina y de cada investigador.

Entre la multiplicidad de propuestas que enfocan unos u otros aspectos del mito se encuentra aquella que rescata su carácter de narración popular y lo emparenta con el cuento maravilloso; en *Raíces históricas del cuento* (1ª ed. 1946), Vladimir Propp observa: "El relato maravilloso y el mito ... pueden en ocasiones coincidir ... perfectamente" hasta el grado de que "Formalmente, el mito no puede distinguirse del relato maravilloso" (20). Más allá del aspecto formal, Propp buscó desentrañar las condicionantes históricas de su objeto de estudio: "el relato maravilloso es ... un producto surgido a partir de determinada base económica [y] ha conservado las huellas de formas de la vida social actualmente desaparecidas"; por lo tanto, "debe

⁵ Según Kirk (*La naturaleza de los mitos griegos* 25), el término "mitología" puede resultar confuso: en la Antigüedad, refería al 'simple' hecho de 'contar historias'; en el s. XIX, alcanzó un estatus científico como 'estudio de los mitos' en un contexto académico. En el s. XX, también puede referir a un conjunto de relatos tradicionales que condensa de forma fragmentaria el pensamiento religioso y el imaginario de una cultura dada.

de ser confrontado con las instituciones sociales del pasado y ... en ellas debemos buscar sus raíces” (12-13). La intención del analista fue “indagar a qué fenómenos ... del pasado histórico corresponde el cuento ... y hasta qué punto lo ha producido y hecho nacer ese pasado” (6).⁶

Como las propuestas de Propp, que se encuentran en la base de la semiótica de la narración y anuncian algunas líneas de estudio de la semiótica de la cultura, hay tantas otras que van en distintas direcciones; esto hace que el mito sea un asunto polémico: “le mythe est un champ de bataille théorique, où historiens, historiens des religions, anthropologues, psychanalystes cherchent à donner la preuve de leur savoir tout en décochant quelques flèches à l’ennemi” (Pereira 14). Independientemente de las diferentes tendencias, lo que interesa aquí es que, después de largo tiempo de haber sido ignorado, el mito se encuentra, desde el siglo XIX, al centro de una controvertida discusión científica sobre sus vínculos profundos con el ser humano, con la sociedad y con la historia. Desde cualquier ángulo que sea abordado, “el mito postula una significación” (Ramírez 133) y “postuler une signification, c’est recourir à la sémiologie” (Barthes, *Mythologies* 183); lo que acaba por situarnos en el amplio dominio de la ciencia de los signos.

Signo-texto-mito-reescritura: un *continuum* conceptual

Llamada semiología en la tradición saussureana y semiótica en la línea pierceana,⁷ la ciencia de los signos agrupa diversas disciplinas con propuestas teóricas plurales. A pesar del nivel de abstracción al que han llegado algunas teorías, todas parten del signo como entidad nuclear y enfocan la significación como un proceso complejo mediante el cual se producen, precisamente, signos. Hay que

⁶ Contrariamente a Freud y a Jung que interiorizaron el mito haciéndolo una proyección de la psique individual o colectiva, Propp estableció relaciones formales entre el mito y el cuento popular y trajo a discusión sus vínculos con la historia. Esta discusión sobre mito e historia sería retomada más tarde por otros científicos, como Lévi-Strauss (*Myth and Meaning*, 1ª ed. 1978).

⁷ Inicialmente, la semiología y la semiótica se desarrollaron paralelamente en Europa, a partir de las observaciones de Saussure, y en Estados Unidos, por los estudios de Pierce. Esta división geográfica no es tajante; expertos europeos como Barthes y Eco integran propuestas estadounidenses a su trabajo sobre los signos.

tomar en cuenta que desde Saussure hasta Barthes los estudios se han ampliado del signo lingüístico al complejo textual, dentro del cual, por su carácter narrativo y por su relación con el cuento, con la épica y con la tragedia, el mito adquiere un estatus literario: “le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et ... il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire”, defiende Pierre Brunel (*Dictionnaire* 11). Así, signo, texto y mito entran en el terreno de la literatura y, por ende, en el dominio de los análisis semiológicos/semióticos:

los métodos semióticos se emplean desde antaño ante todo en la literatura. ... la obra literaria es ... un signo de su época, de la vida de su autor, de las tendencias artísticas y culturales, de cierta moda o costumbres literarias de su tiempo y, además, cualquier obra literaria está expuesta a la influencia de unas obras (signos), ejerciendo, a la vez, una influencia sobre otras obras literarias. Es por ello que toda la ciencia literaria ... tiene carácter semiótico (Černý 137-138).

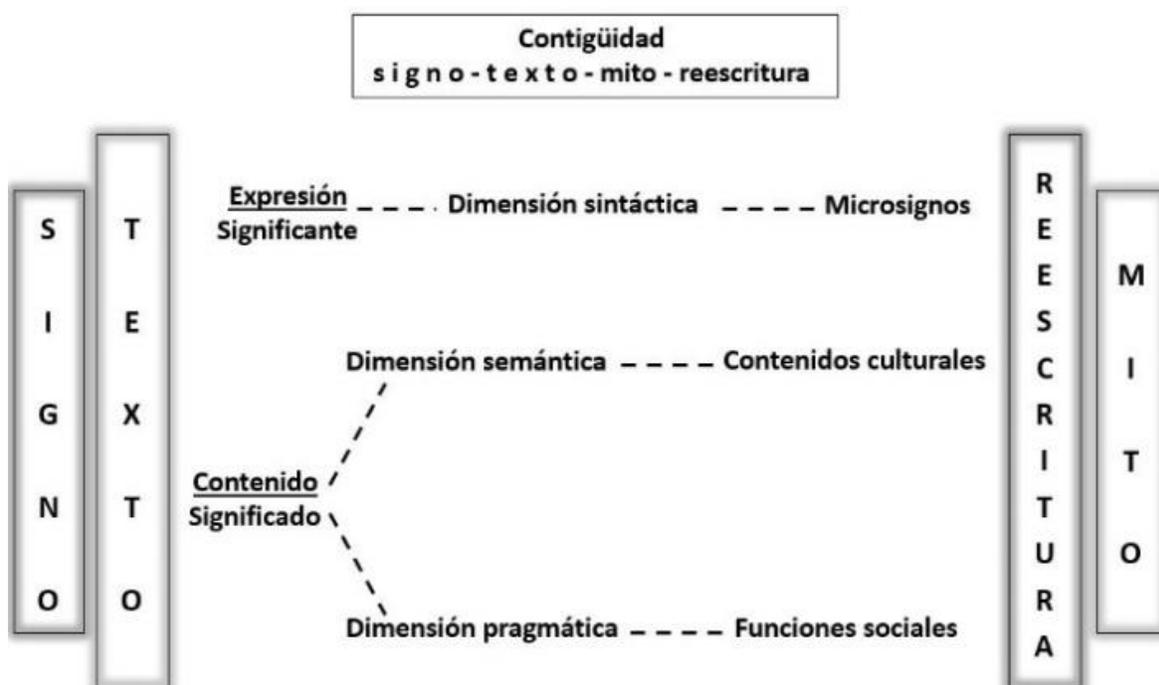
Abordar el mito desde una perspectiva semiótica implica, pues, establecer un *continuum* conceptual entre signo, texto, mito y, evidentemente, reescritura que revele la contigüidad entre los objetos mencionados.

La relación entre los dos primeros conceptos es explicada claramente por Barthes, quien dice que el texto “fait partie d'un ensemble conceptuel dont le centre est le signe. ... La notion de texte implique que le message écrit est articulé comme le signe : d'un côté le signifiant ... et de l'autre le signifié” (« Théorie du texte » 1). Esta concepción viene a ser complementada y ampliada por las aportaciones de la semiótica literaria que observa: “c'est au niveau du texte que s'étudient le sémantisme de la signification ... et la syntaxe narrative” (3). En otras palabras, al posicionarnos frente a un texto –en este caso, un architexto como la mitología heroica, un texto narrativo como el mito de Edipo o una reescritura del mismo– nos enfrentamos a la complejidad de una estructura signica que sobrepasa las unidades mínimas tradicionales –la palabra y la frase– y que conserva, sin embargo, la dualidad de la significación saussureana: el significante –la temática heroica, el argumento mítico o la trama de su hipertexto– y el significado –los valores contextuales del architexto, del mito o de su reescritura–. Tal dualidad remite a dos

encadenamientos imbricados, uno sintáctico –la distribución de los mitemas en la trama–, otro semántico –que da a aquéllos un significado cultural–; esto en la perspectiva de Eco corresponde a los planos de la expresión y del contenido:

Un segno è sempre costituito da uno (o più) elementi di un **PIANO DELL'ESPRESIONE** convenzionalmente correlati a uno (o più) elementi di un **PIANO DEL CONTENUTO** [sic]. Ogni volta si dà correlazione di questo tipo ..., si ha segno. Solo in questo senso si può accettare la definizione di Saussure secondo cui un segno è la corrispondenza tra un significante e un significato (*Trattato di semiotica generale* 73).

Mientras el plano de la expresión envía a la forma, a la materialidad del signo –a la categoría genérica, al espacio sintáctico, transfrástico y frástico del texto, a los procedimientos hipertextuales–, el plano del contenido –espacio de la abstracción semántica– establece el carácter conceptual del mismo; de esta forma, “una espressione ... veicola un CONTENUTO CULTURALE [sic]” (91). A estos planos, habrá que añadir el aspecto pragmático (Eco, *Lector in fabula* 96; Hutcheon, *A Theory of Parody* 22-23) que refiere a la difusión social del texto. Con tal añadidura, se pasa de la dualidad saussureana a la tridimensionalidad del signo –entiéndase también ‘mito’ y reescritura– tal como lo concibe Charles Morris (6-42):



El primer punto, la dimensión sintáctica –que es el plano de la expresión– resulta del encadenamiento de “microsignos”; en nuestro caso, puede ser entre mitemas para dar forma a un mito o entre mitos para formar un macrosigno como lo es la mitología heroica o entre un macrosigno con otros similares, como la poesía épica, la poesía trágica y la producción plástica para delimitar, en su anchura, el universo semiótico griego. Se establecen, luego, relaciones entre diferentes productos sociales bien diferenciados, desde motivos míticos hasta sistemas estéticos dentro de una misma esfera cultural. Como segundo punto, la dimensión semántica surge de la relación que se da imperativamente entre un (macro/micro)signo y los conceptos a los que designa –valores éticos y, en general, sociales varios–; esta dimensión revela la profundidad conceptual del signo. Finalmente, el tercer punto, que es la dimensión pragmática, relaciona un signo con las personas directamente involucradas; se sitúa, por lo tanto, en el seno de la vida social y trata sobre las funciones que cumple el signo en contexto, sobre el “efecto de los signos sobre sus destinatarios” (Eco, *Lector* 65). La dimensión pragmática aporta, pues, la amplitud social y se ocupa de “psychological, biological, and sociological phenomena which occur in the functioning of signs” (Morris 30). Esos fenómenos de la ‘vida’ de los signos refieren a las reacciones diversas que ellos mismos provocan en sus productores e intérpretes inmersos en la dinámica de una sociedad, que es donde los signos –mitos y textos– cumplen sus funciones. De esta forma, las tres dimensiones señaladas abarcan tanto las ‘fronteras y las contigüidades físicas’ de los signos –los límites de un texto/mito y su relación con otros– como el aspecto psíquico y cultural, sin dejar de lado sus efectos sociales.

La resignificación como generación e interpretación de textos

Ahora, si el signo (texto/mito/reescritura) es una entidad bipartita –con un significante y un significado– pero tridimensional –con una dimensión sintáctica, una semántica y una pragmática– el proceso de (re)significación es un circuito en el que

participan dos dinámicas desfasadas pero complementarias: la dinámica generativa y la dinámica interpretativa. Éstas pueden tener diferentes teorías y metodologías⁸ de las cuales en este trabajo enfoco específicamente dos: la hipertextualidad de Gérard Genette y los niveles de cooperación textual de Umberto Eco.

Como ha sido anunciado, con el nombre de hipertextualidad, Genette refiere la dinámica generativa. En el caso de los mitos, se asume que estos relatos tienen un trasfondo religioso⁹ que los ancla en una sociedad específica; considérese, por el contrario, que un mito tiene en sí una cualidad hipertextual que le permite generar una multiplicidad de reescrituras que separan al argumento de base de su contexto original: “le récit mythique ... a le pouvoir de produire d’autres récits issus de lui par la reprise de ses éléments constitutifs” (Brunel, *Mythocritique* 31). Formalmente, tales elementos no son otros que los mitemas o motivos míticos que al ser redistribuidos producen una nueva versión en la que se filtran otros motivos, estos últimos provienen generalmente del contexto en el que la manipulación se lleva a cabo. El hipertexto que resulta de este proceso toma nuevos significados con respecto al mito del que se desprende.

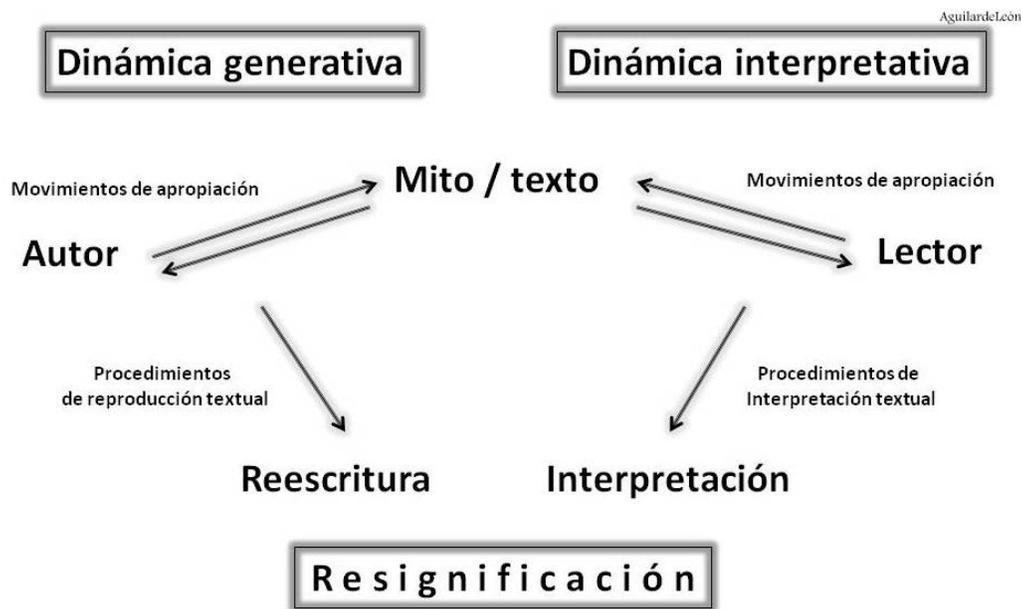
Pero la hipertextualidad no se interesa tanto en el mito y en su derivado como en el proceso mismo de derivación textual; se centra, de hecho, en los procedimientos a los que recurre un autor al momento de reescribir un texto. Es decir, contrastando hipertexto e hipotexto, Genette analiza las acciones que un autor lleva a cabo en el proceso de resignificación y crea una terminología abundante para designarlas (1992). Entre esos términos encontramos, precisamente, “hipertexto” por oposición a “hipotexto” –mientras éste es un texto base, aquél se desprende de éste como resultado de un conjunto de procedimientos de derivación textual–, “dramatización” –la transformación de un texto narrativo, como el mito de Edipo, en un texto

⁸ Como la teoría del dialogismo textual de Kristeva (*Séméiôtiké*, 1ª ed. 1969) o la teoría de las sefirot (*Kabbalah and Criticism*, 1ª ed. 1975) de Bloom, entre tantas otras.

⁹ En su dimensión antropológica, los mitos son una manifestación religiosa y “décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré ... dans le Monde” (Eliade, *Aspects du mythe* 17). Pero ese mismo relato, fuera de su cronotopo inicial, es percibido como una manifestación literaria: “même dans les cultures archaïques, il arrivait qu’un mythe fût vidé de signification religieuse et devînt légende ou conte d’enfants ” (142); Eliade insiste en la pérdida del carácter sagrado del mito y en la ‘degradación’ que resalta sus cualidades literarias: “[les] grandes mythologies [ont] perdu leur ‘substance mythique’ et ne sont plus que des ‘littératures’” (15).

dramático, como el *Edipo tirano* de Sófocles–, “motivación” –inclusión de motivos como la peste y Tiresias en la tragedia sofoclea que no figuran en el mito heroico–, “ampliación” –que consiste en agregar al argumento una parte sugerida pero no desarrollada en el hipotexto, como Sófocles expone la revelación de los hechos fatídicos de la que no se ocupa el mito o como Jean Cocteau dramatiza en *La Machine infernale* el encuentro de Edipo y la Esfinge y la noche de bodas de Edipo y Yocasta–, etc. A pesar de la complejidad terminológica, la importancia de una perspectiva hipertextual es que ella nos permite observar el trabajo que realiza un autor en una reescritura; trabajo que incide, en primera instancia, en el plano de la expresión, ya que la sintaxis del hipertexto varía forzosamente en relación con la trama del hipotexto. Consideremos, también, que, como dinámica generativa, la hipertextualidad implica un autor en su entorno semiótico con competencias sígnicas –habilidades para codificar, decodificar y/o recodificar signos– que, partiendo de un texto base, genera un texto derivado que conserva en menor o mayor medida los significantes iniciales cuyo contenido viene a resemantizarse con la inclusión de significados contextuales.

Si la dinámica generativa exige la creatividad de un escritor que reescribe y, por ende, resignifica, la dinámica interpretativa depende de un lector que se posiciona frente al texto para comprenderlo, interpretarlo y, en consecuencia, resignificarlo. Este lector se encuentra inmerso en su propio entorno semiótico y tiene sus propias competencias sígnicas. Aunque ni el entorno semiótico –universo social de significaciones– ni las competencias sígnicas del lector –como capacidad individual de resignificación– coinciden con los del autor, la interpretación debe tener lugar dentro de un mismo horizonte semántico; en palabras de Eco, tenemos: “*un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo [sic]*” (*Lector* 79). Es decir, la interpretación parte de líneas que fueron trazadas en el texto de análisis desde el momento en que se generó. Así, –como también observa Linda Hutcheon en “Encoding and decoding...” (*A Theory of Parody* 84-99)–, generación e interpretación son dos dinámicas interdependientes y polarizadas en torno al texto, el cual debe ser interpretado dentro del mosaico de significaciones que se conforma al momento en el que él mismo es generado.



Metodología: architextos e hipertextos en contexto

Dejemos aquí el marco teórico que ha servido para profundizar en el concepto clave de este estudio, la resignificación, y para trazar las líneas multidisciplinarias del análisis estructural que llevo a cabo con apoyo tanto en la tematología y la mitocrítica como en la dinámica hipertextual de Genette y la dinámica interpretativa de Eco. Después de la explicación teórico-conceptual, paso a definir la metodología que aplico en el abordaje de la mitología heroica y de sus derivaciones desde una triple perspectiva:

1. Architextual, con el objetivo de observar cómo los grandes conjuntos textuales inciden en las reescrituras y cómo las derivaciones hipertextuales inciden en la configuración de nuevos conjuntos architextuales,
2. Hipertextual, para analizar el proceso de reescritura/resignificación de un autor dado y las modificaciones de la materia heroica en un hipertexto, y
3. Contextual, para exponer los significados sociohistóricos y la carga ideológica que permean tanto en los architextos como en los hipertextos que derivan de nuestro corpus de base: la mitología heroica griega.

De acuerdo con este triple acercamiento, sigo el corpus de narraciones heroicas en una trayectoria diacrónica, desde los reinos micénicos –época en la que se conformaron dos grandes universos architextuales los relatos sobre héroes solares y la poesía épica (Apolodoro; Hesíodo; Nilsson)– hasta Cataluña y Galicia bajo la dictadura franquista –periodo en el que surgió una producción basada en reescrituras trágicas sin precedentes en estas lenguas ibéricas–.

Como quedó explícito en la introducción, el fin de este estudio es observar cómo la mitología heroica se resignifica en diferentes periodos sociohistóricos a partir de contenidos contextuales. Por ello, sigo la línea de Propp en *Raíces históricas del cuento popular*, antes citada; es, pues, indispensable referir a fenómenos históricos que marcaron las sociedades en las que se generó la mitología heroica y en las que circuló tanto en su forma narrativa, como cuentos populares, poemas épicos y *romans* medievales, como en sus formas dramáticas, tragedia ática, tragedia clásica y nuevo teatro mitológico, principalmente.

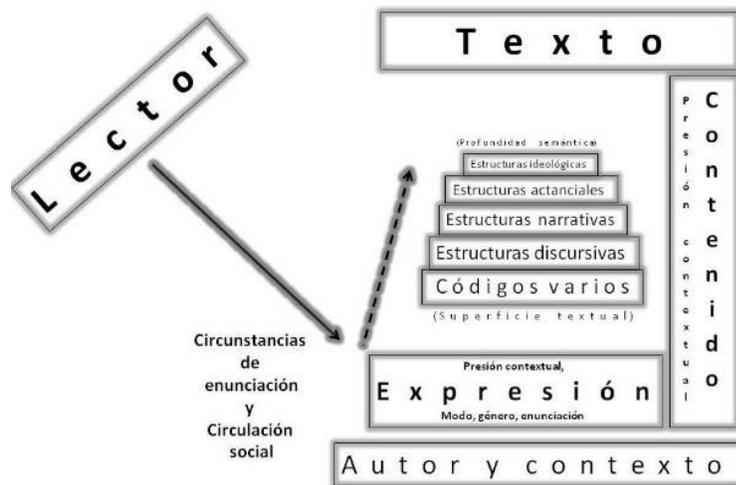
La última tipología anotada, el nuevo teatro mitológico, remite al conjunto de obras derivadas de textos áticos e isabelinos, que surge en Francia en las primeras décadas del siglo XX como consecuencia de una transgresión de las reglas de composición trágica y que se intensifica en España alrededor de mil novecientos sesenta; luego, las piezas agrupadas en esta categoría no responden a formatos genéricos precedentes ni a la proyección de los valores heroicos griegos o clásicos. Por sus características diferenciadoras, esta producción exige una denominación específica; a falta de una mejor rúbrica genérica, me tomo la libertad de llamar a dicha producción ‘Teatro mitológico del siglo XX’.

En cada una de las etapas históricas, tomo en cuenta las circunstancias de resignificación (Eco, *Lector* 91). Éstas exigen que se recaben datos relativos a un autor (su postura ideológica o intereses estéticos), al tipo de público y al contexto mismo de la (re)creación. Aclaro que expongo información biográfica de un autor sólo en la medida en que es útil para desentrañar en una reescritura significaciones contextuales. De igual manera, procedo

- a. a explorar la circulación social de un architexto o de un hipertexto de interés especial por su alcance sociohistórico (92),

- b. a reflexionar sobre la importancia del modo (narrativo, lírico o dramático) y del género (poema épico, tragedia, parodia, etc.) que dan formato al argumento heroico (107)
- c. y a detectar en las estructuras textuales la presión contextual, es decir, las marcas que el contexto cultural deja en un texto. Tal presión se evidencia a través de campos léxicos, campos semánticos, campos temáticos y, en general, de referencias culturales de naturaleza lingüística, literaria, social, política, religiosa, histórica, etc. (109)–, que favorecen la interpretación o resignificación del mito o de la reescritura.

Las acciones referidas permiten penetrar progresivamente la densidad de cada hipertexto; densidad determinada por varios niveles: desde la estructura discursiva, en la superficie textual –donde se aprecian procedimientos literarios e hipertextuales (metáforas, anacronismos, cambios de estilo, transposiciones, etc.)–, que conecta con las profundidades semánticas de la estructura ideológica y potencia la importancia de la estructura narrativa o dramática, según el caso –sintaxis o distribución de motivos, amplificaciones, movimientos temporales, causalidad...–, que revelan la organización de la reescritura del mito. Al progresar a través de estos niveles, se valora el perfil y la función de los personajes o actantes –que “encarnan ... conceptos importantes de la ideología y traducen los nexos de estos conceptos a las relaciones [entre ellos]” (Dumézil, “Apollon sonore” 15)– y se identifican vínculos entre el universo diegético y el contexto de referencia. En la medida en la



Adaptación de los niveles de cooperación textual de Umberto Eco (1993 [1979]: 103)

Aguilar de León

que vayamos descendiendo los niveles textuales, se irán definiendo los contenidos del nivel ideológico que corresponde a las profundidades semánticas del texto y que concentra significados sociohistóricos esenciales para este estudio.

Aclaro que esta metodología, fundamentada en la trascendencia textual (Genette *Palimpsestes*) y en las estructuras textuales (Eco *Lector*), sólo es el medio para establecer vínculos entre architextos e hipertextos con sus respectivos contextos; vínculos que nos permitirán atisbar contenidos históricos y sociales en los argumentos heroicos, aspecto que se mantiene al centro de esta investigación. Incluso si este trabajo sigue directrices semióticas, el registro discursivo se aproxima más al de la historia literaria que al discurso técnico de la ciencia de los signos.

Al ser la historia el terreno en el que nos iremos desplazando, cada una de las partes de este estudio busca asentarse en la dinámica social del momento, en las circunstancias en las que se conforman los productos derivados de la mitología heroica y en los hechos o fenómenos históricos que determinan tanto architextos como hipertextos. Por lo tanto, no será registrada en el cuerpo del trabajo información biográfica de los autores que escape a los objetivos señalados; tampoco se trata de registrar un análisis meticuloso de cada obra; se trata, más bien, de destacar aquellos aspectos de un texto que se encuentren en estrecha relación con su contexto, con hechos contemporáneos y con valores éticos y estéticos de un momento dado. Por ejemplo, en la breve sección dedicada a Manuel de Figueiredo, no abundo en pormenores sobre la importancia de su carrera literaria, refiero sólo aquellos datos que considero acordes con el clima cultural de Portugal en el siglo XVIII y señalo un par de características de su tragedia *Édipo* (1757) que tienen que ver con el momento de resignificación; a saber, la monarquía absoluta y el terremoto de Lisboa (1755). De esta misma forma procedo con los otros autores y reescrituras que surgen en los periodos sociohistóricos que iremos explorando de forma diacrónica.

Después de estas aclaraciones, pasemos a las tres partes que conforman este estudio. Se aplicarán en ellas los conceptos teóricos expuestos. Cada una abre con una introducción que remite, precisa y complementa aspectos teórico-metodológicos aquí señalados y cierra con un apartado de conclusiones parciales.

Configuración y penetración de la mitología heroica griega

Primera parte

le mythe est un système de communication
... ; c'est un mode de signification, c'est une
forme. Il faudra plus tard poser à cette forme
des limites historiques, des conditions
d'emploi, réinvestir en elle la société

R. Barthes. *Mythologies*.

Problemáticas particulares y objetivos específicos I

Los tres capítulos que conforman esta primera parte enfocan la producción heroica desde los reinos micénicos hasta la dominación romana. De acuerdo con los lineamientos del marco teórico, los objetivos son:

- delimitar el origen de la mitología heroica griega y su área de circulación,
- contrastar las narraciones del architexto heroico,
- explorar los diferentes niveles textuales de los mitos heroicos,
- desentrañar los contenidos ideológicos de los mitemas destacados,
- observar la materia heroica como generadora de redes textuales y
- señalar la dimensión pragmática de los argumentos mitológicos.

Por lo tanto, nos estaremos moviendo entre la dimensión sintáctica, la dimensión semántica y la dimensión pragmática de la mitología heroica. Definiré, por ello, las generalidades de los argumentos mitológicos, sintetizaré la temática principal y procederé a contextualizar los temas de mayores implicaciones sociohistóricas haciendo anotaciones sobre el uso social de la mitología y de los architextos derivados. Por ello, veremos alternadamente aspectos argumentales, sintácticos, temáticos, ideológicos y pragmáticos característicos del material de estudio.

Este proceder sigue, por un lado, propuestas de Roland Barthes sobre el análisis estructural del relato y, por otro, se desprende de estudios de Vladimir Propp sobre los cuentos populares. “Pour mener une analyse structurale [señala Barthes], il faut ... distinguer plusieurs instances de description et placer ces instances dans une perspective hiérarchique (intégratoire)” (« Introduction à l'analyse structurale des récits » 5). En este caso, las instancias de descripción son los motivos y los temas que serán jerarquizados, unos, en un esquema sintáctico y, otros, en una tabla que organiza los campos temáticos de los mitos heroicos. Ahora, como vimos en el marco teórico, desde la perspectiva de Propp (*Raíces*), los motivos y los temas de los cuentos conservan la impronta del momento en el que se (re)producen; para recuperar significados contextuales, estos relatos deben ser confrontados con las instituciones del pasado, lo que aporta el carácter sociohistórico a este estudio.

I. Los reinos micénicos y las narraciones heroicas

I.1 El origen micénico de la mitología griega

El hallazgo de Schliemann y sus repercusiones en los estudios clásicos

Entre los siglos XVI y XIX, los sucesos y los personajes del ciclo troyano fueron considerados sólo como producto del ingenio griego plasmado en la poesía épica. Fue por las excavaciones que realizó en los Dardanelos (1870-1873) y por sus trabajos en la Argólida (1876) que el prusiano Heinrich Schliemann pudo ofrecer a la comunidad científica vestigios que hacen eco al conflicto cantado en la *Ilíada*. La incipiente arqueología arrojó luz sobre la materia histórica al origen de los poemas homéricos. El mundo moderno pudo ‘apreciar’ entonces las suntuosas ‘Joyas de Helena’ –que la esposa de Schliemann lució para una fotografía que anunciaba el hallazgo de Troya– y el severo rostro de Agamenón –supuesto por el expedicionario a partir de una máscara de oro encontrada en Micenas (Cottrell láminas 2 y 9).¹⁰ A raíz de estos descubrimientos, los reyes épicos se sitúan en el punto de intersección entre el hecho literario y la posibilidad histórica. En este claroscuro, y dando fe de ella los restos arqueológicos, la gran empresa de los aqueos, la guerra de Troya, tuvo lugar entre los siglos XIII-XII a. C., y fue materia prima de un ciclo épico que circuló de forma oral mucho antes de que la *Ilíada* fuera asentada por escrito (siglo VIII a. C.).¹¹

Después de Schliemann, otros investigadores se han propuesto comprobar la veracidad de eventos y personajes de la producción mítico-épica.¹² Este entusiasmo

¹⁰ ‘Las Joyas de Helena’ es un ajuar troyano que forma parte del llamado ‘Tesoro de Príamo’; las excavaciones en la ciudad de los Atridas, Micenas, también sacaron a la luz trabajos de orfebrería, como la máscara funeraria de Agamenón (Schliemann 81-83, 99-106). En su entusiasmo, Schliemann se apresuró en las atribuciones: ni las joyas de Troya habrían pertenecido a Helena, ni la máscara funeraria habría cubierto el rostro de Agamenón.

¹¹ En este sentido, el ciclo troyano y, posteriormente, la *Ilíada* son semiotizaciones de la guerra de Troya, transposiciones literarias de un hecho histórico.

¹² En 1900, el equipo de A. J. Evans descubrió el laberíntico palacio de Minos, en Cnosos; en la segunda década del siglo, V. Bérard reconstruyó geográficamente el célebre itinerario marítimo de Odiseo; más reciente es la reproducción de la ruta de los Argonautas, publicada por T. Severin en 1986; etc. Esta enumeración insiste en que la curiosidad científica ha retribuido a una parte del acervo mítico-épico una dimensión histórica que había quedado sepultada por el tiempo.

contrasta con el escepticismo de opositores que cuestionan las ‘coincidencias’ y las ‘omisiones’ entre los versos atribuidos a Homero y el material histórico expuesto. Otra postura concilia afirmando que las epopeyas llamadas homéricas, al haberse forjado a través de siglos de transmisión oral, integraron en su configuración diversos significados contextuales; así, el mundo homérico es un condensado de referencias sociohistóricas de las cuales solo algunas remiten al segundo milenio antes de nuestra era.

Pero más que este debate, rescatemos que al dejar expuestos los escombros de ciudades opulentas, la arqueología del siglo XIX sacudió varias ramas de la investigación: la sociología, la filología, la historia del arte, la historia de las religiones, etc., vinieron a entroncar con este ‘nuevo’ periodo de los estudios clásicos, los cuales ampliaron por mucho sus dominios. La investigación interdisciplinaria reveló una compleja sociedad guerrera y palaciega hasta entonces desconocida: la civilización micénica (ss. XVIII-XII), llamada así porque son los vestigios de Micenas los hallazgos más fastuosos (Mackendrick). Esta civilización, antecesora de la cultura helénica (ss. VIII-I), se sostuvo sobre una organización político-administrativa que dio “unidad cultural a la cuenca egea por primera vez en la historia de la región” (Toynbee 21). Los reinos de la época tuvieron una misma forma de urbanización intramuros –con el palacio como centro de actividades religiosas y económicas–, una misma lengua –en esta época, “los dialectos griegos aún no se diferenciaban tan claramente entre sí” (270)–, una misma escritura –llamada lineal B¹³ y un mismo panteón. Además, en los yacimientos funerarios se encontraron vasijas decoradas y frescos que representan desfiles de guerreros o ejércitos en la toma de una ciudad (Bury figs. 8-11; Cottrell lámina 5); lo que aportó otro indicio sobre el ejercicio bélico de estos reinos que habrían mantenido conflictos hegemónicos, como lo sugieren los rastros de destrucción en Tebas y en Troya. Se supone que tal ejercicio daría lugar a los dos grandes ciclos de la Hélade: el *epos* tebano y el *epos* troyano, que vendrían a incluir otras narraciones populares que circulaban ya en el territorio dado.

¹³ La escritura micénica es llamada lineal B por oposición a la lineal A, de la cultura minoica.

La importancia de la escuela histórica de mitología

El análisis de ese material arqueológico contrastado con textos literarios desembocaría inevitablemente en una cuestión esencial en los estudios clásicos que había quedado en segundo plano por el alcance de los descubrimientos sobre la estructura política y la organización social de los reinos micénicos; esta cuestión responde a una pregunta, aparentemente sencilla, enunciada por Martin P. Nilsson: "How old is Greek mythology?" (1). Con ella, la polémica sobre el origen de los mitos tomó nuevos rumbos. Para comprender la importancia de la hipótesis sobre el origen micénico de la mitología griega, pasemos revista a cuatro de las interpretaciones sobre el origen del mito que tuvieron auge en el siglo XIX y a principios del XX.

Antes de que los descubrimientos arqueológicos de los últimos treinta años del siglo XIX movilizaran a la comunidad científica, los estudiosos de los mitos ya habían recuperado una polémica iniciada en plena Antigüedad. En el siglo VI a. C., Jenófanes de Colofón criticó la tradición que atribuía una conducta 'viciosa' a los dioses: "A los dioses atribuyen Homero y Hesíodo / cuanto para los hombres es injuria y ultraje: / robar y adulterar y recíprocamente engañarse" (en Bonifaz 55). Teágenes de Regio reaccionó ante esta 'campaña de descrédito' con la primera interpretación alegórica, que Marcel Détiene explica: "Quand Homère met en scène des dieux affrontés ..., il ne veut pas dire que les puissances de l'Olympe se font la guerre ..., partagés en deux camps haineux. Sa 'théomachie' appelle un autre sens ; ... l'opposition entre des éléments fondamentaux reconnus par la philosophie de la nature" (*L'invention de la mythologie* 129). El alegorismo plantea, pues, una relación entre personajes míticos y fuerzas naturales. Algo después, en el siglo IV a. C., Evemero de Mesina inició la corriente que lleva su nombre. Básicamente, el evemerismo supone en todo mito un trasfondo histórico por lo que pone en entredicho el carácter sobrehumano de dioses y héroes (Hübner 42-44) y postula una promoción –heroización o divinización– de personajes reales que pasarían de la historia al mito por un largo proceso de transmisión oral. Estas dos teorías

trascendieron la Antigüedad, tuvieron auge en el siglo XIX e, incluso, fueron retomadas por investigadores en el siglo XX. Los partidarios de una u otra buscaron en la mitología reflejos de los fenómenos de la naturaleza o supusieron que dioses y héroes habrían sido antiguos reyes de gran importancia que, al haber perdido su carácter histórico, se convirtieron en objeto de culto.

Para ejemplificar estas interpretaciones, recorro al mito de Edipo. Por un lado, una lectura alegórica especula el origen del héroe en un antiquísimo numen relacionado con el ciclo estacional y la fecundación de la tierra (Morales, *Edipo en la literatura francesa* 19, 38); otra, lo relaciona con una deidad solar y sugiere que su exposición debió de representar el sol naciente: “expuesto sobre el monte Citerón, [Edipo] sería la imagen del sol que, en el momento de elevarse, parece reposar sobre la montaña” (Pérez-Rioja 185).¹⁴ Por otro lado, en una inclinación evemerista, Robert Graves afirma que Edipo fue un príncipe de Corinto que accedió al trono de Tebas por su matrimonio con la reina, sacerdotisa de una triple deidad local. En la ceremonia nupcial, el joven debió de dar culto a esta ‘diosa Luna alada’; Graves refiere a “una ilustración de un infante, un guerrero y un anciano, los tres adorando a la triple diosa” (*Los mitos griegos II* 13). Tiempo después, debido a las decisiones político-religiosas del rey, la reina, desposeída, se habría dado muerte.¹⁵

Además de estos enfoques, que buscan dar un giro racional al mito, en la polémica participaron dos hipótesis positivistas: la mitología comparada, fundada por Max Müller, y el evolucionismo, defendido por Sir James Frazer. En la primera línea, que vio en el acervo mítico griego una herencia indoeuropea, Michel Bréal asegura que el enfrentamiento de Edipo y la Esfinge y la lucha entre Edipo y Layo derivaron de uno de los mitemas más célebres de la producción védica: el encuentro entre Indra, figura central del orden divino, y Vritra, el monstruo de la desolación: “la lotta fra Indra e Vritra ritrovasi in questo mito sotto doppia forma, in Edipo che vince la Sfinge ed in Edipo che uccide Laio” (en Comparetti 13).¹⁶ Bréal recurre a la

¹⁴ La sucesión solar y la fecundación de la tierra sugieren el parricidio/regicidio y el incesto.

¹⁵ Lo anterior motivaría otros momentos del mito: el enigma sobre las edades del hombre y el posterior suicidio de Yocasta en la tradición trágica.

¹⁶ Según Bréal, la lucha entre Heracles y la Hidra, entre Perseo y Medusa, entre Belerofonte y Quimera, por ejemplo, sólo es una variante del motivo védico (Comparetti 10).

etimología buscando demostrar que Layo y su asesinato tienen un referente en sánscrito: “uno dei nomi del mostro vedico [*Vritra*] è *dasyu* [*sic*], ... *Laíos* non è altro se non la forma greca di quel nome istesso. Quindi Edipo uccisore di Laio è la stessa cosa che Edipo vincitore della Sfinge, la stessa che Indra uccisore di *Vritra*” (13). El evolucionismo, a su vez, tuvo como idea fundamental que el mito –como la magia y el politeísmo– es un estadio ‘primitivo’ en la evolución del saber, cuyo punto culminante, hasta el momento, es el conocimiento científico (Frazer 796-799). En este campo, el regicidio –motivo estructural de los mitos heroicos, no sólo del mito de Edipo– simbolizaría rituales periódicos de sucesión o renovación con el fin de conservar la salud de la tribu o de la comunidad (332).

La validez de estas cuatro tendencias que polemizaron sobre el mito a lo largo del siglo XIX no está, aquí, en entredicho; cada una de ellas recreó, desde su particular punto de vista, el origen y la importancia de la mitología griega y formuló hipótesis respetables que dieron vigor a la antigua controversia sobre el mito; como dice Gaston Bachelard: “No existe una sola de estas interpretaciones que ... no haya aportado a las ciencias humanas el benéfico de generosos progresos” (en Diel 6). Sin pretender, pues, demeritar los cuatro enfoques expuestos, quiero destacar una quinta perspectiva: la escuela histórica de mitología, que no buscó ni explicar la esencia de los dioses ni calificar el pensamiento mítico; su hipótesis se fundamentó en un hecho indiscutible: la relación entre mitología y literatura.

Puntualmente, la premisa de base de dicha escuela es “elements of myths existed in an early period, before the development of epic poetry, but ... these rather simple elements were brought into connection with one another and composed so as to form more complex myths through the agency of poetry” (Nilsson 5). Esta escuela de origen alemán tuvo en el sueco Martin P. Nilsson un analista perspicaz y apegado a los descubrimientos arqueológicos que se multiplicaron tras los hallazgos de Schliemann. Hacia la tercera década del siglo XX, el helenista escandinavo se deslindó de las hipótesis que a su parecer son ‘poco pertinentes’ y reclamó *The Mycenaean Origin of Greek Mythology* (1ª ed. 1932), con base en el estudio de “Greek heroic mythology [*and*] its close correspondence to the geographical distribution of Mycenaean civilization” (31). El planteamiento de

Nilsson es claro y contundente: los mitos heroicos refieren a centros de poder micénicos (Argos, Tirinto, Tebas, Atenas...) y narran las aventuras de héroes locales (Perseo, Belerofonte, Edipo, Teseo...). Sobre el mito de Heracles, destaca su carácter panhelénico, lo que lleva a Nilsson a discutir un origen posterior de las aventuras del héroe predilecto de Zeus.

La datación de Martin Nilson

Con el análisis de la relación entre los héroes y el territorio citados, Nilsson se compromete a demostrar que la mitología griega remonta el horizonte de la épica homérica y se desarrolla en el arco de la apenas entrevista civilización micénica. El ambicioso y original trabajo expone que en el acervo mitológico griego, como lo conocemos actualmente, subyace una tradición de relatos locales de época micénica; más allá de esta premisa, en su argumentación, Nilsson coincide con Propp en la relación entre mito y cuento popular. Sobre el mito de Edipo, el helenista desarrolla:

Extensive remains of a Mycenaean palace have been found at Thebes Especially remarkable are fragments of wall paintings ..., a potter's kiln, and a number of big stirrup jars or fragments of such jars with painted short inscriptions. Further, a great number of tombs with rich contents has been found, proving that Thebes had a prosperous and numerous population in the Mycenaean age. ... the city was a most important center of Mycenaean civilization; and the myths attached to Thebes are of a corresponding richness and importance. ... The Theban cycles were treated in post-Homeric epics and were especially taken up and favored by the great tragic poets. The chief figure is Oedipus ..., a folk-tale personage who, by vanquishing the sphinx [*sic*] won the hand of the queen and the kingdom, although this simple and common motif was complicated by the addition of a great many others ...: the queen was his mother and the man he slew his father. The addition ... created the real Oedipus myth and its essential greatness The history of Greek literature proves that this myth was perhaps the most dramatic of all Greek myths. I venture to think that in its essential parts it was already created in the Mycenaean age (102-106).

Por lo pronto, pasemos por alto la alusión al *Edipo tirano* de Sófocles y veamos que, enmarcado por datos arqueológicos, en el fragmento asoma el esbozo de un análisis formal: el mito de Edipo tiene un núcleo primario de tres motivos ‘simples y comunes’: la victoria sobre el monstruo, el matrimonio y el reino, a los que vienen adherirse otros motivos –como el parricidio y el incesto– que dan una configuración más compleja al mito del héroe tebano. En su estudio, Nilsson insiste en que “The Oedipus myth is in its kernel a folk-tale” (30) y pasa refutando hipótesis alegóricas, “Oedipus is ... no old vegetation god but simply a *Märchen*-hero”, y evemeristas, “I am persuaded that the origin of Oedipus is to be found not in history but in folk-tales” (103).

Siempre ocupado en sostener su tesis, el autor procede de la misma forma con cada una de las narraciones de su corpus; los mitos de Perseo, de Teseo y de Belerofonte, por ejemplo, son también cuentos populares y debieron de conformarse a partir del mismo motivo nuclear, la derrota del monstruo, incluir el motivo del matrimonio y culminar con la coronación del héroe. Luego, los elementos básicos de los cuentos micénicos son recurrentes, aunque cada mito presenta

Esquema básico de los cuentos micénicos

Edipo	Esfinge	Yocasta	Tebas
Perseo	Medusa	Andrómeda	Tirinto
Teseo	Minotauro	Fedra	Atenas
Belerofonte	Quimera	Filonoe	Lidia

Héroe Monstruo Matrimonio Reino

especificidades argumentales que dan diversidad al conjunto. Es decir, este esquema básico es completado con motivos que permiten la diferenciación de cada héroe y particularizan cada mito: el parricidio y el incesto, ya mencionados, de Edipo; las armas y Pegaso, en el caso de Perseo; el laberinto y el hilo de Ariadna, en el de Teseo; el fratricidio de Belerofonte; la sandalia de Jasón; la apoteosis de

Heracles; etc. Éstas, y otras tantas, especificidades son determinadas por motivos que se adhirieron al esquema común de los mitos heroicos conformado por los tres motivos básicos mencionados: la victoria sobre el monstruo, el matrimonio y el reino.

Si bien es cierto que Nilsson encuentra en su corpus recurrencias y especificidades, también es cierto que encuentra diferencias relevantes, como registra en una de las conclusiones parciales: “Well marked differences appear ... in heroic mythology, since it incorporated very different elements, beginning with folk-tales and ending with incidents having a rather historical appearance” (30). Con ‘incidentes de apariencia histórica’, el especialista se refiere a los ciclos épicos que se desprendieron de acontecimientos militares de finales del Periodo Micénico, el sitio de Troya que, según la tradición, fue liderado por los hijos de Atreo, Agamenón y Menelao, y la guerra contra Tebas cuya causa fue atribuida a la discordia entre los descendientes de Edipo; al respecto, Nilsson comenta: “the myths of the Atreidae and of the Seven against Thebes ... belong to those myths which have a historical aspect and kernel” (107). Sobre la continuación del mito de Edipo en los asaltos a Tebas, Nilsson dice:

The two sons of Oedipus, Eteocles and Polyneices, quarreled about the throne; Polyneices was driven out by his brother, and collected with the help of the Argive prince Adrastus the great army of the Seven, but failed to conquer Thebes; he and his brother slew each other in the battle, the army was routed The sons of the Seven marched a second time against Thebes with an army, conquered, and destroyed the town (108).

Luego, el mito de Edipo se encadena con dos episodios épicos conocidos como la guerra de los siete contra Tebas y el asalto de los epígonos. El primero de ellos tendría que ver con el evento histórico ya señalado; el segundo es una continuación literaria que cierra el asunto tebano y opone a los hijos de Eteocles y Polinices, Leodamante, rey de Tebas, y Tersandro, pretendiente al trono. Éste recuperaría la corona por la que luchó su padre. En la tradición oral, el asalto histórico, su continuación literaria y el mito representativo de Tebas se fusionarían “por el conocido método de las genealogías” (Santiago 22-23). Aedos y rapsodas establecieron una relación consanguínea entre el héroe mítico y los principales

contrincantes en la guerra; la acción del mito y el desarrollo épico se encadenan por una maldición que Edipo lanza sobre sus hijos: Eteocles y Polinices deben darse muerte mutua por el poder de la ciudad.

Con estos ejemplos dejamos el trabajo de Martin Nilsson que sostiene que toda la materia heroica griega, en formato de cuento popular y de poesía épica, se enraíza en el Periodo Micénico. Sólo habrá que agregar que casi veinte años después de la publicación de *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, los ingleses Michael Ventris y John Chadwick confirmarán, sin proponérselo, dicha hipótesis: la decodificación (1953) de la escritura micénica, lineal B, arroja “a vast number of personal names They include some that recur in classical Greek mythology and history ...: enough to suggest strongly the Mycenaean origin of Greek myth” (Mackendrick 88).

I.2 Expansión geográfica y penetración cultural de la mitología heroica

La península ibérica como espacio mítico

Consideremos ahora que el acervo mitológico tuvo una expansión tanto sincrónica como diacrónica que lo llevó a trascender fronteras culturales. Desde sus inicios, las narraciones que circulaban entre los reinos micénicos se propagaron más allá del vecindario del Egeo y ejercieron un influjo en las culturas próximas. Hubo, en consecuencia, una diseminación progresiva de este tipo de relatos; en época helenística (IV-II a. C.), su difusión se intensificó en Oriente y, durante el señorío romano, alcanzó todos los rincones de Occidente. Llegó un momento en que el orbe grecolatino estuvo lleno de héroes de origen micénico cuyas aventuras se proyectaban a través de diferentes medios: literatura, teatro, escultura, pintura, piezas de orfebrería y piezas de moneda. Se dio, pues, una ramificación transmedial, de la narración oral a su representación plástica y a su escenificación trágica, por ejemplo, y un desplazamiento de las aventuras heroicas del foco inicial, la civilización micénica, a lugares recónditos, como la península ibérica, y una penetración en culturas pujantes, como la latina.

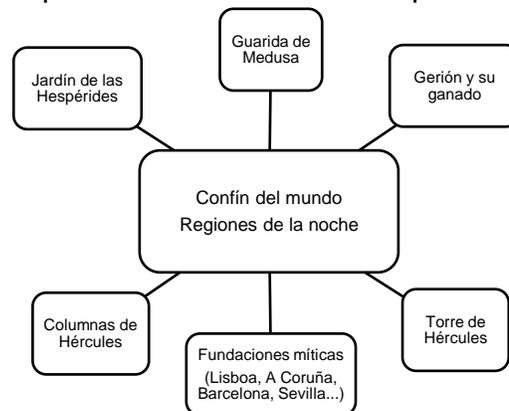
En principio, los personajes de origen micénico franquearon tempranamente la cuenca del Egeo y llevaron a cabo proezas en los confines del Poniente (F. González 12-14; A. Román 47). La península ibérica fue integrada paulatinamente a la esfera de acción de los héroes griegos; el imaginario helénico pudo haber incorporado “a su tradición mítica noticias geográficas del lejano Occidente en un pasado aún ... remoto, el representado por los Siglos Oscuros y el Periodo Micénico” (F. González 23). Hacia el Periodo Arcaico, los límites occidentales del mundo antiguo ya se habían venido poblando de seres míticos. Hesíodo, por ejemplo, situó la guarida de Medusa “en el confín del mundo hacia la noche” (83), región en donde se encontraba también el Jardín de las Hespérides y las llanuras de Eriteia, donde pastaba el ganado de Gerión. Aunque Hesíodo y otros poetas de la primera épica arcaica no localizaron geográficamente el espacio mítico, algunos investigadores contemporáneos (F. González; A. Román) han propuesto una identificación entre el Poniente, al que se alude en los primeros registros épicos, y la lejana Iberia. En la épica tardía, como en la *Gerioneida* de Estesícoro, los poemas contienen referencias geográficas que permiten indicar una posible localización: Estesícoro “sitúa la isla Eriteia junto a la desembocadura del río Tartessos, probablemente el río Betis, y por tanto en las proximidades de Cádiz” (Blázquez 22). Al respecto, Carlos Bermejo comenta: “Anteriormente estos mismos personajes estuvieron situados en otras regiones del Mediterráneo más próximas a Grecia, pero, al irse ampliando el ámbito del mundo conocido ... , se produjo un proceso de desplazamiento” (*Mitología y mitos de la Hispania prerromana I* 164).

Con tal desplazamiento, el espacio geográfico se convirtió en espacio mítico y algunos personajes micénicos marcaron la toponimia ibérica. Además de las célebres Columnas de Hércules, límite entre el Mediterráneo y el Atlántico, y de la Torre de Hércules, en el extremo noroeste de la península –en la actual Galicia–, se dice que ciudades como Barcelona y Sevilla fueron fundadas por Hércules, mientras Lisboa debe su fundación mítica a Ulises. Estas ciudades, entre otras, están relacionadas con el tránsito de héroes de origen micénico por territorio ibérico:

a partir de época helenística ... se comenzó a difundir por todo el Mediterráneo occidental una moda consistente en ennoblecer los orígenes de las ciudades bárbaras haciéndolo [*sic*] retroceder a las épocas más remotas posibles y estableciendo posibles contactos con los héroes de la épica vinculada con la guerra de Troya, sobre todo a través de los poemas conocidos como los *nostoi* (Bermejo y González 182).

En “Griegos en la península ibérica: de la leyenda a la arqueología”, Francisco Flores indica que el argumento para relacionar ‘ciudades bárbaras’ con héroes griegos consistía en resaltar coincidencias entre el nombre del sitio y el del personaje. Además de estas ciudades que pretendían vincularse con los griegos, hubo otras que resultaron de la colonización helénica en suelo ibérico y que también ostentaron su fundación heroica; “La colonización, de este modo, ... pasó a adquirir una dimensión mítica y cultural al dignificar con lo que era más característicamente griego el lejano lugar encontrado” (266).

La península ibérica como espacio mítico



Reclamar origen griego tenía como objetivo la legitimación cultural. Apoyarse en el mitema del héroe fundador permitía a los asentamientos autóctonos y a las colonias griegas en Iberia, más que reconocerse en la órbita de la cultura helénica, afirmar sus vínculos con las metrópolis del Egeo, compartir con ellas un origen prestigioso. Más tarde, durante la dominación romana, geógrafos como Estrabón o poetas como Virgilio reconocían abiertamente a Hispania –la Iberia, griega– como espacio mítico, lugar en donde personajes griegos llevaron a cabo empresas heroicas y civilizadoras, como la fundación de ciudades (Vilariño).

Resignificación de productos griegos en la cultura latina

Algo similar sucedió en la península itálica, en donde se integraron el mito de la fundación de Roma y el mito de uno de los guerreros más célebres de Troya: Eneas. Según la datación actual, Roma habría sido fundada por Rómulo y Remo en 753 a. C., mientras los testimonios de la llegada mítica del héroe troyano a suelo itálico indican que “aparece en un número elevado de vasos griegos encontrados en Etruria” y datados “aproximadamente entre 525 y 490 a. C.” (Martínez-Pinna 18-19); es decir, la historia de Eneas, que se desprende del *epos* troyano, ya era conocida en la península en el siglo VI a. C. En principio, los dos mitos habrían corrido en paralelo, hasta que a finales del siglo III a. C., por motivos de estrategia política, el mito aborigen de la fundación de la urbe fue enlazado con el del héroe sobreviviente de Troya que desposó a Lavinia, hija del rey Latino; es por este linaje que el fundador y primer monarca de la ciudad, Rómulo, hijo del dios Marte y de la sacerdotisa Rea Silva, vendría a ser descendiente de Eneas.¹⁷

El hecho de ligar a la urbe del Lacio con uno de los guerreros de la *Iliada* se suma a otras tantas acciones de apropiación y de resignificación sociohistórica a la que procedieron los latinos para afirmar una supremacía cultural. La empresa de importación de mayor relevancia fue, por mucho, la temprana integración al culto romano de aspectos religiosos de pueblos vecinos: además de la espiritualidad etrusca, que se reflejó en un complejo sistema ritual (Desautels 7-10), los latinos adoptaron una multiplicidad de divinidades autóctonas que “carecían de aventuras y de relaciones familiares” (Gardner 11). Al carecer de ello, esas deidades carecían también de descendencia heroica, lo que justifica la ausencia de mitos heroicos propiamente romanos, exceptuando, evidentemente, el caso de Rómulo y Remo y

¹⁷ Esto quedó asentado en los *Anales* (obra histórica escrita en griego entre 216-210 a. C.) de Fabio y en el poema épico *Guerra púnica* (*Bellum poenicum*, ca. 207-201 a. C.) de Nevio: “Definir a Roma como ciudad de lejana procedencia egea a través de Eneas era asunto ... ya conocido por los mismos griegos, ahora [con Fabio] era presentado como patrimonio histórico romano. Respecto a Nevio ..., fue el primero que abordó el tema ... en lengua latina” (Martínez-Pinna 18-19).

del legendario rey Latino. Esta carencia fue compensada con la adopción del sistema mitológico griego en el que los dioses son prolíficos en lances amorosos y tienen una numerosa descendencia heroica.¹⁸

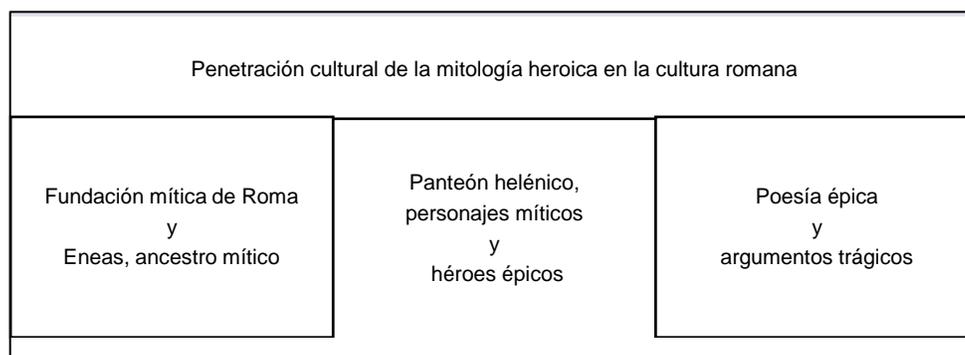
Al adoptar el acervo heroico, los latinos no le hicieron mayores modificaciones; apenas hubo un cambio mínimo de nombre entre Odiseo y Ulises y entre Heracles y Hércules y una adición de aventuras en territorio itálico. Por supuesto, para los habitantes del Lacio fueron más significativas las aventuras que los héroes griegos tuvieron en la península itálica; Tito Livio, por ejemplo, narra, inmediatamente después de la batalla fratricida entre Rómulo y Remo, el episodio entre Hércules y Caco (73-75). De todas maneras, el acervo mitológico griego fue absorbido de forma íntegral por la civilización romana que le hizo mínimas transformaciones, destacando o atenuando mitemas. Sólo que mientras en Grecia y sus colonias la mitología heroica representaba los valores idealizados de la población en su conjunto, en territorio romano, formó parte de una tendencia elitista:

Para los romanos de la República y el Imperio, Grecia representaba la cultura y la civilización. Aquellos que querían demostrar su gusto y su erudición decoraban las paredes de sus casas con pinturas de mitos griegos, y después de su muerte se enterraban en ataúdes de mármol que tenían paneles esculpidos describiendo las batallas de los griegos y las amazonas o del dios del vino Dioniso con su séquito (Burn 74-75).

Además de la explotación plástica de la mitología, los romanos aprovecharon sus cualidades literarias. Tempranamente, la literatura latina encontró sus bases genéricas en los formatos que habían surgido en Grecia y su desarrollo argumental en los mitos heroicos de la Hélade. Desde sus inicios, pues, una buena parte de la

¹⁸ En un primer momento, los dioses importados fueron sobrepuestos a dioses vernáculos lo que dio lugar a una fusión de significados en un panteón sincrético que tiene, como su equivalente olímpico, doce figuras centrales entre las que destaca Júpiter. Al igual que Zeus, Júpiter fue reconocido como padre de dioses y hombres; al igual que Tinia —el dios principal etrusco—, Júpiter formó parte de triadas divinas, como la compuesta con Marte y Quirino. Mientras Marte tiene su paralelo en el Ares griego, Quirino es un dios sabino asimilado a Rómulo (Marcos en Plutarco, *Cuestiones romanas* 418-421), de la misma forma en que Eneas fue asimilado al máximo dios en la figura de Júpiter Indigetes (Livio 68). Así, los dos personajes que dieron a los romanos una estirpe heroica y una ciudad victoriosa se fusionaron con dioses de máxima importancia del panteón romano.

producción latina fue una transposición argumental y estilística¹⁹ de la mejor producción helénica. De hecho, el poema épico que se considera obra inaugural de la literatura latina es una adaptación de la *Odisea: Odusia* (s. III a. C.),²⁰ de Livio Andrónico, mientras que las mejores expresiones del género se encuentran en la *Eneida (Aeneis, 19 a. C.)* de Virgilio y la *Tebaida (Thebais, 95 d. C.)* de Estacio, que dieron lugar a resignificaciones medievales y que conservan su prestigio en la actualidad.



Al igual que las epopeyas, la tragedia ática fue una cantera para los dramaturgos romanos. Al parecer, el precursor del drama latino de materia heroica fue Atilio, quien tradujo al latín la *Electra* de Sófocles, aunque el mérito corresponde, una vez más, a Livio Andrónico, cuyo repertorio trágico es más amplio que el de su predecesor y puede ser dividido en obras del ciclo troyano –*Achilles, Aegisthus, Equos Troianus*, etc.– y en dramatizaciones del mito de Perseo: *Andromeda* y *Danae*. A partir de Andrónico, los dramaturgos latinos, más que traducir, reescribieron el conjunto ático adecuando las obras a los valores éticos de su público. El mejor ejemplo es el de Séneca, quien cuenta en su haber con *Hercules furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus*, etc., tragedias²¹ escritas para la recitación dramática en las que los argumentos mitológicos son modelados

¹⁹ Mucho más que una imitación, la transposición es “la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles ... par l’importance historique et l’accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent [et] par l’amplitude et la variété de procédés” (Genette, *Palimpsestes* 291).

²⁰ Antes de ella, la difusión de obras literarias estuvo restringida a una minoría erudita, ya que esa difusión era en lengua griega; “*Odusia* began the process which changed all that, and not only fostered a specifically Roman literary culture, while simultaneously celebrating Greek texts, but promoted the hegemony of Latin as the local literary language” (Boyle 28).

²¹ Salvo la compilación de tragedias de Séneca, la producción trágica romana se encuentra en estado fragmentario; de algunas obras no queda más que el título.

de acuerdo con la moral estoica que practicaba el autor y a la que exhortaba a sus discípulos, como el Emperador Nerón (Viveros Séneca, *Tragedias I*; Aguilar en N. Román 38-44). Paralela a la tendencia moralista y elitista de las obras de Séneca, la tragedia tuvo en Roma una vertiente popular integrada a los espectáculos del anfiteatro. La naturaleza sangrienta de los entretenimientos masivos marcó la exposición trágica hasta el grado de que se expusieron frente al público los momentos más espantosos del argumento: el sacrificio, el castigo, el sufrimiento, la derrota y la destrucción de los personajes se convirtieron en espectáculo escénico.²² Luego, la tragedia en Roma se adaptó a espacios específicos de representación que dan cuenta de la resignificación del género inicialmente griego.

Con lo hasta aquí presentado, queda expuesto que la absorción del material griego por la cultura romana no es el resultado de una simple imitación; es mucho más: es una resignificación de los argumentos heroicos y de componentes mitológicos y religiosos que incorporan en su desarrollo aspectos específicos de la civilización que los acoge. Cabe señalar que al momento en que se dio la integración territorial de la Hélade al dominio romano (146 a. C.), ya había tenido lugar la apropiación en bloque de productos helénicos. No hay que pasar por alto que el último vasto periodo de la Antigüedad, el de la dominación romana (ss. II a. C. – IV d. C.), es de una importancia contundente para la propagación del acervo mitológico y literario por aquellos pueblos sujetos a Roma en los que no había tenido tanta penetración; desde la perspectiva de Marrou, “Rome’s historic function was not to create a new civilization but to take the Hellenistic civilization ... and establish it firmly on the whole of the Mediterranean world” (292). En este sentido, la romanización de Oriente y Occidente implicó la helenización de estos²³.

²² Varios investigadores lo sostienen: en “Teatro, actores e público no Alto Império romano”, C. Pimentel abunda en ejemplos sobre “os negros contornos da execução pública de condenados, que substituíam os actores no momento do desfecho fatal” (337); la afirmación de la latinista portuguesa coincide con la opinión del clasicista francés J. Lacarrière: “Le théâtre devint un sacrifice profane, célébre devant les spectateurs, communiant dans un besoin de sang et de cruauté” (en Michel, 1998: 485).

²³ La romanización es la implantación en los pueblos conquistados de la infraestructura político-económica romana con el dominio lingüístico y religioso que ello implica, mientras la helenización es la adopción de rasgos culturales de la Hélade, como el panteón grecolatino, el conjunto heroico, los temas plásticos y el acervo literario.

A la par de esta doble labor de implantación-difusión, en uno de los rincones orientales del Imperio se venía gestando otro hipertexto –otro macrosigno–: la mitología cristiana. El nuevo pensamiento religioso, que ganaba cada vez más adeptos entre los ciudadanos romanos, llegó a diseminarse entre la clase en el poder y consiguió conversos de gran importancia, como Constantino, primer emperador cristiano, quien, con el *Edicto de Milán* (313), promulgó la libertad de culto que legalizó la práctica del cristianismo (Grioulet en Châtelet y Mairet, *Historia de las ideologías I* 234-239). Poco después, el emperador Teodosio, educado en la fe de Cristo, decretó *De Fide Católica* (380) o *Edicto de Tesalónica*, dirigido a “todos los pueblos”, que hizo del cristianismo la religión oficial del Imperio. En consecuencia, los dioses y los héroes del mundo Antiguo fueron reemplazados progresivamente por los santos y los mártires del nuevo imaginario social –de un nuevo universo semiótico– que se consolidaría en la Edad Media.

Con todo, el imaginario heroico griego no se extinguió con el fin del mundo antiguo; así como las narraciones de origen micénico se resignificaron en las dos grandes culturas de la Antigüedad, la griega y la latina, así el acervo grecolatino se ha venido resignificando en hipertextos y architextos a través de la producción medieval, moderna y contemporánea, como será detallado en la segunda parte de este trabajo.

II. Aspectos estructurales de los cuentos heroicos

II.1 La línea argumental: del oráculo al advenimiento al trono

En el Capítulo I, con sus dos secciones, I.1 y I.2, observamos el origen micénico de los relatos heroicos, su configuración básica, su expansión hasta la península ibérica y su penetración en el mundo grecolatino, hay que agregar ahora que, debido a tal expansión, la configuración básica de estos cuentos se volvió más compleja por una adición masiva de motivos contextuales que se congregaron en torno al mitema nuclear –el héroe solar– y acentuaron las especificidades de cada mito. A pesar de éstas, se conserva la uniformidad estructural del conjunto. Basta echar

una mirada a esa compilación tardía de narraciones titulada *Biblioteca mitológica* (ss. I-II d. C.) atribuida a Pseudo-Apolodoro (Apolodoro) para apreciar que, en su variedad, los mitos heroicos griegos comparten motivos y temas; lo que los hace estructuralmente similares.

Más allá del episodio central –la lucha entre un héroe y un monstruo– e independientemente de mitemas específicos que permiten particularizar cada relato, los cuentos de origen micénico presentan similitudes en las directrices argumentales. De entrada, marcados por un oráculo que los señala regicidas –como a Jasón–, parricidas –como a Perseo y a Edipo– o, en el mejor de los casos, futuros reyes –como a Heracles–, los personajes titulares de los mitos heroicos son, a la vez, vástagos de un dios y de un legendario rey humano. La paternidad divina resulta, principalmente, de un ardid de Zeus o de un galanteo de Poseidón para obtener los favores de la hija o esposa de un monarca: Perseo y Heracles son hijos del primero; Teseo y Belerofonte, del segundo. Rigurosamente, Edipo no es hijo de un dios, aunque su ascendencia remonta hasta Cadmo –héroe fundador de Cadmea (Tebas)– y Harmonía –hija de Ares y Afrodita. Aún sin ser descendiente directo de dioses olímpicos, Edipo se inscribe, por sus acciones, en la línea de los semidioses. Esto podemos comprobarlo en una intervención del coro del *Edipo tirano*: el pueblo que reclama la protección del gobernante supone el origen divino de su protector que, infante expósito, fue encontrado en la montaña; el coro pregunta a Edipo si desciende de Pan, de Apolo, de Hermes o de Dionisos:

¿... cuál de las ninfas inmortales te engendró, acercándose al padre Pan que vaga por los montes? ¿O fue una amante de Loxias, pues a él le son queridas todas las agrestes planicies? O el soberano de Cilene, o el dios báquico que habita en lo más alto de los montes te recibió como un hallazgo de alguna de las ninfas del Helicón con las que juguetea la mayor parte del tiempo (Sófocles, 2008: 353).

Como hijos del monarca humano –Egeo, Anfitrión, Layo, por ejemplo–, los héroes desconocen su filiación por haber sido rechazados de la casa paterna y criados en otra casa real. Esta doble naturaleza –divina y humana– les confiere un doble destino: por ser semidioses, deberán realizar grandes hazañas; por ser

descendientes del monarca humano, alcanzarán el mayor rango social. En consecuencia, tienen que demostrar su destreza superior –areté (ἀρετή)²⁴– a la del común de los mortales y lo hacen sometiendo monstruos –el Minotauro, la Quimera, la Hidra y similares– que siembran el pánico en una población; esta hazaña les permite subir al trono de una ciudad por lo que se da un cambio de posición social: de ‘mata monstruos’ desposeídos, los héroes ascienden a soberanos.

Ahora, en su enfrentamiento con las bestias, los jóvenes reciben el apoyo de un dios que les infunde fuerza y valor. La divinidad que los acompaña es, con frecuencia, Atenea; pero puede ser otro dios, como Apolo o Hermes. La deidad protectora se encarga de inspirar diversas estrategias para que el héroe alcance el triunfo: tácticas de ataque, en el caso de Perseo en su encuentro con Medusa, o agudeza intelectual, en el caso de Edipo frente al enigma de la Esfinge. En *Edipo tirano*, el pueblo saluda de esta forma a su héroe: “Tú que, al llegar, liberaste la ciudad Cadmea del tributo que ofrecíamos a la cruel cantora y ... con la ayuda de un dios ... enderezaste nuestra vida. ... ¡oh Edipo, el más sabio entre todos! ... esta tierra ahora te celebra como su salvador” (313). Es cierto que, a diferencia de los otros personajes, Edipo no se ve beneficiado por la protección divina, es cierto



Atenea, Teseo y el Minotauro.
Kílix de figuras rojas (s. V a. C.).

también que las acciones que lleva a cabo a lo largo de su recorrido corresponden a los designios de Apolo; el dios marca la trayectoria del héroe, como el Edipo de Sófocles admite después de reconocer sus faltas: “Apolo era, Apolo, ... quien cumplió en mí estos tremendos, sí, tremendos infortunios míos” (363). En definitiva, el desempeño heroico remite a la acción directa de los dioses; Kurt Hübner dice:

²⁴ En griego *aristós* significa 'mejor' y se relaciona con “areté” y “aristocracia”. Ésta es, literalmente, el “gobierno de los mejores”, de los que tienen “areté”. Esta virtud se demostraba con la excelencia en la lucha -valentía y prudencia- y con el recto proceder cívico -moderación y justicia-.

“Sentimientos de poder, felicidad, pasión, un repentino deseo y voluntad, prudencia y ofuscación, pero también el recto pensar, la sabiduría y el tranquilo arrobamiento, todo esto puede ser atribuido de alguna manera a la presencia de un dios” (113). Los dioses mismos guían a los héroes que traen paz y seguridad a la población.

Después de salvar al pueblo, el vencedor del monstruo es aclamado rey y ocupa el trono que su antecesor había dejado vacante por haber sufrido ‘un asesinato accidental’: Edipo se batió con Layo ignorando que éste era el rey de Tebas y su padre, Teseo provocó involuntariamente la muerte de Egeo, Perseo mató, sin pretenderlo, a su abuelo Acrisio, etc.²⁵ Es por el regicidio/parricidio que el trono de la ciudad queda vacío y le es otorgado al héroe que lo recibe acompañado de una mujer bella y de alto rango: Andrómeda es desposada por Perseo y Yocasta, por Edipo. Es significativo que el trono que el héroe llega a ocupar es, en varios casos, el de su propia ciudad, de la cual fue expulsado cuando pequeño a causa del oráculo: Edipo y Teseo gobernaron el reino que gobernó el padre, mientras Perseo que recibió la corona de Argos decidió cambiar este reino por Tirinto. Así, el hijo (nieto en caso de Perseo) rechazado, marcado por el oráculo, recupera un sitio que por linaje le corresponde, pero que gana por méritos propios. Al final del relato, los vaticinios iniciales se habrán cumplido. Con ello, el relato adquiere un desarrollo cerrado en la que el encadenamiento de motivos depende del vaticinio oracular.

II.2 Sintaxis narrativa del mito heroico

Este hilo argumental puede sintetizarse en un esquema que expone el encadenamiento de motivos míticos. Salvo mitemas particulares que provocan giros argumentales específicos –el incesto de Edipo, la “onfalización” de Heracles o el fratricidio de Belerofonte, por ejemplo–, los mitos heroicos se desarrollan conforme a una sintaxis común, que queda registrada en este diagrama de flujo:

²⁵ En algunos casos, el héroe no asesina al rey/padre y no llega, por consiguiente, al trono. He aquí dos ejemplos: Jasón ni mata al rey, ni se casa, ni obtiene corona alguna; Heracles, por su parte, nunca tuvo un conflicto con el rey/padre, Anfitrión; en lugar de un reino, al hijo preferido de Zeus se le otorgó el privilegio de habitar entre los olímpicos (Apolodoro 28-37, 48-68). En estos casos, vemos cómo el regicidio/parricidio tiene relación directa con el advenimiento al trono.



Como puede apreciarse, es el episodio del oráculo el motivo motor de los cuentos de origen micénico. Mientras el oráculo pone en marcha la causalidad del mito, los motivos del regicidio y el advenimiento introducen la situación final, el desenlace del desarrollo narrativo.

Hay que aclarar que el argumento y los motivos señalados no son privativos de la mitología heroica griega: en *Primitive Culture* (1871), Edward Taylor “defendió que las narrativas míticas sobre héroes poseen, todas ellas, una estructura idéntica” (Varandas 27); más tarde, Joseph Campbell en *The Hero with a Thousand Faces* (1ª ed. 1949) insistió en la uniformidad de los mitos heroicos en la diversidad de culturas del planeta. Tal uniformidad se debe a que los relatos en su aparente variedad habrían derivado de una narración arquetípica, el monomito, enraizada en las profundidades de la psique de la especie humana (3). Desde esta perspectiva, todas las mitologías son una manifestación antropológica y se desprendieron de una hipotética narración original; lo que justifica el parentesco estructural de los mitos en su variedad.

II.3 Motivos recurrentes y campos temáticos

Más allá de la primera abstracción sintáctica, que sigue de cerca la línea argumental, podemos distribuir los motivos de acuerdo con los campos temáticos que ellos mismos sugieren. Dependiendo de la combinación de motivos, se pueden definir diferentes temas. Éstos mantienen entre sí una relación de dependencia y subordinación. El tema de mayor jerarquía es aquél que integra el mayor número de motivos transversales y, por lo tanto, contiene a los otros temas:

T E M A S					
	La identidad	La iniciación	El héroe solar	El destino	El poder
M O T I V O S		(La salida de casa)	La identidad	El oráculo	El oráculo
	La exposición	Las pruebas	Las pruebas	La exposición	El héroe solar
	El refugio temporal	El triunfo sobre el monstruo	El triunfo sobre el monstruo	La identidad	La identidad
	El regreso a la casa paterna	El matrimonio	La salvación de una ciudad	El parricidio El regicidio (El incesto)	El parricidio El regicidio
	El reconocimiento	El regreso a casa	El rescate de la doncella El matrimonio	El advenimiento al trono	El matrimonio (el incesto)
	La identidad		El reconocimiento	El regreso a casa	El advenimiento al trono
					El reconocimiento

Localizado en la primera columna de la tabla, el tema de la identidad del héroe, que en el relato queda acotado por la fuerza de los otros cuatro, es una consecuencia directa de 'La exposición' determinada por 'El oráculo'; esta exposición determina, a su vez, la estancia en 'El refugio temporal' –Trecén, Sérifos, Tirinto, Corinto en el caso respectivo de Teseo, Perseo, Belerofonte y Edipo– en donde se lleva a cabo la educación del héroe en un hogar sustituto, hasta que llega el tiempo de emprender 'El regreso a casa', que viene a dar resolución al conflicto identitario, con 'El reconocimiento'. En el caso del mito de Edipo, más que en los otros mitos, el tema de la identidad tiene especial relevancia porque es en busca de su origen que Edipo deja Corinto para terminar en Tebas. Aunque en el entramado

temático del mito heroico está subordinado a 'El oráculo', el tema de la identidad es un punto fundamental en el tema del recorrido iniciático –“la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial” (Eliade en Sendón 67)–, es un soporte del tema del héroe solar y es indispensable para el tema del poder.

El segundo tema, desarrollado de forma pormenorizada por Campbell, traza el camino que debe recorrer el personaje. El trayecto está lleno de obstáculos que el héroe debe sortear: “The original departure into the land of trials represent[s] only the beginning of the long and really perilous path Dragons have now to be slain and surprising barriers passed —again, again, and again”; después de haber superado las pruebas –a veces multiplicadas, como en el caso de Heracles y de Teseo, quienes enfrentaron varios desafíos–, el joven obtiene como recompensa el matrimonio: “The ultimate adventure ... is commonly represented as a mystical marriage” (100). De acuerdo con el esquema iniciático, 'El regreso a casa' representa para el iniciado su reincorporación a la sociedad (34), con un cambio de posición, ya que “Adquiere una categoría social que le inviste de ciertos poderes” (Sendón 67); exactamente como sucede con el hijo del rey, que vuelve como un vagabundo extranjero para ocupar su lugar en el reino con la ascensión al trono, como Teseo, Edipo o Perseo.

Observando el motivo 'Las pruebas', notamos que el tema del recorrido iniciático contiene al del héroe solar, cuyo motivo representativo es el episodio de mayor relieve en la mitología heroica. Según Durand, en la cultura griega, “el prototipo de todos los héroes ... parece ser Apolo atravesando con sus flechas a la serpiente Pitón” (*Las estructuras antropológicas* 151-152). Sobre esto, Homero en el Himno a Apolo narra:

la serpiente ... causaba en aquella tierra muchos males a los hombres ...; hasta que el soberano Apolo ... la alcanzó con un certero dardo. Desgarrada por tremendos dolores yacía, jadeante, revolcándose en el suelo. Se produjo un grito de dolor terrible, indescriptible; ella seguía retorciéndose ... en todas direcciones ...; iba dejando la vida mientras exhalaba bocanadas de sangre. ... las tinieblas le cubrieron los ojos; la sagrada fuerza del sol hizo que se pudriera allí mismo (*Himnos homéricos* 96-98).

David Hernández de la Fuente comenta: “la muerte de Pitón a manos de Apolo ... puede encuadrarse en otros mitos de la lucha del orden contra el caos Este enfrentamiento contrapone ... el elemento celeste ... al telúrico” (28). El primero de estos elementos está representado por los dioses olímpicos y su descendencia heroica; el segundo, se proyecta en una variedad de engendros, muchos de ellos – como la Hidra, la Quimera o la Esfinge–, descendientes de Equidna, un extraño ser, “mitad ninfa de ojos vivos y de hermosas mejillas, mitad en cambio monstruosa y terrible serpiente ... sanguinaria [que] habita una caverna en las profundidades” (Hesíodo 84) y del peor enemigo de Zeus, el desproporcionado Tifón, de cuyos brazos “salían cien cabezas de serpiente” (107-109). Esto demuestra el origen subterráneo y las formas ofídicas de los monstruos contra los que se batían los héroes solares. Así como Apolo, el dios solar, somete a Pitón, así los héroes exterminan bestias tremendas que siembran el caos en una comunidad. El triunfo del héroe trae el bienestar de la población; el héroe solar es, entonces, el salvador de una población diezmada por un monstruo: Teseo libera a Atenas del tributo al Minotauro, Perseo –además de decapitar a Medusa– acaba con la amenaza que sobre Yopa ejercía Ceto, Belerofonte se enfrenta al aliento ígneo de Quimera, que desolaba el reino licio, Heracles multiplica la hazaña en sus doce trabajos, en los que mata sucesivamente al León de Nemea, a la Hidra de Lerna, al jabalí de Erimanto... En esta línea se encuentra, por supuesto, la hazaña de Edipo, quien derrota a la Esfinge que aterrorizaba a Tebas.²⁶ Tras la victoria, todos estos personajes ganan el respeto y la admiración de la población liberada; deben tener, entonces, los máximos reconocimientos del héroe solar griego: una mujer y un trono. De esta forma, el joven aventurero sube al poder de una ciudad, generalmente su ciudad natal; el nuevo rey termina por restablecer la tranquilidad y la seguridad de la población.

²⁶ La tradición plástica –la cerámica y la escultura– nos ha hecho llegar escenas en las que los antagonistas sostienen un duelo intelectual; no obstante, en las versiones primarias del mito de Edipo, el enfrentamiento debió ser una pelea abierta, cuerpo a cuerpo, no la resolución de un enigma; Bernabé, experto en épica griega, asegura: “En su origen Edipo se alinea más bien en la serie de héroes ... vencedores por su fuerza física ... de toda clase de monstruos, esto es, de héroes como ... Heracles y Teseo” (43).

Por su carácter divino, el héroe está destinado a superar magnas pruebas; sólo que “son las hazañas las que cuentan más que su sumisión a la orden de un destino” (Durand, *Las estructuras* 150). Son, precisamente, esas hazañas las que confirman la naturaleza parcialmente divina del héroe. A lo largo del relato, su perfil evoluciona: de vagabundo se transforma en un matador de monstruos y en un salvador para, finalmente, convertirse en un monarca que establece un nuevo orden en su ciudad: “El mito de los héroes solares está ... penetrado de ... la mística del soberano o del demiurgo. El héroe ‘salva’ al mundo, lo renueva, inaugura una nueva etapa que equivale a veces a una organización del universo” (Eliade, *Tratado de historia de las religiones* 149).

A pesar de su fuerza simbólica y de sus vínculos con la religión,²⁷ el tema del héroe solar no domina el conjunto narrativo. En el esquema dado puede notarse que la causalidad del cuento heroico depende directamente de ‘El oráculo’, que tiene una función estructural de primer orden: “desempeña la función de motor básico de la motivación: al final, lo profetizado se acaba cumpliendo siempre inexorablemente Así se cierra el círculo de la composición narrativa Los oráculos, finalmente, sirven para vertebrar la estructura básica de la narración” (Hernández 82-83). Sin oráculo, pues, no habría exposición, sin ésta, el personaje central no ignoraría su verdadera identidad, no tendría que volver a casa y no enfrentaría las diversas pruebas; el héroe solar no luciría al centro del relato y la subida al trono del hijo del rey estaría desprovista de toda heroicidad. La multiplicidad temática está supeditada a este motivo que abre el relato heroico. A pesar de su importancia estructural, ‘El oráculo’ y, por ende, el tema del destino, no tiene un lugar sobresaliente en la clausura narrativa: al final del relato, los héroes no llegan a tomar plena conciencia de haber cumplido con una trayectoria fatídica; de acuerdo con Propp, en el caso del mito de Edipo, esta asunción “avviene in modo assai semplice e si risolve in due o tre righe” (*Edipo alla luce del folklore* 127).

²⁷ Las representaciones del héroe solar están arraigadas en el pensamiento religioso de diferentes culturas. Ejemplos sobran: Ra, la mayor deidad egipcia, se mantiene en constante conflicto con Apofis, serpiente del inframundo que pretende detener el recorrido nocturno de la barca del sol; en la tradición judeocristiana, el héroe solar se proyecta en la figura de Jesús –de doble progenitura: José y Yahvé– llamado rey de los judíos y salvador –mesías– del pueblo de Israel.

En la mayoría de los casos, ese oráculo que domina la estructura del mito anuncia al rey su muerte a manos de su propio hijo: regicidio y parricidio se anudan y pesan sobre la voluntad de los personajes involucrados. Desde el punto de vista de Propp, lo “primario [è] non l’uccisione del *padre*, sibbene l’uccisione del *re*” (92). Aunque la acción recae sobre el mismo personaje –Egeo, Layo, Acrisio–, la muerte del padre, comparándola con la muerte del rey, tiene escasas repercusiones en el hilo narrativo. Lo trascendental para la estructura del mito es que el cumplimiento del asesinato hace avanzar al héroe hacia la sucesión. La exposición del recién nacido descendiente del rey encuentra su consecuencia en el motivo final: el advenimiento al trono del hijo rechazado. El tema del destino justifica el tema del poder que refuerza la importancia del tema de la identidad. No hay que olvidar que el hijo/héroe/sucesor ignora su filiación con el monarca por haber sido un infante expósito; curiosamente, el heredero que desconoce su origen emprende, sin saberlo, el regreso a su lugar de nacimiento y, después del parricidio/regicidio involuntario, recupera el trono que por linaje le pertenece. Es decir, después de grandes proezas en las que demuestran su carácter solar, después también del asesinato marcado, los héroes míticos llegan a ser reyes, porque son hijos de reyes y, por ende, deben gobernar sobre su ciudad. Así, los temas del destino y del poder se articulan integrando la totalidad de los mitemas heroicos; los múltiples temas dan soporte a la temática del poder. El mito del héroe solar, en la base de los cuentos micénicos, es, finalmente, la historia de un advenimiento determinado por fuerzas mayores: la decisión divina y el linaje.

Para cerrar, hay que aclarar que lo hasta aquí expuesto no se restringe a la mitología heroica griega. Frazer (*The Golden Bough*, 1ª ed. 1890), Campbell (*The Hero with a Thousand Faces*, 1ª ed. 1949), Eliade (*Death and mystic initiations*, 1ª ed. 1958), Durand (*Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, 1ª ed. 1960) y Dumézil (*Mythe et épopée II. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi*, 1ª ed. 1971), entre los más destacados, tratan de forma amplia y abundante la identidad del héroe mítico, los alcances del héroe solar, el recorrido iniciático, el destino y el poder desde respectivos puntos de vista, priorizando uno u otro tema. Estos especialistas se apoyan en la diversidad de tradiciones mitológicas por lo que

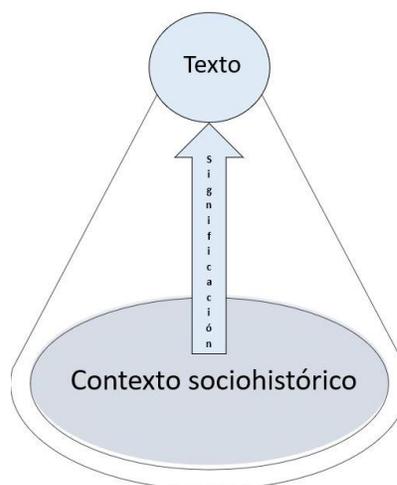
enriquecen sus argumentos con ejemplos que remiten a una variedad de culturas. A pesar de esta universalidad, dentro de los límites propuestos en nuestro trabajo, los temas del destino y del poder concentran particularidades del espíritu griego y tienen como referencia a dos de las instituciones de mayor penetración social en el mundo helénico; punto que será tratado en la siguiente sección.

II.4 La estructura ideológica de los mitos heroicos Improntas contextuales y memoria histórica del texto

Como quedó asentado en el marco teórico, al ir descendiendo a través de las diferentes estructuras textuales, se van desentrañando aspectos cada vez más profundos de nuestro objeto de estudio. La definición del argumento (estructura discursiva), la esquematización de la sintaxis narrativa y la exploración del entramado temático (estructura narrativa) así como las cualidades de los personajes (estructura actancial) nos permiten detectar referencias culturales que tienen su fundamento en realidades sociales e históricas propiamente griegas. Esto se debe a que hay en torno a la mitología heroica una presión contextual que la condiciona inevitablemente; como sucede, por cierto,

con todo producto cultural. De tal presión contextual resulta que algunos hechos ficticiales están determinados por hechos sociales ideológicamente relevantes en la historia de Grecia. Pasamos, luego, de los temas dominantes en el conjunto heroico, el destino y el poder, a los referencias culturales, las cuales permiten identificar contenidos ideológicos subyacentes en el

mito. De acuerdo con Eco, son, precisamente, estos contenidos los que estructuran el nivel más profundo de los productos de ficción. En el caso de la ficción heroica griega, se evidencian dos instituciones sociales que dejaron honda huella en los productos de origen micénico: el panteón y la monarquía.

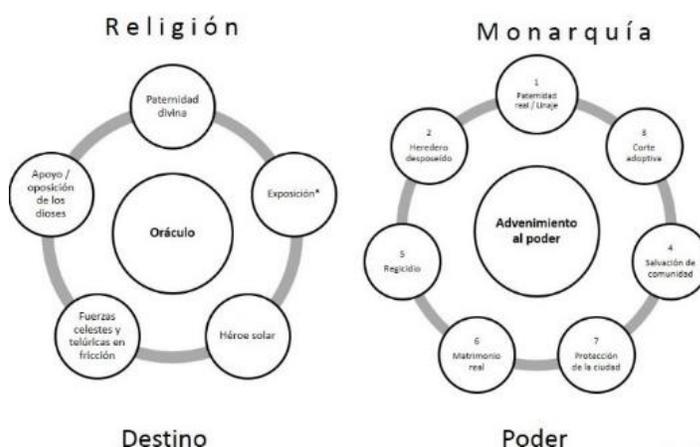


"El texto ..., capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental Mostrando la capacidad de condensar información, *adquiere memoria*" (Lotman, "La semiótica de la cultura y el concepto de texto" 4); esta memoria está determinada por los significados que el texto recupera de su contexto. Contextualizar implica penetrar en la memoria del texto para observar su profundidad semántica determinada por las variables estéticas y éticas de cada momento sociohistórico.

Referencias culturales, instituciones sociales y contenidos ideológicos

El panteón micénico inicial se adaptó a las necesidades y aportaciones de los consecutivos periodos sociohistóricos de tal manera que se creó una compleja jerarquía en la que se sobreponen divinidades que fueron definiendo sus campos de acción de acuerdo con cualidades particulares –proyecciones del imaginario social como la soberanía, el matrimonio, la inteligencia, la embriaguez, la guerra...– que las sitúan en un punto determinado del orden divino tal como lo presentan Homero y Hesíodo en época arcaica. Los registros en escritura lineal B dan testimonio de que en el panteón micénico existía ya la mayor parte de los dioses griegos; esto no implica que tuvieran las mismas funciones ni que recibieran el mismo culto ni los mismos rituales que en la religión arcaica y clásica; Rodríguez Adrados reconoce ‘coincidencias’ entre “les renseignements fournis par les tablettes et certaines données des époques grecques homérique et classique” pero se muestra escéptico ante una correspondencia absoluta: “il a dû y avoir de profondes différences entre les dieux mycéniens et les dieux grecs d'époques postérieures, même quand les noms sont identiques” (170-171). A pesar de ello, el panteón micénico representa un primer estadio a partir del cual los dioses evolucionarían precisando sus esferas de poder hasta llegar a conformar el panteón propiamente helénico: “la création de la personnalité d'un dieu est un long procès qui ne se déroule pas dans le vide, mais en connexion avec la différenciation et la spécialisation des autres dieux de son système” (171). Entre estos dioses bien diferenciados destacan los integrantes de la familia olímpica, que participan en los relatos heroicos y en los ciclos épicos interfiriendo en el desempeño de los personajes humanos; su intervención es indispensable ya que, en gran parte, el triunfo, el fracaso o las vicisitudes del héroe dependen del afecto que por él sienten los inmortales. Dos ejemplos son suficientes: Heracles perdió el derecho al trono de Tebas por una artimaña de Hera, pero accedió al Olimpo por voluntad de Zeus; Odiseo erró por los mares por no haberle sido propicio Poseidón, contó, sin embargo, con el apoyo y los consejos de Atenea.

Contrariamente al panteón, que se afianzó al transcurrir sociohistórico, la monarquía no tuvo continuidad como administración política. Si bien es el régimen característico de los tiempos micénicos y en la Edad Oscura los reyes ocuparon el vértice superior de la pirámide social, en el Periodo Arcaico fue progresivamente reemplazada por la tiranía que, a su vez, dio paso a la democracia del Periodo Clásico. Con todo, este régimen dejó huella en los primeros productos literarios griegos –como los cuentos populares o los cantos épicos– cuyos personajes se ven envueltos en conflictos de sucesión o en célebres contiendas, como en Tebas y en Troya. El mismo orden olímpico –que se habría consolidado durante los Siglos Oscuros–, da cuenta de esta estructura monárquica: la máxima figura de Zeus, rey y padre de dioses y de héroes, gobierna sobre una compleja organización, no sin imponer con frecuencia su voluntad. El más ‘joven’ de los Crónidas ejerce como jefe en la familia olímpica y como soberano sobre los inmortales; éstos forman una sociedad privilegiada con fundamento en “relaciones de fuerza y poder” (Détiénne y Sissa 25). A pesar de haber sido sustituida por otras formas de gobierno, en el imaginario de las sucesivas sociedades griegas, la monarquía siempre estuvo presente a través de mitos y epopeyas y se perpetuó en el orden divino: mientras en la Atenas clásica se consolidaba la democracia, en el Monte Olimpo seguiría para siempre entronizada la monarquía.



Estos aspectos que definen la temprana cultura griega están latentes en los mitos, condicionan su desarrollo y los campos temáticos. En los diagramas adjuntos, los episodios que refieren a uno y a otro de los temas centrales de la narración

orbitan alrededor de los dos motivos de particular importancia: el oráculo, motor de la causalidad del relato, y el advenimiento al poder, momento cumbre del desarrollo. Ambos episodios son piezas clave en el engranaje ideológico del mito.²⁸ La consulta oracular fue un hábito frecuente en la Hélade desde la sociedad micénica hasta la dominación romana y funcionó “como un recurso ideológico” (Hernández 81). Hay, de hecho, vestigios arqueológicos del Periodo Micénico que dan testimonio de un antiquísimo santuario oracular dedicado a una diosa de la tierra asimilada a Gea (Bermejo *Los orígenes de la mitología griega* 51; Hernández 30-31; Bonifaz en Píndaro LI-LII;) en el lugar que sería el recinto de adivinación por excelencia, Delfos, consagrado a Apolo Pitio a principios del Periodo Arcaico. Este oráculo dictaría el destino del mundo antiguo hasta su clausura en el siglo IV d. C., poco después de que Teodosio el Grande impusiera el cristianismo como religión oficial del Imperio (Hernández 30, 190, 191). Así, más que un recurso de ficción, la adivinación oracular fue un hecho religioso a lo largo de la historia de la Hélade.

La importancia cultural del oráculo se constata por la proliferación de santuarios –“Heródoto cita 18” (Bruit y Schmitt-Pantel 105)– consagrados a distintas divinidades y por la penetración de esta práctica ejercida por todas las clases sociales. Los consultantes trataban asuntos diversos: privados o públicos, cotidianos o extraordinarios, domésticos o políticos. Los gobernantes, especialmente, recurrían al oráculo para poder tomar decisiones correctas frente a empresas de carácter bélico o diplomático o a problemas internos, que involucraran a la población. A decir de David Hernández, la variedad de cuestiones reales expuestas al oráculo se asemeja a aquélla que podemos encontrar en los mitos: “el porqué de una plaga ... o de una catástrofe natural, las causas de una enfermedad, la identidad propia ..., el nombre del culpable de un crimen, el remedio de la falta de hijos ..., el mejor lugar para fundar una ciudad ..., etc.” (97). Recordemos que, en la mitología heroica, una de las causas frecuentes de consulta surge del ámbito

²⁸ El diagrama de la izquierda incluye la exposición como práctica hasta cierto punto habitual en Grecia que consistía en “esporre i neonati sulla montagna o in luogo deserto dentro de una pentola di coccio” (Magris 27); la madre tierra se encargaría de mantenerlo con vida o no (Eliade, *Tratado de historia de las religiones* 229). Según Eliade, este motivo es relevante porque en la ficción heroica el expósito “se convierte frecuentemente en héroe, rey o santo”.

privado: un rey pregunta al oráculo por una futura paternidad; la respuesta, dada como acertijo –a Egeo, por ejemplo– o como condición –a Layo o a Acrisio, en este caso–, trasciende el entorno familiar y anuncia repercusiones en la esfera política: la paternidad deseada compromete la permanencia del rey en el poder. Luego, el vaticinio problematiza la sucesión monárquica anunciándola conflictiva, como sucede también en los mitos de Uranos, Cronos y Zeus (Apolodoro 9-10; Brisson en Châtelet y Mairet, *Historia de las ideologías I* 71).

Ya está dicho que esta sucesión no se da sólo con la muerte del rey a manos de su hijo. El heredero del trono tiene que demostrar su carácter –*areté*– y para ello está el mitema representativo: el personaje central, que, como ya hemos visto, es un semidiós, vence al monstruo con la ayuda de una divinidad; lo que le deja el camino libre hacia el trono. El advenimiento al poder con consentimiento de los dioses establece el equilibrio en el reino y cierra la trayectoria heroica del personaje. Ideológicamente, el desarrollo argumental legitima una monarquía hereditaria de origen divino por el hecho de que los héroes míticos, herederos de un trono y merecedores del mismo por méritos propios, tienen una doble paternidad, regia y divina. Los héroes míticos pertenecen a la clase privilegiada, pero ganan el poder por someter a monstruos que causan estragos en la población. Descendiente de un dios y de un rey, el héroe se revela ante el pueblo como un ser protector.

En su análisis sobre la estructura del poder en la Hélade, el historiador John Bury –uno de los primeros en reconstruir la civilización micénica– define la figura compleja del monarca. En la definición, podemos ver paralelos entre el rey micénico y el héroe mítico. Como sucede en el mito, en la sociedad micénica, “The kingship passed from sire to son, but it is probable that personal fitness was recognised as a condition of the kingly office”; al igual que los héroes descienden de dioses, el monarca “belonged to a family which claimed descent from the gods themselves”; así como los personajes del mito se convierten en reyes por brindar protección a una ciudad, así el rey habría sido considerado un ser protector: “His relation to his people was conceived as that of protecting deity” (46). Hay, pues, en el mito heroico, indicios de la institución monárquica y el monarca micénico habría gozado de atributos heroicos e, incluso, divinos.

Esta relación entre dirigente y héroe no es exclusiva de la monarquía micénica; como veremos más adelante, al sucederse las formas de gobierno, la clase privilegiada de las *póleis* de cada vez más lejanos antecedentes micénicos mantuvo como punto de referencia a los héroes locales ancestrales. Ante la recurrencia, podemos afirmar que a través de las transformaciones sociohistóricas por las que pasó la antigua Hélade, la mitología heroica tuvo “una importancia colectiva para un grupo o grupos sociales específicos” (Buxton 28-29).

Esta cita que establece una relación entre mitología y grupos sociales nos permite pasar de las referencias culturales y de la carga ideológica de los mitos heroicos a la dimensión pragmática de los mismos. Consideremos a la dimensión pragmática como la ideología en acción, como el pensamiento institucional en un contexto comunicativo específico que involucra, como veremos enseguida, a la sociedad y a las relaciones de poder proyectadas en el universo del mito. Por el uso contextual que se da a la mitología, la dimensión pragmática establece un paralelo entre materia heroica e imaginario social.

III. La dimensión pragmática del acervo heroico

Después de haber analizado los aspectos estructurales de los cuentos de origen micénico, sondearemos el impacto del acervo heroico en las sociedades en las que se resignificó dando lugar a una variedad de hipertextos que conformaron textos mayores, architextos, llamados géneros literarios. Observaremos, por lo tanto, vínculos entre el acervo mitológico, las formas literarias de los mitos, sus principales difusores y destinatarios y los espacios de difusión. Todo esto, con el fin de considerar la dimensión pragmática de la materia heroica en sus diversos formatos genéricos. Para ello, tendremos que identificar la relación entre esos macrosignos con sus intérpretes (Morris 29) o usuarios “en la realidad inmediata en la que aparece[n] usado[s]” (Bobes 103). Esto obedece a la necesidad planteada en el marco teórico de observar la mitología heroica en los contextos sociales que la significan y sobre los que inciden sus (re)significaciones.

Este tercer capítulo aborda, pues, el uso social (Barthes, *Mythologies* 182) de la materia heroica según las formas genéricas en las que circuló por diferentes estadios sociohistóricos. Esto se debe a que “within their society of origin, generic laws may ultimately be understood as reflections of the public’s expectation” (Albrecht 22). Estamos, por consiguiente, frente a un circuito comunicativo en el que, como architextos, los formatos genéricos marcan las directrices de los hipertextos y refieren a significados sociales que redundan en comportamientos de la comunidad. Al ser una manifestación social, la materia heroica y sus formas genéricas se encuentran vinculadas a ciertos grupos y a determinados fundamentos históricos; como Barthes observa: “la mythologie ne peut avoir qu’un fondement historique” (*Mythologies* 182). Esos fundamentos son variables y dependen de los regímenes políticos en los cuales los mitos en sus diferentes formatos adquirieren significaciones, por lo que mantienen o modifican sus funciones sociales. Esta breve reflexión teórica es la base de los siguientes apartados en los que observaremos cómo la mitología heroica da lugar a diferentes géneros literarios de acuerdo con contextos sociales en los que subyacen intereses de clase y relaciones de poder.

III.1 Formatos, contextos y funciones de la materia heroica

El acervo heroico: función pedagógica y cohesión social

En *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology* (1994), Richard Buxton ofrece un panorama sobre los contextos sociales de la mitología a partir de la Grecia arcaica. Con base en este estudio, es válido considerar que la población micénica debió de entregarse al placer de la narración cotidiana de mitos –literalmente, “mitología” (μυθολογία)– como sucedió en los periodos subsecuentes. En época micénica, el hecho de narrar debió de haber implicado –como sucede actualmente con los cuentos populares– un contexto de comunicación específico: debió de haber sido en el núcleo familiar en el que los individuos a muy corta edad habrían entrado en contacto con relatos heroicos; los integrantes adultos de la familia habrían contado a los pequeños aventuras de personajes que recorrían mundo aniquilando

monstruos (31, 35, 38). Buxton dice que en el Periodo Arcaico eran las mujeres quienes introducían a los niños al universo del mito: “Además de los cuentos relativos a las figuras de pesadilla, las mujeres de la casa se servían de una gama bastante más amplia de narraciones sobre las gestas de dioses y héroes” (31-32). Con una gama amplia de narraciones, el investigador inglés se refiere a que también los argumentos épicos estaban presentes en el hogar (33). Ya que en esos relatos están registrados los ideales éticos y cívicos, contar/escuchar historias permitía a niños y a adultos desarrollar/reafirmar conductas adecuadas para el contacto cotidiano y, más ampliamente, para su desempeño en sociedad. El conjunto heroico cumplía, así, con una función pedagógica. Los niños escuchaban relatos que transmitían valores, ejemplificados con personajes y episodios míticos como la prudencia (Perseo), el ingenio (Dédalo), la desobediencia (Ícaro), la astucia (Odiseo), etc., esenciales para la formación temprana del carácter. Más tarde, niños y jóvenes continuaban la formación cívica fuera de casa, en la escuela o en grupos de pares. Esta educación retomaba, ampliaba y profundizaba conocimientos sobre mitos y valores que habían sido introducidos por la nodriza, la madre y/o abuela.

En las escuelas gratuitas del Periodo Clásico, los niños y los adolescentes de Atenas eran educados por medio de la mitología: “Algunos autores, como Platón y Plutarco, consideraban que el mito era la forma más adecuada de educar a los jóvenes” (Gómez 138). Como los mitos quedaron, en su mayoría, registrados en las epopeyas del Periodo Arcaico, los educandos memorizaban fragmentos ejemplares de los poemas homéricos: “As Platon said, Homer was, in the full sense of the word the educator of Greece” (Marrou 6). Esto no quiere decir que los poemas homéricos hayan sido los únicos textos en la educación griega, también se consideró básica la obra de Hesíodo. Al correr del tiempo, se amplió el repertorio y se incluyeron en el programa a los poetas trágicos: “Aeschylus and Sophocles had a place on the school syllabuses, but they were utterly over-shadowed by Euripides” (163). Al haberse dado en cada hogar y en las escuelas, esta educación fue un hecho generalizado que formaba al conjunto de la población. Toda la población conocía, desde la infancia, las aventuras míticas y, entre la multitud de personajes, cada comunidad veía al héroe local como un genio tutelar, fundador o protector de la

ciudad y de sus habitantes. El héroe local era “una proyección tribal o de clan” (Kirk, *El mito* 217), por lo que ser campesino tebano o argivo o dirigente de Tebas o de Argos, por ejemplo, significaba pertenecer, de una forma u otra, a la estirpe de Cadmo o de Perseo. Por esta relación entre población y mito es que el relato heroico llegó a ser “uno de los canales preferentes por los que discurrían ... los sentimientos de cohesión de la sociedad” (Gómez 137).

Cantos épicos: legitimación monárquica e identidad panhelénica

Como inicialmente sucedió en la monarquía micénica, la clase dirigente en la Edad Oscura recurrió a la mitología para legitimarse. En esta legitimación participó la poesía épica que incorporó narraciones heroicas y eventos militares legendarios –el asalto a Tebas y la guerra de Troya– y propició el surgimiento de un poeta de corte: el aedo. Se creía que bajo el influjo de Mnemósine –diosa madre de las musas que representa a la memoria–, el aedo era un clarividente que, en vez de proyectarse hacia el futuro, lo hacía hacia el pasado –a un pasado heroico– y transmitía al público hechos verídicos que debían, por voluntad superior, ser perpetuados:

as atividades do aedo e do vidente são ambas igualmente peculiares e inacessíveis ao homem comum. O exercício de ambas depende do recurso a algum tipo de influência ou de ensinamento divino pois, tanto uma como a outra, estão envoltas em mistério Para o aedo ..., a canção não parece resultar de um esforço consciente, mas sim de uma influência divina O aedo não se vê como responsável pelo desenvolvimento da canção, nem arroga sim mesmo o papel de autor. A canção é vista como a responsabilidade da deusa e o aedo é receptor de um dom divino (Krausz 24; 62).

Luego, en la Edad Oscura y a principios del Periodo Arcaico, el ‘vidente del pasado’ tuvo un papel indispensable en la transmisión del material heroico que con frecuencia manipulaba en beneficio de una familia poderosa: por el recurso a las ramificaciones genealógicas, trazaba “una serie de líneas imaginarias por las que la sangre de los héroes e incluso de los dioses justific[aba] el poder de los aristócratas,

diseñando una maraña de descendientes y ... vericuetos del parentesco” (Díez 20-21); el aedo favorecía a la clase dominante que se solazaba escuchando las supuestas empresas de su linaje (Toynbee 37).

Más tarde, en el Periodo Arcaico, cuando esas narraciones orales fueron concentradas por escrito,²⁹ el papel de los aedos dio lugar al de los rapsodas, que, se decía, también recibían inspiración divina. A diferencia de los poetas de corte, los rapsodas eran declamadores ambulantes que presentaban fragmentos del repertorio escrito ante el público de plazas y ferias: “Poètes {sic} errants, [les rapsodes] ont beaucoup contribué à répandre la mythologie homérique, dont ils étaient presque tous des imitateurs, et à opérer la fusion des traditions religieuses des différentes villes” (Maury 345). Los rapsodas daban amplia divulgación a las aventuras de héroes míticos, a las hazañas de reyes legendarios y a aspectos rituales comunes; instruían de esta forma a la población sobre una historia y una religión compartida. Hacia el siglo VI a. C., ganaron un espacio oficial cuando Pisístrato instauró las Grandes Panateneas (566 a. C.), festividad religiosa cuatrienal, en la que se incluyeron certámenes literarios en los que participaban los rapsodas. Esto quiere decir que la tradición mítico-épica no sólo cohesionó las capas sociales de cada ciudad-estado, también contribuyó a la afirmación de una identidad cultural panhelénica que fortaleció los lazos comunes entre las *póleis*; aunque esto no impidió rivalidades entre ellas.

La proyección heroica de las tiranías

Con el surgimiento de las tiranías, los gobernantes también encontraron justificación en mitemas heroicos. Debe tenerse en cuenta que, en la Grecia arcaica, la tiranía consistió en la toma del poder por la fuerza y con el soporte popular; el tirano se levantaba contra el poder monárquico u oligárquico que no consideraba las necesidades de la mayoría y proponía un nuevo orden en beneficio del grueso

²⁹ Del conjunto épico escrito poco se conserva: dos de los poemas atribuidos a Homero, algunos del llamado corpus hesiódico, fragmentos mínimos del ciclo tebano y alusiones dispersas a otras epopeyas consignadas en *Fragmentos de épica griega arcaica* de Alberto Bernabé Pajares.

de la población. Por una parte, estas acciones de derrocamiento, empoderamiento y organización encuentran en Zeus un paradigma: de acuerdo con los mitos teogónicos, el líder de los dioses oprimidos arrebató el gobierno a Cronos y equilibró el poder entre los inmortales estableciendo el orden olímpico (Apolodoro 10-11). Por otra parte, como la fuerza física y la actitud protectora eran características de las figuras heroicas, la tiranía “lançou mão de idealizações de heróis para alavancar a ideologia de força dos governos” (Mendoça 28); lo que incrementó las representaciones plásticas de Heracles entre los siglos VIII y VI a. C; esta producción decreció “com o fim das tiranias”³⁰.

El mito de Heracles no fue el único relato heroico al que recurrieron los tiranos; el mito de Edipo figura entre el material utilizado. La mejor ilustración de ello la tenemos en la *Olímpica II* de Píndaro. El lírico originario de Beocia, en cuyo haber encontramos poemas de ocasión, establecía una red de referencias entre aristócratas, hechos deportivos de la época y figuras o empresas míticas (Bonifaz 105-124; Navarro y Rodríguez 16). La *Olímpica II* es, de hecho, una oda triunfal, un epinicio, dedicada a Terón, tirano de Agrigento, cuyo auriga resultó victorioso en la carrera de carros de la 76ª Olimpiada (476 a. C.). Considerada una obra maestra del género, la oda fue presentada en una fiesta en el palacio y en las primeras estrofas se enaltece al tirano cerrando con su nombre una enumeración que inicia con Zeus e incluye a Heracles –Alcides–:

¡Himnos, que de la lira
Monarcas sois y dueños!
¿Qué semidiós, qué numen,
Cuál héroe cantaremos?

³⁰ Paralela a la afirmación escrita de los ciclos épicos o, quizá, gracias a ella, la cerámica comenzó a reproducir mitemas heroicos: “Les principaux épisodes des poèmes homériques ont ainsi reçu une illustration, de même que les mythes concernant les dieux grecs et les héros” (Cassan y Vendé-Lober 4). Hacia el Periodo Clásico, uno de los motivos privilegiados por los ceramistas fue el mitema nuclear del mito heroico, que se multiplicó en sus diferentes versiones: Heracles y la Hidra de Lerna, Jasón y el dragón del vellocino, Belerofonte y Quimera, etc. Entre el relato y su representación plástica, hay un desplazamiento de la carga temática: el motivo del advenimiento al poder, episodio cumbre del relato micénico, cede ante el empuje del motivo de la hazaña del héroe solar que se proyecta con gran fuerza plástica.

De Júpiter es Pisa,
 Y estableció los juegos
 Olímpicos Alcides
 Cual bélico trofeo.
 Hoy celebrar el triunfo
 Con voz sonora debo
 Que la veloz cuadriga
 Donó á Terón excelso
 (LX)

El canto trasciende el hecho deportivo y traza el linaje del triunfador, que de Enesidemo, su padre, ascendía, supuestamente, por Tersandro, hijo de Polinices, a la casa real de Tebas; es por eso que el mito de Edipo y las desgracias de los descendientes del héroe son parcialmente referidos en unos cuantos versos:

... la desgracia manchó	Destruye vengativa
El hogar paterno,	Sus vástagos guerreros;
Desde el fatal Edipo	Tersandro sobrevive
Con homicida acero	A Polinices muerto
Atravesó á su padre	Progenitor del grande
Layo, sin conocerlo,	Hijo de Enesidemo,
El oráculo antiguo	A cuyo triunfo, cantos
De Pitona cumpliendo.	Encomiásticos debo
Erinis mira el crimen,	Consagrar, de mi lira
Y en fraticida duelo	Con los sonoros ecos (LX).

Luego, en la oda se entretajan alusiones a episodios del ciclo tebano –el mito de Edipo, los siete contra Tebas y los epígonos– con el triunfo del tirano de Agrigento.

El recurso a los mitos para ensalzar a los vencedores en los certámenes es una de las características de la lírica coral en la que destacó Píndaro. Como lo demuestra la organización de su obra –*Olímpicas, Píticas, Nemeas e Ístmicas*–, sus odas están dedicadas a los triunfadores en los certámenes deportivos. Antonio López refiere que, en su búsqueda por producir el efecto requerido, Píndaro

gozó de gran libertad a la hora de desarrollar y distribuir los mitos en sus composiciones literarias; añadía nuevos detalles oportunos para la ocasión o el comitente (el que encargaba el poema) o hacía arreglos propios si venía el caso. ... así, cuando habla de un Heracles pequeño de estatura, simplemente porque quien le

había pedido la oda era bajito [o *bien*] silencia el triste final de Belerofonte³¹ a causa de que era corintio el ciudadano que había encargado la oda (24-25).

Esto ejemplifica cómo esta vertiente coral de la poesía lírica resignificaba los argumentos heroicos y se encontraba al servicio de familias privilegiadas, a cuyos miembros los poetas atribuían virtudes divinas y heroicas. Mediante el recurso de la comparación o del tejido genealógico, la lírica, al igual que la épica, enaltecía al grupo en el poder proyectando de forma heroica a los tiranos del Periodo Arcaico.

La propaganda de la democracia ateniense

En el Periodo Clásico, la misma Atenas democrática (s. V a. C.) enarboló el relato del héroe local con fines propagandísticos; esta vez no se trató de una persona en particular sino del régimen en sí. El núcleo primario del mito ateniense –Teseo y el Minotauro– recibió progresivamente adhesiones de motivos contextuales; así, del Teseo continuador de un linaje real micénico al Teseo unificador del Ática e instaurador de la democracia muchos siglos y variaciones sociohistóricas se sucedieron. La ampliación del mito refiere que cuando Teseo subió al trono de Atenas, la región del Ática estaba formada por doce comunidades independientes llamadas *dêmos*; Teseo abolió la monarquía –literalmente, “el gobierno de una persona”– para instaurar la ‘democracia’ –“el poder de los *dêmos*”–. El objetivo era integrar en una sola administración a los pueblos circundantes, los cuales tendrían reconocimiento político y participación cívica en el territorio ‘federado’. Miriam Valdés confirma que este proceso, llamado por la historia ‘sinecismo’, “implicó una organización política, institucional y militar importante ... a finales del s. VIII o principios del s. VII y ... se atribuye a Teseo” (“El proceso de sinecismo del Ática...” 134). La ‘federación’ del Ática dio lugar a la ciudad-estado de Atenas que llegaría a convertirse en una de las *pólis* más pujantes de la Hélade. Sobre Teseo y su

³¹ En un arrebató de soberbia por sus acciones heroicas, Belerofonte quiso acceder al Olimpo, como Heracles, y cabalgó sobre Pegaso hacia la morada de Zeus. Disgustado por la osadía, éste envió un tábano contra Pegaso, que relinchó del dolor por la picadura del insecto e hizo que el jinete se precipitara. Belerofonte sobrevivió a la caída, pero terminó errando, como Edipo, cojo y ciego.

institución política, Graves comenta: “El elemento mítico de la leyenda de Teseo se ha mezclado aquí con lo que pretende ser la historia constitucional de Atenas” (*Los mitos griegos* / 470).

En efecto, los gobiernos de la Atenas arcaica y de la Atenas clásica aprovecharían el prestigio del héroe local para atribuirle un lento proceso político consolidado bajo las administraciones de Solón (ss. VII-VI) y de Clístenes (s. VI); Valdés señala: “las medidas de Clístenes son inmediatamente proyectadas a un pasado mítico, en Teseo” (“La recreación del pasado en el imaginario griego” 16). Tal atribución, que agrega más significaciones al mito, impulsó las representaciones pictóricas del héroe ateniense: “a finales del s. VI aumentan las escenas del mito de Teseo” (16). Para la difusión de la nueva versión del mito se elaboró, incluso, un canto épico, la *Teseida*, “posiblemente impulsado por las medidas clisténicas” (16). Tanto en las representaciones plásticas como en la epopeya “se presenta fundamentalmente a Teseo como un héroe de cultura y civilización” (16), tal como se presentó en la propaganda democrática del siglo siguiente, época en la que la ciudad del héroe del Minotauro tuvo su mejor momento político y cultural.

La tragedia y el código ético de la *pólis*

Fue en esta época –a finales de la Grecia arcaica y durante el apogeo de la Atenas clásica– que el acervo heroico se insertó en la producción dramática. Los personajes de los mitos y los guerreros de las epopeyas pasaron a ser protagonistas trágicos; al respecto, Vernant y Vidal-Naquet dicen: “Le poète tragique puise ... dans l’immense répertoire des légendes héroïques qu’Homère et les auteurs des autres cycles épiques avaient mises en forme et que les peintres imagiers d’Athènes ont représentées sur les vases. Les héros tragiques sont tous empruntés à ce répertoire” (*Mythe et tragédie* II 152-153). Entre el repertorio mítico-épico-plástico, la historia de Edipo –desde las circunstancias que determinan su nacimiento con una falta de Layo hasta la muerte de sus descendientes en el *epos* tebano– fue una de las materias primas privilegiadas por los poetas trágicos; además de la tetralogía de Esquilo –*Layo*, *Edipo*, *Siete contra Tebas* y *Esfinge* (467 a. C.)– y las tragedias

de Sófocles –*Antígona* (ca. 441 a. C.), *Edipo tirano* (ca. 427 a. C.) y *Edipo en Colono* (401 a. C.)– y Eurípides –*Fenicias* (ca. 406 a. C.)–, entre los siglos V y III a. C. “hubo toda una floración de Edipos” (Lucas 44), La mayoría de estas reescrituras se perdió, pero nos queda como testimonio la célebre versión de Sófocles: *Edipo tirano* (Aguilar, *Tras el rastro* 107-123).

Considerada por Aristóteles (2000) el paradigma de la perfección trágica, esta pieza obtuvo el segundo lugar en uno de los concursos trágicos que se dio entre 430 y 420 a. C. y es el resultado de procedimientos hipertextuales que dejaron una impronta indeleble en el mito de Edipo. Para apreciar mejor la propuesta trágica de Sófocles, recordemos que, antes de *Edipo tirano*, la historia del héroe tebano era “Celle d’un enfant trouvé et conquérant pour qui tuer son père et coucher avec sa mère n’a peut-être pas d’autres significations que celle d’un mythe d’avènement royal dont il est bien d’autres exemples” (Vernant y Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes* 93). Es decir, a nivel argumental, el mito de Edipo enfoca a un joven en su trayectoria heroica hasta su encumbramiento al trono, mientras *Edipo tirano* enfoca al protagonista de cara a las acciones fatídicas que lo trajeron al poder, Si el momento cumbre de la narración es el ascenso del héroe aclamado como protector de Tebas, el drama culmina con su penosa degradación. Sófocles propone, de esta forma, una inversión simétrica que establece una continuación³² entre la secuencia

Simetría entre el mito de Edipo y <i>Edipo tirano</i>	
El infante es rechazado por los reyes.	El adulto gobierna en la ciudad de sus padres.
El joven desconoce su filiación.	El adulto reconoce su origen.
Edipo resuelve el Enigma y salva a Tebas.	El tirano resuelve el regicidio y salva a Tebas.
El aventurero desafía al destino.	El adulto responsable encara sus actos.
El joven pretende burlar a los dioses.	El adulto admite el poder de Apolo.
El personaje gana el trono	El protagonista pierde el poder
Joven viandante	Adulto desterrado

³²En una continuación, "l'hypertexte doit rester constamment dans le prolongement de son hypotexte, qu'il doit seulement mener jusqu'à une conclusion prescrite ou congruente, en veillant à la continuité de certaines données comme la disposition des lieux, l'enchaînement chronologique, la cohérence des caractères, etc." (Genette, *Palimpsestes* 224). En este sentido, *Edipo tirano* es una continuación proléptica (242) del mito de Edipo; prolonga la causalidad del hipotexto destacando el tema del destino, que se mantiene en segundo plano en el relato de base.

narrativa del mito y la acción del poema trágico. Esta continuación que traza el recorrido inverso del héroe es el resultado de una manipulación de mitemas y de una inclusión de motivos.

Entre las innovaciones a las que procede este autor asiduo a los concursos dramáticos³³ está la inclusión de la peste³⁴, que da marco a la tragedia e introduce un elemento indispensable al conflicto trágico: la ciudad en peligro. Representada en escena por el coro, la *pólis* sufre directamente por el regicidio no resuelto:

La ciudad ... está ya demasiado agitada y no es capaz ... de levantar la cabeza de las profundidades por la sangrienta sacudida. Se debilita en las plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños ... que pacen y en los partos infecundos de las mujeres. ... ¡Odiosa epidemia, bajo cuyos efectos está despoblada la morada Cadmea, mientras el negro Hades se enriquece entre suspiros y lamentos! (2008: 312).

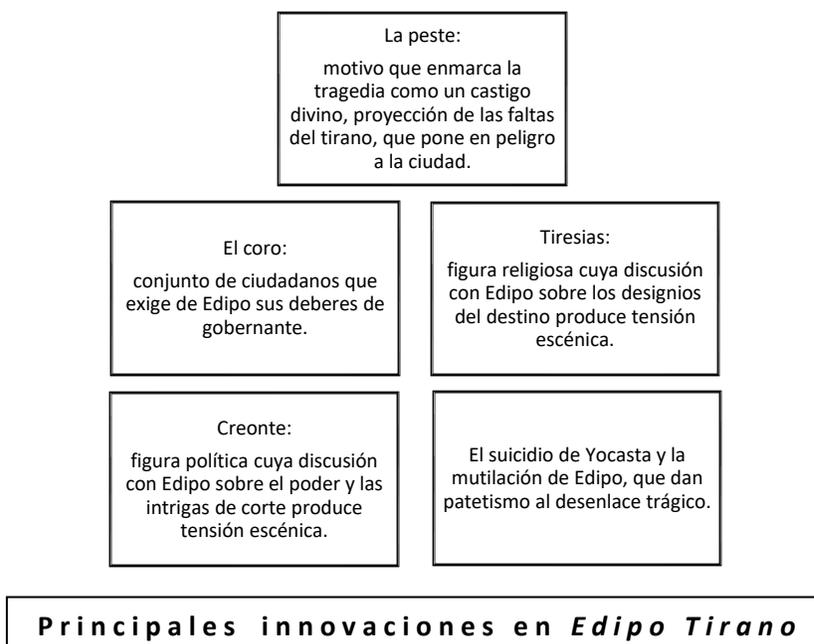
Como tirano de Tebas³⁵, Edipo tiene una obligación para con la colectividad. Por su victoria sobre la Esfinge, el gobernante es visto como un héroe próximo a los dioses y la persona indicada para salvar una vez más a la población. La peste sólo se aplacará cuando el tirano descubra al asesino de su predecesor. Así como el enigma de la Esfinge es la prueba del héroe mítico, aclarar el regicidio es el desafío al protagonista trágico. La progresión de la acción –plena de analepsis que refieren a sucesos del mito– pasa por momentos tensos por el enfrentamiento entre personajes como Edipo y Tiresias –representante de los designios divinos que

³³ Lasso de la Vega menciona que Sófocles “Tomó parte en treinta concursos trágicos, año tras año en la temporada teatral” y que “dieciocho veces el jurado popular le otorgó el primer premio ...; nunca quedó el tercero” (en Sófocles, 2008: 12)

³⁴ Sobre el origen de este motivo, se perfilan dos hipótesis. Una pone a ‘La peste y la cólera’, Canto I de la *Ilíada*, como posible fuente. Aquí, la peste resulta del brazo de Apolo, quien ‘lanza sus saetas’ contra los griegos, “y ardían piras de cadáveres, muchas y continuas.” (2). Otra tiene que ver con un suceso histórico: Hacia el año 430, Atenas y Esparta se encontraban en guerra. Sin embargo, fue un navío proveniente de Egipto el que traería a Atenas un peligro mayor: la peste que arrasaría la ciudad en tres ataques consecutivos (430, 429, 427-426 a. C.). Tucídides detalla lo anterior en *Historia de la guerra del Peloponeso*, la primera obra considerada de rigor histórico.

³⁵ Recordemos que en Grecia el concepto de tiranía no sólo implicaba el advenimiento al poder de un extraño al linaje real con el soporte popular; el tirano era, generalmente, un benefactor de las clases menos favorecidas y protector de la *pólis* en su totalidad. Este tipo de gobierno, la tiranía, antecede al periodo democrático ateniense. Entre los siglos VII y VI a. C. diferentes ciudades griegas fueron administradas por tiranos que llegaban al poder de forma violenta con el apoyo del pueblo; los tiranos rompían la sucesión patrilineal de la monarquía. Ya al frente de la *pólis*, emprendían programas diversos para el beneficio común (Domínguez 56-65).

potencian el tema del destino– y Edipo y Creonte –que introduce en el argumento conspiraciones políticas–. Entre prolepsis, antagonismos y peripecias, el tirano de Tebas acabo por reconocer su sino abrumador. En este sentido, el drama de Sófocles es la amplificación³⁶ de un episodio que queda acotado en el relato mítico: el episodio del reconocimiento, aquel momento en el que el héroe tiene que admitir haber cumplido, a su pesar, con el destino que pretendía haber evitado.



Consideremos ahora que el espacio institucional de las Grandes Dionisias³⁷ favorecía el análisis de la exposición dramática de acuerdo con el código ético de la *pólis*, que encontraba su proyección escénica en el coro: De hecho, la función de este personaje colectivo que da contrapeso al protagonista es: “exprimer dans ses craintes, ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique” (Vernant y Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie* I 27). En el espacio escénico se reúnen, pues, valores opuestos que hacen referencia al pasado monárquico o tiránico del personaje del mito y al

³⁶ “L’amplication est une des ressources fondamentales du théâtre classique, et particulièrement de la tragédie, depuis Eschyle, jusqu’à (au moins) la fin du XVIIIe siècle ” (*Palimpsestes* 375).

³⁷ Instaurado en Atenas por el tirano Pisístrato (534 a. C.), este festival –con procesiones fálicas, ingesta de vino y otros rituales dionisiacos– tuvo su mejor momento en la administración de Pericles (s. V a. C.). Los concursos dramáticos que ahí figuraban favorecieron la adaptación trágica del acervo mitológico; a raíz de su éxito, se adoptaron en Magna Grecia, Macedonia, etc.

presente democrático de los espectadores. Los poetas trágicos cuestionaron de esa manera comportamientos poco convenientes para el conjunto de la población: el asalto a una ciudad (*Los siete contra Tebas* de Esquilo), la vecindad de un ser impuro (*Edipo tirano* de Sófocles) o la desestabilización emocional de un personaje (*Medea* de Eurípides), entre otros. Sobre este cuestionamiento y las ideologías en oposición, Vernant y Vidal-Naquet observan:

Dans le conflit tragique, le héros, le roi, le tyran apparaissent bien engagés encore dans la tradition héroïque et mythique, mais la solution du drame leur échappe : elle n'est jamais donnée par le héros solitaire, elle traduit toujours le triomphe des valeurs collectives imposées par la nouvelle cité démocratique (7).

El protagonista destaca por su singularidad en la discusión con el coro, que se preocupa tanto por el personaje en cuestión como por la misma *pólis* amenazada por una fuerza trascendente. Luego, en la escena se conjugan “l'univers du mythe et celui de la cité” (27). El mito está integrado en la tragedia pero su conjunto de valores es cuestionado; “Le monde de la cité se trouve du même coup mis en question” (25). Este doble cuestionamiento se da a nivel diegético por el coro y a nivel extradiegético por los espectadores. Dos instancias, entonces –una que confronta (el coro) al protagonista y otra que lo juzga (el público)–, analizan la acción trágica en la que se da un choque entre la trascendencia divina, el destino, y la voluntad humana. El análisis del conflicto fomenta en el público una reflexión individual y una participación ciudadana; dinámica que involucra al conjunto de espectadores independientemente de su posición económica. La exposición trágica, punto culminante del maridaje mito-literatura, es un asunto cívico, no de grupos privilegiados; aspecto que marca una diferencia definitiva con la épica y la lírica al servicio de una minoría pudiente. Esto no quiere decir que el género trágico haya sido contestatario, transmite también valores colectivos y promueve una reflexión sobre conceptos religiosos –el destino, sobre todo, pero no exclusivamente– y cívicos –el poder– que fundamentan el régimen; a su manera, la tragedia también se encuentra involucrada con el sistema político dominante, en este caso, la democracia ateniense.

III.2 Heroización/divinización de personajes históricos

Hasta aquí hemos visto cómo la derivación textual de la mitología heroica se encuentra en la base de la generación de otros conjuntos architextuales, como la poesía épica, los epinicios u odas triunfales de la poesía lírica y los poemas trágicos. Se ha sugerido también que propició el surgimiento de la producción plástica en cerámica de figuras negras o rojas, producción que se difundió en las colonias griegas de la cuenca del Mediterráneo, como Magna Grecia –sur de la península itálica y parte de Sicilia–, Massalia –la actual Marsella– y Ampurias –el Empordà catalán–. Tanto la producción literaria y dramática como la producción plástica dieron gran impulso a la difusión de los argumentos heroicos. Además, cada uno de los architextos señalados cumplió con funciones sociales como la cohesión social al interior de una ciudad-estado, la uniformidad cultural panhelénica o la legitimación de un linaje o de un sistema político como la tiranía o la democracia. Así como se legitimó Atenas con el mito de Teseo y las representaciones trágicas se convirtieron en un ejercicio democrático, el imaginario mitológico fue aprovechado por gobernantes de gran importancia, tal como lo habrían hecho los reyes micénicos.

En un juego de alusiones y referencias, los mandatarios adquirieron atributos divinos o heroicos, como es el caso de Pericles o de Alejandro. En el primer caso, el *strategos* más célebre del Ática –vencedor de los persas, ciudadano a cargo de la democracia durante el esplendor ateniense (s. V a. C.), impulsor de monumentos de culto como el Partenón, dirigente que hizo de Atenas la *pólis* más poderosa de la Hélade–, Pericles, pues, era llamado El Olímpico. Plutarco comenta: “dicen de él que cuando pronunciaba discursos en público ‘tronaba’ y ‘relampagueaba’ y que ‘llevaba un terrible rayo en la lengua’” (*La Atenas del siglo V* 64). En esta cita, los atributos de Zeus aplicados a Pericles son evidentes. El caso de Alejandro Magno va más allá: el conquistador aprovechó los mitemas heroicos con el objetivo de legitimar su poder y de presentarse ante los pueblos bajo su dominio como un héroe divinizado. Una de las primeras acciones de su estrategia de heroización-divinización fue declararse hijo del máximo dios del Olimpo en una advocación que remitía a una de las mayores deidades egipcias:

En el año 328, por lo menos, la noticia de su pretensión de ser hijo de Zeus Amón se había extendido por la corte Alejandro no rechazó oficialmente a su padre mortal. ... Como Heracles, que reconocía como padres tanto a Anfitríon como a Zeus, podía pretender una paternidad divina y humana. ... Alejandro llegó a creer que Zeus Amón era su verdadero padre y esperaba que esta relación se reconociera públicamente. ... algunos cortesanos sugirieron que era adecuado reconocer su divinidad El rey había superado a Heracles ... en sus hazañas y merecía de sobra ser venerado como un dios. ... Alejandro creía firmemente en su divinidad y los halagos continuos e insistentes que lo colocaban por encima de Heracles ... habían arraigado en él. ... durante el último año de su vida [324-323 a. C.], Alejandro promovió su divinidad de modo más explícito y agresivo (Bosworth 332-337).

Con esta actitud de Alejandro y el uso que le da a la mitología, nos encontramos ya cerca de la divinización de los emperadores romanos.

Al respecto, hay que decir que Octavio, antes de convertirse en Augusto, procedió a la divinización de Julio César –*DIVVS IVLIVS* (Dios Julio)– para poder adjudicarse una filiación divina –*DIVVS FILIVS* (Dios hijo)–. Esta divinización tuvo como base “the idea that men could become divine because of their deeds. Caesar’s had been primarily military, ... therefore, his deification could connote Rome’s supremacy in the world” (Galinsky 17-18). Debido a las hazañas de su padre adoptivo, Octavio lo elevó a categoría de dios; así, no sólo heredaba de él el poder romano, también recibía la categoría de hijo de dios. Después de anclar su personalidad en dos de los mitemas heroicos –la filiación divina y la sucesión patrilínea–, que junto con otras acciones políticas le permitieron afianzarse en el poder, Octavio, ostentando el título de emperador Augusto, reforzó su imagen heroica recurriendo al acervo mitológico griego: encomendó a Virgilio – quien se convertiría en “el propagandista literario de la ideología augusteana” (Schmidt en Châtelet y Mairet, *Historia de las ideologías I* 164, 166)– la escritura de una obra que enalteciera los orígenes de Roma y exaltara el linaje del emperador. El resultado fue la *Eneida* (*AENEIS*, s. I a. C.), que recupera la tradición mítico-épica griega y señala a Eneas, sobreviviente de la destrucción de Troya, como fundador de la estirpe romana y antepasado del emperador Augusto. En esta obra que funde

los esquemas narrativos de la *Odisea* y de la *Ilíada*, el poeta anudó la materia del ciclo troyano a

un presente moldeado por la política de Augusto. [El] poema proyecta las intenciones imperiales [sic] de éste sobre un escenario mítico, para dar a la empresa imperial un halo fatídico. Intenta justificar el destino de Roma como cumplimiento de un plan divino que comienza con la actuación de Eneas, el piadoso héroe fundador y cumplidor del *Fatum* [sic], y que culmina bajo la égida de Augusto. ...

Desviando la atención del mito de Rómulo y Remo (que no convenía evocar, ya que el asesinato de un hermano por el otro podía suscitar el recuerdo de la guerra fratricida reciente en la que Octavio había acabado sangrientamente con su cuñado y camarada Marco Antonio), Augusto había elegido como un héroe emblemático y providencial a Eneas, el fundador de la familia Julia, con la que entroncaba su propio linaje. (C. García, "Virgilio y la Eneida" 1)

Luego, la apropiación de las aventuras heroicas y épicas griegas tuvo en Roma una función propagandística; mito, epopeya, dioses y héroes fueron, una vez más, una estrategia de legitimación frente a la masa popular.

Desde esta perspectiva, tenemos que la literatura latina tuvo un papel indispensable en la resignificación del acervo mitológico griego y mantuvo relaciones estrechas con el poder. Una obra construida sobre fundamentos míticos podía ser un tributo explícito a la gloria imperial –como en el caso de la *Eneida*– o, por el contrario, podía contener una crítica más o menos velada de los excesos de los gobernantes romanos; en ambos casos, los poetas plantearon frecuentemente paralelos entre héroes, dioses y gobernantes. En este juego de atribuciones, el mismo Júpiter fue retratado en las obras literarias con rasgos propios de los dirigentes humanos. Para cerrar esta sección, veamos lo que Cecilia Criado comenta:

Cando Zeus/Xúpiter é oligárquico, déspota e sanguinario adoita se-la copia do emperador, concretamente do emperador romano do temperán imperio. Pola contra, cando Zeus/Xúpiter é benevolente, case sempre o poeta tenta que sexa o representante da Providencia estoica. ... cando Zeus/Xúpiter é inaccesible à marcha dos avatares humanos, transformase na obra literaria na personificación da teolóxica aleatoriedade dos epicúreos. ... o Xúpiter de Estacio, déspota e inicuo e posiblemente arremedo do tiránico emperador Domiciano (104-105).

En síntesis, este capítulo sobre la dimensión pragmática de la mitología heroica nos ha permitido apreciar cómo nuestro corpus de base da lugar a textos derivados que necesitaron espacios públicos de difusión y actores sociales específicos –como aedos, rapsodas, poetas líricos, poetas trágicos y, por supuesto, pintores de cerámica– que difundieron productos que reforzaron el imaginario heroico que se encuentra en los cimientos de los sucesivos regímenes de la Antigüedad. Monarquía, tiranía, democracia e imperio se sostuvieron sobre narrativas míticas en formatos diversos que contribuyeron a la cohesión reforzando un sentimiento de arraigo e identidad, permitieron una educación integral de la población y legitimaron la macroestructura social. Luego, la mitología en sus formatos literarios, plásticos y escénicos formó parte importantísima del engranaje social. Tanto la creación de instituciones políticas como el ejercicio ejecutivo se fundamentaron en el imaginario mitológico.

Sólo que en Grecia, ese imaginario, con el conjunto de productos derivados, es una manifestación autóctona que remonta a los orígenes de la cultura helénica, hasta los reinos micénicos, mientras que en Roma es un material importado por la clase dominante. En ambos casos, el régimen de gobierno, la *pólis* y la urbe adquieren una profundidad mítica. Los gobernantes, de los que aquí sólo hemos dado ejemplos representativos –Pericles, Alejandro y Augusto–, encontraron en héroes y en la figura central del panteón olímpico rasgos que se apropiaron para transmitir una idea fatídica de su poderío. Insisto en que estos casos no fueron aislados; de hecho, “Diocleciano era considerado como ... filho de Júpiter, e ... Maximiano ... filho de Hércules” (Carlan 82) y Cómodo decía ser la reencarnación de Hércules, como puede apreciarse en un busto de mármol en el que el emperador viste una piel de león –el león de Nemea– y una manzana que alude al fruto del Jardín de las Hespérides. Así, la mitología heroica en sus diversas formas de expresión –literaria, plástica y dramática– estuvo asociada a la ideología dominante y cumplió funciones que favorecieron el mantenimiento del orden social en favor de la clase privilegiada y del régimen político.

Conclusiones parciales I

Transhistoricidad y transmedialidad de la mitología heroica

De todo lo que precede resulta que las narraciones micénicas trascendieron su cronotopo inicial y se expandieron por el orbe grecolatino. Esta lenta e imparable expansión se debió a que el influjo cultural se desplazó de los centros micénicos a la periferia ibérica a medida en que se sucedieron la Edad Oscura, el Periodo Arcaico, la Grecia clásica, la Época Helenística y la dominación romana. Estas sociedades cultivaron con tal afán el plantío micénico que la mitología heroica se revela como una incesante (re)producción transhistórica que no debe ser vista apenas como una trayectoria milenaria; más bien, debe reconocerse en ella la cualidad de los mitos de absorber significados de importancia radical para cada una de las dos grandes culturas, la griega y la romana, en las que tuvieron vigencia por más de mil quinientos años. Esta vigencia se debió a una constante resignificación sociohistórica que permitió una amalgama de contenidos éticos 'originales' y motivos significativos que surgen de los nuevos contextos. De esta forma, el universo semiótico de la mitología heroica amplió su esfera de acción en la medida en que los mitos absorbieron valores contextuales y se fueron creando otros conjuntos textuales que satisficieron necesidades específicas de periodos sociohistóricos particulares.

Como representaciones colectivas que fusionaron referencias diversas, los productos inicialmente micénicos conformaron un sistema mitológico cada vez más complejo y heterogéneo. Por ello, la mitología grecolatina en su conjunto y cada mito en su especificidad y en su relativa autonomía –el mito de Hércules/Heracles, el mito de Eneas o el mito de Edipo, por ejemplo– no son constructos monolíticos, están compuestos por estratos que corresponden a las sociedades que se apropiaron y enriquecieron esos argumentos. Desde esta perspectiva, la mitología heroica es una especie de memoria colectiva de la Antigüedad que, desde los reinos micénicos hasta la institucionalización del cristianismo, condensó significados contextuales. Como memoria colectiva transhistórica, este macrotexto tiene “recuerdos de profundidades temporales diferentes” (Lotman, *La semiosfera* 59).

Hay, pues, entre la Antigüedad –el contexto– y la mitología y los architextos derivados una relación tanto metonímica como metafórica: los conjuntos citados son y contienen una parte de información sociohistórica³⁸ transfigurada en hechos del universo de ficción; la mitología responde, así, a una significación/semiotización de aspectos característicos de los contextos por los que circuló. Entre el contexto y los architextos, se percibe un juego especular: la mitología capta parte del contexto –procedimiento metonímico– y lo proyecta de forma ficcional –procedimiento metafórico–; los componentes de la ficción heroica –personajes, espacio, secuencias narrativas, escenas, etc.– reflejan, de forma más o menos opaca y ‘distorsionada’, informaciones contextuales. Estas informaciones –que refuerzan/matizan el perfil de un personaje o que subyacen en episodios míticos– están integradas en un universo heroico que es una semiotización de la realidad y que contiene signos variados cuyo significante viene a ser, precisamente, un episodio o un personaje específicos –como Edipo, la Esfinge, el oráculo o el parricidio/regicidio– y el significado, un contenido a decodificar que depende del momento sociohistórico. En su variedad, esos signos median entre el mundo ficcional y la realidad semiotizada del contexto (108).

Estas conexiones entre textos y contexto pueden apreciarse en el mito heroico. La conexión entre el motivo del oráculo y el advenimiento al trono, motivos de apertura y de clausura, puede significar una de las instituciones fundamentales de la monarquía micénica: la sucesión patrilineal por derecho divino. Esta sucesión se reitera en la mayoría de relatos del conjunto heroico, en el mito de Edipo, en el mito de Perseo, en el de Teseo e, incluso, en el Jasón y en el de Heracles.³⁹ En este mismo contexto, el hecho de que el personaje adquiriera la corona por haber sometido al monstruo que asolaba a la población condensa los valores éticos que

³⁸ En *Myth and Meaning*, Lévi-Strauss establece vínculos entre mitología e historia: “he argues for the diachronic aspects of myths (changing through time) as well as their synchronic aspects (transcending the barriers of time). He puts historical flesh on the structural bones by tracing the specific cultural development of a corpus of myths (Doniger en Lévi-strauss XV).

³⁹ Jasón es el heredero legítimo de Yolcos, reino usurpado por Pelias. Cuando el usurpador consultó al oráculo, éste le advirtió sobre un hombre con una sola sandalia que podría ser un peligro para su reinado. Este hombre resultó ser Jasón a quien Pelias mandó en búsqueda del vellocino de oro para liberarse de él. En cuanto a Heracles, le estaba destinado, por voluntad de Zeus, el título de rey; sólo que un ardid de Hera hizo que el derecho al trono recayera en Euristeo.

todo heredero debe poseer para poder regir su ciudad. Es decir, fuera del mundo ficcional, se esperaba que el rey, además de gobernante, fuera el protector de la ciudad y su población; sobre el rey en tiempos micénicos, John B. Bury afirma: “His relation to his people was conceived as that of protecting deity” (46). Es decir, al rey micénico se le atribuían características de una deidad protectora como el mismo heredero mítico era considerado un semidiós.

En una perspectiva diacrónica, el personaje de Edipo puede remitir a otros valores; quizá el más representativo en la Antigüedad fue el de la subversión. Por haber pretendido burlar al oráculo, el héroe se convierte, al igual que Prometeo, en el símbolo de la revuelta del hombre contra la divinidad.⁴⁰ En un contexto ideológico como el de la Atenas clásica en el que se incrementa la producción plástica y se fomentan los concursos trágicos, tanto Prometeo como Edipo deben recibir un castigo ejemplar: mientras el titán es representado en la cerámica y en *Prometeo encadenado* de Esquilo prisionero en el Tártaro a merced de un buitre que devora interminablemente sus entrañas, el gobernante de Tebas debe ser doblegado por su osadía hasta que reconozca el aplastante poder del dios a quien ha desafiado, como sucede en los momentos finales de *Edipo tirano*: “Apolo era, Apolo ..., quien cumplió en mí estos tremendos, sí, tremendos, infortunios míos” (Sófocles 362). Así, para una sociedad religiosa como la griega, la representación de Edipo ciego y desterrado –una de las escenas más patéticas de la tragedia– pudo simbolizar la derrota del hombre orgulloso que osa contrariar los designios divinos.

Dicho sea de paso, el caso del *Edipo* de Séneca es relativamente similar: en el contexto en el que se inserta esta reescritura, la ideología estoica reemplazó el pensamiento religioso de la Atenas clásica; luego, Edipo simboliza el fracaso de aquel hombre incapaz de mantenerse ecuánime, de controlar sus pasiones. Si agregamos a esto que la doctrina estoica concibe un equilibrio absoluto entre el hombre y el universo, puede apreciarse cómo el ánimo perturbado del protagonista repercute en su entorno. En esta línea, Séneca presenta la peste de Tebas:

⁴⁰ En “El símbolo en el sistema de la cultura”, Lotman da algunos ejemplos de las relaciones simbólicas entre la subversión contra la divinidad y las revoluciones sociales (*La semiosfera* 108).

Un viento ligero no favorece, con su gélido soplo, corazones anhelosos entre llamas; livianos Céfiros no soplan, sino que los calores de la estival canícula aumenta el sol Abandonó a los torrentes el agua y a las plantas el color Oscura se desliza por el cielo la hermana de Febo, y, triste, la bóveda celeste palidece entre nublado día. Ningún astro brilla en noches despejadas Ninguna parte inmune está libre de desastre ..., el propio y obstinado infortunio de tan grande desgracia ha secado los ojos Falta tierra para los túmulos, los bosques ya se niegan a las piras; ni votos ni ciencia alguna libran a los enfermos; caen los que curan, la enfermedad arrastra el auxilio (*Tragedias* II 5-6).

La falta del héroe, que en el *Edipo tirano* afecta a toda la ciudad, se magnifica en el *Edipo* de Séneca alterando el orden del cosmos, que sufre las consecuencias de las acciones del protagonista (Aguilar en N. Román 38-41). Estos ejemplos ilustran cómo el tratamiento del argumento de Edipo presenta variantes contextuales. En el proceso de resignificación, el mito, materia transhistórica, adquiere contenidos sociohistóricos específicos.

Además de su carácter transhistórico, hemos observado la capacidad de la mitología heroica de generar textos. Éstos son el resultado de una resignificación tanto sincrónica como diacrónica relacionada con modos de expresión –narrativo,



lirico, dramático... (Genette, *Palimpsestes* 402-415)– y con el devenir genérico – tragedia ática, tragedia romana, por ejemplo–. De acuerdo con su estructura, los textos derivados pueden agruparse en architextos –cuento, epopeya, tragedia...– cuya definición condiciona la producción de más textos. De esta manera, la mitología heroica se encuentra al origen de una inmensa red textual y es la base de

los modos y géneros de la Antigüedad, cuya materia literaria es, precisamente, mitológica. En *Mythopoétique des genres* (2003), Pierre Brunel reelaboró las premisas centrales de *Anatomy of Criticism* (1957) de Northrop Frye que consisten en “montrer comment les mythes fabriquent les genres littéraires”, en “considérer les mythes comme à l’origine des genres” (en Gély s/p), mientras en “Literatura y mitología”, Iuri Lotman y Zara Mints observan: “la ‘mitología’ y la ‘literatura’ [son] dos tendencias complementarias, cada una de las cuales supone desde tiempos inmemoriales la presencia de la otra y sólo en contraste con ella toma conciencia de sí misma y de su especificidad” (en Lotman, *La semiosfera* 130). Como hemos visto a lo largo de esta primera parte, la mitología heroica genera (archi/hiper)textos a través de los cuales se ramifica y se perpetúa.

Habrá que destacar que la mitología no se divulgó exclusivamente en formatos literarios, también se proyectó a través de medios visuales: “un mythe [dice Philippe Walter] ne se transmet pas seulement à travers des mots, il vit aussi d’images et de traces picturales” (205). Con imágenes debe entenderse no sólo la pintura –que en Grecia encontró su principal soporte en la cerámica–, también la escultura –que fue integrada en imponentes complejos arquitectónicos–, la numismática –que



Belerofonte y Quimera:
caras de la misma moneda (Corinto ss. IV-III):

favoreció el libre curso de representaciones mitológicas en monedas– e, incluso, la glíptica –cuyas técnicas permitieron el grabado de mitemas en piedras de joyería destinada a grupos privilegiados. Luego, la mitología heroica es un macrotexto heterogéneo dentro del cual dialogan diferentes medios de expresión. Por ello, un mismo mito se proyecta sobre una multiplicidad de productos semióticos. En este *continuum* de textos orales, escritos y visuales, el argumento de los mitos se matiza ya que cada medio da valor a determinado(s) mitema(s). En el caso del mito de

Edipo tenemos que mientras el cuento oral micénico debió de poner énfasis en el advenimiento al trono, los cantos épicos destacaron las campañas militares contra Tebas; la tragedia, a su vez, hizo del destino del héroe el epicentro de la construcción dramática; la cerámica, en su momento, ostentó la escena plástica por excelencia: el Enigma.



Kílix (26,4 cm) de figuras rojas (s. V a. C.).

Por último, notemos que, en el seno de la vida social del mundo antiguo, los diferentes medios no actuaron de forma independiente; al contrario, la difusión de un mito o del conjunto heroico se dio de forma sinérgica, articulada e integral. Es decir, los mitos se mantuvieron en constante activación a través de una difusión, más que transtextual, transmedial y polifónica. De esa forma, la materia heroica se expandió por el universo semiótico grecolatino tejiendo –desde la literatura oral micénica hasta las manifestaciones trágicas romanas– una compleja red sígnica cuya carga semántica no sólo tiene que ver con su amplitud geográfica y



tranhistórica, también está determinada por su dimensión social, que estableció un uso utilitario del mito en las esferas de poder. De esta forma, mitología, literatura y política mantuvieron una relación estrecha en los diferentes estadios de la Antigüedad; en cualquier caso “el mito responde ... a las exigencias de la vida colectiva” (Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua* 203).

Integración del acervo heroico en las literaturas modernas

Segunda parte

La Edad Moderna habla de los dioses, pero no dialoga con ellos. Hereda una mitología procedente del mundo antiguo, una mitología que recrea y rememora, pero que no le pertenece, y con la que no puede identificarse plenamente, pues el cristianismo ha introducido su propia y disciplinada estructura mítica.

J. González Maestro. "La *Numancia* cervantina...".

Classic mythology and Christianity are such architectures of the imagination.

G. Steiner. *The Death of Tragedy*.

Problemáticas particulares y objetivos específicos II

Esta segunda parte ofrece un panorama sobre la integración de la mitología heroica en las literaturas modernas y está organizada en dos capítulos. El primero se centra en la producción heroica medieval –que fusionó aspectos de las mitologías judeocristiana y griega (y no sólo)– e inicia con la temprana épica en lengua francesa –*les romans*– para cerrar con las epopeyas de pretensiones historiográficas –historias y crónicas– de los reinos de Hispania, que recuperan, a su manera, parte del acervo mitológico grecolatino. Enseguida, habrá un capítulo que trata la adaptación del género trágico al drama moderno desde el Renacimiento en la península itálica hasta el Neoclasicismo en la península ibérica;⁴¹ al hacer esto veremos cómo, a raíz de estudios y discusiones teóricas sobre la tragedia y el *Edipo tirano* de Sófocles, las literaturas nacionales rescataron el género dramático ignorado en el Medievo y consolidaron episodios históricos como material trágico. Como ni la producción heroica ni el drama trágico son fenómenos exclusivos de una cultura nacional, dedicamos algunos párrafos a la tragedia italiana y a la propuesta isabelina; esto se debe a que el humanismo italiano desencadenó en diferentes partes de Europa una recuperación del acervo grecolatino y a que en la Inglaterra renacentista se dio una creación trágica que influirá el drama del siglo XX.

Aunque en los dos capítulos se consignarán como ejemplos títulos de obras, se darán las líneas argumentales de algunas de ellas y se procederá a análisis puntuales de acuerdo con mitemas y ejes temáticos –el destino y el poder– previamente señalados, este capítulo no pretende ni ser un catálogo ni profundizar en ninguna reescritura en específico; la intención es observar el impacto de la mitología de la Antigüedad fuera de sus coordenadas iniciales y los principales géneros en lenguas modernas en los que el conjunto heroico se ha venido manifestando: el *roman* y las epopeyas históricas medievales, las tragedias renacentista y (neo)clásica y el teatro barroco de materia mitológica.

⁴¹ Este capítulo es una adaptación de mi investigación “Presencia de la tragedia” en *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, estudio dirigido por la Dra. Norma Román Calvo (D. E. P.).

Evidentemente, el mito de Edipo y sus reescrituras cobrarán relieve en cada una de las partes anunciadas. Enfocaremos, pues, el lugar que ocupa entre los variados materiales heroicos, describiremos los lineamientos estéticos de los géneros en los que se hace presente y daremos generalidades del contexto sociohistórico que permite la resignificación del argumento de base.

Esta segunda parte amplía objetivos de la primera y sigue las mismas líneas metodológicas; es decir, exploraremos el área de circulación de los argumentos heroicos y apreciaremos sus transformaciones tomando en cuenta referentes culturales, contenidos ideológicos y la dimensión sociohistórica de conjuntos architextuales y de unidades hipertextuales. A pesar de las similitudes, hay diferencias notables en el desarrollo de cada parte; ello se debe a que la penetración social y la carga ideológica de los argumentos heroicos son diferentes en

1. el mundo antiguo, cuando la mitología de origen micénico impregnó integralmente a la sociedad.
2. el universo de creencias medievales, definido por el cristianismo y el feudalismo.
3. los estados monárquicos modernos que plasmaron sus costumbres nobiliarias y sus ideales absolutistas en el drama.

Por lo anterior, en esta segunda parte, a diferencia de la precedente, no se profundizará en la dimensión pragmática, tampoco se insistirá en la carga ideológica de los mitemas individualizados ni se detallarán los diferentes contextos sociales a los que se adapta el acervo de base. Esto no quiere decir que omitiremos tales aspectos, pues serán abordados de forma general, aunque no superficial, para dar mayor importancia a la amplitud del área de circulación de los argumentos mitológicos más allá de los límites del mundo antiguo y a sus implicaciones sociohistóricas.

Capítulo I. La mitología heroica griega en la narrativa medieval

I.1 El héroe griego, el héroe cristiano, el héroe feudal

Como quedó asentado en otro momento de este estudio, el imaginario judeocristiano reemplazó progresivamente al politeísmo que caracterizó al mundo antiguo. Este ‘nuevo’ sistema mitológico se conformó con narraciones que movilizan algunos de los principios arquetípicos que animaron a la mitología heroica grecolatina. La figura central de este complejo mitológico, Cristo, se construye sobre motivos que definen el perfil de todo héroe de la Antigüedad, de la que, en nuestro caso, los personajes griegos son el punto de referencia:

	HÉROES GRIEGOS	JESUCRISTO
Concepción divina	Zeus y Alcmena (Heracles)	Yahvé y María
Doble paternidad	Rey Egeo y Poseidón (Teseo)	José, el carpintero, y el dios de los judíos
El peligro de muerte	Exposición (Edipo, Perseo)	Matanza de infantes por orden de Herodes
El acceso al reino	Heracles en el Olimpo	El reino de los cielos
La batalla con la bestia	Perseo y Ceto	Cristo y Leviatán
El rescate de la doncella	Perseo y Andrómeda	El matrimonio del Salvador con la Iglesia
MITEMAS		

Sobre el tratamiento judeocristiano de la lucha entre el héroe salvador y el monstruo de la destrucción, Northrop Frye desarrolla:

In the Bible we have a sea-monster usually named leviathan [*sic*], who is described as the enemy of the Messiah, and whom the Messiah is destined to kill in the "day of the Lord". The leviathan is the source of social sterility It also seems closely associated with the natural sterility of the fallen world, with the blasted world of struggle and poverty and disease In the Book of Job God's revelation to Job consists largely of descriptions of the leviathan and a slightly less sinister land cousin named behemoth [*sic*]. These monsters thus apparently represent the fallen order of nature over which Satan has some control. ... In the Book of Revelation the leviathan, Satan, and the Edenic serpent are all identified. This identification is the basis for an elaborate dragon-killing metaphor in Christian symbolism in which the hero is Christ ..., the dragon Satan, the impotent old king Adam, whose son Christ becomes, and the rescued bride the Church (189).

La imagen arquetípica del héroe matador de monstruos –que en la mitología griega corresponde a los herederos expósitos que terminan por acceder al poder– está representada en la mitología cristiana por el personaje central de la misma.

Ya entrada la Edad Media, este imaginario heroico llegó a integrar nuevos personajes que se volvieron representativos, como San Miguel y San Jorge, “en cuyo nombre serán armados los caballeros” (Durand, *Las estructuras* 153). Sobre el primero, Johan Huizinga parafrasea a Jean Molinet y cita: “el hecho de armas del arcángel San Miguel fué *la première milicie et prouesse chevaleureuse qui oncques fut mise en exploit*; el arcángel es el antepasado de la caballería; [ésta,] como *milicie terrienne et chevalerie humaine*, es la sucesora terrenal del ejército de los ángeles en torno al trono del Señor” (93). De la misma forma en que los héroes griegos luchan contra monstruos que asolan una población, los santos, proyecciones del guerrero medieval, se enfrentan a seres infernales que ponen en riesgo la salud espiritual: el Mal personificado en la figura de Lucifer o simbolizado en la bestialidad del dragón.



Libro de horas. S XV. Latin 920, detalle de f. 254v.
Biblioteca Nacional de Francia,

Es significativo que la mitología cristiana haya incluido en su galería de héroes a personajes con un perfil caballeresco. Esto se debe a que la caballería, pieza central del engranaje del Medievo, “llegó a encarnar los valores más altos de la sociedad” (Palacios 82). Por una parte, la institución, que reproducía la jerarquía vasallática, concentró el código de honor feudal⁴² y, por otra, se adjudicó la misión de la Iglesia de salvaguardar el cristianismo en un ejercicio bélico con un propósito expansionista. En defensa de la fe, “el guerrero feudal necesariamente hace una guerra limítrofe, una guerra contra los vecinos” (Cabat en Châtelet y Mairet, *Historia de las ideologías II* 274). Los vecinos, que profesaban una fe que difería del cristianismo, llegaron a representar el mal; al igual que el Arcángel Miguel y que San Jorge –e, incluso, que Santiago, matador de moros–, los guerreros cristianos se dieron a la tarea de someter, expulsar o exterminar al enemigo.

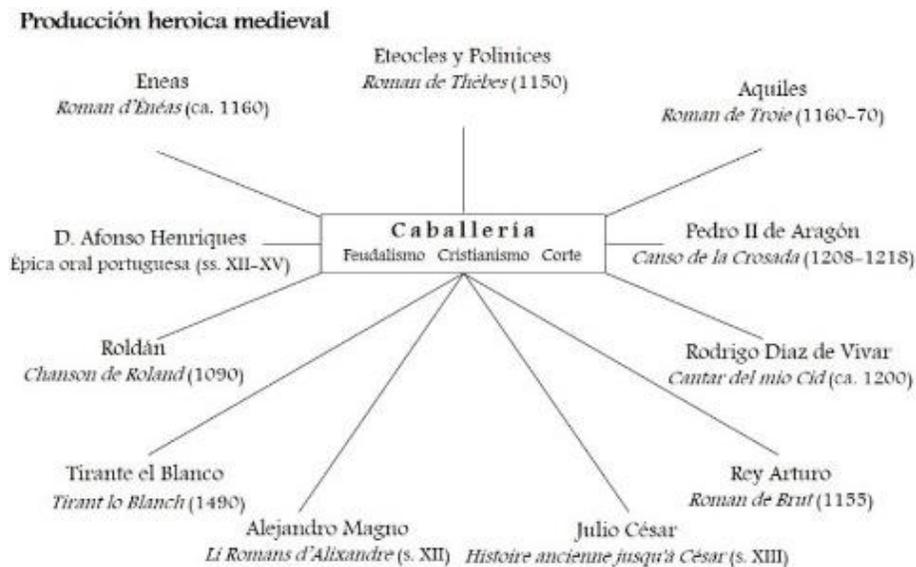
Los mejores ejemplos de esto los encontramos a ambos lados de los Pirineos: por un lado, desde el siglo VIII, los reinos hispánicos estaban enfrascados en una encarnizada empresa, que sería llamada Reconquista (722-1492), cuyo objetivo era la recuperación del territorio en el que se habían instalado los musulmanes y, por lo tanto, la restauración del cristianismo; por otro lado, el reino de los francos, que se ocupaba en ampliar su dominio sobre el suelo galo, emprendió campañas –como la Batalla de Muret (1213) o el asedio de Montsegur (1243-1244)– contra los señores occitanos que profesaban la doctrina cátara, considerada herejía por la Iglesia católica. Tanto La Reconquista como la Campaña contra los cátaros corresponden al clima generalizado de las guerras del Medievo –entre las que sobresalen las Cruzadas (1095-1272)– motivadas por diferencias de credo y conflictos territoriales. Pero el ejercicio bélico se llevó a cabo también en el interior de la cristiandad, las entidades feudales libraban guerras entre sí y/o convenían matrimonios con miras a consolidar la hegemonía. De esta forma, en Hispania y en la Galia, se mantenía una intensa actividad épica –es decir, militar y también literaria, como veremos a continuación– que hacía eco a la política expansionista en la que destacó la institución guerrera del Medievo: la caballería.

⁴² Tal código se fundó sobre virtudes –nobleza, valor, justicia, lealtad...– que se trasladaron al código de la *fin'amor* o amor cortés (Albuquerque 6; L. Camacho 8-33). En este sentido, el amor cortés reproduce las relaciones jerárquicas feudales como sucede con la institución guerrera de la caballería.

I.2 Diversificación de la producción heroica

En este contexto militar, feudal y cristiano fue surgiendo, a partir del Renacimiento del siglo XII (C. García, *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII* 7-10),⁴³ una constelación de personajes literarios típicamente medievales que diversificó la producción heroica. Ésta fue tempranamente clasificada (s. XII) por Jean Bodel (1-2) de acuerdo con la materia de ficción; se habla, desde entonces, de la materia de Roma –o materia antigua–, de la materia de Bretaña y de la materia de Francia;⁴⁴ éstas, junto con productos occitanos e hispánicos (de Hispania, no de España), reúnen a héroes de distintos orígenes –grecolatinos, celtas, francos, ibéricos, principalmente– y de distinta naturaleza –míticos, legendarios, literarios o históricos– impregnados de una ética medieval; es decir, feudal, cristiana y cortés.

Para ilustrar lo anterior, menciono a Roldán, titular en la *Chanson de Roland* – gesta escrita hacia 1090 en anglo-normando y atribuida a Turolde – que refiere la muerte del guerrero en la batalla de Roncesvalles, a Rodrigo Díaz de Vivar, héroe castellano del *Cantar de mio Cid* –de datación (1200) y autoría discutidas– que se



⁴³ Propiciado por el contexto sociopolítico, el Renacimiento del siglo XII es un fenómeno complejo que tiene entre sus causas y consecuencias un descubrimiento por parte del clero de saberes recopilados en los textos en latín; esto favoreció la integración de la tradición grecolatina en el imaginario medieval. Este descubrimiento también dio un impulso a la educación que determinó el surgimiento de las universidades. Además, este movimiento cultural implicó “la renovación de las artes en general y la rápida progresión de las literaturas en lenguas vulgares” (C. García, *El redescubrimiento* 7).

⁴⁴ La primera, de tradición celta, pone al centro los hechos legendarios del rey Arturo y de sus caballeros; la segunda, el ciclo carolingio, se centra en la figura histórica de Carlomagno.

centra en las virtudes del vasallo de Alfonso VI–, a Tirante el Blanco, cuyas aventuras son narradas en el libro de caballerías que lleva su nombre: *Tirant lo Blanch* –escrita en valenciano/catalán por Joanot Martorell, en 1490–, a Pedro II de Aragón, cuya muerte heroica fue registrada en lengua occitana en la *Canso de la Crosada* (1208-1218) de autoría repartida entre Guilhèm de Tudèla y un escritor anónimo y, para terminar esta serie de ejemplos, a Dom Afonso Henriques, que debió de ser la máxima figura de una épica oral en gallego-portugués⁴⁵ “cantada nas praças das vilas e nos festins dos castelos por jograis” (Saraiva 6).

En este mismo contexto se definieron los héroes legendarios de la cultura celta –cuyo mayor exponente es el rey Arturo, que destaca ya en el *Roman de Brut*, escrito en anglo-normando (1155) por Wace, que antecede a las obras de Chrétien de Troyes (1170-1190)⁴⁶– y se reactivaron los héroes grecolatinos, como Edipo, Eteocles y Polinices en el *Roman de Thèbes* (ca. 1150, obra de un clérigo desconocido), Eneas en el *roman* que lleva su nombre (ca. 1160, de autor anónimo)⁴⁷ o Héctor en el *Roman de Troie* (1160-70, de Benoît de Sainte-Maure). A estos personajes mítico-literarios, se añadieron otros de base histórica, como Alejandro Magno –cuyo desempeño bélico dio lugar a una serie hipertextual de varias ramificaciones que retoma Alexandre de Bernay para dar forma en dodecasílabos a *Li Romans d’Alixandre* (s. XII)⁴⁸–, y Julio César –cuyas empresas militares cierran una compilación de proezas que lleva por título *Histoire ancienne jusqu’à César* (ca. 1208-1213, escrita en prosa por un clérigo de la corte de Roger IV de Lille)–. Es decir, dos de los mayores conquistadores del mundo antiguo,

⁴⁵ Aunque no se conservan evidencias propiamente literarias sobre esta épica, la hipótesis de su existencia es defendida por dos de los científicos del siglo XX más renombrados en Portugal: el filólogo Luís Felipe Lindley Cintra y el historiador António José Saraiva (Saraiva 6).

⁴⁶ Basada en *Historia Regum Britanniae* (s. XII) de G. de Monmouth, el *Roman de Brut* conecta a los gobernantes de Britania con la estirpe de Eneas. Desterrado por parricida, Bruto, bisnieto de Eneas, fundó una Nueva Troya –*Troinovantum*, posteriormente Londres–, sobre la que gobernó él mismo y su linaje. Wace “insère l’histoire de Troie dans le devenir de l’Histoire et en fait une structure fondamentale de l’histoire bretonne et normande. ... La matière de Bretagne (et son héros emblématique, Arthur) sont ainsi reliés d’emblée au passé troyen” (Baumgartner 16).

⁴⁷ El *Roman d’Énéas*, en francés con rasgos normandos y picardos, es una adaptación de la *Eneida* de Virgilio a la temática del amor cortés. El autor minimiza el tema de la fundación de Roma y da mayor importancia a los episodios de amor entre Eneas y Dido o entre el héroe y Lavinia.

⁴⁸ *Li Romans d’Alixandre* tiene como hipotexto medieval más antiguo *L’Alexandrède* (ca. 1120) de Albéric de Pisançon, poema escrito en octosílabos occitanos y franco-provenzales actualmente perdido y del que se desprenden las reescrituras de la vida y las hazañas de Alejandro en diferentes lenguas, neolatinas, anglosajonas, germánicas, eslava y urálicas (Creuse).

Alejandro y Julio César, comparados en su época con dioses y héroes, se integraron a la galería medieval de personajes que reflejan los valores caballerescos.

En esta variedad, me interesa enfocar dos reescrituras de los ciclos épicos de la Antigüedad: el *Roman de Thèbes* –que abre con una versión del mito de Edipo y desarrolla la guerra fratricida entre los hijos del rey de Tebas– y el *Roman de Troie* –que traza una línea narrativa desde el mito de Jasón hasta la muerte de Ulises a manos de su hijo Telégono–. Una aproximación a ellas nos permitirá apreciar cómo el imaginario medieval rescata parte del acervo mitológico grecolatino adaptándolo a la estética, a los ideales y al contexto que lo caracteriza. Esta época turbulenta, en la que la guerra mantenía ocupada a la nobleza, es el marco sociohistórico en el que se insertan mitos y epopeyas ligados a Tebas y a Troya; es en el contexto de la caballería en el que los mitos de la Antigüedad cobran nuevos significados.

I.3 El acervo grecolatino y el Renacimiento del siglo XII Ética feudal del mito de Edipo en el *Roman de Thèbes*

De entrada, con un poco más de 10000 octosílabos, el *Roman de Thèbes*, de autor anónimo, marca la aparición de la novela en las literaturas europeas⁴⁹; el poema surge en el espacio Plantagenet⁵⁰ como un proyecto de traducción cuyo texto base pudo haber sido un resumen de la *Tebaida* de Estacio, poema latino que recupera la tradición helénica. A su vez, el *Roman de Troie*, cuatro veces más extenso, con 40000 octosílabos, es el ejemplar representativo del *roman antique* y se inspira en dos obras pseudohistóricas: la escritura de la guerra de Troya de Dictis de Creta⁵¹ (*Ephemeris belli Trojani*, ca. s. IV) y la de Dares de Frigia (*De Excidio*

⁴⁹ El término *roman* se aplicó primero a la lengua neolatina que más tarde sería el francés; “*mettre en roman*” era traducir a esta lengua vernácula. Sólo que las traducciones al *roman* formaron un corpus architextual con un estilo particular que llegó a definir un género narrativo: la novela medieval (*roman*). Chávez dice: “el surgimiento del *roman* [como género literario] comienza a perfilarse ya a partir de los *romans antiques*” (151). Entre ellos, el *Roman de Thèbes* resulta ser la primera novela y su estilo daría la pauta para la configuración inicial del género.

⁵⁰ En el espacio Plantagenet, que comprendía Anjou, Maine, Normandía, Gasconia, etc., el señor de Inglaterra, Enrique II y su esposa, Leonor de Aquitania, protegían el primer impulso literario tanto en lengua de *oïl* como en lengua de *oc*, de donde derivaron el francés y el occitano actuales.

⁵¹ Supuesto soldado en la guerra de Troya, Dictis de Creta, del bando aqueo, habría registrado los eventos del sitio en un documento en lengua fenicia “encontrado accidentalmente” muchos años después del conflicto, en los tiempos de Nerón, quien habría ordenado una traducción al griego; la versión en latín titulada *Ephemeris Belli Troiani* dataría del siglo IV (Dares 23-27).

Trojæ Historia, ca. s. V-VI),⁵² prestigiosas en el Medievo. Tanto el resumen hipotético en la base del *Roman de Thèbes* como las obras tardolatinas antecedentes del *Roman de Troie* fueron escritos con un estilo que ya se había distanciado de las epopeyas de referencia, la *Tebaida* y la *Ilíada*, sobre todo en lo que concierne a los procedimientos épicos, al tratamiento de la religión pagana y a la profundidad mítica de las acciones (Dares). Con todo, los clérigos medievales tuvieron acceso a la tradición épica por el intermediario de estos textos y procedieron a una actualización de los argumentos tanto a nivel estilístico como temático. Con la intención de “traducir” a la lengua vulgar –*mettre en roman*–, los escritores de novelas antiguas, *romans antiques*, no se interesaron en el estilo literario sobrio y ‘realista’ de las obras de partida ni se preocuparon por reproducir el mundo antiguo; más bien, recrearon con el argumento los conflictos épicos adaptándolos al contexto estético y ético medieval, como veremos en breve.

Además de ser el primer *roman* –novela– en uno de los romances de oïl al que pertenece la lengua francesa, el *Roman de Thèbes* tiene el mérito de haber introducido el *epos* tebano en la literatura medieval. Para el público feudal, acostumbrado a las guerras –de religión, de territorio o de sucesión–, la batalla por el poder entre dos hermanos resultó especialmente significativa; además, en el imaginario cristiano, la enemistad entre Eteocles y Polinices representa una magnificación del fratricidio original de la mitología cristiana: el conflicto entre Caín y Abel (Desprès 56). Como en la tradición grecolatina, el motor de la acción en el *Roman de Thèbes* es el odio entre los hijos del rey; por ello, una versión del mito de Edipo (versos 37-518) es la apertura del conflicto bélico.

A todas luces, este prólogo, que, según la causalidad del mito, parte de la consulta de Layo al oráculo, es una transposición sociohistórica del universo de la mitología pagana al horizonte de significaciones medieval; el narrador inicia:

... Laius:
de Thèbes fu et reis et dus.
As deus ala por demander

⁵² Como Dictis de Creta, cuya existencia no se puso en duda durante el Medievo, Dares de Frigia –soldado troyano mencionado en la *Ilíada*– era considerado ‘testigo directo’ de la guerra y, por ende, primer historiador del conflicto. Del supuesto original escrito en griego se desprende una traducción al latín, *De Excidio Trojæ Historia*, que data de finales del Imperio (Dares 17-23; Corfec 1).

Qual fin li voudront destiner.
Danz Apollo li a mandé
Par un respons que a doné,
Que a present engenderra
Un felon fil que l'ocirra ;
Et ainz que fust li anz passez,
Edipodès fu engendrez,
Qui puéz l'ocist a son pechié,
Si come il ert prophetizié (Constans, *Le Roman de Thèbes* 3, versos 37-48).

Resaltan, en un primer momento, la coexistencia de los elementos que hacen referencia, por una parte, a la religión pagana –“dioses”, “destinar”, “Apolo” y “profetizado”– y, por otra, a las instituciones medievales –los títulos feudales, “rey” y “duque”, así como los conceptos de felonía y de pecado–. De esta forma, “l’hypertexte médiéval insère consciemment un certain nombre d’éléments contemporains à côté des éléments antiques” (Petit, « Les chefs-d’œuvre à l’épreuve de la traduction » 501). Nótese que el oráculo a Layo hace explícito el regicidio, pero no sugiere en lo mínimo el incesto; parece que para el autor el conflicto central del mito es la falta de un vasallo contra un rey, *un felon fil*, que tiene equivalencia con el parricidio, expuesto como un pecado, *son pechié*. Luego, el patricentrismo cristiano-feudal valoriza la falta contra la autoridad en detrimento del incesto y de la imagen de la madre.

Con todo, en pasajes siguientes, el autor focaliza los sentimientos de Yocasta, quien da muestra de un perfil cristiano; en un arrebató de culpa y de dolor maternos, la reina se lamenta por haber permitido el asesinato de su hijo ordenado por el rey:

Lasse, dolente, que ferai?
Doleroze, que devendrai?
Chaitive rien, por quei nasquis ?
Pecheresse, per quei vesquis?
Homecide coment serrai
De mon enfant que jo portai ? (Constans, *Le Roman* 4, versos 60-63)

Así como Yocasta relaciona el infanticidio con el pecado, así los siervos de Layo, encargados del asesinato, no cumplen con las órdenes por temor a pecar y, conmovidos por la sonrisa del niño, dicen: “Pechié feron, / Quand il nos rit, se l’ocion” (7, versos 117-118). En este sentido, los personajes incidentales dejan de ser meros

agentes del destino, como lo son en el mito griego, y ejercen su libre albedrío; ante el temor de cometer la máxima falta en la moral cristiana, los siervos de Layo no ejecutan al recién nacido, lo dejan en un árbol colgado de los pies para evitar que sea devorado por las bestias. Las directrices del mito se conservan, aunque los personajes tienen siempre motivaciones contextuales. Otro ejemplo es el del rey Pólipo que, virtuoso, como buen cristiano, al encontrar al pequeño abandonado, siente piedad por él, lo socorre, lo lleva a su corte y lo educa como su propio hijo. Cuando Edipo cumple quince años, es armado caballero; lo que despierta los peores sentimientos en algunos de sus compañeros: “Envie en ont si compaignions, / Sil laidissent de lor raison ; / Plus de cent feiz l’ont apelé / Fil a putain, bastart geté” (9, versos 147-150). Esta vez, es uno de los pecados capitales, la envidia, que pone en entredicho el honor nobiliario del novel caballero, lo que da el siguiente impulso al encadenamiento causal.

Por esas palabras que ponen en duda su ascendencia real, Edipo decide preguntar a Apolo sobre su padre; el dios le advierte: “se tu vers Thèbes vas, / De ton père nueves orras” (10, versos 167-168). Esta respuesta nada dice sobre el parricidio ni el incesto. El oráculo medieval difiere del griego porque no anuncia al héroe los hechos fatales que debe consumir. El caballero Edipo, por lo tanto, no es sentenciado *a priori*, como el joven del mito; tampoco es condenado *a posteriori*, como el tirano de la tragedia. Al no tener el peso del destino sobre sí, como sí lo tiene el personaje griego, el caballero no se rebela contra los designios divinos, como lo hace su antecedente mítico-trágico de carácter voluntarioso. Al igual que el destino –reducido al mínimo en el *Roman de Thèbes*, el orgullo –*hýbris*– que impulsa al personaje griego queda fuera de la causalidad del prólogo medieval en el que Edipo no reta al dios de los vaticinios. De esta forma, en el proceso de contextualización, la reescritura gana en características sociohistóricas –el perfil caballeresco del personaje y los valores cristianos, por ejemplo– y su encadenamiento causal pierde aspectos que dan profundidad trágica al hipotexto, la trascendencia del destino y la voluntad exaltada del personaje: “l’auteur du *Roman* ne possède nullement la notion exacte de la fatalité antique ... la conception de la fatalité antique est étrangère au Moyen Âge” (Constans en Petit, “Les chefs-d’œuvre” 485).

Ahora, el regicidio/parricidio, que es revelado a Layo y no a Edipo, llega a suceder en condiciones diferentes a las del argumento griego. Como sabemos, en Sófocles, el enfrentamiento entre Layo y Edipo resulta de un choque extremadamente violento de voluntades en una encrucijada. En contraste, en la propuesta medieval, Edipo, que se dirige a Tebas, encuentra casualmente una celebración de noble concurrencia, condes y duques, en donde se llevan a cabo juegos en los que decide participar; en determinado momento, surge un altercado, *une meslée*, entre caballeros y Layo termina, literalmente, perdiendo la cabeza:

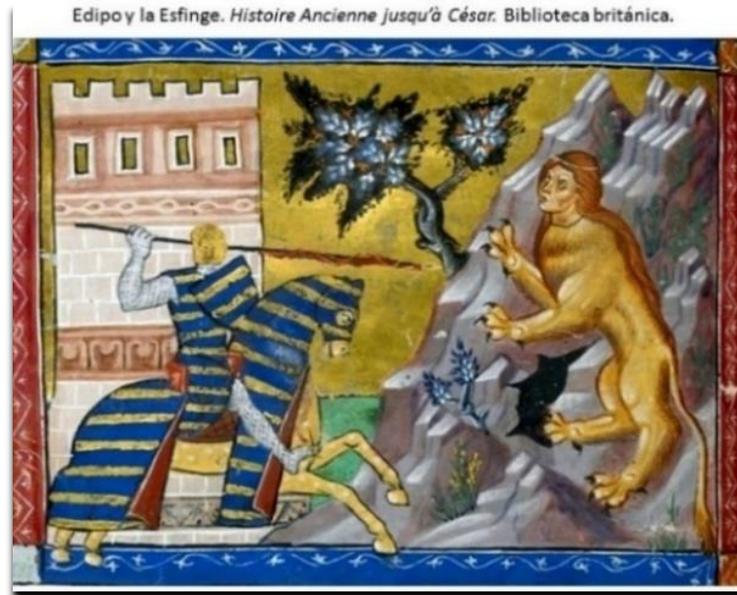
... Laïus i fu ocis:
La teste i ot le jor coupee,
Et ne fu par autrui espee
Que par l'espee de son fil (Constans, *Le Roman* 11-12, versos 202-205).

Es en el marco de los juegos medievales en el que se cumple la profecía de parricidio/regicidio de manera accidental. Contrariamente a lo que sucede en la versión canónica del mito, en el que padre e hijo se enfrentan de forma iracunda en mutuo alarde de soberbia, el autor del *Roman* no expone los sentimientos o emociones de los personajes en conflicto, se limita a contar en sólo cuatro versos, arriba citados, el incidente en el que Layo muere por la espada de su hijo. No hay, por lo tanto, una focalización interna por parte del narrador ni un juicio de valores de los otros personajes ante tal hecho. Este tratamiento de los personajes en el episodio de la muerte de Layo difiere del que el autor da a Yocasta; de hecho, la reina es con frecuencia focalizada internamente, por lo que el lector llega a conocer sus movimientos emocionales profundos, como el dolor ante la pérdida de su hijo o la agitación que le produce la noticia de la muerte de Layo:

Lasse », dist ele, « dolorose!
Or sué je veve senz seignor,
Or n'ai enfant qui quart m'onor :
Se bataille me sort o guerre,
Ne porrai pas tenir ma terre (12, versos 220-224).

Que no pase desapercibido que la reina de Tebas no lamenta en sí la muerte del rey, sino eventuales ataques para ser despojada de un feudo sin señor ni heredero, lo que sitúa sus preocupaciones en el agitado contexto político medieval.

Después de las honras fúnebres de Layo, Edipo continúa hacia Tebas con la idea fija de dar con su padre. En una montaña cercana a la ciudad, el caballero se encuentra con un ‘diablo’ –*deable*– que le pide la respuesta a una adivinanza y lo amenaza: “Se tu nel sés, perdras la teste” (16, versos 292). Como es de esperarse,



Edipo resuelve el enigma que, al igual que en Sófocles, versa sobre las edades del hombre. En principio, el episodio se da en condiciones similares a las de la versión griega: un héroe se encuentra con un ser monstruoso que plantea el enigma sobre un animal que cambia de forma de locomoción según su edad; hay, sin embargo, diferencias: después de adivinar el acertijo, la Esfinge no muere despeñándose, como en la versión canónica, es el caballero quien acaba con la bestia de una manera en extremo violenta:

Del fuerre a trait la bone espee,
Del bu li a la teste ostee;
En plusors lous trencha le cors,
Li sans vermeuz en raia fors (18, versos 321-324).

La noticia de la derrota del ‘demonio’ llega a la ciudad, los tebanos se dirigen hacia el lugar de los hechos y asisten a la típica escena heroica medieval en la línea de

las representaciones plásticas de San Miguel o San Jorge: el caballero armado sobre su corcel y el diablo/monstruo, grande y horrendo, sometido; estos son los versos que refieren al mitema señalado:

D'une part truevent le danzel
Armé sor son destrier isnel,
De l'autre part veient gesant
Le deable hisdos et grant (18-19, versos 35-38).

Por esta hazaña, Edipo es llevado ante la reina de Tebas quien ve en él sus cualidades nobiliarias; la dama lo encuentra “Corteis ... et sage et bel” (20, verso 364). Yocasta, que por el porte de Edipo deduce que debió de haber asistido a la celebración donde el rey fue decapitado, pide al joven que, en caso de saberlo, le revele quién fue el regicida; después de asegurarse de que la reina no tomaría represalias contra el responsable, el caballero responde:

... « o ceste espee,
Dont Spins ot la teste coupee
Qui si esteit hardiz et forz,
Fu vostre sire li reis morz » (21, versos 387-390).

Hay que notar cómo los procedimientos estilísticos y gramaticales a los que recurre el autor hacen que Edipo no se incrimine al responder a Yocasta. De entrada, la sinécdoque hace que la atención se desplace del caballero a la espada, *ceste espee*, de la cual el héroe destaca el hecho de haber decapitado a la Esfinge, *Spins*; para honor del rey occiso, Edipo lo caracteriza como “fuerte y valiente”, *hardiz et forz*. Sólo después, refiere sin mayor detalle la muerte de Layo; cuando hace esto, no se asume como criminal, ni él ni su espada son el sujeto del verbo, que es “morir” en vez de “matar” y que, además, está en voz pasiva: “fue muerto vuestro señor el rey / Fu vostre sire li reis morz”. El hecho de que esta “confesión”, con todas sus ambigüedades, tuviera lugar poco después de que Edipo y Yocasta se conocieran, y antes de que contrajeran matrimonio, marca una divergencia notable entre el mito en el *Roman de Thèbes* y la versión canonizada por la tragedia de Sófocles. Recordemos que en *Edipo tirano*, el gobernante tiene que poner fin a la peste que

diezma la ciudad; para ello, debe encontrar al asesino de Layo. Como en el *Roman* el asesinato es revelado antes del matrimonio, hay una anulación de la causalidad trágica y una supresión del motivo de la peste, que es el marco de la tragedia y que no figura en los versos del *Roman*.

Edipo es proclamado rey por los habitantes de Tebas y los vasallos de Layo, duques y condes, “plus de cent, / ... de li firent lor seignor / El li jurèrent tote honor” (23-24, versos 435-449); lo que refiere, evidentemente, a las relaciones jerárquicas feudales. Exaltado por el pueblo y la nobleza, el caballero desposa a la reina; las nupcias son un despliegue de suntuosidad, con abundante comida y bebida, con espectáculos juglarescos y torneos (23, versos 430-449). El narrador se detiene en pormenores del evento a lo largo de casi veinte versos; por el contrario, sirviéndose de una elipsis, condensa en apenas cuatro versos veinte años de vida conyugal en la que la pareja real procreó cuatro hijos (24, versos, 451-454). Casi dos décadas después de las nupcias, llega el momento en que se desvela el “grant pechié”. El episodio de la revelación no dista mucho de otro de los célebres episodios de reconocimiento de la literatura clásica: el de la cicatriz de Ulises (Auerbach 9-30). En efecto, así como Ulises es reconocido durante el baño por su nodriza debido a una cicatriz en el muslo, Edipo es reconocido durante el baño por Yocasta debido a las marcas de sus pies (Constans, *Le Roman* 25-26, versos 459-480). Temerosa ante los indicios, la reina pide a los sirvientes de Layo que se encargaron de la exposición le digan que hicieron con el recién nacido; los sirvientes confiesan no haber ejecutado las órdenes de Layo. Atados los cabos, Yocasta revela a Edipo los sucesos con estas palabras: “Mar fumes né, / Car embedui somes damnés : / Tis pére esteit cil que as mort, / Ta mére sué, si m’as a tort” (26, versos 490-493). Ante tal revelación –sobre la que el autor pasa rápidamente–, el rey Edipo reacciona como sus similares en Sófocles y en Séneca: en un arrebató, se saca los ojos; sólo que, en vez de condenarse al exilio, se condena a la reclusión, como en las *Fenicias* de Eurípides: “En une fosse en est entrez; / Jure que ja mais n’en estra, / Por son pechié que plorera” (26-27, versos 498-500). Con este sentimiento de culpa y expiación se clausura la versión medieval del mito de Edipo que sirve de prólogo al *Roman de Thèbes*. El episodio final de esta versión desencadena la causalidad del resto del poema por un acto reprobable de los hijos, “felones”, de Edipo que pisotean

con saña los ojos del desafortunado: “Si felon fil, qui ja sont grant, / De lui se vont escharnissant ; / Andous ses ueuz, qu’ils ont trovez, / Desoz lor piez les ont folez” (27, versos 501-504). Edipo clama, entonces, justicia a los dioses de los cielos y castigo a las furias del infierno:

« Puissanz reis des cieus, Jupiter,
Tesiphoné, fure d’enfer,
Les orgoillos me destruisiez
Qui mes ueuz mistrent soz lor piez.
Entre eus vienge descorde taus,
A ambedous pesme et mortaus,
Que le regne qu’ont a baillir
Ne lor leise guaires tenir. »
Tot li firent ço qu’il prea (27-28, versos 501-518).

Este pedido a los dioses paganos marca la discordia entre Eteocles y Polinices de la que se ocupa el desarrollo de esta *opera prima* medieval (versos 519-10230).

Los romans antiques y sus actores sociales

Como hemos visto, el autor del *Roman de Thèbes* procede a una transposición sociohistórica del mito de Edipo. Tal transposición, tanto estilística como diegética, opera como un distanciamiento de la estética literaria clásica y como una aproximación a la ética heroica medieval con el fin de satisfacer el gusto de un público principalmente aristocrático. Hay que tomar en cuenta que, hacia el Renacimiento del siglo XII, momento en el que se reactivan los argumentos grecolatinos, los cantares de gesta y la poesía de *la fin’amor* ya habían establecido estilos literarios destinados a la alta aristocracia medieval. Son estos estilos –no el de la epopeya de las literaturas clásicas– los que los clérigos vendrán a fusionar en sus reescrituras creando un género singular; sobre esta “uniqueness of the *roman antique*”, Dominique Battles comenta: “the *roman antique* constitutes a unique and highly experimental literary form that nevertheless draws upon, and influences, all of these other contemporary genres” (20).

En primer lugar, los ciclos mítico-épicas entran en la dinámica de las canciones de gesta fundamentadas en relaciones vasalláticas por lo que los guerreros tebanos

–y también los aqueos y los troyanos en el *Roman de Troie*– se transforman en caballeros que actúan de acuerdo con la jerarquía feudal; en el *Roman de Thèbes*,

Layo aparece bajo la figura de un duque, señor del feudo de Tebas, más que como rey –dice Monserrat Morales–. Todos los guerreros, desde Edipo hasta sus hijos, pasando por los miembros del ejército tebano y argivo, son caballeros cortesanos, se visten y se comportan como tales. El adivino Anfiarao se convierte en arzobispo ... que asesta violentos golpes de espada con el mismo ardor con que predica y bendice. (“Representación de la antigüedad clásica en el Roman de Thèbes” 44)

En otras palabras, la aristocracia griega y los sacerdotes paganos adquieren los rasgos de los actores sociales característicos de la Edad Media, la aristocracia y el clero. En segundo lugar, esa misma materia antigua contiene episodios centrados en relaciones amorosas –como Jasón y Medea, Helena y Paris, Eneas y Dido, etc.– que vendrán a ser tratadas con los tópicos del amor cortés; enfocando este aspecto en el *Roman de Troie*, Francine Mora-Lebrun comenta el papel de las mujeres en la guerra de Troya, en cuyo origen se encuentra el rapto de Helena:

Les femmes ont donc d'emblée un rôle privilégié dans la matière troyenne. Outre Hélène, elles sont nombreuses à intervenir dès le début de la tradition poétique : Hécube, l'épouse de Priam, Andromaque, l'épouse d'Hector, Cassandre la prophétesse. Ensuite et surtout, Benoît ... donne à son roman une tonalité nettement courtoise, c'est-à-dire qu'il décrit Troie et le camp des Grecs comme un monde qui n'est plus uniquement guerrier, un monde où les hommes et les femmes se mêlent et communiquent par la parole, notamment autour de la thématique de l'amour (32)

En tercer lugar, a la *matière antique* vienen a insertarse elementos del imaginario mitológico judeocristiano como sustitución al pensamiento mítico pagano y episodios que más tarde definirán a la novela de caballerías. Los primeros aportan cambios “superficiales” en la caracterización de personajes, como la “diabolización” de sacerdotes, dioses y monstruos míticos –la Esfinge, por ejemplo, es un diablo, al igual que Apolo (Constans, *La légende d'Œdipe* 171, 175, 303; Corfec 8-12)– o cambios profundos, que refieren a transformaciones ideológicas más enraizadas en la sociedad medieval, como la sustitución del concepto de destino por el concepto de pecado. Los segundos acentúan el punto inicial de esta enumeración: "les

auteurs des romans de thématique antique légitimaient idéologiquement les ambitions et le rôle primordial que la chevalerie s'octroyait dans la société de l'époque" (Chambel 188). Todos estos aspectos heterogéneos y complementarios de la cultura medieval se fundieron de tal forma que "l'Antiquité ... subit une nouvelle transformation en passant dans la littérature romanesque, ... partout les mœurs féodales, les coutumes, la religion, la manière de s'habiller et de combattre du XIIIe siècle sont régulièrement substituées aux mœurs et aux coutumes des anciens" (Constans, *La légende* 138-139).

II.4 Anacronización, sincronización y transmedialidad

En efecto, al integrarse a la naciente producción en lengua francesa, el acervo mitológico fue objeto de manipulaciones literarias entre las que destaca un procedimiento de primer orden y, por demás, evidente: la "anacronización". Ésta consiste en mantener el esquema de interacción de los personajes –Layo, Edipo, Yocasta, Eteocles y Polinices, etc., en el caso del *Roman de Thèbes*– y la causalidad de la acción –oráculo, parricidio, incesto, revelación/reconocimiento, fratricidio, etc.– y, a la vez, construir un universo ficcional en el que cada elemento refiere claramente a la cultura del Medievo. Se mantiene, luego, la sintaxis tradicional de los ciclos antiguos, pero se altera la carga semántica que contextualiza a la narración. Si, como vimos en el marco teórico, el mito es un signo con una dimensión sintáctica y otra semántica, la anacronización produce una dislocación entre la sintaxis narrativa heredada de las literaturas clásicas –el argumento que cuenta la historia de Edipo y la guerra fratricida– y los significados 'originales' –que estaban determinadas por las instituciones de la Antigüedad–. Esta fractura es ocasionada por la inclusión de referencias medievales que desplazan a las referencias grecolatinas; así, en el horizonte de significados de los *romans antiques*, el desarrollo mítico-épico no remite más al mundo antiguo; más bien, remite al conjunto de instituciones que rige una sociedad feudal, cortesana, cristiana y militar. Son esas instituciones sociales las que orientan los significados en las reescrituras medievales de los ciclos tebano y troyano de tal forma que

el mundo medieval se enlaza con el pasado antiguo, mostrando cómo la mentalidad e instituciones medievales se proyectan y apropian de la historia antigua. Los valores ideológicos de la cultura caballeresca se incrustan en las narrativas de un mundo heroico, llenando de significación ideológica el mundo antiguo que, de esta manera, se acerca al presente del hombre medieval. (A. García 17)

La “anacronización” es, pues, un procedimiento que se percibe inmediatamente en la superficie discursiva y que penetra en las profundidades semánticas del texto suprimiendo la red de valores ideológicos de base que es reemplazada por su correspondiente en la sociedad medieval.

Este rasgo característico de los *romans antiques* fue severamente criticado por investigadores de los siglos XIX y XX; algunos estudiosos vieron estas obras como producto de una –supuesta– ignorancia que la gente del medievo tuvo con respecto al mundo clásico; sus autores fueron llamados imitadores y se les consideró incapaces de reproducir la grandeza de las obras de la Antigüedad. Un ejemplo de estas críticas es esta apreciación de M. Aubertin que recoge Constans, que concuerda con él: "Deux choses se dérobent ... aux imitateurs des poèmes antiques et leur échappent absolument : l'âme et le génie du poète. L'art supérieur, la beauté idéale, comme un rayon captif dans un milieu obscur, s'enlaidit et se déforme en traversant ces esprits étroits, sans délicatesse" (*La légende* 138).

Contrariamente a críticos que ponen en entredicho el conocimiento cultural y la capacidad técnica de los clérigos medievales, hay investigadores que ponderan su trabajo, como lo hace Frederick Morris Warren: “the *Roman de Thebes*, ... whether worked over from the *Thebaid* or translated from a prose romance, is the first work in French which reveals an author who is conscious of his vehicle of expression. It is the first representative of the idea of style in the history of French literature” (387). Tomando esto en cuenta, podemos suponer que los autores medievales proceden con una conciencia del trabajo poético y buscan procedimientos estilísticos con miras a una creación estética que responde al canon del momento. En esta línea, Aimé Petit comenta: “Ces anachronismes, qui ne sont que rarement le fruit de la naïveté et de l'ignorance, sont l'objet d'une pratique très consciente. ... en faisant entrer la chevalerie médiévale dans l'Antiquité, ils contribuent à créer un univers socio-politique idéal” (« Les chefs-d'œuvre » 501). Al parecer, la intención

consciente de los poetas fue la de adaptar los argumentos clásicos al contexto medieval y no reproducir el mundo antiguo a través de los procedimientos literarios del Medioevo; el valor de los *romans antiques* radica, luego, en la capacidad de los autores de resignificar el legado mítico-épico en su propio contexto sociohistórico... o viceversa: resignificar su propio contexto sociohistórico en el legado mítico-épico.

Consideremos, entonces, que ese ‘universo sociopolítico’ ficcional refleja aspectos sociopolíticos del contexto en el que se da la reescritura; es decir, el autor logra una estrecha correspondencia entre el argumento antiguo y su realidad histórica de tal manera que la anacronización entre la ficción medieval y el mundo antiguo acaba por ser una sincronización entre las empresas mítico-épicas y las empresas guerreras medievales. De hecho, el *Roman de Thèbes*, cuya redacción podría ser contemporánea a los preparativos de la Segunda Cruzada (1144-1148), “incorporates the crusading ethos into its retelling of the Theban war. The OF [Old French] poet ... draws upon contemporary chronicle accounts of the First Crusade to structure and develop the poem” (Battles 19). De esta forma, el argumento grecolatino y los hechos históricos se sincronizan en este poema resignificando el *epos* tebano de la literatura clásica con contenidos de la épica histórica medieval. Como demuestra Dominique Battles en “The OF *Roman de Thebes*: The Ancients vs. the Moderns” (2004), la antigua discordia por el poder de Tebas refiere a la disputa entre cristianos y musulmanes por el dominio de una ciudad del Oriente medio: “In the process, Thebes becomes an eastern city besieged by an army of crusaders” (19). Así, tradición clásica e historia medieval se amarran en la reescritura del ciclo tebano, al igual que se amarran en el *Roman de Troie* que, está de más decir, se construye con procedimientos de resignificación similares a los del *Roman de Thèbes*. La llamada *matière de Rome* se presenta, luego, como una oportunidad para los autores de reflexionar sobre los comportamientos éticos de sus contemporáneos. Esta reflexión se expresa –más que en la anacronización, que es una ‘medievalización’ del mundo antiguo– en la sincronización, que permite una heroización de los actores sociales del Medioevo dentro del esquema de acción de los mitos y epopeyas grecolatinos. De esta forma, los *romans antiques* presentan un juego de planos narrativos en los que los personajes griegos, tebanos y troyanos se perfilan como caballeros en sus empresas bélicas o en sus lances amorosos.

No podemos pasar por alto que las acciones son registradas tanto en palabras como en imágenes, ya que el manuscrito medieval es un documento transmedial en el que se complementan literatura y pintura. Por ello, el doble procedimiento de anacronización-sincronización se aprecia también en las miniaturas que decoran con delicadeza letras capitales o que se despliegan fastuosamente en páginas enteras. Esas representaciones plásticas que complementan la escritura describen personajes y narran episodios de los ciclos grecolatinos como la exposición de Edipo, su encuentro con la Esfinge, el enfrentamiento de Eteocles y Polinices, el rapto de Helena, Jasón y Medea, Eneas y Dido, el episodio del caballo de Troya,

La caída de Troya. *Histoire universelle*, s. XV. BnF



etc. Los personajes míticos visten a la usanza medieval, como caballeros y damas, la interacción entre ellos se muestra de acuerdo con las costumbres de la época e, incluso, el espacio de la representación mítico-épica reproduce la arquitectura del momento: Tebas y Troya están plasmadas como ciudades amuralladas con construcciones románicas y góticas. Las ilustraciones en los manuscritos ‘traducen’ al lenguaje pictórico los mitemas característicos de la producción grecolatina. Esta

‘traducción’ pictórica recurre también a los procedimientos señalados: “anacronizan” el mundo antiguo y sincronizan el argumento clásico con aspectos contemporáneos de tal forma que un episodio mítico-épico representa a la sociedad medieval idealizada.

El hecho de que los *romans antiques* muestren una idealización de la sociedad guerrera favoreció la amplia difusión en las culturas europeas de los ciclos tebano y troyano que circularon en copias y reescrituras en las diferentes lenguas que entonces se afirmaban. Por su carácter transmedial –literario y pictórico–, por la diversidad de recursos que remiten a la canción de gesta, a la literatura cortés y que anuncian los tópicos de los libros de caballerías y por los contenidos contextuales que animan los argumentos, el *Roman de Thèbes* y, en general, los *romans antiques* son “Œuvres plurielles, considérées à leur époque comme relevant de l’historiographie, inscrites dans le contexte humaniste de la Renaissance du XIIe s., elles associent dans leur univers ambigu l’antique et le médiéval. Elles sont à la fois roman historique et histoire romancée” (Petit, « Les chefs-d’œuvre » 502).

II.5 Trascendencia hipertextual y contextual de los epos tebano y troyano

Esto nos trae al último punto a tratar en este apartado que tiene que ver con categorías architextuales y con funciones sociales. Retomemos la idea de que la producción heroica grecolatina que nutre los *romans* era considerada material histórico; por ello, se atribuía a sus reescrituras cierta veracidad factual, “non había una separación clara entre a autenticidade histórica e a fábula novelística, todo se mesturaba e a todo se lle quería dar aparencia de realidade” (Lorenzo 12).

Esto hizo que las versiones en prosa del ciclo tebano fueran integradas a compilaciones en *langue d’oïl* que pretendían registrar, con fines propagandísticos, la historia de la humanidad, desde el Génesis hasta las hazañas de señores feudales, como la *Histoire ancienne jusqu’à César* (s. XIII) de Wauchier de Denain o *La Fleur des histoires* (s. XV) de Jean Mansel, ambas bellamente ilustradas. Según el modelo del *Roman de Thèbes*, John Lydgate concibió *The Siege of Thebes* (ca. 1420) como una adición a los Cuentos de Canterbury (G. Chaucer, s. XIV). En esta reescritura en inglés, el autor “fashions the Theban story as a mirror for princes,

expounding the virtues of a ruler should possess and illustrating the catastrophe that follows from neglecting those virtues” (Edwards s/p).⁵³ El ciclo troyano, del que Lydgate también ofreció una versión: *Troy Book* (1412-1420), tuvo especial transcendencia en los reinos de Hispania ya que, por medio de *Historia destructionis Trojae* (1287) de Guido delle Colonne, desencadenó una secuencia de hipertextos en lenguas peninsulares. Además de figurar en compilaciones en castellano de la Escuela de Traductores de Toledo, como *Crónica General* (s. XIII) y *General Estoria* (s. XIII), fue titular en *Històries troianes* (1367-1375), en catalán, de Jaume Conesa, en *Crónica troiana* (1373) de Fernán Martís, en gallego-portugués, en la adaptación en aragonés *Ystoria Troyana* (finales del s. XIV) de Juan Fernández de Heredia y en la tardía *Coronica Troiana em Limguoajem Purtugesa* (s. XVI), evidentemente en portugués, de autor anónimo.

Todas esas reescrituras surgieron bajo el impulso de las cortes, “os reis vían con bos allos que os poetas e os historiadores fixesen remonta-la súa xenealoxía ata os heróes da antigüidade. Habería como unha ... ‘propaganda política’ nestas obras” (Lorenzo 12). Se pretendía, luego, trazar la genealogía de los reyes de Hispania haciendo remontar su linaje hasta los héroes de la antigüedad. Una vez más, la mitología fue un recurso de la clase en el poder para legitimar su dominio y enaltecer una nación. Como en la Antigüedad, la producción heroica del Medievo tuvo el objetivo de enaltecer y legitimar un linaje o un territorio en la compleja estructura feudal; Juliana da Silva observa: “enquanto ... obras encomendadas por cortes reais, deveriam expressar glórias que exaltassem seus ‘patrocinadores’ ou que a eles servissem para alcançar uma posição de destaque” (16).

De lo anterior resulta que los personajes de origen micénico y los mitos heroicos y los ciclos épicos que protagonizan se resignificaron en la literatura medieval. Esta resignificación sociohistórica se llevó a cabo con procedimientos innovadores en su momento con los que los autores construyeron ficciones heroicas basadas en episodios míticos y eventos políticos contemporáneos. Eso facilitó que fragmentos del acervo mitológico figuraran en obras cuyo título ostenta la precisión genérica

⁵³ En "Destinée du *Roman de Thèbes*", Constans refiere las reescrituras medievales del ciclo tebano y sus repercusiones en la producción literaria de la época (*La légende d'Œdipe* 315-374). En "A lenda de Troia na Península", Lorenzo detalla la presencia y el impacto del ciclo tebano en Hispania (23-33).

'historia' o 'crónica', como la *Primera Crónica General de España* de Alfonso el Sabio (Bermejo y González 192) y otras más, indicadas anteriormente.

Hay que detenernos un momento para aclarar que, en la Baja Edad Media, el término 'historia' no tiene las implicaciones de disciplina científica; como género narrativo medieval "significa 'história' e 'conto' [e] destinava-se a edificar, a instruir, a satisfazer a curiosidade e a entreter" (Brooke 163). Los registros 'históricos' no se encontraban, pues, en la línea del método científico, más bien, en los terrenos de una narración ficcional del pasado. Con todo, los autores presentaban esas narraciones como verídicas y recurrían a estrategias como los apoyos de autoridad y las referencias a fuentes en latín o a manuscritos antecedentes, muchos de los cuales nunca existieron (162; Silva 16). He aquí un par de ejemplos aludidos en párrafos anteriores: considerada la historia universal más antigua en francés, la llamada *Histoire ancienne jusqu'à César*—que abre con el mitema judeocristiano de la creación y cierra con la conquista de las Galias (Morrison y Hedeman 169, 266)—desarrolla los ciclos tebano y troyano (Raynaud 56); por su parte, *La Fleur des histoires*, compilación tardomedieval a cargo de Jean Mansel, traza un recorrido similar, aunque más amplio: cierra enalteciendo a Carlos de Valois, rey de Francia (Carlos VI) y en su desarrollo incluye episodios mitológicos griegos, como el de Jasón y el vellocino de oro.

Para resumir, insisto en el hecho de que esas obras exaltan hazañas guerreras de la época en una relación causal con episodios de mitos griegos, judeocristianos y celtas. Entre la historia y la ficción, esas narraciones heroicas, creadas en la capa superior de la macroestructura social, son productos de élite y reflejan los vínculos entre las dos mayores instituciones de la época: la Iglesia y el feudalismo; luego, exponen con intención dogmática y ánimo épico sucesos que inciden en la ideología religiosa y política del momento. Al igual que los mitos y las epopeyas grecolatinas, los *romans*, las historias y las crónicas condensan el pensamiento religioso y el ejercicio del poder. Más aún: por justificar las hazañas de los reyes medievales atribuyéndoles linajes heroicos, el material grecolatino es un sustrato importantísimo en la conformación de las entidades de los reinos hispánicos cuyos gobernantes y ciudades estaban vinculados a héroes griegos o romanos.

II.6 El concepto de lo trágico hacia el fin de la Edad Media

Ausencia de tragedias durante el periodo medieval

Acabamos de ver que el feudalismo y el cristianismo propiciaron el surgimiento de una épica caballeresca que recuperó parte del conjunto heroico grecolatino. Si el acervo mítico-épico se resignificó en *romans*, historias y crónicas, durante el Medievo hubo un vacío de producción trágica. Dos posibles razones son que la tragedia griega condensa aspectos fundamentales del pensamiento religioso pagano –la intervención de dioses de pasiones exacerbadas en la vida humana y el destino como fuerza trascendente que da cimiento a la construcción dramática– y que, a final del Imperio, la tragedia romana ya había sido integrada a los juegos populares. El cristianismo que no explota el concepto de destino como fuerza fatal en la vida humana y que reacciona contra los espectáculos del anfiteatro –donde fueron ejecutados incontables cristianos– no consideró la tragedia como diversión masiva ni como medio de transmisión de ideas; se sirvió, para ello, de un drama litúrgico –que se empezó a perfilar mucho después de la caída de Roma– con lineamientos que poco tienen que ver con la tragedia.

Como hecho generalizado, el drama en lenguas romances surgió en el seno de la Iglesia, que orientó las creencias populares. En sus inicios, el teatro medieval conformado por autos, misterios y moralidades fue –como en Grecia– una práctica religiosa que proyectó la mitología vigente; la intención era inculcar de forma masiva valores convenientes a la Cristiandad (F. García 12-26). Como punto de referencia de este tipo de teatro teocéntrico tenemos, de uno y de otro lado de los Pirineos, *Le Jeu d'Adam* (s. XII) y el *Auto de los Reyes Magos* (s. XII).⁵⁴ Además de este teatro basado en mitemas bíblicos (la Creación, la Tentación, la Anunciación, etc.), conforme avanzaba la Edad Media, se fue desarrollando un teatro profano, fársico y satírico, centrado en la crítica social y de caracteres; el ejemplo representativo en Francia es *La Farce de Maistre Pierre Pathelin* (s. XV).

⁵⁴ *Le Jeu d'Adam* fue escrito en anglo-normando en el espacio Plantagenet y el *Auto de los Reyes Magos*, en Toledo, en castellano con léxico mozárabe y occitano. Éste es el único registro peninsular conocido ya que, contrariamente a la literatura francesa, en las literaturas ibéricas, escasean documentos. Con todo, se parte de que ahí donde la Iglesia ejerció su poder, debieron representarse episodios bíblicos que cumplieran con una función didáctica y catequizadora.

De todo esto resulta que las manifestaciones dramáticas medievales no integraron la materia griega ni incluyeron el formato trágico. A pesar de que hacia el siglo XIII algunos clérigos prehumanistas estudiaron el teatro de Séneca (Oleza), la tragedia como drama y lo trágico como conflicto trascendente fueron desconocidos durante el Medievo.

El esquema del Edipo trágico y los reveses de Fortuna

Hay que aclarar, no obstante, que el término “tragedia” existió en el inglés tardomedieval: en el prólogo del *Cuento del monje*, Geoffrey Chaucer define tragedia como un relato en el que un personaje próspero cae en la miseria y termina en estado lamentable (Steiner, *The Death of Tragedy* 11). La tragedia no es, pues, un género dramático, sino una línea narrativa que coincide con los movimientos del tema del poder del *Edipo* de Sófocles; lo ‘trágico’, además, no tiene que ver con el concepto del destino griego, sino con los caprichos de Fortuna, deidad pagana que

Lydgate, *Troy Book* (s. XV).



el pensamiento medieval heredó del mundo romano.⁵⁵ Con el hilo narrativo de los giros de Fortuna, circularon en los límites del Medioevo relatos populares en los que el personaje principal es exaltado y sufre después un revés que lo lleva a la caída. Algunos de estos relatos incluyen los motivos del parricidio y el incesto involuntarios

⁵⁵ En la iconografía bajo medieval, Fortuna –deidad de orígenes etruscos, integrada en el panteón romano y absorbida por el imaginario cristiano feudal– está representada como una reina que hace girar una rueda con la que encumbra o derriba a las personas.

como condicionantes para el acceso al poder (Propp, *Edipo*: 88-89; Constans, *La légende* 93-130). Desde una perspectiva temática, tales relatos se emparentan con la trayectoria heroica del mito de Edipo y con la fatalidad de *Edipo tirano*.

II. Mitología y materia histórica en las tragedias nacionales

II.1 La casa de Tebas en la temprana producción trágica en italiano

Fue con la corriente erudita del humanismo e impulsado por el estudio crítico de las primeras ediciones –*editiones principes*– del *Edipo* de Séneca (1484, Ferrara), del *Edipo* de Sófocles (1502, Venecia) y de la *Poética* de Aristóteles (1508-1509, Venecia), que surgió el teatro trágico en lenguas modernas; en “*Edipo re* nel teatro italiano del Cinquecento”, Gianni Guastella observa:

L’*Oedipus* di Seneca esercitò un influsso davvero modesto sulla drammaturgia dell’epoca, soprattutto nella prima metà del secolo. Il capolavoro sofocleo godette invece di una maggiore considerazione e fu oggetto di ampie discussioni, soprattutto nella trattatistica relativa al genere tragico, che non poteva prescindere dal giudizio espresso su questo dramma da Aristotele nella *Poetica* (258).

Desde una perspectiva inicialmente aristotélica, estas obras eran estudiadas en griego y en latín; lo que no quiere decir que los eruditos renacentistas rescataran su trasfondo sociohistórico. Por ejemplo, el concepto de destino, uno de los ejes ideológicos de la tragedia ática, estaba opacado por el referente medieval de Fortuna. La adversidad en el argumento de Edipo se encontraba “fra i tanti esempi tragici dell’instabilità a cui la Fortuna condanna la condizione dei re” (262).

Paralela al análisis en lenguas clásicas y a la discusión sobre la expresión dramática, se dio una primera producción trágica en latín⁵⁶ (Oleza) que sería reemplazada por traducciones y reescrituras en lenguas neolatinas cada vez más orientadas hacia el formato horaciano⁵⁷ del género. A pesar del interés renacentista

⁵⁶ Esta tragedia en latín se inauguró tempranamente con *Ecerinis* (1313), tragedia histórica de línea senequina de Alberto Mussato que cuestiona el régimen de Ezzelino III da Romano, condotiero de comportamiento sádico del siglo XIII que tuvo bajo su poder ciudades, como Padua.

⁵⁷ Horacio propuso una construcción trágica en cinco actos (2013), forma que adquirió la tragedia clásica francesa mientras que la tragedia neoclásica española osciló entre los cinco actos horacianos y las tres jornadas propuestas por Lope de Vega.

por la tragedia mitológica, la *opera prima* en lenguas modernas es de argumento histórico⁵⁸: *Sofonisba* (1514-1515) de Gian Giorgio Trissino, basada en un episodio de la Segunda Guerra Púnica narrado por Tito Livio.

Incluso si fue el punto de irradiación renacentista, en suelo itálico se dieron pocas reescrituras trágicas; entre ellas, hay que destacar la primera traducción del *Edipo tirano* a una lengua moderna: *Edipo principe* (ca. 1524) de Alessandro de' Pazzi. Más tarde, Lodovico Dolce haría una versión de las *Fenicias* de Eurípides dando titularidad al personaje femenino del mito de Edipo: *Giocasta* (1549), y Giovanni Andrea dell'Anguillara escribiría un *Edipo* (1556) que “attingeva tanto a Sofocle quanto a Seneca e andava molto al di là dei confini della vicenda dell' *Edipo re*, estendendosi, negli atti quarto e quinto, anche alla lotta fraticida dei *Sette a Tebe*” (Guastella 260). Como un testimonio más del interés del *Cinquecento* por esta *fabula*, tenemos el espectáculo inaugural, *Edipo tirano* (1585), de esa obra arquitectónica que es el Teatro Olímpico de Vicenza.⁵⁹ A pesar de esto, en lengua italiana hubo, en general, pocas reescrituras trágicas (Cools; Lochert y Schweitzer; Zanin); Francisco Martínez de la Rosa declara: “no dio señales de vida la Musa trágica italiana hasta que apareció Alfieri” (46); entre las reescrituras de estilo neoclásico de Vittorio Alfieri se encuentran *Polinice* (1781), *Agamennone* (1783) y *Antigona* (1783).

La Casa de Tebas en la temprana producción trágica italiana

Edipo principe (ca. 1524) de Alessandro de' Pazzi.

Primera traducción a una lengua moderna del *Edipo tirano* de Sófocles.

Giocasta (1549) de Lodovico Dolce.

Versión de *Fenicias* de Eurípides que observa las reacciones de Yocasta frente al conflicto fraticida.

Edipo (1556) de Giovanni Andrea dell'Anguillara.

Reescritura que fusiona los argumentos sobre el reinado de Edipo y sobre el asalto a Tebas.

Edipo tirano (1585) de Sófocles.

Espectáculo inaugural del Olímpico de Vicenza.

Polinice (1781) y *Antigona* (1783) de Vittorio Alfieri.

⁵⁸ Fundamentalmente, la tragedia es teatro mitológico porque los mitos aportan los cimientos argumentales de la construcción trágica. Sin embargo, no olvidemos que entre las tragedias griegas conservadas destaca una de argumento histórico: los *Persas* (472 a. C.), inspirada en la Batalla de Salamina (480 a. C.). Un par de décadas antes de Esquilo, Frínico había escenificado *La toma de Mileto* (494 a. C.), que representó la reciente derrota griega frente al ejército persa. A pesar de esto, la producción ática es prioritariamente mitológica.

⁵⁹ Teatro renacentista de estilo romano inaugurado en 1585 con la puesta de *Edipo tirano* de Sófocles; su escenografía representa, hasta la actualidad, las calles de la ciudad de Tebas.

II. 2. La apertura de la tragedia isabelina

El tema del poder, la moral cristiana y la construcción dramática

Contrariamente a lo acontecido en Italia, la tragedia ganó rápidamente terreno en otras literaturas europeas; sobre la tragedia isabelina J. Cunliffe afirma: “Renaissance comedy and tragedy ... were doomed in Italy to early decay: transplanted to England ..., they helped to produce the form of art which is the greatest glory of the Elizabethan age” (en Gascoigne XXX). Los dramaturgos isabelinos se inclinaron hacia el estilo de Séneca y mostraron gusto por las pasiones violentas y los crímenes atroces. El primer drama en inglés de corte trágico ejemplifica lo anterior: *Gorboduc, or Ferrex and Porrex* (1561) de Thomas Sackville y Thomas Norton encadena una serie ascendente de asesinatos: atacado por la envidia, Porrex, joven hijo de Gorboduc, rey de Bretaña, da muerte a su hermano mayor, Ferrex. La reina Videna, madre de ambos, decide vengar la muerte de su hijo preferido derramando a su vez la sangre de su hijo menor. Escandalizado por los crímenes en la casa real, el pueblo se levanta iracundo contra los reyes. Después del regicidio, los insurrectos son violentamente reprimidos por la nobleza. Acto seguido, esta última se entrega a una cruenta guerra civil para poseer la corona ensangrentada, “and the Land [was] for a long time almost desolate and miserably wasted” (Norton y Sackville s/p). Así, el estilo inglés aumenta el número de asesinatos, lo que hace de la tragedia una acumulación de desgracias y de almas perdidas. Todo ello en la cruda tendencia descriptiva del dramaturgo hispano: “Seneca took the drama by storm The Elizabethans ... had the same appetite, or at least the same stomach, for sensational incident and violent passion” (Wilson 127).

Esta línea sangrienta o de venganza –*Blood Tragedies* o *Revenge Tragedies* –, revela inmediatamente una inspiración local: los protagonistas no son los héroes grecolatinos, sino personajes anglosajones de un pasado mítico, legendario o histórico. Obsesionados por el poder, como en *Hamlet* (ca. 1599-1601) o en *Macbeth* (1606) de Shakespeare, esos personajes tienen conciencia de sus actos reprobables, pero no buscan evitarlos; por lo que dan cuenta de una ética discutible desde la moral cristiana. Tanto en la producción heroica griega como en la tragedia

isabelina la problemática del poder es un tema rector; sólo que cada tradición lo explota de acuerdo con sus coordenadas contextuales. En vez de tratarse de una sucesión patrilineal legitimada socialmente como en el mito heroico o de una empresa bélica con fines hegemónicos como en la epopeya o de una confrontación entre los deberes individuales y de la *pólis* como en la tragedia de Esquilo y de Sófocles, el conflicto trágico isabelino surge de la misma naturaleza humana en la que se albergan vicios tremendos: envidia, venganza, cólera, ambición..., coincide, así, con los planteamientos de Eurípides y Séneca. Además de traer repercusiones inmediatas, como asesinatos o guerras, estas emociones y sentimientos, considerados éticamente negativos, inciden en la perdición del ser humano, en el sentido cristiano de la expresión.

La obra más célebre de Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604)⁶⁰ hace explícitos los valores religiosos que actualizan el conflicto trágico. Basta un acercamiento a la lista de *dramatis personae* para descubrir las fuerzas que entrarán en juego en la obra y que producirán el nudo trágico; he aquí a algunos de los personajes: Fausto, un ángel bueno, un ángel maligno, Mefistófeles, Lucifer, Belcebú, la personificación de los siete pecados capitales, una legión de demonios... Este reparto de fuerzas desequilibradas permite avanzar el conflicto en el que se encontrará el protagonista. Sobre estos giros contextuales que revitalizan el conflicto trágico, George Steiner comenta: "The Elizabethan stage had behind it an edifice of religious and temporal values The alphabet of tragic drama –such concepts as grace and damnation, purgation et la relapse, innocence and corruption through daemonic power– retained a clear and present meaning" (*The Death* 310).

Con todo, el desarrollo dramático no es siempre solemne, el teatro isabelino recurrió a un despliegue de procedimientos escénicos que acentúan el carácter de la representación: en las escenas patéticas se intercalan o complementan efectos sonoros, juegos de artificio, apariciones espectrales, intervenciones de bufones, mimos y brujas de marcada expresión gestual y corporal... Agreguemos a todo esto la autoreferencialidad, la construcción en abismo y el teatro dentro del teatro y tenemos construcciones dramáticas complejas con procedimientos y recursos

⁶⁰ Marlowe retoma relatos sobre un alquimista alemán del siglo XV. La práctica de la alquimia, común en la Edad Media, fue rechazada por la Iglesia que atribuyó poderes diabólicos al alquimista.

diversificados –como más tarde sucederá en el teatro mitológico del siglo XX–. En este tipo de piezas “l’action n’est pas continue ; elle peut procéder par bonds qui ne se soucient ni de l’espace ni du temps ..., se permettre de temps d’arrêt, des intermèdes (dances, clowneries, chansons, pantomimes), être rapide ou lente, s’abolir au cours de longs passages lyriques” (Fluchère en Michel 292).

Piezas isabelinas y argumentos áticos

Hay que agregar que, aunque las obras representativas de la tragedia inglesa ponen en juego a personajes míticos o legendarios de origen anglosajón, la producción isabelina también tiene tragedias de inspiración grecolatina. De hecho, entre la libre adaptación del *Edipo* de Séneca por Alexander Neville (1563) y la traducción del *Edipo* de Sófocles por Thomas Sackville (1581), la *Giocasta* (1549) de Ludovico Dolce inspiró la *Jocasta* (1566) de George Gascoigne y Francis Kinwelmershe. Escenificada frente a Isabel I, dicha pieza valoriza, desde el título, el papel de la reina de Tebas y trata el asunto de las *Fenicias* de Eurípides.

Impulsada y protegida por la monarquía, especialmente por Isabel I y Jacobo I, esta producción dramática fue interrumpida durante la ascensión de Oliver Cromwell al poder. La facción protestante del gobierno republicano prohibió las representaciones por considerarlas contrarias a la moral puritana y procedió a la destrucción de espacios teatrales, como *The Globe* (demolido en 1644), en donde se habían expuesto algunas de las tragedias de Shakespeare. En tiempos de la Restauración monárquica (1660-1689), bajo el amparo de Carlos II, hubo un resurgimiento del teatro; con él, la tragedia recibió un nuevo impulso con dramaturgos como John Dryden y Nathaniel Lee.

En su momento, Dryden y Lee procedieron a un trabajo hipertextual al fusionar el argumento del *Edipo tirano* de Sófocles –el tema del poder y el del destino–, fragmentos del *Edipo* de Séneca –los conjuros de Tiresias para consultar el espíritu del rey asesinado, Layo–, elementos del *Œdipe* (1659) de Pierre Corneille –el asunto entre dos amantes ajenos a la tragedia de base– y personajes de carácter shakespeariano –como Creón, cuyo perfil es similar al de Ricardo III: “al príncipe griego corcovado y deforme, [Dryden] atribuyó un alma parecida á [sic] su cuerpo, la

mas [sic] pérfida y cruel. Ya conspira torpemente para usurpar el trono; ya se vale para lograr sus fines del fingimiento y del perjurio; ora calumnia á [sic] la inocencia; ora se muestra insolente y provocativo”; Creón es “un personaje tan bajo y odioso, interpuesto entre los demás como una culebra que se enreda á los pies” (F. Martínez 35-36)–. Presentada por la *Dudes Company*, *Oedipus: A Tragedy* (1679, en línea) tuvo gran éxito en el llamado “drama heroico” de la Restauración.

J. Dryden y N. Lee. *Oedipus: A Tragedy* (1679).

Sófocles, *Edipo tirano*. Séneca, *Edipo*. P. Corneille, *Œdipe*. W. Shakespeare.

II.3. El rigor de la tragedia clásica francesa **La aristocracia y las representaciones trágicas**

Del otro lado del Canal, en Francia, la tragedia como expresión dramática predilecta de la aristocracia tendría otro destino. Desde el siglo XVI, la tendencia de la monarquía se reveló como un poder centralista que tuvo su punto culminante en el reinado personal de Luis XIV (1661-1715). El absolutismo garantizó el bienestar de la aristocracia que, congregada en torno al monarca –primero en el Louvre y luego en Versalles–, ocupó su tiempo en placeres de sociedad. La representación trágica se convirtió en una ceremonia que perseguía la aprobación del rey y el placer de la aristocracia aficionada.

El teatro se vio favorecido: Luis XIII, los ministros Richelieu y Mazarino y, enseguida, Luis XIV lo apoyaron abiertamente creando espacios⁶¹ e instituciones protectoras como la *Académie Française* (1635). También otros mecenas –entre ellos las anfitrionas que en sus salones parisinos daban cita a la nobleza, a la alta burguesía y a la gente de letras– patrocinaron a los dramaturgos. Éstos retribuyeron con obras en las que enaltecieron a la monarquía: acción trágica que involucra a las altas esferas de la política, personajes poderosos caídos en desgracia, héroes nobles en busca de gloria, intrigas complejas, estilo elegante, lenguaje preciosista...

⁶¹ El Hotel de Bourgogne, sede de la Compañía real, y el Palais-Royal, de la Compañía de Molière.

Todo ello aplicado a argumentos de la historia o de las mitologías grecorromana y judeocristiana: *Abraham sacrificant* (1550) de Théodore de Bèze –inspirado en el pasaje bíblico, inaugura la producción trágica francesa–, *Cléopâtre captive* (1553) de Étienne Jodelle –que tiene como argumento un pasaje histórico tomado de Plutarco– o *Antigone ou la Piété* (1580) –en la que Robert Garnier cristianiza episodios del ciclo tebano– son ejemplos de los materiales variados que nutren la tragedia clásica y que, en principio, fueron tratados en un estilo sobrio que poco a poco recibió el influjo de la estética barroca. Es decir, entre las obras de Jodelle y de Garnier, por un lado, y las de Corneille, de Racine y de Voltaire, por otro, hay diferencias drásticas de estilo.

Una primera aproximación al desarrollo de las tragedias clásicas francesas revela un universo hasta cierto punto similar al de la producción grecolatina. En el entramado se encadenan motivos que dan un movimiento sinuoso a la acción: parricidios, matricidios, incestos, crímenes sangrientos, intrigas de corte, amor extremo... Este universo desbordante debe ser contenido en una estructura de cinco actos con una versificación impecable. Críticos y dramaturgos trabajan con un objetivo específico: la perfección trágica. La técnica dramática rescata los preceptos aristotélicos y horacianos e impone un aparato prescriptivo: ‘La doctrina clásica’, consignada en la *Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau. Ésta exige que el conflicto sea presentado en un punto crítico: “la crise tragique est le moment où s’actualisent des menaces depuis longtemps accumulées, comme si tout un lourd passé n’avait existé que pour le provoquer. ... Elle [la crise tragique] est aussi le moment qui ouvre tout un avenir” (Truchet 28). Partiendo de este momento se construye la causalidad trágica, que hace que el personaje comprenda que sus decisiones y actos del pasado tendrán irremediables consecuencias en un futuro próximo. El desarrollo se ve amenizado por peripecias que dan un vuelco súbito a la acción que, a través de diversos suspensos, se precipita hacia un desenlace coherente con el desarrollo. La puesta en escena debe acontecer en un solo espacio, generalmente una habitación de un palacio –unidad de lugar–, en donde se desarrolla una intriga, en principio, desprovista de episodios secundarios –unidad de acción– en un tiempo mínimo –unidad de tiempo–. Además de imponer las reglas anteriores, la doctrina clásica excluye la mezcla de géneros –unidad de tono– y prohíbe disgustar la vista

del público con escenas desagradables –regla del decoro escénico–. El conjunto se rige por una coherencia trágica, que no acepta contradicciones internas: la *vraisemblance*, “l’une des [règles des] plus importantes et des plus générales de la doctrine classique” (Croquette en Michel 843-844).

La controversia sobre la trama de Edipo y la perfección trágica

Pero los dramaturgos franceses no sólo tomaron en cuenta las reglas de construcción trágica del momento para la elaboración de sus obras, también se sirvieron de ellas para, en una mirada retrospectiva, emitir juicios severos sobre el corpus trágico grecolatino. Así, el *Edipo tirano* de Sófocles y el *Edipo* de Séneca, los ejemplos trágicos por excelencia, fueron criticados duramente por Corneille:

Je reconnus que ce qui avait passé pour merveilleux en leurs siècles [el siglo de Sófocles y el de Séneca] pourrait sembler horrible au nôtre ; que cette éloquente et curieuse description dont la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux ... feraient soulever la délicatesse de nos dames, dont le dégoût attire aisément celui du reste de l'auditoire ; et qu'en fin l'amour n'ayant point de part dans cette tragédie, elle était dénuée des principaux agréments qui sont en possession de gagner la voix publique (96).

De acuerdo con lo anterior, Corneille propuso un *Œdipe* (1659) en el que siguió la regla del decoro y agregó, para satisfacer al público femenino, una historia de amor entre dos personajes ajenos al argumento de base: Dirce –hija de Layo y Yocasta– y Teseo. Problematicó, además, la “fábula” de Edipo según las coordenadas ideológicas del momento. En principio, el Edipo corneliano llegó al trono de Tebas en condiciones similares a las del protagonista de Sófocles. El dramaturgo francés encadenó hábilmente el mitema heroico con una de las situaciones específicas de su tragedia: la rivalidad entre Dirce y Edipo:

On t'a parlé du Sphinx, dont l'énigme funeste
Ouvrit plus de tombeaux que n'en ouvre la peste,
Ce monstre à voix humaine, aigle, femme et lion,
Se campait fièrement sur le mont Cythéron,
D'où chaque jour ici devait fondre sa rage,

À moins qu'on éclaircît un si sombre nuage.

 Le peuple offre le sceptre et la Reine son lit ;

 J'arrive, j'apprends [l'offre], j'y hasarde ma vie.
 Au pied du roc affreux semé d'os blanchissants,
 Je demande l'énigme et j'en cherche le sens ;
 Et ce qu'aucun mortel n'avait encor pu faire,
 J'en dévoile l'image et perce le mystère.

 La Reine tint parole, et j'eus le diadème.
 Dirce fournissait lors à peine un lustre entier
 Et me vit sur le trône avec un œil altier.
 J'en vis frémir son cœur, j'en vis couler ses larmes ;
 J'en pris pour l'avenir dès lors quelques alarmes ;
 (24-25)⁶²

En efecto, al ser hija de Layo y Yocasta⁶³ y, por ende, con derechos sobre el trono de Tebas, Dirce tiene como función dramática antagonizar con Edipo en un asunto político de sucesión y usurpación. Su amante, Teseo, rey de Atenas, exige a Edipo el derecho de cortejar a Dirce: “le plus puissant roi doit quelque chose aux rois. ... Et si vous êtes roi, considérez les rois” (22-23), dice Teseo a Edipo. El rey de Tebas ve en el rey de Atenas un obstáculo para sus ambiciones expansionistas que hacen del conjunto geográfico Tebas-Corinto-Atenas un vasto territorio sobre el cual gobernar. Edipo toma entonces matices propios de un monarca del contexto histórico inmediato. Sólo para ejemplificar brevemente notemos cómo los intereses de Edipo no contradicen la política del momento: durante el reinado de Luis XIII y de Luis XIV, Francia extiende sus fronteras; las estrategias de expansión son diversas: incorporación del reino de Navarra, anexión del Rosellón, ocupación de Lorena y Alsacia, conquista de Flandes y el Franco Condado, etc. Así, la política expansionista del rey Edipo está motivada por el entorno histórico-político.

A pesar de las innovaciones evidentes, el desarrollo del argumento corneliano sigue las líneas de Sófocles: en un momento de rabia y de rebeldía por las jugarretas

⁶² Los párrafos dedicados al *Œdipe* de Corneille son fragmentos de un análisis más detallado publicado en el *Anuario de letras modernas* de la FFyL-UNAM (Aguilar, “El *Œdipe* de Pierre Corneille”).

⁶³ Edipo es, como en Sófocles, asesino de su padre, esposo de su madre, abuelo de sus hijos y, en el caso corneliano, padrastro de su hermana menor, Dirce.

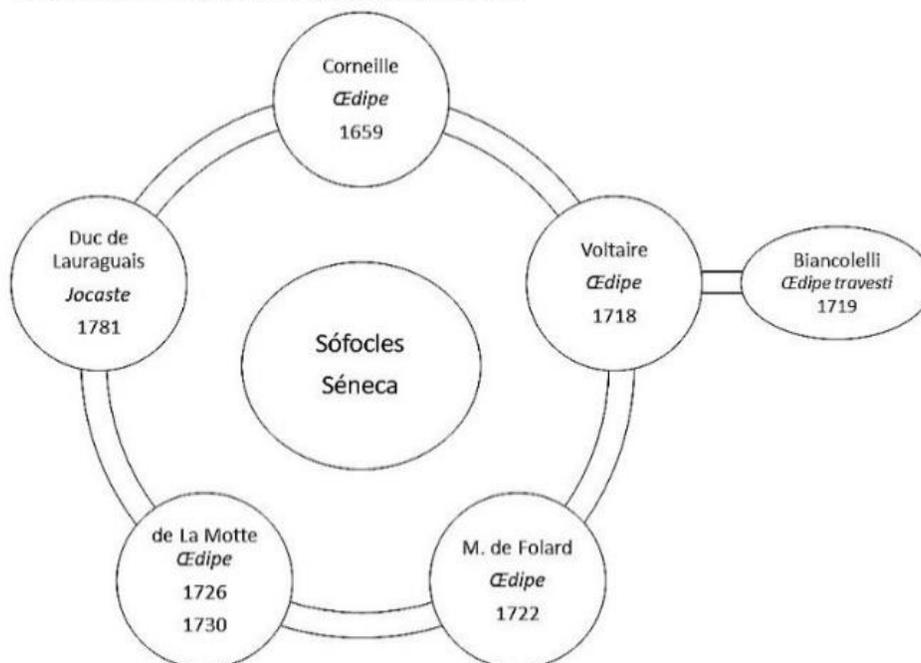
del destino, Edipo levanta la mano contra sí mismo y se deja ciego manifestando verbalmente su decisión frente la injusticia divina (92). Este hecho reactiva el conflicto entre la voluntad humana y la determinación de los dioses que en el contexto francés cobra significados específicos. En el seno de la Iglesia, los pensadores del siglo XVII debatían sobre la predestinación y el libre albedrío: los jansenistas sostenían que el ser humano viene al mundo con un destino marcado del cual es imposible escapar; los jesuitas, por el contrario, argumentaban a favor de la responsabilidad que dirige las decisiones y las acciones de cada individuo. Así, el Edipo de Corneille viene a ejemplificar la postura jesuita del autor en este debate teológico. Hay más aún, la violencia que Edipo comete contra sí mismo provoca la última gran peripecia de la obra: la sangre de las cuencas vaciadas del protagonista toca el suelo tebano y, en un acto que recuerda más bien un milagro cristiano, la peste cesa inmediatamente: “Ce sang si précieux touche à peine la terre / Que le courroux du Ciel ne fait plus la guerre [aux Thébains]” (92). El desenlace trae al pueblo tebano la salud y el fin de las calamidades, sin contar los beneficios que representa para los amantes Dirce y Teseo. Representada ante Luis XIV algunos días después de su estreno en el Hôtel de Bourgogne (1659), este *Œdipe* tuvo éxito rotundo tanto en escena como en librerías.

Dado que el clima literario del periodo clásico estuvo marcado por una acalorada polémica sobre la perfección trágica, uno de los críticos más agudos, el abad D'Aubignac, analizó meticulosamente la técnica en el *Œdipe* y arremetió contra Corneille haciendo referencia al pedido que a éste había hecho Nicolas Fouquet, Superintendente de Finanzas de Luis XIV: “ce poème est celui que l'on peut nommer en vérité son poème d'or, non pas pour le mérite des vers ... mais pour le bon paiement qu'il en a reçu auparavant même d'y travailler” (en Corneille 104); sobre el conjunto, comenta: “il ne fut jamais un sujet plus horrible, une conduite plus déréglée, et une versification plus mauvaise” (105). El abad dismantela la tragedia acto tras acto para demostrar que carece de la principal regla de la dramaturgia clásica: la *vraisemblance* (112-117). Según el crítico, de ésta carece también la tragedia de Sófocles: “La fable d'*Œdipe* a presque toujours été considérée par les Anciens comme la plus convenable au théâtre ... mais elle a été si mal inventée que le fondement n'en est pas vraisemblable” (105).

El caso no es aislado: la discusión sobre errores en la construcción del *Edipo tirano* y sus reescrituras provocó una reacción en cadena en la que cada hipertexto criticó a sus precedentes. Con una nueva versión, cada autor pretendía mejorar la propuesta de un rival y perfeccionar el asunto de Sófocles: “On avait l’impression que les pièces sur le mythe d’Œdipe envahissaient le monde théâtral” (Odagiri 97). El tratamiento de Edipo se convirtió en una discusión sobre los problemas técnicos que se proponía erradicar la doctrina clásica. Por todo lo anterior, a partir de la propuesta de Corneille, las reescrituras de Edipo son “un moment capital de l’histoire du théâtre classique français” (Raymond y Thirouin en Corneille 5).

Tales cuestionamientos se dan en el marco de la *Querelle des Anciens et des Modernes* (1653-1714), debate entre dos facciones de literatos y dramaturgos que defendían o atacaban la herencia cultural de la Antigüedad. Paralela a esta discusión sobre la pretendida superioridad de una u otra producción, el drama francés continuaba su labor intensa de resignificación de obras trágicas y de episodios bíblicos e históricos. Esta producción que inició hacia la mitad del siglo XVI se extendió hasta los primeros años del siglo XIX; Jacques Truchet precisa: “Le genre littéraire ‘tragédie classique’ a été cultivé ... du milieu du XVIe siècle à l’aube du romantisme ... et il a donné lieu à un nombre de pièces avoisinant probablement le millier” (7).

Reescrituras de Edipo en la tragedia clásica francesa



II.4 La recepción del género trágico en España

La inspiración histórica de la tragedia española

Mientras la tragedia era el género dramático privilegiado en la monarquía francesa, en la península ibérica fue recibida con menos entusiasmo. Las literaturas peninsulares más fuertes del momento, la castellana y la portuguesa, acogieron con reservas al género y a los personajes importados. Otras literaturas ibéricas que habían tenido un desempeño destacado en el Medievo, como la gallega y la catalana, no estaban en condiciones de desarrollar un teatro trágico; es más, por la conformación de España como estado absolutista bajo la hegemonía castellana, Galicia y Cataluña no estaban siquiera en condiciones de continuar con una literatura en lengua propia. Son el teatro español –en castellano– y el teatro portugués los que reaccionarán de forma particular frente a la tragedia.

Irónicamente, toca el crédito de haber escrito las *Primeras tragedias españolas* (1577) a un fraile nacido en la provincia de Ourense: Jerónimo Bermúdez de Castro. Con el pseudónimo de Antonio de Silva, el dramaturgo gallego elaboró dos tragedias de corte clásico (en cinco actos y de acuerdo con las reglas estrictas de construcción trágica): *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, cuya protagonista es la noble gallega Inés de Castro, personaje enraizado profundamente en la cultura del occidente peninsular y protagonista, también, en *Castro* del portugués António Ferreira. Aunque algunos críticos sean severos con las obras de Bermúdez,⁶⁴ éstas no dejan de ser las primeras tentativas de un teatro trágico riguroso en castellano después de algunas traducciones y adaptaciones de autores del mundo Antiguo. Es evidente que las “*Nises*” son ejemplos de la inspiración histórica del teatro peninsular.

En esta línea local se encuentra también *El cerco de Numancia* (1585) de Miguel de Cervantes Saavedra. En esta tragedia –que no sigue estrictamente el formato trágico por su división en cuatro jornadas en vez de cinco actos–, la ciudad tiene un papel de primer orden, como lo tienen en las tragedias griegas ciudades como Tebas y Troya. El asunto histórico remonta al asedio de Numancia, último bastión

⁶⁴ Marcos de Dios dice: “*Nise lastimosa* no deja de ser una adaptación al castellano de la *Castro* de António Ferreira, y la *Nise laureada* es una continuación de mal gusto por el horrible castigo de los culpados y por la escenificación de la coronación postmortem [*sic*]” (2-3).

de la resistencia celtíbera contra el avance en Hispania de las legiones romanas (s. II a. C.). En *El cerco de Numancia*, los numantinos, ante lo inevitable, recurren a una demostración colectiva de heroísmo. El hecho de que Cervantes haya escrito una tragedia es un testimonio contundente de que este género ocupó en un principio a los autores españoles. Sólo que “la obra tuvo poco éxito en su tiempo debió [sic] a que Cervantes siguió el estilo dramático neo-senequista de Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, y Lupericio Leonardo de Argensola, y no el del exitoso Lope de Vega” (Cortadella 557).

Particularidades del formato español

En efecto, en la literatura española, la tragedia como estructura estrictamente codificada no llegó a consolidarse porque algunos dramaturgos de renombre se orientaron tempranamente hacia una expresión particular (Froldi, “La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII”), sin restricciones en la construcción dramática: la comedia española, definida por Félix Lope de Vega en *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Con una libertad estructural y temática que coincide con la del drama isabelino, las obras de la comedia española –llamadas tragedias, tragicomedias o comedias– son dramas híbridos, “Lo trágico y lo cómico mezclado / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife”, dice Lope (s/p). Esta mezcla de tonos y de géneros presenta un desarrollo en el que se entretajan con frecuencia dos intrigas⁶⁵ que avanzan a lo largo de tres etapas o jornadas en las que los episodios no son forzosamente consecutivos; las fluctuaciones temporales están acompañadas de desplazamientos espaciales de acuerdo con las necesidades del argumento; en la acción, conceptos trágicos determinantes como destino, fatalidad, fortuna, orgullo y conflicto quedan minimizados: “en esa postrera escena en que el conflicto se hace necesariamente insoluble, el genio español ... encuentra una puerta o una ventana abiertas, o las abre violentamente, con lo que las tinieblas se disipan y entra a

⁶⁵ La doble línea de acción no es exclusiva de la comedia española. Dramaturgos ingleses y franceses también crearon piezas en las que la acción se desarrolla con una doble intriga, como Dryden y Lee y Corneille o Voltaire.

iluminar el tablado una luz extraña y violenta” (Ruiz 10). Esta última peripecia favorece al protagonista a tal punto que en las tragedias españolas “Dios es partidario siempre del *Happy ending*” (18).

Argumentos mitológicos en la comedia española

Con todo, los dramaturgos no quedaron exentos del influjo grecolatino: la comedia española cuenta con algunos ejemplares de inspiración mitológica, como *El vellocino de oro* (1620) y *La estatua de Prometeo* (1670-74), obras respectivas de las dos figuras emblemáticas de los Siglos de Oro: Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. En su *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega* (2002), Natividad Valencia López consigna ocho dramas inspirados en mitos griegos –entre ellos, *Perseo* (1621) y *El laberinto de Creta* (1621)– y, en sus veintiocho piezas mitológicas, Calderón de la Barca “proporciona un majestuoso friso de 190 personajes y 53 lugares procedentes del mito clásico grecorromano” (Manrique, 2010: 14). Vemos, entonces, que en la producción áurea, hay un tránsito de las tragedias históricas a un teatro mitológico que no es estrictamente trágico.

A pesar de que los dramaturgos españoles no mostraron gran interés en la tragedia mitológica, hubo una divulgación tanto fragmentaria como integral del *Edipo tirano* de Sófocles y del *Edipo* de Séneca por ediciones en griego, en latín y en castellano. Al parecer, la traducción del *Edipo tirano* (1619) del valenciano Vicente Mariner fue la obra en castellano que más dio a conocer entre los eruditos el conflicto del gobernante de Tebas (Mas 213). Esta divulgación trajo como consecuencia algunas reescrituras sobre la problemática tebana en el gusto cortesano de las representaciones palaciegas.⁶⁶ Existe, por ejemplo, una obra anónima titulada *Comedia nueva. Edipo* (s. XVII), “en donde las intervenciones musicales, los equívocos, la muerte de Layo ... por medio de un error o disfraz ... fraguan una clara derivación hacia el puro enredo” (E. Rodríguez 207). En la misma línea se encuentra una obra de título revelador: *No hay resistencia a los hados* (s. XVII), del valenciano Alejandro Arboreda. Con la típica mezcla de tonos del drama

⁶⁶ Las representaciones populares tuvieron lugar en los llamados corrales; las representaciones cortesanas se desarrollaron en palacios o jardines, como el Coliseo del Buen Retiro.

español, Arboreda altera el conflicto trágico por lo que el desarrollo deriva en una comedia de enredos con final feliz –donde Edipo no desposa a Yocasta y la Esfinge nunca consigue poner bajo sus garras a ningún joven tebano– y evidentes alusiones a *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca: “Edipo, rey de Corinto, acude a Tebas donde, tras matar a Layo en un torneo, es apresado por la furiosa Yocasta. Queriendo mantener oculta su identidad, asume el falso nombre de Segismundo y es encerrado ... en una torre o prisión” (204). En la opinión de Pasqual Mas i Usó, *No hay resistencia a los hados* es “una dramatización degradada de las profecías que se citan en la obra de *Edipo rey*” (210). Lo que importa aquí es que el argumento del mito de Edipo toma giros particulares determinados por el gusto español de la época y que en la resignificación del producto griego se establece un diálogo intertextual con obras que son un punto de referencia en la literatura española, como la obra indicada de Calderón.

Episodios históricos y materia mitológica en la tragedia neoclásica

Como reacción a la tendencia barroca de la comedia española, en el siglo XVIII algunos dramaturgos neoclásicos se sometieron a las reglas de la tragedia clásica que era difundida en España por traducciones de Corneille, Racine y Voltaire. Por una parte, entre los trágicos neoclásicos están Nicolas Fernández de Moratín con *Hormesinda* (1770) –cuyo personaje titular es una princesa asturiana pretendida por un conquistador musulmán en los primeros tiempos de La Reconquista–, José Cadalso con *Don Sancho García, Conde de Castilla* (1771), –cuyo protagonista es hijo de la condesa de Castilla, quien es amante del rey moro de Córdoba, quien aspira a ocupar el trono castellano– y Bernardo María de Calzada con *Moctezuma* (1784) –obra en la que se cuestionan costumbres prehispánicas y se pondera el carácter español en un argumento de amor entre el guerrero azteca “que persigue ideas ilustradas” y una mujer indígena, Tabalca, que se opone a las ideas progresistas (Berbel 165-208; Simson 216)–. Por otra parte, entre los pocos dramaturgos que cultivan la tragedia mitológica se encuentra Cándido María Trigueros, quien escribió, por ejemplo, *Electra* (1781) e *Ifigenia en Aulide* (1788). En pocas palabras, la tragedia neoclásica española, que sigue un formato

estrictamente codificado, tiene, principalmente, una inspiración histórica y es un medio para justificar el patriotismo español y difundir el concepto de la razón ilustrada. Nótese que las obras históricas citadas inciden en la idea de la conformación de España como una nación poderosa y conquistadora.



Al igual que el clasicismo francés, el neoclasicismo español dio lugar a una teorización sobre el género trágico dentro del marco ideológico de la Ilustración. Los críticos reafirmaron que la acción radica, como en Sófocles, en los cambios de fortuna de “personajes de gran calidad y dignidad” y tiene como fin producir efectos emocionales y psicológicos –la catarsis aristotélica– en los espectadores, que pertenecen, generalmente, a la clase acomodada (Cañas s/p).

Puede verse, entonces, que fortuna/destino y poder, con un enredo amoroso en relieve, son los temas que continuaron estructurando las tragedias neoclásicas. El tema del poder estuvo asentado sobre la ideología política del momento:

La monarquía se halla en el centro de muchas de las piezas. Se hace una exaltación de la monarquía absoluta, pero entendida tal como lo hace el despotismo ilustrado. El monarca es presentado como un gran padre de familia, cuyo poder viene de Dios, y que se preocupa por sus hijos (súbditos) y procura su bienestar. (Cañas s/p)

Tardíamente, en el siglo XIX, cuando el drama romántico había desplazado a la tragedia neoclásica, Francisco Martínez de la Rosa escribió una versión del *Edipo tirano*. Publicada en París, la primera edición de este *Edipo* (1829) contiene un estudio preliminar en el que el dramaturgo granadino revisa reescrituras similares

en varias producciones europeas. Sobre la recuperación en España de este material, comenta: “Ni nuestros antiguos dramáticos, ni los de época posterior han tanteado siquiera este argumento; nunca, al menos que yo sepa, se ha presentado en las tablas” (55). Esto quiere decir que las adaptaciones libres del argumento de Edipo mencionadas en párrafos precedentes quedaron opacadas por el teatro áureo, que desdeñó tanto la materia mitológica como el género trágico. Sobre las reescrituras de Edipo en España, Martínez de la Rosa no dice, pues, más nada; por el contrario, abunda en comentarios sobre reescrituras en otras lenguas modernas, sobre todo las francesas. El primer punto de referencia moderno de Martínez es Voltaire y su *Œdipe* (1718). Desde la perspectiva de la doctrina clásica, retoma Martínez la discusión sobre lo conveniente o inconveniente que puede ser el argumento de Edipo en la construcción de una tragedia de ‘corte aristotélico’. Contrariamente a los escritores franceses, el dramaturgo español sostiene que el argumento en cuestión no necesita elementos ajenos para hacer con él una tragedia de cinco actos. Con su visión aguda, penetra la forma dramática por la que tanto se preocuparon sus predecesores y logra identificar aspectos esencialmente trágicos del modelo griego que hasta el momento no habían sido rescatados:

me ha parecido que en un asunto tan grave como el que sirve de argumento á [sic] esta tragedia, tratándose nada menos que de la salvación ó [sic] destrucción de un reino, era no solo conveniente, sino casi preciso que el pueblo tomase parte en sucesos que tan de cerca le tocaban; y que las súplicas religiosas, los sacrificios y expiaciones públicas, á [sic] que se brindaba el argumento, contribuirían á [sic] dar al drama un aspecto mas [sic] propio, antiguo y venerable (62).

Más aún: Martínez propone una reescritura en la que no busca adaptar el argumento –como lo habían hecho Corneille, Voltaire y Dryden y Lee, por ejemplo– sino reconstruir la tragedia de Edipo “hasta la fidelidad misma de la imitación” (63); una imitación que no se contenta con dar al conjunto un color local helénico sino que sugiere aspectos sociohistóricos; el granadino dice de los griegos: “moraban en las plazas, en los pórticos y en los templos; la religión tenía [sic] mas parte en los acontecimientos del estado” (62). Martínez busca entonces recrear el argumento de Sófocles en las coordenadas de ‘origen’; en su pieza, las evoluciones del coro, la música, el canto y el verso y la prosa convergen en una única acción.

II.5 La recepción del género trágico en Portugal

Referencias grecolatinas y significados cristianos antes de la producción trágica

Así como la comedia española participó a su manera en la resignificación del acervo trágico, en el Portugal renacentista se dio, inicialmente, escasa importancia a la tragedia y a la materia heroica griega. De entrada, cuando la producción dramática de las otras monarquías se empezaba a orientar hacia el género trágico, en el occidente peninsular los autos alcanzaban su máxima expresión en la obra de Gil Vicente. Su primera pieza, *Auto da Visitação* (1502) –en honor al natalicio del heredero de D. Manuel I (D. João III)–, lo ubica como dramaturgo áulico, mientras el título de tres de sus creaciones más célebres, *Auto da Barca do Inferno* (1516), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) y *Auto da Barca da Glória* (1519), sugiere la materia mitológica a la que recurre con frecuencia y la moral cristiana subyacente.

Es innegable que en el repertorio vicentino hay obras que por sus títulos parecerían inspiradas en la mitología grecolatina, sin embargo “nenhuma peça vicentina resulta da reelaboração de uma obra qualquer da Antiguidade clássica; nem se encenam ... histórias do acervo greco-romano: ... no máximo, são aludidas de um modo mais ou menos vago” (Pociña 16). Así, en el universo dramático de Gil Vicente figuran personajes que hacen recordar a aquéllos de los mitos griegos; con todo, por la vaguedad de las alusiones, las referencias a personajes de la Antigüedad pierden nitidez y presentan otras significaciones.

Ejemplos contundentes de ello son el *Auto de la Sibila Casandra* y la *Farsa del Templo de Apolo* (escritos en castellano y representados en 1503 o 1513 y 1526, respectivamente).⁶⁷ En el primer caso, la Casandra vicentina tiene apenas un asomo del referente troyano; debido a una inversión de estatus social y a una contextualización religiosa, el único punto de intersección entre las dos Casandras es el don de la premonición: la trastornada hija del rey Príamo vaticina la caída de Troya,; la virginal hija del pastor Príamo anuncia el nacimiento del Mesías, de quien desea ser madre. La destrucción de la ciudad que en un trance convulsivo revela Casandra en el *epos* troyano es suplantada en el auto por uno de los mitemas

⁶⁷ La producción de Gil Vicente -con obras en portugués, en castellano y bilingües- no sólo es abundante, también es diversa y no se restringe a autos; hay también farsas y tragicomedias.

centrales del dogma cristiano: el anuncio de la Encarnación. En relación con el *Templo de Apolo*, no hay en la pieza un santuario pagano en el que se hagan consultas oraculares; en vez de ser el dios de los vaticinios, Apolo se perfila como subalterno del dios cristiano y protector de los amantes; por ello, dedica su templo a la máxima pareja del orbe: el matrimonio imperial. Para ensalzar la belleza y las virtudes de la (futura) emperatriz, Isabel de Portugal,⁶⁸ en el discurso inicial, dado por un personaje que representa al autor, hay una enumeración de personajes femeninos de las mitologías judeocristiana y grecolatina; de la última, destaco la siguiente estrofa que nos permite insistir en el tratamiento que Gil Vicente da a los referentes de la tradición clásica:

Vi la troyana Elena
con su rosto serafino
corriendo tras de un cochino
y llamando a Policena
que venía del molino. (3)

En los versos citados, Helena –cuya belleza es caracterizada desde una visión judeocristiana, angelical– y Políxena –hija de Príamo y Hécuba– se encuentran fuera de su contexto épico-trágico; de acuerdo con José Pociña, Gil Vicente inserta en sus obras personajes de la Antigüedad “em quadros cénicos de um teor nada classicista, à mistura com personagens populares ou medievais” (16)⁶⁹.

En estos ejemplos, asistimos, más que a un choque, a una fusión de tradiciones mitológicas; de ella resulta un cambio de significado en los referentes griegos: mientras Casandra y Apolo pierden su carácter pagano, a Helena y Políxena se les asigna un rango social diferente; los primeros se impregnan de significados cristianos; las segundas realizan tareas asociadas al pueblo llano. Para cerrar, insisto en que, aunque personajes del ciclo troyano intervengan resignificados en las obras de Gil Vicente (s. XVI), la tragedia portuguesa como producto renacentista se encuentra aún en proceso de configuración.

⁶⁸ La pieza fue representada frente a la infanta Isabel de Portugal en ocasión de su partida para sus nupcias (1526) en Sevilla con el Emperador Carlos V.

⁶⁹ En oposición a la degradación que sufren las aristócratas griegas, la infanta Isabel de Portugal es aludida con cualidades morales que inciden en su próxima exaltación como emperatriz.

La materia histórica en la tragedia portuguesa

Hemos visto que el llamado “Padre del drama portugués” elaboró obras complejas con elementos alegóricos y simbólicos y que vació referentes de la Antigüedad de sus contenidos paganos para llenarlos con significados cristianos. Consideremos, ahora, que el teatro luso integrará, a su manera y a su propio ritmo, un corpus trágico que, como en otras tragedias nacionales, se bifurca en tragedia histórica y tragedia mitológica, de materia judeocristiana o grecolatina.

En contraste con el teatro vicentino que se desarrolló en torno a la corte, el género trágico sería discutido en las instituciones universitarias. Así, Coimbra y Lisboa difundirían traducciones y adaptaciones del acervo grecolatino y sentarían las bases de una producción trágica, inicialmente, en latín y, progresivamente, en lengua nacional: “Com a vinda de numerosos estrangeiros, humanistas, convidados por D. João III para a nova universidade –Coimbra, en este caso–, Portugal abre-se às novas criações literárias europeias” (Roig 76). Luego, fueron los círculos universitarios los principales impulsores de un análisis de la retórica y la poética clásicas y de una creación literaria erudita.

Entre los doctos convocados a la Universidad de Coimbra se encontró el portugués Diogo de Teive, quien había estudiado en Francia y en España los valores clásicos y había adquirido un conocimiento sólido de la construcción trágica. En su repertorio, escrito en latín, hay tragedias de corte mitológico, como las piezas perdidas *David* y *Judith*, y de argumento histórico, *Ioannes Princeps Tragoedia* (escrita en 1554, publicada en Salamanca en 1558). Esta primera tragedia nacional desarrolla con un estilo senequino⁷⁰ un asunto contemporáneo: la preocupación de la corte y del pueblo por la agonía y muerte (1554) del infante João Manuel, heredero de D. João III; Nair Soares observa: “Adequado à realização do *pathos*, de acordo com a alta estatura social das personagens, é o estilo sublime, que representa ao mesmo tempo a perfeição estética e a eficácia oratória” (199).

⁷⁰ Soares, que realizó un estudio de *Ioannes Princeps*...a la luz de las obras de Séneca, señala recurrencias entre las obras citadas: el patetismo, el *locus horrendus*, apariciones espectrales, sueños proféticos...; “Muitas são as afinidades ideológicas e vocabulares entre este sonho da *Ioannes Princeps* e os das *Troades* e *Octavia* e é lícito reconhecer que o nosso tragediógrafo tinha presentes as descrições senequianas” (204).

Si a Diogo de Teive corresponde el reconocimiento de orientar la tragedia hacia episodios nacionales con *Ioannes Princeps...*, a António Ferreira, graduado en Coimbra, corresponde el mérito de llevar la tragedia a su mejor expresión en una pieza que pronto se revelaría de referencia en el ámbito internacional: *Castro* (compuesta hacia 1555, representada en Coimbra y editada en 1587).⁷¹ La originalidad de su propuesta radica en haber escrito en portugués –en lugar de latín– una tragedia en formato clásico –“la primera tragedia moderna”, según Rosa Álvarez (“António Ferreira” 254)– y en haber recuperado de la tradición popular un episodio histórico que tiene los componentes necesarios para un conflicto trágico: el amor funesto entre Inés de Castro y Pedro, infante de Portugal. Las líneas generales del episodio histórico son las siguientes: Inés, noble gallega, llegó a la corte portuguesa como dama de compañía de Doña Constanza de Castilla a quien Don Pedro tuvo que desposar por intereses políticos del rey. Años después, tras la muerte de Constanza, Pedro e Inés contrajeron nupcias en secreto, en contra de los deseos del monarca. Las intrigas de corte que se suscitaron a raíz de este amor prohibido y perseguido acentuaron la pugna entre familias poderosas de Castilla, Galicia y Portugal; peor aún: el infante Don Pedro llegó a levantarse en armas contra el rey, su padre, Alfonso IV, quien había mandado matar a Doña Inés.

Este episodio histórico escabroso (s. XIV) se integró a la producción literaria portuguesa y a la tradición popular. Al dramaturgo lisboeta, “O pensamento desta tragedia nacional foi-lhe despertado pela audição em Coimbra de cantares de povo sobre os amores de D. Inês de Castro” y D. Pedro. Ferreira dramatizó este material narrativo según “a estrutura das tragédias gregas”; para integrar en la obra los componentes del formato clásico, “form[ou] coros com as *moças coimbrãs*”; este coro expresa “uma sombra de *fatalidade* ... com tristes pressentimentos”; el conjunto “representa esse caracter *divino* da tragédia antiga na luta entre o amor e a obediência filial” (Braga 263). Pero más allá del amor y la obediencia, en la *Tragédia muy sentida e Elegante de Dona Inês de Castro*, el conflicto surge del choque de los deseos más profundos y los deberes de Estado –como puede percibirse también

⁷¹ Esta tragedia tiene reescrituras españolas (*Nise lastimosa* y *Nise laureada*, 1577, de A. de Silva), francesas (*Inês de Castro*, 1723, H. de la Motte, *La Reine morte*, 1942, de H. de Montherlant) y, por supuesto, portuguesas (Álvarez, “Análise e evolução da tragédia portuguesa”; Braga 313-318).

en el *Edipo tirano*-. Hay que agregar que la maquinaria trágica no depende del engranaje dioses-humanos, como en la tragedia griega; de hecho, no hay dioses que intervengan en el desarrollo, sino sentimientos desmedidos que ponen en peligro “el Bien Común” y decisiones drásticas motivadas por la “Razón de Estado”. En efecto, la relación entre Pedro e Inés conlleva, más que un desafío a la autoridad paterna y real, un asunto de Estado (Álvarez, “António Ferreira”).

Poco después del surgimiento del teatro trágico de tema nacional, en el Reino de Portugal se dieron sucesos políticos que vinieron a ralentizar el desarrollo del drama: la unión dinástica (1580-1640) de las dos grandes monarquías peninsulares y la posterior Guerra de Restauración de la independencia (1640-1668). La hegemonía castellana, el auge del drama áureo español y la defensa militar de una nueva dinastía portuguesa son las causas por las que el teatro portugués perdió impulso; “por um lado, grande parte dos textos da época foram escritos em castelhano e ..., por outro, as companhias profissionais que representavam no reino português eram espanholas. ... o teatro castelhano teve primazia não apenas nos tabladros portugueses como também nas tipografias lusitanas da época” (Sousa 15-17). A decir de João Sousa, durante el período filipino, hubo en Portugal una serie de dramaturgos que imitaban a Lope y a Calderón y reproducían los temas y el estilo del teatro español. Se debió esperar a que Portugal recobrarla estabilidad política para que la producción dramática en lengua propia retomara su propio camino. Fue, entonces, cuando algunos autores cultivaron el teatro mitológico de inspiración grecolatina (Manojlović 25-26).

El teatro mitológico de inspiración grecolatina

Se dice que la primera representación con personajes de origen griego habría tenido lugar en la corte de Afonso V (s. XV): en una ceremonia de la alta nobleza, se presentaron ante el rey unos hombres lujosamente ataviados que dijeron pertenecer a la aristocracia troyana; la breve escena con personajes míticos, “Tratava-se de um teatro ‘pré-literário ainda, da palavra” (24; Pociña 23). Por la naturaleza de este teatro no hay documentos probatorios, apenas referencias de escritores contemporáneos.

La producción trágica con fundamentos mitológicos documentada se concentra en el siglo XVIII y se prolonga en las primeras décadas del siglo XIX. Por los procedimientos de resignificación de las fuentes clásicas, nos interesan principalmente tres dramaturgos: António José da Silva, Manuel de Figueiredo y Almeida Garret, quienes adaptaron argumentos trágicos a sus coordenadas sociohistóricas. Debido a que cada uno tuvo una concepción propia del drama, las obras que conforman un pequeño conjunto de piezas mitológicas no tienen una uniformidad estructural, tampoco coinciden en recursos literarios o escénicos ni en procedimientos de resignificación, como sí sucede en la tragedia inglesa, en la comedia española y en la tragedia clásica francesa. En Portugal no hay, pues, una producción trágica/mitológica intensa ni constante ni, mucho menos, uniforme. Por ello, las obras presentan entre ellas más diferencias que similitudes; todas, sin embargo, participan en el fenómeno de resignificación que nos interesa.

Entre los dramaturgos anunciados, el primero, António José da Silva, apodado *O Judeu*, por su origen semita, creó obras barrocas en prosa –hecho innovador en la época– con referencias intertextuales explícitas: ecos de fuentes grecolatinas, portuguesas y francesas –Plauto, Camões y Molière, por ejemplo–, enredos del tipo de comedia española y diálogos cantados al estilo ópera italiana. Entre su repertorio encontramos *Os Encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcména* (1736) y *O Labirinto de Creta* (1736), piezas representadas ante un público popular en el Teatro del Bairro Alto de Lisboa.

Nacido en Brasil, con formación universitaria también en Coimbra, António José “quis romper com os códigos e a ideologia tradicional vigentes. A adopção de uma dramaturgia assente na mitologia grega vem dar esse reforço à inovação que pretendia” (Oliveira 32). Sus propuestas presentan notables divergencias con respecto a sus hipotextos, no sólo por el hecho de que a través de ellas el autor hizo una crítica aguda al entorno social portugués, también porque fueron escritas para ser representadas con marionetas. António da Silva transpuso así la acción de base grecolatina, el heroísmo cómico de capa y espada y la expresividad del género operístico a un espectáculo satírico con muñecos de corcho. Su creatividad no sólo estuvo determinada por una visión estética del teatro, también por la intención de que su crítica pasara, en la medida de lo posible, desapercibida para la censura

inquisitorial: “Numa época dominada pela Inquisição, recorrer a temas da Antiguidade convertia-se à partida num meio de escapar à censura das obras e, em simultâneo, de abordar questões fundamentais da sociedade portuguesa” (Marques 296). Por esto y por sus orígenes semitas, *O Judeu* fue llevado a la hoguera por la Inquisición cuando contaba con treinta y cuatro años (1739).

El segundo autor mencionado, poco leído y menos representado (Borrvalho), Manuel de Figueiredo, traductor y creador de obras trágicas, de argumento nacional y antiguo,⁷² inició su labor de tragediógrafo con una reescritura de *Edipo tirano*. Este primer *Édipo* (1757) en lengua portuguesa –tardío en comparación a los *Edipos* franceses, ingleses y españoles– está inserto en la tradición trágica de corte, como puede apreciarse en la dedicatoria que Figueiredo hace a José I:

Dedicarem aos Principes as suas Obras os Poetas, he quasi tão antigo no mundo como a Poesia, ou já movidos pelo interesse, ou já obrigados pelo agradecimento: assim o fizêram os Horacios, os Virgílios, os Corneilles, os Racines, levando na beleza de suas composições bem seguros os agrados do Mecenas. Porem eu, ... estou tão longe de imitallos, quando ponho ao pé do Throno a Tragedia de Edipo, quanto ella está distante daquelles Poemas; mas sendo a primeira producção do meu talento a primeira composição regular deste genero na lingua Portugueza, só o bom gosto de VOSSA MAGESTADE me interessa, me anima, e me desculpa por vêr na sua aceitação, ou o desengano da minha ignorancia, ou a confusão dos Críticos. (s/n)

Esta cita deja ver dos de las preocupaciones del autor: el agrado del soberano y la aceptación de la crítica. Al respecto, hay que decir que este *Edipo* estuvo envuelto en una polémica que se dio en el seno de la *Arcádia Ulissiponense* o *Arcádia Lusitana*,⁷³ a la que el mismo Figueiredo pertenecía. Antes de la creación de esta primicia, los árcades, integrantes de la institución citada, habían tenido diferencias sobre al tratamiento de la materia antigua y la estética trágica (Rabello 90); es decir,

⁷² Además de escritor de tragedias –*Artaxerxes II* (1757), *Viriato* (1757), *Ósmia, ou a Lusitana* (1773), *Igneiz* (1774), *Andrómaca* (1777), etc.–, Figueiredo fue traductor de Eurípides y de Corneille.

⁷³ Protegida por uno de los hombres más poderosos de la época, el Marqués de Pombal, la Academia de Bellas Artes de Portugal, llamada *Arcádia Lusitana*, a imitación de su símil italiano *Accademia dell'Arcadia* (1690), tuvo como objetivo restaurar la producción artística en Portugal después del terremoto de Lisboa (1755). Bajo preceptos neoclásicos, los árcades privilegiaron un estilo sobrio en oposición al estilo sinuoso del barroco y la razón sobre las emociones acorde con la tendencia ilustrada del momento. La sobriedad y la razón enfocadas en el acervo grecolatino impulsaron la producción trágica. A pesar de lo efímero de la institución (1756-1774), la *Arcádia Lusitana* propició el resurgimiento del arte portugués ilustrado.

dramaturgos y críticos portugueses tuvieron su propia discusión entre Antiguos y Modernos. Figueiredo reconoció la importancia de la producción ática y la necesidad de ceñir la producción portuguesa a las restricciones del neoclasicismo, pero argumentó, a la vez, a favor de la libre transformación de la materia de base. Esta libertad en el tratamiento de la materia heroica permitió a Figueiredo incluir en la trama de Edipo contenidos sociohistóricos significativos para el público del momento; en las palabras “Ao leitor”, señala: “Vereis hum exemplo digno de imitação para supportar as violencias do destino, compativel com a nossa Religião, e o nosso seculo” (s/n).

Entre los sucesos que marcaron el siglo está una catástrofe natural que el árcade aprovechó para resignificar uno de los motivos sofocleos de más fuerza trágica: la peste. Motivo que da marco en *Edipo tirano*, en la versión neoclásica remite al acontecimiento que conmocionó a la sociedad portuguesa de la época: el sismo de 1755. Así como en la ficción trágica Tebas es devastada por una peste, así la Lisboa histórica de mediados del siglo XVIII había sido devastada por un terremoto:

Como a peste, também o terremoto tinha atingido, sem distinção, o palácio e o casebre, o honrado e o parasita, o casto e o licencioso. Como a peste, logo inspirou inflamadas preces de místicos que nele viam a punição de Deus. Também ele fez procurar culpados. E perante o caos se pediu uma iniciativa do rei, o exercício do seu poder regulador (Malato en Rabello 91).

Entre los procedimientos de Figueiredo está, pues, el sugerir un paralelo entre los lamentables acontecimientos naturales –la peste y el terremoto– y el hacer de este paralelo la marcha de su maquinaria trágica. Una de las piezas centrales de tal maquinaria es “el poder regulador” del gobernante; por lo que en el juego de referencias peste-sismo y Tebas-Lisboa, puede plantearse también una relación entre los dirigentes: ante el caos, el tirano Edipo afronta con determinación la calamidad que azota a su pueblo y el rey portugués, José I, por el intermediario de su Secretario de Estado, el Marqués de Pombal, afronta la destrucción de la ciudad; ambos, el tirano griego y el déspota ilustrado, se preocupan por reestablecer el orden y el bienestar. Este reflejo entre el personaje de ficción y el soberano no es casual: dirigiéndose al rey, Figueiredo declara su intención de “empregar nos meus

Heroes o grande carácter, que me fornecem as virtudes, que respirão em VOSSA MAGESTADE” (s/n). En síntesis, Manuel de Figueiredo contextualiza algunos motivos trágicos remitiendo a la situación social provocada por fuerzas incontrolables y aludiendo a las medidas adoptadas por la persona en el poder; desde esta perspectiva, el *Edipo* de Figueiredo, es una “parábola do despotismo esclarecido” (Borrvalho en Cruz 113).

El último autor en esta enumeración es, por mucho, uno de los nombres clave en la literatura portuguesa: Almeida Garret. Hombre de letras, en la extensión del término, involucrado en las fluctuaciones políticas del siglo XIX, Garret se propuso renovar el teatro con la institucionalización de espacios escénicos –como el Conservatório Geral de Arte Dramática (1836) y el Teatro Nacional D. Maria II (1846)– y con una producción que sintetiza la tradición vicentina –*Um Auto de Gil Vicente* (1838)–, la tragedia clásica –mitológica e histórica– y el drama romántico. Al parecer, en la línea trágica, se inicia Garret con un *Edipo* (1816) inconcluso del que poco se sabe, al igual que *Ifigénia em Táuride*, que comenzó ese mismo año (Rodrigues 390-391) e *Inês de Castro*. Entre otras tragedias, propuso un *Xerxes* (1818), reescritura perdida de los *Persas* de Esquilo, una *Lucrecia* (representada en Coimbra en 1819), un *Catão* (1822) y una *Mélope* (1841). “Como se vê, há em Garrett a tentativa de criar um *curriculum* de teatro de inspiração grega e latina. O primeiro mais assente nos conteúdos dos trágicos de Atenas, o segundo nas intrigas dadas pela historiografia” (391). Con todo, Garrett demostraría lo mejor de su genio dramático en una pieza que conjuga la fuerza de la tragedia histórica y las emociones del drama romántico: *Frei Luís de Sousa* (1843).



Conclusiones parciales II

La materia grecolatina en el feudalismo y en las tragedias nacionales

En esta segunda parte, hemos observado cómo la mitología de origen micénico se integró en la producción literaria en lenguas modernas por medio de dos architextos: los *romans antiques*⁷⁴ que vinieron a revolucionar la narración heroica medieval y un teatro mitológico⁷⁵ diversificado en tragedias nacionales. Ambos se conformaron progresivamente gracias a un clima sociopolítico que señaló nuevos rumbos creativos en los que el acervo grecolatino tuvo un lugar destacado. Como movimientos culturales, el Renacimiento del siglo XII y el Renacimiento –de los siglos XV-XVI– fueron condicionados por procesos sociohistóricos que incidieron respectivamente en la consolidación del feudalismo y en la conformación de las monarquías modernas; hay, pues, una relación estrecha entre la clase en el poder, la estructura social y la creación artística. La aristocracia feudal –como la Casa de Enrique Plantagenet y Leonor de Aquitania–, y las cortes nobiliarias renacentistas y, posteriormente, absolutistas –como la francesa o la portuguesa–, fomentaron una producción en la que los ideales medievales y monárquicos se proyectan a través de la transposición de mitos grecolatinos, judeocristianos y celtas. Así, la mitología heroica adquirió nuevos formatos significantes, el *roman* y la tragedia, y nuevos significados, los valores éticos y estéticos del feudalismo y de la monarquía.

En el primer caso, en los *romans antiques* –de los que enfocamos prioritariamente el *Roman de Thèbes*–, asistimos a una transposición sociohistórica de la materia heroica que, por una parte, ‘anacroniza’ el mundo antiguo trasplantándolo a la sociedad medieval y, por otra, sincroniza eventos e instituciones contemporáneos, las Cruzadas y la caballería, por ejemplo, con eventos de ficción, como el Asalto a Tebas. Los argumentos grecolatinos se ven ‘feudalizados’ y cristianizados, mientras la sociedad medieval –con su propio imaginario religioso, sus relaciones vasalláticas, su concepción del amor, sus conflictos bélicos...–, se vuelve protagonista de la épica de la Antigüedad. Se actualiza, así, la heroicidad en el mundo antiguo por la del mundo medieval.

⁷⁴ Cuyos fundamentos son la *Eneida* y versiones latinas de la *Tebaida* y la *Ilíada* y eventos históricos como las conquistas de Alejandro Magno y de Julio César.

⁷⁵ De inspiración senequina, sofoclea y eurípidea, principalmente.

Estas narraciones heroicas –que, contrariamente a las epopeyas, no fueron creadas para el canto o la recitación– tuvieron un soporte físico: el manuscrito, que se concibe como una unidad en la que se conjugan, se complementan y se hacen eco literatura y pintura, lo que nosotros llamamos un documento transmedial. Mientras el medio escrito desarrolla de forma explícita y extensiva el argumento, el medio visual sintetiza el desarrollo en mitemas que proyectan escenas significativas, como el parricidio de Edipo en el *Roman de Thèbes* (ver imagen)⁷⁶ o la caída de Troya en el *Roman de Troie*. Simultáneamente, procedimientos literarios y pictóricos dan expresividad a la narración que progresa en su doble sintaxis.



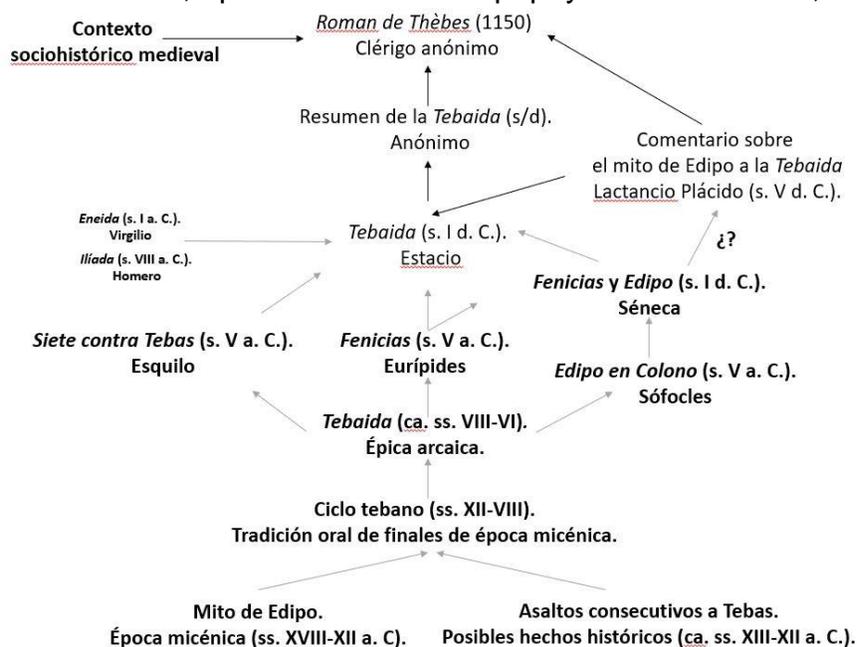
Maître de Fauvel v Richard de Montbaston.

A pesar de la fuerte carga semántica que resulta de la coherencia/cohesión entre la secuencia literaria y la secuencia pictórica, la transmedialidad de los *romans antiques* careció de penetración social: como los manuscritos miniados fueron propiedad de la minoría que ocupaba la capa superior de la estructura feudal, no circularon entre los diferentes estratos de la población. En este sentido, acéptese la siguiente aseveración: como libro de corte, el *roman* “exclut de son public les âmes viles et médiocres, pour revendiquer une élite noble et cultivée” (Stanescu y Zink 203). Fue, pues, entre (y por) la clase privilegiada que se difundió este tipo de

⁷⁶ El original del *Roman de Thèbes* no ha llegado hasta nosotros; de él se conservan cinco copias y dos fragmentos (ss. XIII-XIV) que presentan divergencias entre sí. Este material tardío es la base de la edición erudita de Léopold Constans, a la que recurrimos en nuestro análisis del mito de Edipo. De esta edición fueron extirpadas las secuencias pictóricas de los manuscritos conservados por lo que en ella no se reproducen miniaturas. Por el contrario, en la edición digitalizada que ofrece Gallica, el *Roman de Thèbes* contiene ilustraciones de Maître de Fauvel y Richard Montbaston y precede al *Roman de Troie* y al *Roman de Énéas*.

narraciones; los señores y las damas encargaban la elaboración de copias o de compilaciones, como la llamada *Histoire ancienne jusqu'à César* o la *General Estoire*,⁷⁷ en castellano; esto favoreció la difusión de los argumentos grecolatinos entre la élite que conservó ejemplares en bibliotecas particulares. La materia heroica griega cumplió, no obstante, una función que repercutió en el conjunto político-social, su objetivo fue "établir un lien entre la monarchie anglo-normande et les événements, les héros les plus prestigieux de l'Antiquité [*sic*]" (27). Los señores feudales buscaron justificar su posición por un linaje heroico; sobre el *Roman de Troie* y el *Roman d'Énée*, tenemos que "après la destruction de leur cité, les Troyens se seraient dispersés en Italie, puis en France, en Espagne, en Germanie et en Angleterre, où ils devaient fonder les principales dynasties européennes" (15).

Dejemos aquí el área de circulación y la función social de la materia antigua y observemos la línea genética del *Roman de Thèbes* cuyos antecedentes inmediatos son textos menores tardolatinos; éstos se desprenden de la *Tebaida* de Estacio, epopeya que a nivel estilístico recibe el influjo de la *Eneida* y de la *Ilíada* y cuyo contenido proviene de los trágicos griegos, quienes, a su vez, retoman sucesos del poema arcaico *Tebaida*, que deriva de la epopeya oral micénica; ésta habría



⁷⁷ La *Historia ancienne*... dedica una sección a la Guerra de Tebas según el *Roman de Thèbes* (Petit, "Les chefs-d'œuvre"), mientras en la *General Estoria* "se nos han transmitido las primeras versiones a nuestra lengua de dos romances franceses de extraordinaria difusión e influencia en la época medieval: la *Estoire de Troie* (o *Roman de Troie*) y el *Roman de Thèbes*" (J. López, "Mitos y nombres míticos clásicos en el Romance de Tebas recogido en la General Estoria de Alfonso X" 2).

fusionado episodios históricos de la ciudad de Tebas con eventos ficticiales del mito local, el mito de Edipo. De este 'árbol' genealógico se concluye que el *Roman de Thèbes* –que echa los cimientos de lo que será el género narrativo de mayor éxito (el *roman*)– se enraíza en la producción micénica; desde una perspectiva genérica, Catherine Desprès es contundente: "le point de départ de l'ancêtre du roman, le genre le plus goûté de tous les temps, n'est autre que le mythe, en l'occurrence le mythe d'Œdipe" (55).

Así como la *Tebaida* es el punto de referencia épico del ancestro más lejano de la novela, así las tragedias derivadas del mito de Edipo son el germen de la tragedia moderna. Fueron el *Edipo Tirano* y el *Edipo* de Séneca las obras que despertaron el interés de los eruditos renacentistas quienes acabaron de conformar la estructura sintáctica del género con base en los estudios sobre Aristóteles y Horacio.⁷⁸ Además de poner cuidado en la estructura interna, los autores explotaron pasajes bíblicos y episodios de la historia nacional. Con ello, la tragedia se diversificó y extendió el conflicto que caracteriza al género a materiales significativos para las sociedades vigentes entre los siglos XVI y XIX. Estamos hablando, entonces, de una resignificación de la tragedia –que pudimos observar en el análisis sobre las rescrituras de Edipo– desde sus fundamentos genéricos, como las estructuras temáticas⁷⁹ e ideológicas, hasta la superficie argumental del material heroico, como las diversas motivaciones en la historia de Edipo.

Sobre los complejos temáticos, recordemos que, en las primeras tragedias renacentistas la fuerza trascendente del pensamiento griego –el destino– es reemplazada por los giros de Fortuna. Como fuerza motriz, la inestable Fortuna viene a ser el equivalente del tremendo destino griego. En cuanto tema rector de la tragedia ática, el destino determina la trayectoria del protagonista; en cuanto línea argumental de tragedias renacentistas, Fortuna es una alegoría sobre las desventuras de personajes empoderados –como Edipo o Macbeth– que caen en desgracia por un problema ético. Por influjo del cristianismo, los tragediógrafos del

⁷⁸ El drama isabelino y la comedia española se definieron por oposición al formato aristotélico/horaciano de la tragedia (neo)clásica. A pesar de las divergencias formales, dichas producciones cuentan con piezas mitológicas, como las rescrituras de Edipo antes indicadas.

⁷⁹ Una de las 'innovaciones' temáticas de la tragedia moderna fue el enredo amoroso; el desarrollo trágico contó frecuentemente con este tema 'accesorio', ajeno al argumento grecolatino.

periodo clásico problematizaron el destino griego y debatieron sobre la predestinación –como trascendencia divina– y el libre albedrío –como capacidad de elección/acción del individuo– (Corneille). Sobre esta base, los autores profundizaron en la determinación o en los titubeos emocionales de sus personajes que buscan controlar sus pasiones y que deben responsabilizarse de las consecuencias de sus actos, justo como sucede con el héroe tebano. Todo lo anterior lo recibieron las tragedias neoclásicas española y portuguesa que continuaron con el formato consolidado por la producción clásica francesa. En cualquier caso, el/la protagonista pasa por momentos de ofuscación, en los que demuestra su carácter voluntarioso, y de lucidez, en los que consigue hacer un balance de su situación según las normas éticas del entorno. Esto matiza el conflicto trágico, cuyo epicentro resulta del choque entre una fuerza trascendente destructiva y la voluntad del personaje que resiste o que se deja arrollar. Llámese destino, fatalidad, infortunio o pasión insana, la fuerza trascendente es uno de los ejes de estas variaciones del género trágico.

Como ha venido sucediendo desde el relato heroico, en la tragedia moderna, el tema rector de la fatalidad se encuentra ligado al tema del poder. En la producción europea, los personajes representan a la nobleza y las situaciones trágicas están ancladas en el contexto monárquico. La heroicidad moderna responde a los ideales éticos de la realeza (Corneille); los personajes ilustran comportamientos ejemplares o inmorales en el contexto de la monarquía absoluta y en el ambiente cortesano (Dryden y Lee). Fuera del universo diegético, el entorno político y social influye en la conformación y consolidación de las variantes de la tragedia. Si en la Antigüedad la tragedia fue una representación cultural en el seno de la democracia y, posteriormente, un espectáculo popular en los juegos del Imperio, en los tiempos modernos surgió en los círculos eruditos y adquirió su auge en la esfera monárquica. Los tragediógrafos, en su mayoría poetas de corte que buscaron el favor de los poderosos –como consta en la dedicatoria de tragedias impresas (Figueiredo)–, procedieron a una textualización o semiotización de la realidad política y social e incluyeron de manera más o menos velada acontecimientos contemporáneos, como el expansionismo francés o el terremoto de Lisboa. Esta impronta contextual hizo que los personajes trágicos asimilaran comportamientos éticos y un discurso

monárquico y que la misma situación dramática fuera una muestra del vértice superior de la pirámide político-social; la tragedia se desarrolla “at the heart of the body politic”, sus espacios naturales son “the palace gate, the public square, or the court chamber” (Steiner, *The Death* 195).

Hay más aún: de acuerdo con las políticas teatrales de cada estado –que favorecieron, como en Francia, o ralentizaron, como en la Inglaterra de Cromwell, el desarrollo de los géneros dramáticos–, la tragedia –tragicomedia, en España– escenificó la ideología de las sociedades monárquicas. Luego, las monarquías europeas desempeñaron un papel determinante en la recuperación y resignificación de la tragedia y ésta, como en la Antigüedad, sirvió como canal de difusión ideológica. La concepción medieval de la fortuna y del infortunio, que lleva a la exaltación o a la desgracia, el código de honor nobiliario, el debate sobre el correcto proceder del ser humano y de los sujetos en una corte, la heroización de personajes y de episodios históricos –como el de Inés y Pedro de Portugal– son diferentes aspectos de un discurso legitimador de las instituciones rectoras de la época: el cristianismo, la monarquía por derecho divino y el estado absolutista; como dice J. Cadalso: en las obras “se ven afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje” (s/p). Al igual que la mitología en Micenas y la tragedia en Grecia, la tragedia europea refleja instituciones y convenciones sociales, tiene una relación cercana con la historia y cumple con funciones como legitimación del régimen, justificación de la pirámide social y reafirmación de la entidad política.

Antes de pasar al último punto de este apartado, hay que anotar que, además de las variantes nacionales de la tragedia moderna, hubo un teatro tragicómico y cómico que modificó drásticamente argumentos grecolatinos; es decir, paralelamente a la tragedia, de materia mitológica o histórica, se desarrolló un teatro mitológico que no fue rigurosamente trágico pero que participó activamente en el proceso de resignificación –*Auto de la Sibila Casandra* o *No hay resistencia a los hados*–. Estas dos tendencias dramáticas, la tragedia y el teatro mitológico, se prolongarán en la producción del siglo XX en la que las líneas formales de la primera se difuminan y el campo de acción del segundo se amplía, como veremos en la tercera parte de este estudio.

Para cerrar estas conclusiones, considero necesario comentar la disociación que se operó en los diferentes medios que dieron soporte al acervo de la Antigüedad. Recordemos que tanto en Grecia como en Roma las artes fueron medios de expresión de la mitología, que la mitología fue una parte fundamental de la religión y que religión y régimen político fueron instituciones complementarias de control y organización social. De esta forma, en la Antigüedad, la transmedialidad de la mitología respondió a intereses de la clase dominante y difundió de forma sinérgica material heroico en la totalidad de la población a través de la pintura, la escultura, la épica, el drama, etc. Se dio, pues, una difusión vertical: las instituciones empoderadas propiciaron la propagación ideológica hasta las capas inferiores de la sociedad. Hubo, también, una divulgación horizontal: las diferentes clases participaron activamente en la transmisión del legado narrativo ancestral. Aunque en el Medievo, los manuscritos miniados fueron todavía un soporte transmedial en el que convergieron literatura y pintura, el hecho de que estuvieran restringidos a un público pudiente limitó su difusión masiva; la incidencia de estos productos se dio sólo en el público privilegiado que podía apreciar las miniaturas en su belleza plástica y la narración heroica en su doble sintaxis, la del lenguaje escrito y la del lenguaje visual.

Ahora, en los tiempos modernos, hubo cambios drásticos en esa difusión transmedial y sinérgica: se dio un progresivo distanciamiento entre las artes que, a pesar de seguir los mismos movimientos y corrientes estéticos, trazaron líneas paralelas y llegaron a públicos especializados sin incidir simultáneamente ni beneficiarse de la penetración generalizada y profunda, como en la Antigüedad. Mientras el drama moderno absorbía los argumentos trágicos presentados para la aprobación del rey o del mecenas, las artes plásticas explotaban mitemas grecolatinos para la decoración de salones o jardines de la nobleza. Entre los siglos XV y XIX, se desarrollaron programas institucionales cuyo objetivo era hacer de ciudades –como Florencia o Venecia– y de estados –como Francia o España– puntos de irradiación cultural. Así, la explotación artística de la materia heroica en la era moderna formó parte de proyectos artísticos que tuvieron la finalidad de dar prestigio cultural a una corte.

De lo anterior, Sandro Botticelli, Diego Velázquez y Jacques-Louis David son tres ejemplos contundentes. Bajo el auspicio de los Medici, el florentino emprendió una serie de pinturas mitológicas en una escala cromática con reminiscencias medievales, pero con personajes con una mejor definición anatómica; en los lienzos, dioses o héroes, con formas graciosas y sensuales, destacan sobre paisajes naturales abiertos, como el mar (*Nascita di Venere*, 1469) o la campaña (*Il giudizio di Paride*, 1485-88). Por su parte, el sevillano, pintor oficial de la corte de Felipe IV, plasmó episodios como una celebración con Baco (*El triunfo de Baco*, 1629), la revelación a Vulcano de la infidelidad de su esposa, Venus, con Marte (*La fragua de Vulcano*, 1630), la competencia entre Aracne y Minerva (*La fábula de Aracne*, 1644-48); con un estilo particular, Velázquez mezcló mitemas con momentos cotidianos de la clase popular, como una borrachera, el trabajo del herrero o el arte de las hilanderas. Por último, el parisino, uno de los mejores ejemplos de artistas involucrados en los cambios políticos derivados de la caída del Antiguo Régimen, se convirtió en pintor imperial; además de pintar a Napoleón, recurrió a la materia heroica grecolatina (*Le Serment des Horaces*, 1785; *Les Amours de Pâris et d'Hélène*, 1788; *Les Funérailles de Patrocle*, 1778; etc.).

Para cerrar, hay que mencionar que en el siglo XIX, pintores como Jean-Auguste Dominique Ingres y Gustave Moreau exploraron el potencial erótico de los mitemas. Así, en *Œdipe explique l'énigme du sphinx* (1808, 1827), del primero, el cuerpo desnudo de Edipo ocupa la mayor parte del lienzo y se opone a la bestialidad voluptuosa de la Esfinge, en claroscuro; en *Œdipe et le sphinx* (1864) de Moreau, el Enigma es una escena de seducción: la Esfinge se acaba de abalanzar sobre Edipo, sus patas delanteras reposan sobre el pecho del héroe semidesnudo, arrinconado contra las rocas; los protagonistas se miran fija y profundamente, fascinados; tal fascinación y la tensión erótica que surge de la proximidad de los cuerpos es un tratamiento innovador –una resignificación– del motivo heroico que se encuentra muy lejos de la plástica griega, en la que el Enigma es un duelo intelectual.

De lo anterior resulta que en los llamados tiempos modernos la mitología griega continuó participando en la generación de redes textuales, sólo que los productos a los que se encuentra asociada no tienen ni la difusión ni la penetración que productos similares tuvieron en la Antigüedad. En la producción moderna, hubo, por



una parte, una inclusión de materiales complementarios –judeocristianos, históricos y sociales– que diversificaron la creación literaria dando impulso a otros personajes contextuales, a nuevos argumentos y a géneros más recientes; por otra parte, se dio una disociación de las artes que hizo que la literatura y la pintura, por ejemplo, siguieran trayectorias paralelas y no entrelazadas como sucedió en la Antigüedad y en la Edad Media. Entre el Renacimiento y el siglo XIX, la mitología continuó siendo una manifestación transmedial, sólo que los variados medios de expresión ya no participaron del dinamismo sinérgico para transmitir contenidos ideológicos como había sucedido hasta antes del Renacimiento. La diversificación y la disociación de las artes produjeron redes textuales cada vez más complejas cuya penetración social varió de acuerdo con la erudición y los gustos de un público cada vez más extenso y heterogéneo.

Subversiones y disidencias en el teatro mitológico del siglo xx

Tercera parte

Ubu-roi, parodie de la tragédie classique, marque la renaissance de la tragédie à notre époque.

J-M. Domenach. Résurrection de la tragédie.

Il est bon qu'un héros se rende un peu ridicule.

J. Cocteau. *La Machine infernale*.

Problemáticas particulares y Objetivos específicos III

En concordancia con las secciones precedentes, en los dos capítulos de esta última parte, abordaremos la resignificación del acervo grecolatino en el siglo XX en Francia y en España desde una perspectiva tanto architextual como hipertextual. Para contextualizar esta producción, será necesario destacar eventos científicos, sociales y políticos que marcaron el siglo. Evidentemente, esos eventos contextuales se reflejan en las expresiones artísticas de la época.

Como se explica en el Marco teórico-metodológico, desde los inicios del siglo XX, se gestaron en el seno de las ciencias sociales y humanas teorías que tomaron como punto de referencia las manifestaciones mitológicas de distintas culturas. Bajo la lupa de la psicología y de la antropología, por ejemplo, se realizaron estudios sobre el imaginario, sobre sus productos culturales, como la mitología, y sus implicaciones sociales. Los mitos griegos dejaron de ser vistos como materia puramente literaria y fueron apreciados en su dimensión semiótica, como repositorio de los más diversos significados contenidos en una variedad de significantes.

Paralela a la promoción científica del mito, a ambos lados de los Pirineos, la tragedia fue objeto de un revisionismo crítico que procedió a una deconstrucción de la sintaxis del poema (neo)clásico y a una reconfiguración del género en una forma dramática libre que aquí llamamos “teatro mitológico del siglo XX”. Éste se aleja de la rigidez (neo)clásica y se aproxima a las estructuras híbridas del drama isabelino y de la comedia española. A nivel argumental, el ‘nuevo’ género retoma la tradición ática e isabelina, por lo que se constituye con hipertextos de Sófocles, Eurípides y Shakespeare, principalmente. Sobre el hecho hipertextual, George Steiner señala con humor: “The tragic poets of our own time are graverobbers and conjurers of ghosts”; el crítico nacido en Francia continúa: “Any record of the contemporary tragic theatre reads like a primer of Greek myths”; con todo, “the contemporary dramatist turns to Orpheus, Agamemnon, or Oedipus in a special way” (*The Death* 304, 324, 325). Este tratamiento especial de los personajes es solo un aspecto de la revolución estética y ética que se opera en el teatro mitológico, cuyas estructuras formales reciben también un tratamiento especial.

Lo anterior se encuentra al centro del primer capítulo cuyos objetivos son:

- identificar los vínculos entre psicología, mitología y teatro mitológico,
- examinar la configuración estructural del 'nuevo género trágico',
- observar el tratamiento que en él se le da a los personajes y
- desentrañar contenidos sociohistóricos latentes en los productos indicados.

Sobre las mismas bases, en el segundo capítulo enfocaremos la trascendencia del acervo trágico en el teatro mitológico en castellano, en catalán y en gallego. Es importante señalar que en la península ibérica el teatro se adaptó a problemáticas específicas. De entrada, la larga producción dramática en castellano ve su expresión coartada por el régimen franquista cuyo aparato de censura "amordazó" a los dramaturgos que permanecieron en territorio nacional después de la Guerra Civil. Paradójicamente, este control sobre la producción dramática propició el surgimiento del teatro mitológico en catalán y en gallego. Por razones históricas que expondremos en su momento, en Cataluña y en Galicia no se había desarrollado una producción trágica en lengua propia hasta los eventos, la guerra y la dictadura, que convulsionaron la sociedad española. Por lo anterior, en el segundo capítulo,

- nos acercaremos a la proyección heroica determinada por el conflicto armado,
- precisaremos el momento en el que surge el teatro mitológico catalán y gallego, así como sus condicionantes,
- analizaremos la impronta contextual y la carga ideológica de las hipertextos que marcan el inicio de esta producción trágica en lenguas no estatales.

Evidentemente, esta tercera parte no busca consignar el repertorio mitológico en las literaturas involucradas. En el caso de la literatura francesa, señalaremos solo algunas de las piezas más destacadas entre el inicio de esta producción, después de la Primera Guerra Mundial, y la Ocupación alemana; en el caso de las literaturas del estado español, indicaremos las obras que marcan el inicio del teatro mitológico con fundamentos en la Guerra Civil y en la subsecuente dictadura. En cualquier caso, las obras citadas se caracterizan por su carga ideológica. Por último, visto que la difusión del acervo heroico-trágico es un hecho transmedial, se considerará el tratamiento anunciado con una postura incluyente que permitirá atisbar ideales mítico-heroicos en algunas representaciones plásticas del periodo mencionado.

I. Hacia un 'nuevo' teatro mitológico

Con la caída del Antiguo Régimen en Francia y en España, la tragedia, género privilegiado por la monarquía, cedió su lugar a otras formas dramáticas destinadas a un público burgués. Si bien el drama romántico incorporó la tendencia histórica de la tragedia,⁸⁰ los argumentos grecolatinos cayeron en desuso, por lo que el heroísmo ya no fue tratado con material mitológico y la tragedia, como género estrictamente codificado, ya no fue cultivado⁸¹. De acuerdo con las transformaciones sociopolíticas y las nuevas tendencias estéticas, los dramaturgos encontraron materia prima en personajes y episodios históricos, en asuntos cotidianos de la burguesía o en costumbres populares.

Pero los héroes griegos no se quedaron fuera de escena por mucho tiempo: en el siglo XX, el teatro mitológico volvió con vigor renovado y con nuevas reescrituras. Los personajes griegos recuperaron la escena y en diferentes puntos del globo surgieron versiones de Edipo, Agamenón, Antígona, Medea, etc. "But the contemporary dramatist –dice Steiner– turns to Orpheus, Agamemnon, or Oedipus in a special way. He seeks to enhance the old, stolen bottles with new wine" (*The Death* 325). El *new wine* es una metáfora de los significados contextuales que vienen a dar una nueva profundidad semántica a los argumentos heroicos de la Antigüedad, *the old, stolen bottles*.

Aunque tuvo su cresta en los años treinta, la nueva ola de teatro mitológico inició, según Joseph Moreau, "au lendemain de la première guerre mondiale et s'est prolongé[e] jusqu'après la seconde" (530); con todo, su impulso remonta a principios de siglo, cuando se mezclaron corrientes de la psicología de las profundidades con movimientos artísticos turbulentos. Los tres aspectos mencionados –las aportaciones de la psicología, el arte contestatario y el clima bélico– guían el desarrollo de este capítulo sobre el teatro mitológico del siglo XX.

⁸⁰ El mejor ejemplo de esta recuperación lo encontramos en Victor Hugo, quien escribió: *Ines de Castro* (1820), "when he was only fifteen" (Martyn en Ferreira 110) y *Cromwell* (1827), cuyo prefacio es una reflexión sobre el drama romántico.

⁸¹ Con excepciones puntuales que no tuvieron mayor repercusión, como la *Orestie* (1856) de Alexandre Dumas y *Les Érinnyes* (1873) de Leconte de Lisle (Jouan), en el siglo XIX no se cultivó el teatro trágico.

I.1 Mitos y psicología de las profundidades Edipo y Hamlet en el complejo de Freud

Si en el siglo XIX los estudios sobre mitología tomaron nuevos rumbos a partir de los descubrimientos derivados del hallazgo de Schliemann, en el siglo XX los mitos se vieron involucrados en la consolidación de la psicología como ciencia experimental y en la conformación de la mitocrítica como disciplina de los estudios literarios y de los estudios culturales.⁸² Los científicos que propiciaron esto son el neurólogo austriaco Sigmund Freud y el psiquiatra suizo Carl Jung.

Interesado en la personalidad y el comportamiento, Freud investigó los sueños como mecanismo psíquico. Conocedor de la mitología grecolatina y de amplia cultura literaria, el analista estableció vínculos entre el material onírico sobre la muerte del padre (*La interpretación de los sueños* 265-269) y el motivo del parricidio recurrente en los mitos. Aunque alude primeramente al conflicto entre Zeus y Cronos, se sirve del parricidio de Edipo para explicar su teoría (269-271). Sobre el motivo del incesto que lo complementa, escribió: “La leyenda griega ha cantado un impulso que todos reconocen. ... Cada oyente de la misma, fue un día ..., en imaginación, un Edipo y se asustó ante la realización de su sueño traspuesto a la realidad” (en Lasso 67). El sueño al que refiere Freud se menciona en un pasaje de *Edipo tirano*; en él, el protagonista muestra su preocupación por el incesto anunciado, Yocasta, escéptica a los oráculos, busca tranquilizarlo: “Son muchos los hombres que se han visto en sueños cohabitando con su madre” (Sófocles en Freud, *La interpretación* 272). Es, pues, la proyección onírica de la muerte del padre y de la unión con la madre el puente entre el mito de Edipo y el complejo de Freud. Para el fundador del psicoanálisis, los mitemas griegos ejemplifican pulsiones comunes en los niños, quienes, en una etapa de su desarrollo psicosexual, se sienten atraídos por la madre y desean la muerte del padre; cada niño es Edipo en potencia y en cada hombre afloran o quedan reprimidos indicios de tales tensiones.

⁸² En Francia, los estudios de mitocrítica se distribuyen principalmente alrededor de dos polos de investigación: la Escuela de París, dirigida por Pierre Brunel, que enfoca el carácter literario y transtextual del acervo mitológico, y la Escuela de Grenoble, liderada por Gilbert Durand, que observa la naturaleza antropológica y transmedial del imaginario mítico como reflejo simbólico de la cultura. Entre las bases de ambas escuelas se encuentran las propuestas de la llamada psicología de las profundidades cuyos pioneros son, precisamente, Sigmund Freud y Carl Jung.

Con el objetivo de apuntalar esta interpretación, Freud recurrió a otro referente trágico: el *Hamlet* de Shakespeare. Desde la perspectiva freudiana (273-274), el argumento de éste gira en torno a la relación de un hijo con sus padres: Claudio, que asesina al rey y desposa a la reina, consume los deseos íntimos del príncipe, quien, de modo inconsciente, se identifica con el agresor de la figura paterna y beneficiario del lecho materno; por ello, las dudas ante la venganza y el cuestionamiento moral que atribulan al protagonista. Richard Armstrong señala:

from the outset, *Hamlet* always came after Freud's discussion of *Oedipus* But this secondary position is completely misleading, because fundamentally, Hamlet, not Oedipus [*sic*] is the figure that corresponds to the condition of the modern adult. ... So as paradigmatic as Oedipus is for psychoanalysis, Hamlet is the actual model of homo Freudianus, ... haunted by his own desires (77).

Así, en *La interpretación de los sueños* (1ª ed. ca. 1900), Freud enfocó el núcleo familiar de las tragedias citadas y resignificó a los personajes centrales: Edipo vino a representar deseos infantiles y Hamlet, el adulto neurótico, consecuencia de esos deseos reprimidos que se agitan en lo inconsciente (271, 273).

Es de notar que en el planteamiento del complejo de Edipo, Freud no se detiene en uno de los temas rectores del mito y de la tragedia que le sirven de base; el destino –necesidad inalterable que determina un recorrido imperativo que el héroe no puede evitar, aunque lo intente, como Edipo–. No obstante, si observamos con detalle sus postulados teóricos, podemos detectar que el concepto clave del pensamiento griego tiene su paralelo implícito en uno de los conceptos fundamentales del psicoanálisis: las pulsiones. Presentadas como energía psíquica que desencadena deseos a partir de una necesidad, las pulsiones impactan los lindes de la conciencia –con sueños, visiones, alucinaciones, reacciones somáticas, etc.– y rigen el comportamiento del sujeto (Freud, *Pulsiones y destinos de pulsión* 119). Mientras el destino es concebido como una fuerza motriz exterior, superior e inevitable –que se manifiesta, igualmente, a través de sueños, visiones, delirios, alucinaciones, etc.–, las pulsiones son fuerzas constantes que provienen de los rincones profundos de lo inconsciente, por lo que, dice Freud, “una huida de nada puede valer contra ella[s]” (114). Encontramos, pues, una oposición en el origen de las fuerzas que ponen en movimiento al héroe griego y al personaje freudiano y una

semejanza causal entre ellas: el destino guía a Edipo hacia el regicidio de Layo y hacia el matrimonio con Yocasta como etapas para la obtención del poder, las pulsiones despiertan en el infante los deseos de la ausencia del padre y de satisfacción en el seno materno como etapas del desarrollo psicosexual.

La vulgarización que ha tenido la propuesta de Freud en su versión simplificada ha hecho que el complejo del psicoanálisis y el mito heroico se confundan hasta el grado de que en el conocimiento popular Edipo no es más que un parricida e incestuoso. Sin embargo, es mucho más que eso, ya que su perfil se matiza a cada reescritura, en cada resignificación. Como antes vimos, el mito heroico, cuento de advenimiento real, focaliza a Edipo en su trayectoria circular: el infante expósito se convierte en un joven determinado y astuto que, sin pretenderlo, recupera el lugar que le corresponde en el reino del que fue expulsado. En *Edipo tirano*, Sófocles confronta a Edipo, jefe de estado, en la plenitud de la edad, con los hechos fatídicos de su llegada al poder; la causalidad en la tragedia conecta sucesos de la infancia y de la juventud del protagonista con las calamidades sufridas en la ciudad de Tebas: la Esfinge y la peste. En el *Œdipe* de Corneille, el monarca se perfila como un advenedizo en la casa real y como un gran estratega expansionista cuya sangre derramada en autosacrificio trae salud al pueblo tebano. A su vez, el complejo de Edipo se fundamenta en dos mitemas subyacentes en las reescrituras anteriores a Freud, el parricidio y el incesto, que el psicoanalista amplifica, generaliza y asimila a deseos enquistados en lo profundo de la psique.

Para ver la resignificación freudiana desde diferentes ángulos, hay que considerar a sus detractores, entre los que destacan Marie Delcourt y Jean-Pierre Vernant. En *Œdipe ou la légende du conquérant* (1ª ed. 1944), la helenista belga “manifeste la plus grande réserve à l’égard des thèses freudiennes” (Stein en Delcourt V) y analiza el mito de Edipo como una trayectoria en la que se encadenan motivos que remiten a una “lutte pour le pouvoir royal”. A su vez, en “« Œdipe » sans complexe” (1ª ed.1986), el antropólogo francés –cuyos trabajos enfocan mito y tragedia en su dimensión sociohistórica– cuestiona:

en quoi une œuvre littéraire appartenant à la culture de l’Athènes du Ve siècle avant J.-C. ... peut-elle confirmer les observations d’un médecin du début du XXe siècle sur

la clientèle de malades qui hantent son cabinet ? ... L'interprétation freudienne ... n'a pas influencé les travaux des hellénistes. Ils ont continué leurs recherches comme si Freud n'avait rien dit. Aux prises avec les œuvres, ils ont eu sans doute le sentiment que Freud parlait « à côté », qu'il était resté en dehors des vraies questions, celles qu'impose le texte lui-même (Vernant y Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes* 1, 7).

Admitamos que, desde los estudios clásicos, el complejo de Edipo reduce los significados de los productos griegos a una problemática que, en su origen, les es ajena (Delcourt 190, 228); aceptemos también que la importancia del psicoanálisis radica en la exploración de las profundidades de la psique: como anuncia la cita de la *Eneida* que es epígrafe de *La interpretación de los sueños*, Freud descendió de la superficie de lo consciente para hurgar en los rincones de lo inconsciente: “*Flectere si nequeos superos, Acheronta movebo*” (Petrella).

El incesto según Cocteau

Independientemente de las opiniones divergentes en el ámbito científico, en la esfera de la creación dramática algunos autores se sintieron atraídos por la línea psicoanalítica de Edipo y dieron en sus reescrituras especial relevancia a la problemática freudiana. Si observamos el teatro mitológico francés del siglo XX desde esta perspectiva, el tercer acto de *La Machine infernale* (1934) de Jean Cocteau⁸³ destaca por su desarrollo y elementos escénicos que en el marco del psicoanálisis adquieren un valor simbólico. Titulado “La nuit de nocces”, este acto escenifica uno de los episodios implícitos en la narración heroica: la consumación del incesto. Según Cocteau, este encuentro íntimo tiene lugar en la recámara de la reina, amueblada con objetos de fuerte carga afectiva, como una cama y una cuna. En este espacio, Edipo declara su deseo a Yocasta: “je ne veux pas que le sommeil

⁸³ Interesado en la Grecia antigua, en la mitología y en la tragedia, Cocteau sintió una fascinación por la obra de Sófocles y por el complejo de Freud hasta el grado de que “Oedipus is a Cocteau icon” (Tsakiridou 31). El héroe tebano marcó su repertorio dramático –y no sólo éste: también su poesía, *La Danse de Sophocle* (1912), y su trabajo gráfico– con un *Œdipe roi* (1925, 1937), libreto (escrito en francés y traducido al latín) de la ópera-oratorio *Œdipus Rex* (1927) de Igor Stravinsky y con una obra que integra episodios del relato mítico y el *Edipo tirano: La Machine infernale* (escrita en 1932, acompañada de ilustraciones del mismo autor, estrenada en 1934). A estos Edipos, agreguemos *Antigone* (1922), “contracción” de la obra de Sófocles (Lieber en Cocteau 7-9). Además de la tragedia griega, Cocteau también encontró inspiración en las leyendas artúricas, *Les Chevaliers de la Table ronde* (1937), y en la tragedia isabelina, *Roméo et Juliette* (1924).

me gâche le prodige de passer cette nuit de fête profondément seul avec toi". Debido a las exigencias de la ceremonia de coronación previa, los recién casados interactúan "dans le ralenti d'une extrême fatigue"; por ello, la pareja real se entrega de manera alternada a sueños intermitentes que revelan actividad psíquica inconsciente; a través de ella, afloran verbalmente secretos de ambos personajes que no pueden ser comprendidos por los interlocutores en un estado de semisueño; en este duermevela, el diálogo alude, por momentos, a la relación equívoca entre los esposos: "quel gros bébé !", dice Yocasta; Edipo replica: "Oui, ma petite mère chérie...". Las alusiones a los lazos estrechos entre madre e hijo alcanzan su mejor momento escénico cuando la reina mece la cuna en donde el joven rey tiene apoyada la cabeza mientras su cuerpo se extiende sobre el lecho nupcial. Como puede apreciarse en este resumen, en "La nuit de nocés" (93-119), Cocteau recrea una atmósfera onírica en donde elementos freudianos gravitan en torno a la idea del incesto que emerge de forma recurrente, pero sutil. Esta manifestación de lo inconsciente sugiere los hechos fatídicos en los que se encuentran involucrados los personajes; lo que viene a reforzar la maquinaria del destino que se revelará en el cuarto y último acto de *La Machine infernale*, "Œdipe roi", inspirado en el desarrollo trágico del *Edipo tirano* de Sófocles.

En el caso de Cocteau, así como en el de varios otros dramaturgos, el recurso a elementos freudianos sugiere que los personajes tienen móviles "ocultos", por lo que adquieren mayor complejidad psicológica. Al respecto, Gaston Bachelard observa: "El personaje mítico tiene un superconsciente, un ego y un subconsciente" (en Diel 8). De esta forma, la estructura tripartita de la personalidad, propuesta por Freud, se amplía a los personajes de ficción. Enfocadas, en un principio, en el comportamiento humano, las teorías psicoanalíticas llegaron a convertirse en herramientas de los estudios literarios. No está de más agregar que el psicoanálisis no sólo fue teorizado por Freud y no se limitó al mito de Edipo para describir tensiones resentidas en el umbral de la conciencia; expertos en la materia también recurrieron a otros personajes míticos para denominar diferentes pulsiones: el complejo de Electra (Jung, 1912), el complejo de Narciso (Freud, 1914), el complejo de Casandra (Bachelard, 1949), el complejo de Caronte (Bachelard, 1949), etc. Cada uno de éstos se justifica en motivos característicos del mito al que refiere.

Los mitos como constelaciones de arquetipos

La teoría de los complejos no es la única en el campo de la psicología⁸⁴ en declararse tributaria del acervo mitológico. A diferencia del psicoanálisis de Freud, el psicoanálisis de Jung abre lo inconsciente a una experiencia colectiva animada por figuras psíquicas llamadas arquetipos. Originados en los albores de la civilización y constantes en la evolución de las sociedades, los arquetipos son “tipos arcaicos”, modelos primigenios (la sucesión, la seducción, el retorno, la sabiduría, etc.) inherentes a la especie humana. Estos patrones antiquísimos conforman los cimientos de amplios productos culturales: “los arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y a épocas de la historia”⁸⁵ (*El hombre y sus símbolos* 79). Así, la teoría de Jung se interesa en la maquinaria psíquica que interviene en la construcción de mitos. Éstos son concebidos como constelaciones de arquetipos que se manifiestan como símbolos o esquemas que ponen en juego el imaginario ancestral de la humanidad (Durand, *Las estructuras* 56). En los mitos, pues, los arquetipos se agrupan, interactúan, particularizan cada argumento y se proyectan a través de personajes, de situaciones concretas (la encrucijada, la confrontación, el consejo...) y de símbolos diversos (el oráculo, el monstruo, el héroe, etc.). En todo caso, las significaciones arquetípicas se presentan como un juego de polos opuestos y complementarios.

Arquetipos en el mito de Edipo y en el *Œdipe* de Anouilh

Desde esta perspectiva bipolar, en el mito de Edipo puede identificarse una variedad de figuras psíquicas como el arquetipo del padre (que se hace patente a través de Layo, el progenitor que lo rechaza, y de Pólipo, quien le da cobijo y

⁸⁴ Dicho sea de paso, la psicología tampoco fue la única ciencia que se interesó en el imaginario mítico. Un ejemplo destacado en el terreno de la filosofía es el del mito de Sísifo, que da título al ensayo de Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), en donde el filósofo francés de origen argelino plantea lo absurdo de la existencia humana.

⁸⁵ El hecho que los arquetipos ejerzan un influjo en naciones y en épocas de la historia justifica que en los estudios de arquetipología y de mitoanálisis haya que “abandonarse a los vientos peligrosos de los contextos” e identificar resonancias del imaginario mítico en conjuntos architextuales o transmediales de una sociedad o una época dadas. La propuesta es, pues, partir de los textos para llegar a los contextos (Durand, *Mitos y sociedades* 171-186).

educación), el arquetipo de la lucha generacional (con los mitemas de la exposición –la condena del padre– y el parricidio –el reclamo del hijo–), el carácter antitético del arquetipo materno que permea a través de elementos naturales como el monte Citerón (que representa a la Madre Tierra, a donde Edipo es arrojado a su muerte y en donde es rescatado por un transeúnte) y personajes como Yocasta y Merope (la madre terrible y la madre protectora, respectivamente), el arquetipo de la seducción (que –también equívoco– remite a la bestialidad de la Esfinge y al matrimonio con la reina), el esquema del retorno (que implica tanto la recuperación del legado paterno como la vuelta al vientre materno) o el encuentro con la sombra, arquetipo que condensa “los aspectos oscuros de la personalidad” (Jung, *Aion* 23), que termina por desestabilizar la ‘conciencia’ de Edipo.

Sobre la sombra, en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1ª ed. 1934), el psicoanalista explica: “El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. ... el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables ... significa ... el encuentro con la propia sombra” (Jung 26-27). Evidentemente, entre líneas se percibe una alusión al Edipo trágico, que cumple cabalmente con los esquemas de la búsqueda de la identidad y del encuentro consigo mismo, que no es más que el reconocimiento de su propia sombra. Destaquemos que, en el conjunto heroico, Edipo es el único personaje que acaba frente a sí mismo, de cara a su propia sombra. Ni Teseo, ni Perseo, ni Belerofonte, ni Heracles se vieron enfrentados a su “yo” oculto. La consigna “Conócete a ti mismo” del frontón del Oráculo de Delfos –que Edipo consultó cuando vio su filiación cuestionada y su identidad en entredicho– exhorta a esta búsqueda interior en cuyo final se revelará la otra cara del sujeto, su contrario y su complemento: su sombra.

En esta bipolaridad marcada por los arquetipos, Edipo es, a la vez, el que huye de la casa paterna y vuelve a ella, la víctima del padre y su victimario, el hijo y el amante, el padre y el hermano, el hombre voluntarioso que se rebela reiteradamente contra el destino y el hombre doblegado por esas fuerzas fatídicas, el salvador del reino de Tebas y el causante indirecto de sus males, el joven inmutable ante la Esfinge y el adulto horrorizado ante su propia sombra, que “representa un problema ético, que desafía a la entera personalidad del yo” (Jung, *Aion* 22). Durante el reconocimiento de la sombra, se operan en Edipo transformaciones radicales; su

caída estrepitosa del poder lo lleva de regidor a miserable invidente y, con Antígona, vuelve a los caminos como cuando era joven, esta vez, no en búsqueda de su identidad ni huyendo de los vaticinios, sino para reconciliarse consigo mismo, para comprender su destino y a su propia sombra. Vemos, pues, que el universo mítico responde a esquemas y figuras arquetípicos que se desdoblán haciendo evidentes aspectos opuestos y complementarios, lo que permite observar la complejidad de los héroes que se encuentran en una tensión por su carácter bipolar.

Este juego de contrastes puede apreciarse en trabajos de dramaturgos como Jean Anouilh, quien, en *Œdipe ou le roi boiteux* (escrita en 1978, publicada en 1986, un año antes de su muerte, y puesta en escena en 2014), expone una reflexión ontológica de ecos junguianos derivada de un deslizamiento referencial entre la respuesta al enigma, “el hombre”, y la humanidad que el héroe tebano representa frente a la bestialidad de la Esfinge; el coro de Anouilh sentencia:

L’homme est un roi boiteux. Il va, un pied dans son ombre, un pied sur le chemin clair de sa raison, et il avance, sans trop savoir où. Sur la route de lumière il reconstruit orgueilleusement le monde et il peut tout --d’une jambe ! Mais l’autre pied suit un sentier obscur et glissant au fond de la boue de son être. (35).

“L’homme est un roi boiteux”; de esta forma, para Anouilh, el héroe cojo condensa la esencia del ser humano en sus claroscuros; estas contradicciones profundas tienen para el dramaturgo bordelés un sentido moral; el coro continúa:

Et c’est pour cela qu’il boite, le malheureux ! Parfois il croit avoir vécu comme un juste, mais il oublie la bête qui est en lui et qui va se venger, parfois il a vécu comme une bête cédant à tous ses désirs, mais il oublie le petit garçon pur qu’il a été autrefois et qui va le juger à son tour, jeune ange exterminateur. Car au plus haut de son triomphe l’homme est à l’affût de son remords (35-36).

Entre lo ‘correcto’ y racional, por un lado, y lo salvaje e irracional, por el otro, el Edipo de Anouilh refleja la dualidad de la naturaleza humana y una percepción pesimista de la misma. Como el héroe de referencia, el ser humano está en una encrucijada, se conduzca por donde se conduzca, se incline hacia donde se incline, una persona terminará confrontada por su otra parte reprimida o desconocida, como el rey Edipo termina enfrentándose a su sombra, que le reclama sus acciones, que lo juzga y lo

horroriza. Hay algo más: en esta polaridad arquetípica, el héroe/hombre se asemeja a su contraparte, la Esfinge, mitad ser humano y mitad bestia. Sólo que mientras la Esfinge exhibe su dualidad desde el aspecto físico, las contradicciones entre humanidad/bestialidad se alojan de manera irreconciliable en el interior de Edipo, son la esencia profunda del ser humano que, según Anouilh, nunca encontrará equilibrio interno ni justificación antes sus hechos. Al igual que Edipo, una persona puede decidir qué acciones realizar; en cualquier caso, tarde o temprano, como el modelo mítico, quedará frente a sí misma. De esta forma, Anouilh da a su personaje una proyección universal: desde una mirada junguiana, el Edipo de Anouilh es una representación arquetípica de la humanidad.

Para terminar con este apartado, hay que decir que, además de marcar la producción dramática, los trabajos de Sigmund Freud y de Carl Jung influyeron otras áreas de las ciencias sociales y humanas; las aportaciones de los investigadores involucrados –como Gaston Bachelard, filósofo del imaginario simbólico, Mircea Eliade, historiador de las religiones, Joseph Campbell, estudioso de matrices arquetípicas (como el monomito) de las que derivan las mitologías, Károly Kerényi, interesado en la profundidad simbólica de elementos míticos y Claude Lévi-Strauss, antropólogo estructural, por mencionar sólo algunos de los más importantes– son recursos que en el marco de la mitocrítica permiten al investigador contemporáneo apreciar la construcción del universo mítico, el carácter de los personajes y la carga simbólica del mito y de sus reescrituras.

I.2 La configuración del nuevo teatro mitológico

Paralelo al desarrollo de las ciencias sociales y humanas y a la revaloración que éstas dieron al acervo mitológico, hubo un cuestionamiento de las formas dramáticas. En Francia –que cuenta con una tradición clásica con una estricta delimitación de géneros⁸⁶–, los dramaturgos contestatarios actualizaron los argumentos heroicos en obras de estructura irregular con mezclas que hacen oscilar

⁸⁶ Recordemos que, a diferencia de la comedia española, género híbrido, en tres jornadas, que no estuvo sujeto a restricciones, la tragedia francesa condenó la mezcla de géneros, reclamó respeto por las unidades dramáticas y exigió una construcción en cinco actos.

la acción entre lo cómico y lo trágico; el resultado casi nada conserva del estilo y del formato clásicos. Es decir, aunque el conjunto mítico-trágico despertó interés, el formato de la tragedia fue desdeñado; la materia heroica se insertó en obras que se alejan de la estructura trágica tradicional; la tragedia como género basado en reglas aristotélicas y horacianas desapareció; Jacques Truchet observa: “Le XX^e siècle a connu ... un authentique retour à la tragédie. Mais cette tragédie-là fut fondée sur nouveaux frais ... en contact direct avec le théâtre grec ; elle ne doit rien au théâtre français des XVII^e et XVIII^e siècles ; il s’agit d’un autre genre littéraire” (169).

Por oposición a la tragedia ática y a la tragedia clásica francesa, este ‘otro género literario’ no tiene ni forma ni reglas definidas; en él cabe lo heroico, lo patético, lo poético, lo prosaico, lo paródico, lo absurdo... Luego, en el mundo del arte dramático surgieron referencias mitológicas inéditas y designaciones ‘genéricas singulares’ que obedecen al ingenio de cada autor, como *L’autre Alceste. Drame en cinq récits* (1896) de Alfred Jarry o *Les Mamelles de Tirésias. Drame surréaliste* (1917) de Guillaume Apollinaire. En el primer caso, el título plantea el símil –*l’autre*– de un personaje mítico –*Alceste*–, mientras la obra tiene una construcción atípica: es un drama en cinco relatos. En el segundo caso, el título anuncia a un personaje que no aparece en la obra, en su lugar hay una mujer, Thérèse, que, buscando emanciparse, experimenta –como Tiresias– cambios de sexo. La indicación *Drame surréaliste*, creada para la ocasión, sitúa la pieza de Apollinaire a la vanguardia de un movimiento que poco después se extendería a las diversas artes: el surrealismo, cuya praxis explora la potencia creativa de lo inconsciente en la acepción freudiana⁸⁷. Hay que insistir que los dramaturgos fueron más allá de referir de manera insólita a personajes míticos y de atribuir a sus obras designaciones extravagantes: se levantaron contra las normas, liberaron la expresión trágica del formato tradicional, hicieron una revisión del lenguaje teatral y propusieron tratamientos dramáticos revolucionarios dentro de líneas estéticas que hacen eco a novedades científicas del siglo XX. Lo anterior se sintetiza en un único hecho: la transformación radical de la tragedia, la codificación de un “nuevo” teatro mitológico.

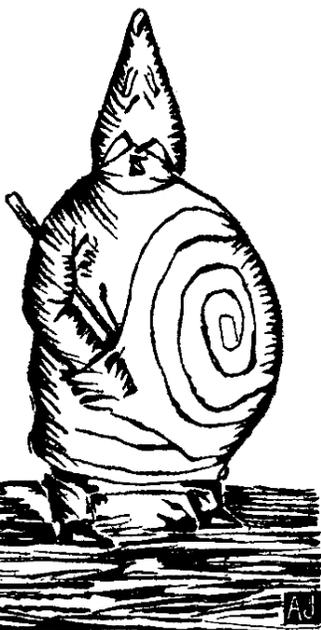
⁸⁷ En su primer manifiesto (1924), Breton saluda a Apollinaire como precursor de un movimiento que decide llamar en su honor *surréalisme* (35). Breton declara vínculos entre creación e inconsciente en la línea freudiana y establece relaciones entre el surrealismo y manifestaciones de lo inconsciente, asociaciones libres, escritura automática, simbolismo onírico, etc.

***Ubu roi*: la vanguardia de un ‘nuevo’ género trágico**

En Francia, este teatro trágico revolucionario tiene su antecedente en una obra que marcó la producción dramática y señaló el rumbo que tomarían las vanguardias artísticas del siglo XX: *Ubu roi* de Alfred Jarry. Producto de materiales heterogéneos,⁸⁸ *Ubu roi* no es –contrariamente a lo que pudiera sugerir la similitud entre los títulos– un hipertexto de *Œdipe roi*, sino una reescritura parcial de *Macbeth*, como se insinúa en el epígrafe en el que, con un lenguaje arcaizante, como un pastiche de Rabelais, se menciona a Shakespeare.

Específicamente, el punto de partida de la acción de *Ubu roi* es el diálogo en el que Lady Macbeth logra perturbar el ánimo de su esposo incitándolo al regicidio: “look like th’innocent flower, / But be the serpent under’t.” (50); lejos de las delicadas metáforas de Shakespeare, la Mère Ubu espeta: “Qui t’empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place ? ... A ta place, ce cul, je voudrais l’installer sur un trône” (9-10). Ante la insistencia de la mujer, se revela el verdadero carácter del titular: al igual que el protagonista de *Macbeth*, Ubú es un vasallo traidor y un noble

sanguinario en ascenso al poder; sólo que, en contraste con su antecedente isabelino, el personaje de Jarry es un hombre obeso y voraz, con una cabeza deforme, cónica, vestido con una especie de botarga que lo hacen ver ridículamente extraño; en la parte delantera de su traje hay una espiral, símbolo de apetitos insaciables y de procesos digestivos incontenibles (N. Filho 7-9). Este personaje provoca hilaridad en el público, entre otras cosas, porque es gangoso y por sus constantes lapsus línguae: “J’ai des oneilles pour parler et vous une bouche pour m’entendre” (77); pero Ubú también provoca horror, por su crueldad y avaricia sin medida: “J’ai l’honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens” (59). Así, el



Representación del rey Ubú (Jarry, 1886).

⁸⁸ Entre esos materiales se encuentran un libreto inicial -escrito por unos compañeros del joven Jarry, los hermanos Morin, estudiantes de un liceo de Rennes- que dio pie a una sátira representada primero con marionetas y después en teatro de sombras y referencias a obras renacentistas, de Rabelais y Shakespeare. Sobre la obra en marionetas, Domenach afirma: “L’acte de naissance de la tragédie contemporaine, c’est en 1888, la guignolade du lycéen Jarry” (1004).

personaje de Jarry se yergue como una proyección caricaturesca y monstruosa del poder (Alexandrescu).

Entre festines pantagruélicos, referencias escatológicas, lenguaje altisonante, emociones desbordadas y violencia física y verbal explícita –“répondez-moi, sac à merdre!”–, se desarrolla una acción que se articula en cinco actos. A pesar de haber recurrido a esta articulación que corresponde a la tipología de la tragedia francesa, Jarry no se interesó en las convenciones del formato clásico. Por el tratamiento de la materia de base, la obra se acerca, más bien, a la variante isabelina llamada *Blood Tragedy*. Al transcurrir las escenas, el argumento de *Ubu roi* se separa de su hipotexto; con todo, a decir de Pronko, en la obra hay alusiones a otras obras de Shakespeare (5). A medida en que la acción avanza, se acentúa la calidad moral del matrimonio Ubú: “Il n’y a pas un défaut qu’[il] ne possède” (122). De acuerdo con Martin Esslin, el teórico más reputado del teatro del absurdo, el Père Ubu es “a mythical, archetypal externalization of human instincts of the lowest kind” (8).

Estos protagonistas, a todas luces personajes de la más baja calaña, dieron lugar a un conjunto de piezas, el Ciclo Ubú, entre las que se encuentra *Ubu enchaîné* (1900), que nada tiene que ver ni con Prometeo ni con Esquilo. Sin embargo, vemos en los títulos que Jarry estableció una relación referencial con piezas representativas de la producción ática, pero procedió a una ruptura con las mismas; la materia prima de las obras no corresponde a los argumentos de las tragedias referidas –*Edipo rey* de Sófocles y *Prometeo encadenado* de Esquilo–. Por el contrario, Jarry manipuló con completa libertad el texto inglés –*Macbeth*– hasta llevar al colmo de lo grotesco el perfil del protagonista; de esta manipulación resultó un tirano, en la acepción moderna del término, extremadamente cruel y ridículo en sus excesos, preocupado por la expansión de su territorio y por el incremento de sus finanzas.

En síntesis: Jarry se sirvió de una técnica dramática contestataria, se levantó contra el formato clásico y contra el modelo del drama romántico –el teatro de Shakespeare– y se opuso al naturalismo escénico. Luego, *Ubu roi* viene a representar el acta de defunción del teatro decimonónico y el acta de nacimiento del teatro de vanguardia, de donde se desprenden, tempranamente, el teatro mitológico del siglo XX y, posteriormente, el teatro del absurdo.

Principios éticos del antihéroe trágico

Más allá de rebelarse contra la tradición trágica y contra el realismo o naturalismo escénicos, Jarry se propuso criticar en *Ubu roi* (1896) la desmesura de la burguesía, que quedó plenamente empoderada con la consolidación de la Tercera República (1870-1940), régimen que propició su estabilidad después de una sucesión de restauraciones monárquicas, de gobiernos imperiales y breves intentos republicanos. Esta nueva clase en el poder, que tenía acceso a las salas de espectáculos, caería pronto en excesos similares a los de la aristocracia (Parvaneh y Fakhriazar 48); ante esto, en "Questions de théâtre" (1897), Jarry asevera: "J'ai voulu que, le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir ... où le vicieux se voit ... selon l'exagération de ses vices; et il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté" (en Coste 131).

Así, la piedra angular del teatro de vanguardia orientó las reescrituras trágicas hacia otra estética escénica y hacia una ética menos heroica; esto último con vistas a que el grueso del público pudiera identificarse con los personajes: "des personnages qui pensent comme lui ... des sujets et péripéties naturelles, ... c'est-à-dire quotidiennement coutumières aux hommes ordinaires" (405), exhortó Jarry en los preludios del siglo XX ("De l'inutilité du théâtre au théâtre", 1896). A partir de entonces, dramaturgos revolucionarios discurrieron sobre la naturaleza y la función del drama y, evidentemente, el concepto de héroe fue puesto en entredicho. Los autores retomaron la materia trágica, ática e isabelina, pero dieron a sus personajes un tratamiento subversivo: minimizaron las virtudes de los protagonistas y potenciaron debilidades y defectos. A diferencia de la tragedia (neo)clásica y del teatro español de corte, en el siglo XX, las hazañas son emprendidas por 'héroes' que no son los modelos éticos de antaño.

Casi veinticinco años después de *Ubu roi*, en España, Ramón de Valle-Inclán, nacido en Galicia, postuló la estética del "esperpento": vistos en un espejo cóncavo, las personas y el mundo resultan distorsionados; es esta distorsión la que conviene al drama. El protagonista de *Luces de Bohemia* (1920), Máximo Estrella, portavoz del autor, explica: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el

Esperpento. ... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas. ... Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo, las normas clásicas" (224-226). El mismo personaje Max Estrella corresponde a tal concepción: es un poeta ciego, como Homero, con trances alucinatorios y una percepción del mundo que hacen recordar a Tiresias. A pesar de tener la apariencia solemne de un personaje "clásico-arcaico" (155, 160, 18), Max Estrella va dando traspiés y agitando su bastón en un recorrido por el estrato ínfimo de Madrid; su personalidad y comportamiento oscilan entre la dignidad de un vidente griego y lo miserable de un ciego alcoholizado.

Algo más tarde, en Francia, Antonin Artaud teorizaría sobre la necesidad de una renovación sustancial de la expresión teatral en pos de la integración y el equilibrio de los elementos escénicos. Por su puesto, el marsellés también disertó sobre la función del teatro; en "Le théâtre et la peste" (1ª ed. 1938), describe minuciosamente un incontrolable brote de peste y las reacciones que la infección, la agonía y la mortandad provocan en la población; la conclusión es inesperada: "l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie" (33). Se trata, pues, de presentar a los personajes no como una sublimación de valores, sino como reflejo de la humanidad en situaciones extremas, que es cuando emerge su verdadera naturaleza⁸⁹, más pérfida que heroica.

En pocas palabras, en las primeras décadas del siglo XX, fueron surgiendo, a ambos lados de los Pirineos, obras inspiradas en la tradición trágica cuyos argumentos son vertidos en formatos genéricos sin restricciones y cuyos personajes se presentan despojados de su halo heroico. Los personajes de antaño fueron convertidos en un reflejo grotesco del ser humano común. Sus empresas ejemplares y sus arrebatos trágicos tomaron, como veremos más tarde, nuevos significados contextuales.

⁸⁹ Pero "revelar la naturaleza" humana no quiere decir recurrir a una escenificación mimética y naturalista; antes bien, en el espacio escénico deben desplegarse recursos variados de fuerte carga simbólica con la intención de sugerir tal naturaleza e impactar los sentidos de los espectadores con "le magnétisme ardent des images" (Artaud 91).

Procedimientos hipertextuales en la renovación de la tragedia

Detrás de este tratamiento –que busca la ruptura de las normas del género trágico y el distanciamiento del realismo escénico– se insinúa una práctica de larga andadura esencialmente hipertextual cuyo objetivo es trastocar un texto de base por la modificación de su estructura y la inversión de su código de valores: la parodia (Bajtín 16-26; Genette, *Palimpsestes* 19-48), que –como el espejo de Valle-Inclán– distorsiona a personajes clásicos y al propio universo trágico. Con todo, no podemos decir que el ‘nuevo’ teatro mitológico sea estrictamente paródico –como las comedias burlescas en la España áurea y los *travestissements dramatiques* de la Francia clásica⁹⁰–; lo que podemos afirmar es que, en esta producción que trasciende fronteras genéricas, procedimientos paródicos destacan en obras que marcaron el rumbo de las reescrituras trágicas en el siglo XX. En ellas, la parodia permea a través de la materia heroica y de sus ejes temáticos; algo que no tuvo cabida en la tragedia ática ni en la (neo)clásica; de hecho, la tragedia de estructura aristotélica y la parodia mantuvieron distancias genéricas hasta la configuración de este teatro mitológico. Entonces, la parodia pasó a ser un procedimiento más en la construcción de una pieza de argumento trágico. En algunas reescrituras, las inversiones paródicas alteran la empresa heroica a tal grado que ésta acaba por ser irrisoria –el duelo entre Edipo y la Esfinge en Cocteau– o vana –la intención de Héctor de impedir la guerra–; en otras, deforman el universo trágico de tal suerte que los temas de la tragedia de base se reflejan en la reescritura con contornos absurdos –como el ejercicio del poder, ya no digamos en *Ubu roi*, en *La Guerre de Troie...* de Giraudoux y en *Don Hamlet* de Cunqueiro⁹¹. Luego, los procedimientos

⁹⁰ Comedias burlescas españolas expusieron ante la corte asuntos mitológicos; sin embargo, por lo ya expuesto, éstas no derivaron de una obra trágica (Mata). Por el contrario, en Francia, los actores de feria y los comediantes italianos conseguían salvar obstáculos para escenificar en espacios populares parodias de tragedias consagradas en la *Comédie-Française*. Algunas de ellas –a la vez lúdicas y críticas y a las que no se les puede reprochar ni ingenio ni calidad– reprodujeron “assez en détail la structure dramaturgique de leurs cibles, et les rapports entre les personnages” (Rougemont 178). Ejemplo contundente es el *Œdipe travesti* (1719) de Biancolelli, que invierte el horizonte de referencias del *Œdipe* (1718) de Voltaire, su hipotexto inmediato (Aguilar, *Tras el rastro* 146-152).

⁹¹ En el teatro mitológico, lo absurdo resulta del contrasentido o sinsentido que provocan las inversiones paródicas y no alcanza las implicaciones filosóficas de la vacuidad de la existencia que caracterizan al teatro del absurdo, que se manifiesta tal cual hacia mediados de siglo. Salvo raras

paródicos son artificios que aportan nuevos efectos a la materia heroica y participan en la renovación de la tragedia. Como afirma Linda Hutcheon: “parody participates in the dynamic development of literary forms” (“Parody Without Ridicule” 210).

Dado que “formas literarias” tiene una relación estrecha con “conjuntos architextuales”, notemos que la configuración del nuevo teatro mitológico está determinada por reflexiones teóricas y propuestas dramáticas de autores contestatarios que subvirtieron los parámetros éticos y estéticos de la tradición ática y de las tragedias isabelina y (neo)clásica. Esta subversión define la producción trágica del siglo XX, compuesta por piezas ‘híbridas’ que resultan de procesos de reescritura en los que se conservan, en mayor o menor medida, las líneas generales del argumento de base y se fusionan aspectos trágicos y procedimientos paródicos. En este sentido, el hecho architextual, la configuración de un nuevo tipo de tragedia, se encuentra estrechamente ligado a la derivación hipertextual; es decir, al proceder de los autores en cada reescritura. En los párrafos siguientes, veremos detalles de la derivación hipertextual como un proceso que conlleva, forzosamente, una resignificación, tanto al nivel sintáctico, con alteraciones del argumento y de la trama de base, como semántico, con la adquisición de valores contextuales.

En general, los dramaturgos del siglo XX parten de una obra ática o isabelina de referencia cuyos elementos constitutivos son objeto de transformaciones sintácticas y semánticas (Genette, *Palimpsestes* 39, 192, 291, 442); en principio, expurgan la retórica trágica, disminuyen, alteran o eliminan intervenciones del coro y simplifican las líneas de acción del hipotexto. De esta forma, el desarrollo queda reducido a sus mitemas básicos, como en *Antígona* de Salvador Espriu, pieza en la que se discute el destino de Tebas en la contienda fratricida, se expone la decisión del personaje titular así como su castigo por contravenir las órdenes de Creonte, o como en el cuarto acto de *La Machine infernale*, cuyo subtítulo es “Œdipe roi” (Cocteau 121-135) y que condensa la acción del *Edipo tirano* de Sófocles.

Para dar consistencia a la reducción de la materia trágica, los autores proceden a una ampliación del desarrollo dramático; agregan descripciones del entorno, monólogos introspectivos, diálogos humorísticos y/o controversias que vienen a

excepciones, como *Macbett* (1972) de Ionesco o *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*(1966) de Stoppard, el teatro del absurdo no se fundamenta en la reescritura de obras trágicas.

reforzar la problemática que busca destacar el autor en su hipertexto. Pongo como ejemplo las siguientes réplicas de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux en las que Paris expone el rapto de Helena, mientras Héctor analiza el hecho y propone una solución para evitar la guerra entre aqueos y troyanos:

HECTOR. — Tu n'as pas couvert la plinthe du palais d'inscriptions ou de dessins offensants, comme tu en es coutumier ? Tu n'as pas lâché le premier sur les échos ce mot qu'ils doivent tous redire en ce moment au mari trompé ?

PÂRIS. — Non, Ménélas était nu sur le rivage, occupé à se débarrasser l'orteil d'un crabe. Il a regardé filer mon canot comme si le vent emportait ses vêtements.

HECTOR. — L'air furieux ?

PÂRIS. — Le visage d'un roi que pince un crabe n'a jamais exprimé la béatitude.

HECTOR. — Pas d'autres spectateurs ?

PÂRIS. - Mes gabiers. ...

HECTOR. — ... tu n'as rien commis d'irréparable. En somme, puisqu'elle était déshabillée, pas un seul des vêtements d'Hélène, pas un seul de ses objets n'a été insulté. Le corps seul a été souillé. C'est négligeable. Je connais assez les Grecs pour savoir qu'ils tireront une aventure divine et tout à leur honneur, de cette petite reine grecque qui va à la mer, et qui remonte tranquillement après quelques mois de sa plongée, le visage innocent.

CASSANDRE. — Nous garantissons le visage. (33-35)

No hay que pasar por alto el contraste entre la gravedad del rapto, el conflicto bélico en puerta, el toque cómico de la narración de Paris y del comentario de Casandra. En su estudio preliminar a esta obra, Louis-George Tin señala que este triángulo amoroso es una vieja receta de comedia: “le mari cocu et ridicule [Menelao], la femme légère et adultère [Helena], l'amant charmant et jeune [Paris]” (37).

Además de “salpimentar” con humor los mitemas clásicos, los dramaturgos pueden incorporar a su reescritura motivos representativos de otras obras; de esto resulta una “contaminación” (Genette, *Palimpsestes* 65), procedimiento antiquísimo que genera referencias cruzadas entre el hipertexto y sus obras, principal y secundaria, de base. Tal contaminación viene, por ejemplo, a matizar el carácter del

protagonista, como en *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, pieza en la que Álvaro Cunqueiro retoma motivos freudianos y destaca aspectos edípicos en la conducta de su protagonista de inspiración isabelina. El recurso a la contaminación permite, sobre todo, complementar la acción del hipotexto principal con motivos del hipotexto secundario. Ejemplo de ello son las apariciones del espectro de Layo en el primer acto, “Le fantôme”, de *La Machine infernale* (Cocteau 33-62), que son un calque –no del *Edipo* de Séneca, como lo son en el *Œdipe* de Corneille o en el *Œdipe* Voltaire– del *Hamlet* de Shakespeare. En efecto, exactamente como en Shakespeare, en Cocteau, el espectro del rey asesinado se aparece ante dos centinelas que hacen su ronda en las murallas del castillo, a lo lejos se escucha un rumor de fiesta que viene de los barrios populares; mientras el rey Hamlet busca denunciar el fratricidio y pedir a su hijo venganza por el crimen y la usurpación de su hermano Claudius, el rey Layo pretende prevenir a Yocasta de la inminente llegada de Edipo con la intención de evitar el incesto. Contrariamente al fantasma del rey de Elsinor que consigue lo que se había propuesto, el fantasma del rey de Tebas no logra transmitir su mensaje, no pasa de ser una sombra pálida que ni Yocasta ni Tiresias pueden ver.

Además de esta contaminación que aporta nuevos motivos o episodios al desarrollo dramático –motivación en la terminología de Genette–, en el teatro mitológico es un procedimiento recurrente que los héroes de la tragedia sean degradados en su posición social y/o en sus principios éticos –desvalorización–; lo que, evidentemente, incide en su comportamiento. Ya en el siglo XVIII, Louis Fuzelier había comentado: “Les Héros [*de tragédie*] étalent souvent de beaux traits de morale Philosophique, & même Chrétienne ; mais ce ne sont pas ces traits que l’on fronde dans les Parodies ; ce sont les écarts, quelquefois absurdes, de ces héros [*sic*]” (7). En la línea de los parodistas dieciochescos⁹², los dramaturgos “novecentistas” rompieron los moldes heroicos y vulgarizaron a los héroes en sus periplos míticos y sus peripecias trágicas; luego, algunos protagonistas del teatro mitológico acaban por conducirse como antihéroes.

⁹² En “Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France”, Martine Rougemont observa: “Les procédés de la parodie théâtrale n'ont pas changé depuis le XVIIIe siècle” (184); es decir, la mayoría de los procedimientos que intervienen en las parodias de obras trágicas del siglo XVIII se encuentra también en piezas mitológicas del siglo XX.

Para ilustrar el hecho, vuelvo a *La Machine infernale*, que "par son originalité et sa portée dramatique, a fait date dans la renaissance du théâtre mythique" (Jouan 68). En el segundo acto de la obra citada, que lleva por título "La rencontre d'Œdipe et du Sphinx" (63-92), Cocteau dramatiza el mitema heroico por excelencia con un despliegue escénico espectacular; sólo que su protagonista es la antítesis del personaje del mito: en vez del viandante reflexivo y sagaz del relato mítico, el público ve en escena a un Edipo pretencioso que busca a la Esfinge motivado por la ambición de gloria; Edipo se imagina vencedor del monstruo: "j'aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu'on agite, le soleil, l'or, la pourpre, le bonheur, la chance, vivre enfin !". Pero este personaje ambicioso y soñador, que tiene la apariencia de un "jeune dieu", reacciona ante su adversario de forma pusilánime; paralizado por un encantamiento, suplica al "monstruo multifacético"⁹³: "Oh ! Madame... Oh ! Madame ! Oh ! non ! non ! non ! non, Madame !". Sin embargo, el antihéroe tiene la victoria asegurada. Tras su triunfo, 'inesperado' y carente de ingenio, Edipo se dirige como un fanfarrón rumbo a Tebas con los despojos del monstruo al hombro, comparándose con el mayor héroe griego: "Hercule jeta le lion sur son épaule !... (Il charge le corps sur son épaule) Oui, sur mon épaule ! Sur mon épaule ! Comme un demi-dieu !". Esta caricatura del héroe mítico da a Edipo matices de carácter y con ello una dimensión emocional humana; Lasso comenta: "Deseoso de mantener a Edipo en un plano meramente humano, Cocteau, incluso, minimiza el mérito del héroe al librar a Tebas de la Esfinge" (59).

El caso de Eteocles y Polinices en la *Antigone* de Jean Anouilh también es notable. Anouilh moldea el perfil de los guerreros fratricidas del *epos* tebano de acuerdo con problemáticas contemporáneas enraizadas en el seno de una familia pudiente; esta es la descripción que Creonte hace a Antígona de sus hermanos:

⁹³ El papel de la Esfinge es interpretado por dos personajes complementarios: una jovencita que se resiste a continuar asesinando jóvenes tebanos y el dios chacal egipcio, Anubis, que le recuerda que tiene que cumplir con su deber fatídico hasta la llegada de Edipo. El recurso a un personaje de otra tradición mitológica se justifica en el hecho que la Esfinge también es un referente cultural egipcio y por la intención de Cocteau de sorprender al público con asociaciones libres, elementos escénicos espectaculares y giros inesperados, sus famosos *coups de théâtre*. Por lo mismo, la esfinge pasa por transformaciones impresionantes en escena: la jovencita sensible de las primeras réplicas se convierte en el monstruo mítico, con garras y alas, que entrega sus despojos al "héroe", y termina elevándose sobre el escenario como Némesis, diosa griega de la venganza.

CRÉON

Que te rappelles-tu de tes frères, d'abord ? Deux compagnons de jeux ... qui te cassaient tes poupées, se chuchotant éternellement des mystères à l'oreille l'un de l'autre pour te faire enrager ? ... Après, tu as dû les admirer avec leurs premières cigarettes, leurs premiers pantalons longs ; et puis ils ont commencé à sortir le soir. ... Sais-tu qui était ton frère ? ... Un petit fêtard imbécile, un petit carnassier dur et sans âme, une petite brute tout juste bonne à aller plus vite que les autres avec ses voitures, à dépenser plus d'argent dans les bars. Une fois, j'étais là, ton père venait de lui refuser une grosse somme qu'il avait perdue au jeu ; il est devenu tout pâle et il a levé le poing en criant un mot ignoble ! ... Son poing de brute à toute volée dans le visage de ton père ! C'était pitoyable. Ton père était assis à sa table, la tête dans ses mains. Il saignait du nez. Il pleurait. Et, dans un coin du bureau, Polynice, ricanant, qui allumait une cigarette. ... Étéocle, ce prix de vertu, ne valait pas plus cher que Polynice. Le bon fils avait essayé, lui aussi, de faire assassiner son père, le prince loyal avait décidé, lui aussi, de vendre Thèbes au plus offrant. ... Cette trahison pour laquelle le corps de Polynice est en train de pourrir au soleil, j'ai la preuve maintenant qu'Étéocle, qui dort dans son tombeau de marbre, se préparait, lui aussi, à la commettre. C'est un hasard si Polynice a réussi son coup avant lui. Nous avons affaire à deux larrons en foire qui se trompaient l'un l'autre en nous trompant et qui se sont égorgés comme deux petits voyous qu'ils étaient, pour un règlement de comptes... (85-89)

Tenemos, pues, que los autores iconoclastas del siglo XX transformaron el carácter de los –otrora– héroes de tragedia. Esta “desheroización” trajo consigo la ridiculización o, peor aún, el envilecimiento de algunos de ellos (Genette, *Palimpsestes* 187; Mazouer 6-8). Con sus defectos y virtudes, Tiresias, Edipo, Héctor, Paris, Menelao, Eteocles y Polinices –por mencionar solo a los personajes que hemos aludido– pueden oscilar entre lo más admirable del heroísmo y lo más patético del ser humano... o viceversa.

En los fragmentos citados podemos notar otro de los rasgos inmediatamente evidentes de esta transformación hipertextual: el registro lingüístico. Como es evidente, el diálogo se aleja del estilo elegante y de la métrica del poema trágico para entrar en el terreno de lo prosaico –con estilo burlesco, asociado al habla popular caracterizada por regionalismos, construcciones agramaticales y vocabulario que llega, incluso, a ser soez: "Bougre de merdre, merdre de bougre", vocífera el rey Ubú de Jarry (10)–. Esto es una estrategia discursiva que crea anacronismos (Genette, *Palimpsestes* 81, 440, 468), desfasamientos entre los personajes venidos de un pasado mítico-trágico y el entorno social del siglo XX al

que son transpuestos. Tal transposición provoca, por un lado, un efecto de extrañeza o, incluso, hilaridad y, por otro, “un effet de familiarisation” (83), que acerca los personajes del drama al grueso del público. Esto, Fuzelier ya lo había anotado: “Ordinairement le Parodiste n’est que l’écho du Parterre, c’est du Parterre lui-même qu’il emprunte de quoi le divertir [sic]” (8). El hecho de que los personajes trágicos se expresen con un lenguaje coloquial, como la mayoría entre el público, y que tengan un perfil contemporáneo insinúa que son como el ser humano promedio. Luego, los procedimientos hipertextuales se despliegan como un juego de espejos dispuestos de tal forma que en su centro convergen el reflejo distorsionado de la obra trágica de referencia y el reflejo exagerado del mismo público al que se dirige, reflejo que da cuenta del contexto histórico-social al que vienen a insertarse los antiguos modelos trágicos.

Una construcción dramática especular

Para dar una visión más amplia de los procedimientos especulares que intervienen en la renovación del teatro mitológico, hay que considerar la importancia de la autorreflexividad, la autorreferencialidad y la autoconsciencia en las reescrituras del siglo XX. Dichos procedimientos transgreden las fronteras de la ficción dramática por lo que el conjunto toma características metateatrales⁹⁴. Por medio de su identificación, se puede apreciar una obra como una enunciación reflexiva que se refiere a sí misma y ostenta personajes conscientes de su propia función dentro del universo diegético. Para explicar mejor esta cualidad, me permito parafrasear una de las observaciones de Linda Hutcheon sobre la narrativa metaficcional del siglo XX y adaptarlas al drama: ‘como Narciso en el mito griego,

⁹⁴ Aunque el término “metateatro” es acuñado por L. Abel (1963) para referirse a construcciones dramáticas complejas modernas y posmodernas, investigadores como R. L. Smith cuestionan: “Were the earlier Greek tragedies also metatheatrical?” (2). Basándose en las propuestas de R. Hornby (1986), Smith encuentra en la *Orestíada* ceremonias –representaciones rituales o festivas– dentro de una representación mayor, la obra trágica que las contiene; además, Smith señala cómo algunos personajes de Esquilo –Orestes, por ejemplo– interpretan un papel o fingen ser otra persona. Por tales juegos de representación e interpretación, hay tragedias griegas con características metateatrales (Pascolati 272) que se manifiestan de forma más discreta en comparación con obras del teatro isabelino y del teatro áureo, Shakespeare y de Calderón, principalmente. En el s. XX, se acentúa la tendencia del metateatro de proponer una reflexión sobre los elementos dramáticos y sobre la realización escénica, como en piezas de L. Pirandello.

hay obras de teatro intensamente atentas a su propia existencia, que constantemente llaman la atención hacia su propio desarrollo, sus elementos escénicos y sus estructuras dramáticas⁹⁵. El referente inmediato ineludible de este tratamiento metaenunciativo es *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) de Luigi Pirandello, que pone en juego a personajes lúcidos, conscientes de que son personajes de ficción, que discuten con el director, que es también un personaje, sobre el proceso de creación y escenificación de la obra en la que todos participan; así, autorreflexividad, autorreferencialidad y autoconsciencia son procedimientos que hacen que la ficción asome hasta la superficie de la diégesis dejando expuestos la función de los personajes y el proceso de realización escénica.

Pero la metateatralidad no se limita a procedimientos de enunciación especular, también refiere a la complejidad de una construcción dramática en la que se multiplican el espacio y el tiempo y se crean, por ende, varios niveles diegéticos. Aplicada a las reescrituras del teatro mitológico, la metateatralidad –con su metaenunciación y/o su metadiégesis– “age como importante elemento na renovação da tragédia no teatro moderno” (Pasolati 269). Un ejemplo recurrente de cómo los procedimientos metaenunciativos participan en esta renovación es el prólogo y el coro de la *Antigone* de Anouilh, que a continuación veremos brevemente; después, observaremos detalles de la construcción metadiegetica de *La Machine infernale* de Cocteau. En los párrafos siguientes nos acercaremos, pues, a dos reescrituras de Sófocles, referencias en el nuevo teatro mitológico, que dan cuenta de aspectos metateatrales en la producción trágica del siglo XX.

Hay que tomar en cuenta que, en la tragedia ática, el prólogo es parte constitutiva de la estructura dramática (Aristóteles); situado al inicio del discurso verbal, como monólogo o diálogo, su función introductoria es posicionar al público frente al *mythos* que retoma la pieza, prepararlo emocionalmente para el conflicto trágico, explicar las causas de éste y exponer la situación de los personajes involucrados (Brasete 74-83). De acuerdo con lo anterior, el prólogo en la *Antígona* de Sófocles corresponde al diálogo inicial entre el personaje titular y un personaje secundario:

⁹⁵ El original se encuentra en la cubierta posterior de *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox* y dice: “Like Narcissus in the Greek myth, the novel of today is intensely aware of its own existence, continuously drawing attention to its own storytelling processes and linguistic structures.”

ANTÍGONA. — ¡Oh Ismene, mi propia hermana, de mi misma sangre!, ¿acaso sabes cuál de las desdichas que nos vienen de Edipo va a dejar de cumplir Zeus en nosotras mientras aún estemos vivas? ... Y ahora, ¿qué edicto es éste que dicen que acaba de publicar el general para la ciudad entera? ...

ISMENE. — A mí, Antígona, ninguna noticia ... me ha llegado desde que ambas hemos sido privadas de nuestros dos hermanos, muertos los dos en un solo día por una acción recíproca. ...

ANTÍGONA. — Pues, ¿no ha considerado Creonte a nuestros hermanos, al uno digno de enterramiento y al otro indigno? ... Piensa si quieres colaborar y trabajar conmigo.

ISMENE. — ¿En qué arriesgada empresa? ¿Qué estás tramando? (249-250)

En este fragmento, puede verse que en el diálogo de apertura se establece la relación de parentesco entre las interlocutoras, se refiere a la guerra fratricida, se expone la prohibición del general Creonte y se anuncia la transgresión de Antígona. El prólogo citado es una inmersión inmediata al universo diegético. Ante este hecho, la innovación de Anouilh consiste en convertir esa parte estructural y abstracta de la tragedia en un personaje concreto, llamado 'Prologue', que figura en el elenco y que, en su momento, tiene presencia física y peso escénico. Al inicio de la pieza, esta personificación del prólogo se separa del conjunto de personajes en escena, avanza hacia el público, se dirige directamente a él, con el apelativo "vous", y despliega un discurso autorreferencial apuntando a los propios personajes de la obra y a su interpretación escénica: "Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone". Contrariamente a lo que sucede en Sófocles, la primera frase en Anouilh rompe con la llamada 'cuarta pared' y posiciona al público en la superficie de la ficción, en los lindes de la representación teatral; Prologue, que tiene las cualidades de un narrador omnisciente, continúa con la descripción de la protagonista, sugiere, a la vez, la autoconciencia del personaje, insiste en el carácter ficcional de la pieza y adelanta su desenlace: "Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas Elle pense. Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure Elle pense qu'elle va mourir Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout...". Así, Prologue presenta al público cada uno de los personajes, se los describe y le da detalles de su función dramática, de su pasado y de su futuro inmediato: "La vieille dame qui tricote ..., c'est Eurydice,

la femme de Créon. Elle tricoterá pendant toute la tragédie jusqu'à ce que son tour vienne de se lever et de mourir". Después de haber presentado a todo el elenco, Prologue anuncia el 'inicio' del drama y sitúa al público en las coordenadas de la diégesis mítico-trágica: "Et maintenant que vous les connaissez tous, ils vont pouvoir vous jouer leur histoire. Elle commence au moment où les deux fils d'Œdipe, Étéocle et Polynice ... se sont battus et entre-tués sous les murs de la ville ... et Créon, le roi, a ordonné ..." (9-13). Así, en sus últimas líneas, Le Prologue de Anouilh recupera la función que cumple el prólogo en la *Antígona* de Sófocles. Sólo entonces, el público penetra en la ficción mítico-trágica.

Evidentemente, después de esta introducción, la personificación del prólogo en *Antigone* no vuelve a escena. Tras varios episodios que transcurren entre la vida afectiva de la protagonista –su nana, su hermana, su novio, su mascota...– y el hecho trágico –su desobediencia civil–, la primera intervención del coro –que en este caso es un personaje singular, no colectivo– vuelve a llevar al público, como lo había hecho el Prologue, a la superficie de la diégesis y le transmite la concepción que el autor tiene sobre la tragedia; podemos decir que esta intervención del coro concentra 'la poética' del género trágico según Jean Anouilh:

Et voilà. Maintenant, le ressort est bandé. Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode dans la tragédie. On donne le petit coup de pouce pour que cela démarre C'est tout. ... Cela roule tout seul. ... C'est propre, la tragédie. ... On est tous innocents, en somme ! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir ; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos ... Et il n'y a plus rien à tenter, enfin ! (53-55)

En un discurso metatextual, el coro tematiza la tragedia, expone las características del género, insinúa el acto de creación del dramaturgo –“On donne le petit coup de pouce”–, emite juicios de valor sobre los personajes –“tous innocents”–, sugiere el hecho del reparto teatral –“une question de distribution”– y refiere tanto al desamparo de los personajes –“il n'y a plus d'espoir”– como al momento de máxima tensión trágica –“on est enfin pris comme un rat”–. Con todo, en esta pieza de Jean Anouilh los movimientos hacia la superficie de la diégesis son puntuales; en la

mayor parte del desarrollo, el público se encuentra dentro del mundo de la ficción griega anclada en la cotidianidad de mediados del siglo XX; es sólo ocasionalmente que surge el discurso metateatral entre los personajes, como este asomo de autoconciencia en una réplica de Creonte a Antígona: “Écoute-moi bien. J’ai le mauvais rôle, c’est entendu, et tu as le bon. Et tu le sens. Mais n’en profite tout de même pas trop, petite peste...” (75).

Debido al tipo de enunciación del prólogo y del coro, *Antigone* es ejemplo típico de la conjunción de procedimientos hipertextuales y metateatrales. No obstante, hay que anotar que en el repertorio mitológico de Anouilh⁹⁶ hay construcciones dramáticas mucho más elaboradas. Sin abundar en el hecho, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972), hipertexto de las *Coéforas* de Esquilo, puede ser considerada “o ponto alto de renovação formal da tragédia, pois é o encontro mais explícito e complexo entre a reescritura e o metateatro” (Pascolati 273). Esta obra mitológica tardía contiene un universo de tres niveles diegéticos por los que transitan algunos personajes, como las tres mujeres de la orquesta, contemporánea al público, que musicalizan y comentan la acción antigua y que acaban por traspasar su nivel diegético para interpretar el papel de las Erinias: arrojándose con furia sobre el actor que representa a Orestes, le reclaman el matricidio y lo agreden con sus instrumentos y uñas (Anouilh 30).

Ante la complejidad de la construcción dramática de *Tu étais si gentil...* (Mazouer 3), quiero rescatar que, casi cuarenta años antes, en los años treinta, periodo en el que se consolidó el teatro mitológico, el universo trágico de *La Machine infernale* (1934) ya contaba con una triple dimensión diegética; a saber: el espacio/tiempo psíquico, que corresponde a aspectos de lo inconsciente, específicamente de los sueños, el espacio/tiempo en donde se llevan a cabo las acciones humanas y el espacio/tiempo trascendente, en donde se manifiestan divinidades y espectros. A lo largo de la obra de Cocteau, el público se ve confrontado con sucesos que tienen lugar en estas tres dimensiones, que pueden presentarse enmarcadas –una dentro de otra–, yuxtapuestas –superior/inferior, o paralelas –con eventos simultáneos–.

⁹⁶ En el amplio y variado repertorio de Jean Anouilh figuran cinco piezas mitológicas: *Eurydice* (1942), *Antigone* (1944), *Médée* (1946), *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972) y *Œdipe ou le roi boiteux* (1986). En mayor o menor medida, cada una de ellas despliega procedimientos metateatrales.

Aunque el público tiene acceso al andamiaje metadieético, los personajes sólo pueden franquear fronteras en situaciones extremas, como veremos a continuación.

Empecemos con la primera dimensión que se insinúa en el primer acto, cuando Yocasta cuenta a Tiresias un sueño inquietante: “je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup, ce nourrisson devient une pâte gluante ... qui se colle sur ma bouche. Et elle se glisse partout : elle cherche mon ventre, mes cuisses. Quelle horreur ! ... Je ne veux plus dormir, Zizi... Je ne veux plus dormir” (49-59). El sueño recurrente que atormenta a la reina se presenta al público a través de un relato. Habrá que esperar al tercer acto para que la dimensión onírica deje de ser referida por palabras y se pase a su exposición escénica. Recordemos la situación de los personajes en su noche de bodas: en la cámara nupcial, Edipo y Yocasta van siendo invadidos por el sopor; por turnos, los personajes, aletargados, pronuncian frases ininteligibles; cuando la pareja real cae en el sueño profundo, el público asiste a la escenificación de una pesadilla. Para producir una atmósfera onírica, Cocteau se sirve tanto de la iluminación –“Tout à coup l'éclairage devient un éclairage de songe. C'est le songe d'Œdipe”– como de los objetos en escena, que dejan su ‘función decorativa’ y se animan para conformar una aparición monstruosa: “La peau de bête se soulève. Elle coiffe l'Anubis qui se dresse”. El dios con cabeza de chacal se burla de Edipo y lo amenaza con sus fauces; Edipo “s'agite, se retourne” y balbucea como en la escena de la Esfinge. A su lado, Yocasta, que se enfrenta a su propia pesadilla, grita: “Non, pas cette pâte, pas cette pâte immonde...” De esta forma, en el espacio escénico se proyectan de manera incoherente los temores que agitan ‘las profundidades psíquicas de los personajes’. Las imágenes de pesadilla se encuentran íntimamente relacionadas con el incesto: Edipo sueña su encuentro con la Esfinge y Anubis que le dio acceso al lecho de su madre; Yocasta, con esa masa amorfa, que representa ese hijo desconocido, que se le pega al cuerpo. Segundos antes de que despierte la reina, el sueño de Edipo se desvanece en el escenario: Anubis “s'évanouit sous l'estrade. La peau de bête reprend son aspect normal” pero el joven continúa inmerso en su pesadilla; Yocasta lo sacude para despertarlo mientras éste, aterrorizado, le dice las mismas palabras con las que suplicaba a la Esfinge: “Oh ! madame... Oh ! madame, madame ! Grâce, madame ! Non ! Non ! Non ! Non, madame !” (112-113). Finalmente, ambos recobran la conciencia.

Dejemos de lado el influjo de las teorías freudianas en *La Machine infernale*, asunto referido con anterioridad; lo que importa en el párrafo precedente es que la proyección escénica de eventos psíquicos configura un nivel diegético profundo que se encuentra enmarcado por el episodio de la noche de bodas. Los soñadores quedan situados en segundo plano –escena de marco– y el sueño de Edipo se materializa en el escenario mientras Yocasta verbaliza su pesadilla. Este tránsito entre los estados consciente e inconsciente y viceversa permite la metalepsis (Genette, *Figures III* 243-246), o desplazamiento entre niveles diegéticos. Al respecto, Richard Hornby observa: “moving across boundaries [became] typical in twentieth-century metadrama”. Sobre el nivel diegético interno, el especialista comenta: “the inner play is bizarre, nightmarish, and confusing” (41), justo como sucede en la escena en cuestión.

Pasemos, ahora, a los otros niveles. En el acto inicial, el público asiste a eventos que se desarrollan simultáneamente en dos dimensiones; estos eventos buscan afectar su ánimo de manera opuesta. Por una parte, la entrada en escena de Yocasta y Tiresias resulta hilarante: a la luz de la Luna, la reina y el adivino trastabillan en las escaleras que llevan a las murallas del castillo, donde se han venido dando las apariciones del fantasma de Layo; con un marcado acento extranjero, Yocasta cuestiona reiteradamente las capacidades de Tiresias como (in)vidente y se las arregla para librar obstáculos: “A quoi sert d'être devin, je demande ! Vous ne savez même pas où se trouvent les escaliers. Je vais me casser une jambe ! ... Je vais monter à reculons.” Por otra parte, los esfuerzos que hace el espectro para materializarse frente a ellos resultan patéticos: “Regarde-moi ! Ecoute-moi. Jocaste ! Gardes, vous m'avez toujours vu. Pourquoi ne pas me voir ? C'est un supplice. Jocaste ! Jocaste !” Tanto el efecto hilarante como el efecto patético dependen de la situación de los personajes en su respectiva dimensión diegética: Yocasta y Tiresias se encuentran en el plano humano; el fantasma de Layo, en el plano sobrenatural. Al final del acto, el patetismo se acentúa; es sólo después de que la reina y el adivino salen de escena que Layo logra hacerse ver por los guardias, pero no le da tiempo de prevenirlos de la llegada de Edipo: otros seres de su misma dimensión espectral descubren que trata de incidir en la dimensión humana. Por esta transgresión, se insinúa para el fantasma del rey un

castigo implacable: “Je suis découvert. Ils approchent ; ils vont me prendre. Ah ! les voilà ! Au secours ! Au secours ! Vite ! Rapportez à la reine qu'un jeune homme approche de Thèbes, et qu'il ne faut sous aucun prétexte... Non ! Non ! Grâce ! Grâce ! Ils me tiennent ! Au secours ! C'est fini ! Je... Je... Grâce... Je.. Je... Je...”. Ante los sucesos de ultratumba, uno de los soldados comenta desconcertado: “Ces choses-là nous dépassent, ma vieille” (47-48; 56; 61). La complejidad del universo dramático no radica en que los personajes refieran a una esfera de acción superior que los sobrepasa, más bien en la irrupción en un nivel diegético de personajes que pertenecen a otro y en la escenificación de eventos que suceden simultáneamente en dos niveles diegéticos, uno superior, donde se movilizan seres trascendentes, y otra inferior, donde los humanos asisten a irrupciones del más allá.

Hay que agregar que esta simultaneidad no se limita a eventos paralelos dentro de un mismo episodio, a acciones puntuales que acontecen a nivel microestructural en dos dimensiones, como acabamos de ver; también involucra secuencias mayores, como actos enteros, por lo que incide en la organización macroestructural de la pieza. De hecho, Cocteau concibe los dos primeros actos, “Le fantôme” y “La rencontre d'Œdipe et du Sphinx”, como cuadros simultáneos. Al momento de introducir el segundo acto, su voz grabada se dirige al público para prepararlo a una acción que se desarrolla en el mismo nivel diegético, al mismo tiempo, pero en otro espacio: “Spectateurs, nous allons imaginer un recul dans le temps et revivre, ailleurs, les minutes que nous venons de vivre ensemble. En effet, le fantôme de Laiüs essaie de prévenir Jocaste, sur une plate-forme des remparts de Thèbes, pendant que le Sphinx et Œdipe se rencontrent sur une éminence qui domine la ville. Mêmes sonneries de trompettes, même lune, mêmes étoiles, mêmes coqs” (65). En este sentido, podemos decir que Cocteau procede a una especie de desdoblamiento espacial que implica un cambio de escenografía, las murallas de Tebas y una colina fuera de la ciudad, para exponer a personajes diferentes que llevan a cabo acciones diferentes que se desarrollan al mismo tiempo; todo ello produce un paralelismo diegético; no estamos en planos sobrepuestos, sino en planos paralelos y cuadros simultáneos.

La complejidad de la construcción metadiegetica de *La Machine infernale* también puede apreciarse en el encuentro de Edipo y la Esfinge. En la secuencia

heroica que propone Cocteau, una jovencita –encarnación humana de la Esfinge– y Anubis, el dios egipcio, discuten; la joven, a quien le ilusiona enamorarse, quiere abandonar su deber de asesinar a los mancebos de Tebas; el dios con cabeza de chacal le recuerda:

Obéïssons. ... Les dieux possèdent leurs dieux. ... C'est ce qui s'appelle l'infini. ... j'estime nécessaire de vous rappeler qui vous êtes et quelle distance risible vous sépare de cette petite forme [de jeune fille] qui m'écoute. Vous qui avez assumé le rôle du Sphinx ! Vous la Déesse des Déeses ! Vous la grande entre les grandes ! Vous l'implacable ! Vous la Vengeance ! Vous Némésis ! (88)

Detengámonos sólo un momento en este pasaje para confrontarlo con observaciones teóricas. En “Varieties of the Metadramatic”, Hornby explica que el hecho de que un personaje interprete a otro personaje es un procedimiento metateatral llamado por la crítica anglosajona “Role playing within the role” e implica que “a character for some reason takes on a role that is different from his usual self” (67). Es esto exactamente lo que sucede con el personaje de Némesis que asume el papel de la Esfinge y encarna a una bella joven. Como este procedimiento metateatral hay otros tantos –de los que aquí no hablaremos– que se encuentran colocados estratégicamente en diferentes momentos de la acción y que vienen a reforzar la construcción diegética tridimensional. Volviendo a las divinidades, notemos que Cocteau hace que Anubis y Némesis se transformen en dos formas etéreas de colores brillantes que flotan sobre el escenario; las didascalias indican: “apparaissent deux formes géantes couvertes de voiles irisés : les dieux. ... Une rumeur enveloppe les deux grandes formes. Les voiles volent autour d'elles” (Cocteau 91-92). Sin percatarse de la metamorfosis, Edipo se dirige a Tebas con los despojos mortales de la bestia. Entre el ‘triumfo’ de Edipo y las revelaciones divinas, este doble plano es visible para el público que tiene acceso a las dos dimensiones que recrea Cocteau al hacer una ampliación del mitema heroico.

Si los tres primeros actos son ‘innovaciones’⁹⁷ del genio de Cocteau, el último se mantiene –salvo algunas omisiones– en la línea marcada por la tragedia de

⁹⁷ Las ‘Innovaciones’ consisten en manipular y alterar episodios y mitemas tradicionales; en el Acto I, hay una parodia de las primeras escenas de *Hamlet*; el Acto II dramatiza el motivo central del relato heroico, el enigma, y el Acto III, amplifica el incesto a la luz de las teorías freudianas.

Sófocles: Tebas sufre una peste inclemente y para librar al pueblo de tal calamidad es necesario que se encuentre al asesino de Layo. Después de reconocer los crímenes que se le imputan, Edipo se dispone a abandonar la ciudad para que se reestablezca la salud de los tebanos; Antígona toma la iniciativa de guiar a su padre. En el último momento, Cocteau introduce una divergencia que da cuenta del tránsito de personajes trascendentes en dimensiones yuxtapuestas: "Jocaste paraît dans la porte. Jocaste morte, blanche, belle, les yeux clos". La aparición del fantasma de Yocasta es percibida por el público y por Edipo, quien ya ha perdido la visión del mundo terrenal y tiene parcialmente acceso a esa realidad trascendente, donde se manifiestan dioses y espectros. Al ver el ánima de Yocasta, la primera reacción de Edipo es de rechazo: "Femme ! ne me touche pas..."; Yocasta le responde piadosa: "Ta femme est morte pendue, Œdipe. Je suis ta mère. C'est ta mère qui vient à ton aide ..., mon petit enfant... " Acompañado por Antígona, que le sirve de apoyo en el plano terrenal, y por Yocasta que lo protege desde el plano espiritual, Edipo parte al exilio; su hija y el alma de su madre guían, al unísono, los pasos del invidente: "On entend Jocaste et Antigone parler exactement ensemble. 'Attention... compte les marches... Un, deux, trois, quatre, cinq...'" (133; 135). Esta imagen de Edipo con Antígona y Yocasta abandonando la escena es la última evidencia de la intersección entre dos niveles diegéticos.

En síntesis, la *Antigone* de Anouilh, con sus procedimientos de metaenunciación, y *La Machine infernale* de Cocteau, con su construcción metadiegetica, son muestras contundentes del tratamiento metateatral que los dramaturgos del siglo XX dieron a la materia trágica. En los ejemplos dados, no deben pasar desapercibidos dos hechos fundamentales: Anouilh desmitifica a sus personajes y los coloca en un entorno afectivo que pretende calcar la realidad cotidiana de mediados del siglo XX; en cambio, Cocteau recrea un universo atemporal en donde se alternan eventos míticos y trágicos. Mientras Anouilh procede a una modernización de tendencia realista de *Antígona*, Cocteau difumina los lindes de *Edipo tirano* con lo onírico y lo sobrenatural. Si Antígona, de aspecto delicado y frágil, demuestra una voluntad férrea y sólo duda para enseguida reafirmar sus convicciones, Edipo, que se asemeja a un semidios, puede titubear, expresar su miedo, mostrar su determinación. En Anouilh, el odio, la mezquindad, la vanidad, la

imposición, el deber, el orgullo, pero también la protección y el amor, inciden en un conflicto trágico en el que Antígona ejerce su libre albedrío; en este sentido, su desgracia tiene que ver con su propio temperamento, indomable y transgresor. En Cocteau, por el contrario, es una fuerza superior ineluctable la que traza el itinerario de Edipo y calcula con exactitud matemática sus acciones; ni las decisiones del héroe, ni los intentos del espectro de Layo, ni el arrebató de la Esfinge encarnada en una joven que fantasea con enamorarse, ni la advertencia de Tiresias, ni las verdades que afloran de lo inconsciente pueden alterar el destino del protagonista. A la sobriedad del estilo de Anouilh que propone una puesta en escena sencilla y elegante se opone el gusto de Cocteau por lo exuberante, los *coups de théâtre* y el despliegue de efectos especiales. Aunque estas obras contrastan tanto por el tratamiento de la materia mítico-trágica como por la concepción de la puesta en escena, ambas son puntos de referencia en el teatro mitológico del siglo XX y ambas integran, a su manera, procedimientos metateatrales. La oposición entre ellas demuestra que no hay en esta producción trágica un formato requerido ni restricciones estructurales, como lo hubo en el periodo clásico francés.

Lo anterior nos remite a la observación de Truchet antes citada el teatro mitológico del siglo XX es un architexto particular que se diferencia de la tragedia ática y de la tragedia clásica/neoclásica por los procedimientos dramáticos que intervienen en sus reescrituras y, como veremos en el apartado siguiente, por sus implicaciones contextuales. Las piezas de este conjunto se caracterizan por ser productos ‘mixtos’ –como aquellos del teatro isabelino o de la comedia española– que se construyen sobre procedimientos trágicos, paródicos y metateatrales. El resultado es una obra que, en mayor o menor medida, conserva las líneas generales del argumento de base, el cual es manipulado con la finalidad de ofrecer al público un reflejo de sí mismo y de su propio entorno. Es decir, en las reescrituras de teatro mitológico confluyen la tradición trágica, tendencias estéticas iconoclastas, la percepción del hombre contemporáneo y la problemática histórica del momento.

1.3 El teatro mitológico francés y su problemática sociohistórica

Enseguida entraremos en detalles sobre esta resignificación sociohistórica que sustituye la carga semántica del hipotexto por significados específicos del siglo XX; lo que nos lleva a las implicaciones contextuales. Recordemos que –además de la manipulación de motivos (que permite la reestructuración del hipertexto), además de la alteración del carácter de los héroes y de las adaptaciones lingüísticas (que propician una identificación entre personajes y público) y, además, incluso, de la impronta de la psicología de las profundidades (que hace de los personajes míticos una proyección del inconsciente o una representación arquetípica)–, los dramaturgos introducen, accidental o intencionalmente, indicios del contexto de producción. Más o menos evidentes, más o menos velados, estos indicios condensan tanto valores estéticos como problemáticas de actualidad que un autor se propone exponer o discutir bajo la superficie del argumento trágico. El hipertexto adquiere, así, una sintaxis particular⁹⁸ y su propia profundidad sociohistórica, su ‘memoria’, en palabras de Iuri Lotman: “El texto [es] capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público Mostrando la capacidad de condensar información, *adquiere memoria*” (“La semiótica de la cultura y el concepto de texto” 4).

Para observar dicha profundidad, consideremos que este teatro se desarrolló en un clima internacional turbulento. Frente a hallazgos científicos revolucionarios y hostilidades contemporáneas, las ciencias sociales y humanas discutieron nociones como la de ser humano, divinidad, sociedad, sistema, poder, religión, etc.; los regímenes totalitarios y sus repercusiones sociales motivaron reflexiones sobre el papel del arte y del artista en un mundo convulso. Los dramaturgos percibieron este entorno como generador de situaciones trágicas: “la réflexion sur la tragédie et sur son essence s’est nourrie du tragique même de l’époque. La montée du fascisme,

⁹⁸ Después de las propuestas de Jarry, la renovación del teatro trágico alcanzó su mayor despliegue espectacular en obras como *Antigone* (1922) de Cocteau, cuya sintaxis escénica conjuga el trabajo de Picasso, como escenógrafo, el de Gabrielle Chanel, encargada del vestuario, y el de Antonin Artaud, en el papel de Tiresias. Así, en la “contracción” de Cocteau el argumento de Sófocles acoge a personalidades icónicas del siglo XX en pintura, alta costura y teoría dramática e interpretación. Este gusto por la sintaxis escénica con gran despliegue visual es reiterativo en el teatro de Cocteau por lo que, evidentemente, puede observarse en *La Machine infernale*.

la Guerre d'Espagne, la seconde guerre mondiale, la défaite, la Résistance, la découverte des camps de concentration, la bombe atomique, autant de raisons pressantes de méditer sur ce sujet" (Truchet 175). En un mundo tal, la existencia del ser humano y el progreso de la sociedad dependen de ideologías que, como la fatalidad, los sobrepasan y los condicionan. La trascendencia –esa fuerza vertical indispensable en la maquinaria trágica, que se abate sobre la población y busca avasallar al protagonista– está determinada por decisiones políticas y económicas de dimensión internacional. En este contexto, los dramaturgos citados plantearon símiles entre los argumentos de la Antigüedad y hechos de su entorno inmediato.

En el Acto II de *La Machine infernale* (1932), por ejemplo, Cocteau expuso en las réplicas de una mujer tebana la situación precaria del grueso de la población francesa en un momento en el que se acentuaba la crisis económica⁹⁹ que había acabado con el relativo bienestar de los precedentes y por la que se multiplicaban empresas en quiebra y desempleados (Hautcœur). La mujer en cuestión se queja de la pobreza, de la inflación, de la delincuencia, de los gobernantes: "C'est à cause du Sphinx qu'on crève de famine, que les prix montent, que les bandes de pillards infestent les campagnes; ... que rien ne marche, que personne ne gouverne". Ante la situación deplorable, la mujer sugiere una posible solución: "Il faudrait un homme de poigne, un dictateur ! ... un chef qui tombe du ciel, [¹⁰⁰] ... qui punisse les trafics, ... qui relève les finances, qui remonte le moral du peuple, qui l'aime, qui nous sauve, quoi ! qui nous sauve..." (71-73). Réplicas significativas en una doble red referencial: dentro de la diégesis, representan al pueblo tebano asolado y anuncian la llegada de Edipo como salvador de la ciudad; fuera de la ficción, resumen una opinión generalizada en una época de crisis en la que se estaba dando el ascenso de estadistas que se afianzarían al poder como dictadores y que gozaban de la simpatía popular, como Benito Mussolini (1925), António Salazar (1926), Adolf Hitler (1933) o, poco más tarde, Francisco Franco (1936).

⁹⁹ Sobre esta crisis, Hautcœur señala: "La spécificité des années 1930 est que la crise financière est suivie d'une récession qui s'aggrave durant plusieurs années, conduisant au phénomène unique d'une "grande dépression" qui s'étend sur près d'une décennie" (1).

¹⁰⁰ El hecho que en la ficción se exprese la necesidad de un dictador mesiánico no implica que Cocteau simpatizara con los militares que en entonces se erguían como jefes de estado; tomemos estas réplicas como un eco del contexto sociohistórico, no como muestra de la postura ideológica del autor.

La Troya de Giraudoux y la inminencia de la Segunda Guerra Mundial

Al respecto, hay que decir que estos hombres de estado fueron los portavoces de una ideología en extremo nacionalista sobre la que se estaban erigiendo regímenes totalitarios. Con sus cimientos en un pasado histórico imperial y con un discurso de supremacía cultural y racial, esta ideología, que se enquistaba en Italia, Portugal, Alemania y España, llegó a generar expectación internacional debido a la amenaza latente de reclamos territoriales que podrían desencadenar conflictos bélicos. Ante el clima cada vez más tenso, Jean Giraudoux, diplomático y germanista, pudo entrever en la pujanza del Tercer Reich (1933-1945) el peor de los escenarios y reaccionó, como hombre de letras clásicas¹⁰¹, con una propuesta dramática antibeligerante: *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935).

En esta obra, el autor lemosín —que había sido soldado en la Batalla de los Dardanelos (Primera Guerra Mundial), donde se sitúa la Troya micénica— plantea entre líneas un paralelo entre la antigua épica en el mar Egeo y la inminencia de un segundo conflicto internacional. El paralelo entre la epopeya y las hostilidades que le tocó vivir es tal que, como revela uno de sus personajes, Helena: “[les] visions se confondent avec [les] souvenirs, l’avenir avec le passé !” (88). Anclada en la Europa de los años treinta, esta “continuación analéptica” (Genette, *Palimpsestes* 242-243, 528) de la *Ilíada* —cuyo título tentativo fue, precisamente, *Préface de l'Iliade*—, se desarrolla en un breve periodo entre dos guerras: una primera, de la que la armada troyana acaba de volver, y una segunda, con la armada griega en puerta, que Héctor trata de evitar; con un tono grave, el protagonista (interpretado por L. Jovet¹⁰²) dice a Príamo: “Mon père, tu dois ... savoir ce que signifie la paix pour des hommes qui depuis des mois se battent. ... Laisse-nous prendre pied sur le moindre carré de

¹⁰¹ Antes de interesarse en la cultura germánica, Giraudoux tuvo una formación clásica; incluso, a los veinte años, ganó el concurso nacional de traducción griego-francés. Esta formación marcó su producción, como puede verse en sus obras de teatro *Amphytrion* 38 (1929), *Électre* (1937) o *Pour Lucrèce* (representada en 1953, nueve años después de su muerte), en la que dramatiza un pasaje de Tito Livio. Giraudoux también encontró inspiración en la mitología judeocristiana y, por supuesto, en la germánica; *Judith* (1931), *Sodome et Gomorrhe* (1943) y *Ondine* (1939) son ejemplos de ello.

¹⁰² Louis Jovet, reconocido director de teatro de amplia trayectoria, dio impulso a la carrera dramática de Giraudoux, la cual acompañó en su desarrollo: “Jamais alliance entre technicien et un homme de lettre ne se revela plus étroite et plus féconde que celle-là” (Catalán 7). Antes de encargarse de la escenificación de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jovet había puesto en escena *La Machine infernale* de Cocteau, en la que figuró como el Pastor de Layo.

paix, effleurer la paix une minute, fût-ce de l'orteil !" (114). Con réplicas por momentos jocosas, la acción sigue las negociaciones de Héctor a favor de la paz entre griegos y troyanos; de ahí el título, que niega los acontecimientos de la *Ilíada*.

A diferencia de su fuente homérica,¹⁰³ que destaca el orgullo –*hýbris*– de los guerreros y exalta su valor –*areté*– en el campo de batalla, el preludio en dos actos de Giraudoux nos sitúa en la intimidad de la Casa de Príamo, frente a personajes de ambos ejércitos que discuten la pertinencia de la guerra. Para evitarla, habrá que devolver Helena a los griegos; la joven raptada acepta ser entregada, pero sentencia: "n'allez pourtant pas croire, parce que vous avez convaincu la plus faible des femmes, que vous avez convaincu l'avenir" (77). En el fondo, la causa de la guerra no es la afrenta que Paris ha hecho a Menelao, tampoco la codicia de los bienes troyanos ni el expansionismo griego, como se sugiere en la discusión entre Héctor y Ulises (187); el enfrentamiento está determinado por el instinto bélico que favorece la creación de instituciones a las que Héctor, como jefe de la armada troyana, y Ulises y Oíax, como guerreros griegos, pertenecen. Dedicadas a la guerra, estas instituciones existirán en cualquier circunstancia:

Si toutes les mères coupent l'index droit de leur fils, les armées de l'univers se feront la guerre sans index... Et si elles lui coupent la jambe droite, les armées seront unijambistes... Et si elles lui crèvent les yeux, les armées seront aveugles, mais il y aura des armées, et dans la mêlée elles se chercheront le défaut de l'aine,¹⁰⁴ ou la gorge, à tâtons... (20-21)

Que no pase por alto cómo las hipótesis (planteadas en presente), las generalizaciones (*toutes les mères, les armées de l'univers*) y las consecuencias (expresadas en futuro) dan a las sentencias de Héctor un carácter fatal.

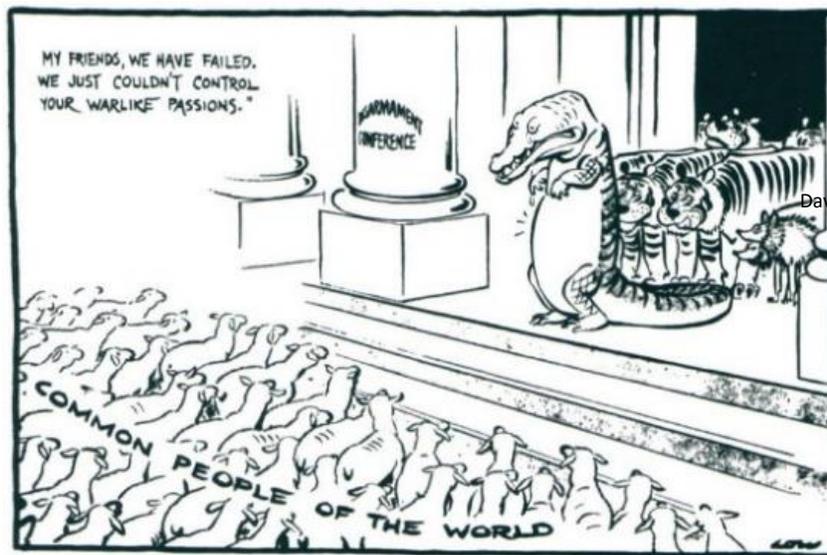
En efecto, como una especie de eco raciniano, la fatalidad surge de las propias pasiones humanas; para ser específicos, del ansia que sienten algunos varones por el combate; Wallace Fowlie observa: "The profoundest reason for war comes from man's love of war" (10). Incluso a Héctor, quien ha llegado a odiar la guerra y que

¹⁰³ Giraudoux tuvo un conocimiento profundo de sus antecedentes griegos, que siguió con la distancia propia de un trágico del siglo XX (Curatolo 313-319).

¹⁰⁴ Esta referencia es autobiográfica: en ocasión de las operaciones militares en Alsacia (Primera Guerra Mundial), Giraudoux resultó herido en la ingle (1914).

se ha propuesto evitar la contienda hasta reprimir sus reflejos militares –“Je n’ai jamais vu manquer à ce point de réflexe militaire” (151), le dice Oiax, quien lo provoca–, le es difícil escapar de esa inclinación irracional: “Je crois plutôt que je la hais [la guerre]... Puisque je ne l’aime plus. ... À mesure que j’ai plus de haine pour elle, il me vient d’ailleurs un désir plus incoercible de tuer...” (25, 191). Contrariamente a los personajes masculinos que, a pesar de buscar la paz, como Héctor, se sienten, o se sintieron, atraídos por la guerra, “In Giraudoux’ world, woman does not feel the same need for brutality Andromache and Hecuba are horrified by the virile instincts which war arouses” (Fowlie, 10).

Ahora, hay que notar que en los esfuerzos de Héctor por instaurar la paz resuenan los esfuerzos de un organismo internacional creado en Europa en la temprana posguerra: la Sociedad de Naciones (1919-1946), cuyo objetivo fue “contribuer à organiser un monde en paix” (Marbeau 29). Con sede en Ginebra, esta unión de países convocó a un encuentro periódico y público, la Conferencia Mundial por el Desarme (1932-1934), que buscó fomentar la reducción de armamento y limitarlo a fines puramente defensivos; sin embargo, “Presque tous les débats sur le désarmement de l’entre-deux-guerres se réduisent à ‘un remarquable dialogue de



THE CONFERENCE EXCUSES ITSELF

sourds” (127). Luego, en las negociaciones de la Conferencia por el Desarme se dieron desacuerdos que dificultaron la concordia, como la exigencia de la Alemania nacionalsocialista de un equilibrio militar y la resistencia de Francia a reducir su arsenal. Ante los intereses encontrados, el recién declarado Tercer Reich decidió

abandonar la Sociedad de Naciones (1933), continuar con su rearmamento y volver a implementar el servicio militar obligatorio. Dos años después, Hitler ya había logrado robustecer su infantería y sus flotas aérea y marítima; mientras tanto, Mussolini intensificaba las intervenciones en África que lo llevarían a declarar el Imperio Colonial Italiano (1936) y a retirarse de la Sociedad de Naciones (1937). En el horizonte europeo, la paz anhelada tenía, cada vez más, menos definición.

Así como la paz no alcanza a definirse en la Europa de los años treinta, en la Troya de Giraudoux, el personaje que la encarna no acaba de materializarse en el escenario. Frente Casandra y Helena, que tienen la facultad de vislumbrar el futuro, la personificación de La Paz aparece pálida, gris y suplicante:

LA PAIX. — Au secours, Hélène, aide-moi !
HÉLÈNE. — Mais comme elle est pâle.

Las palabras de Helena producen en ella desconcierto, la Paz sale del escenario para volver poco después, con exceso de maquillaje: “La Paix reparaît, outrageusement fardée”; esto con el fin de parecer atractiva; sin embargo:

HÉLÈNE. — Je la vois de moins en moins. ...
CASSANDRE. — Hélène ne te voit pas davantage.
LA PAIX. — Tu me vois, toi, puisque tu me parles !
CASSANDRE. — C’est ma spécialité de parler à l’invisible. (98-90)

Por esta breve e, intencionalmente, mal lograda aparición de la paz, Giraudoux sugiere la imposibilidad de la empresa heroica de Héctor –impedir la guerra– que puede ser interpretada como el fracaso de los esfuerzos pacifistas internacionales en el contexto histórico en el que se inscribe la obra.

De hecho, esta pieza de título negacionista salió a la luz poco después de que Hitler hubiera consolidado la *Wehrmacht*, que en menos de un lustro se revelaría como una fuerza militar fulminante, y poco antes de que remilitarizara la Renania, acto que inició la política expansionista del Tercer Reich. Ante tales hechos, para el primer público de *La Guerre de Troie n’aura pas lieu*, las referencias eran obvias: “le décor n’était pas planté sur les rivages orientaux de la Méditerranée, mais au

cœur de l'Europe" (Dreyfus 730).¹⁰⁵ Bajo las réplicas de los diferentes personajes, la discusión no era si habría o no una guerra en Troya, sino si la diplomacia podría evitar otra contienda en el seno de Europa.

La Tebas de Anouilh y Paris bajo la Ocupación nazi

Si en *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* Jean Giraudoux significó/semiotizó la tensión internacional de su época y resignificó/semiotizó el conflicto del *epos* troyano, la *Antigone* de Jean Anouilh tiene como horizonte semántico Francia bajo la Ocupación nazi (Steiner, *Antígonas* 170); sobre este punto, el propio Anouilh comenta: "L'*Antigone* de Sophocle, ... que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre" (Cubierta trasera). Para apreciar esta "resonancia" entre el hipertexto de Anouilh y el contexto de la Ocupación, recordaremos enseguida las líneas generales del suceso histórico, bosquejaremos la situación en la que se encontraba el teatro del momento y enfocaremos las interpretaciones sobre los antagonistas de Anouilh, de cuya confrontación surgió una controversia que ocupa, aún hoy, a algunos investigadores.

Para empezar, la entrada del ejército nazi a París (1940) trajo como consecuencia la disolución de la Tercera República y la instauración del Régimen de Vichy bajo la dirección del Mariscal Philippe Pétain, los llamados *années noires* (1940-1944). De política colaboracionista –sellada públicamente en Montoire con el histórico apretón de mano entre Pétain y Hitler–, el Gobierno de Vichy apoyó medidas del Imperio Alemán, lo que propició brotes de actos subversivos y redes de oposición contra los invasores y sus colaboradores. Tal Resistencia, que hacía eco al llamado que el General Charles de Gaulle había lanzado desde Londres, se

¹⁰⁵ Hay que aclarar que la postura abiertamente antibélica del autor de *La Guerre de Troie...* no entra en conflicto con su germanofilia; según Dreyfus, Giraudoux mostró aprobación ante algunas medidas del Tercer Reich en relación con construcciones civiles, asuntos económicos, programas para el incremento de la natalidad, políticas migratorias y antisemitas; en este sentido, "Cela peut laisser croire, dans la mesure où il est favorable à une politique raciale à la française, au dynamisme économique, hostile au système parlementaire, qu'il est un "propagandiste naïf de l'hitlérisme" (734).

manifestó de diversas formas, desde la desobediencia civil individual –de la que Antígona ya era un símbolo¹⁰⁶– hasta agrupaciones¹⁰⁷ que buscaban dar golpes certeros a la estructura ideológica totalitaria –por medio de la difusión clandestina de textos contrarios al régimen– y al aparato represivo gubernamental –con ataques puntuales como los del Grupo Manouchian que alimentaban el sensacionalismo de la prensa y el diseño de carteles como *l’affiche rouge* (1944)–; en ambos casos, los medios de comunicación –en su mayoría alineados abiertamente en la Colaboración– señalaban las acciones de la Resistencia como actos terroristas.



PLUR ET MANCHETTES D'HIER: 1941 - TRISTE FROQUE

Ejemplo significativo para nuestro asunto es el atentado cometido (Versalles, 1941) por el joven normando Paul Collette en contra de reconocidas figuras de la colaboración pertenecientes a la alta política de Vichy. Con amplia difusión en la prensa, la noticia de este acto en el que resultó herido Pierre Laval¹⁰⁸ –el segundo hombre más importante del régimen, después de Pétain– llamó la atención de Jean Anouilh de tal manera que, como él mismo comentó (Boothroyd 47; Celano), es el catalizador de su hipertexto de *Antigone* (escrito en 1942), clasificado como una *pièce noire*, al igual que *Eurydice* (1942) y *Médée* (1946).

¹⁰⁶ Katelin Buis señala: “American philosopher and social critic Henry David Thoreau, who originated the term civil disobedience in an essay of the same name in 1846, cited *Antigone* as a stirring example of civil disobedience” (2).

¹⁰⁷ Inicialmente, los actos contra la Ocupación y el Régimen de Vichy se dieron de forma aislada, inconexa; es el Consejo Nacional de la Resistencia (CNR, 1943) que vendría a cohesionar los núcleos y a organizar una red de resistencia.

¹⁰⁸ Funcionario en el Gobierno de Vichy (1942-1944), Pierre Laval satisfizo servilmente las peticiones de los ocupantes nazis. Su intensa y abierta colaboración le trajo el repudio de los resistentes y la condena a muerte por alta traición en el ajuste de cuentas que se dio durante La Liberación.

Para entrar en detalles sobre *Antigone*, la obra más célebre de las ‘piezas negras’ y, probablemente, la más célebre de Anouilh y del teatro francés bajo la Ocupación, hay que ver que tanto en su hipotexto griego como en el atentado en Versalles, se da una confrontación entre la imposición del poder tiránico y el individuo que se le rebela. Luego, a las personas involucradas en el hecho histórico Anouilh les daría una transposición ficcional: por un lado, ante su acto atrevido e incompleto, Antígona asegura haber procedido sola y por decisión propia (71-73), como confiesa haberlo hecho Collette ante su tentativa de asesinato: “it is certainly significant that Collette, like Antigone, was not affiliated to a specific cause” (Boothroyd 265); por otro lado, el carácter de Creón puede estar inspirado en los funcionarios de Vichy de mayor jerarquía, Pierre Laval, blanco en el atentado referido, e, incluso, en el propio Philippe Pétain; esto último por el hecho de que Creón “was the head of state taking responsibility for life-and-death decisions at a time of political instability” (266). Al igual que Pétain, Creón es un gobernante plenipotenciario que establece un nuevo orden después de una guerra. En este nuevo orden, el jefe de estado dicta leyes, limita comportamientos y condena acciones mientras los ciudadanos deben someterse a las imposiciones del gobierno o atenerse al castigo consecuente: “Qui a osé? Qui a été assez fou pour braver ma loi ?” (Anouilh 50), truena la voz autoritaria de Creón ante la noticia de que alguien ha intentado dar sepultura a los supuestos restos de Polinices. Así como en la Francia ocupada/colaboracionista se desarrolla una intensa actividad de resistencia, en la ciudad de Tebas hay una oposición contra el gobierno “qui sourd et mine déjà partout”. Como dirigente, Creón se preocupa por ello y, en principio, lleva una política de cero tolerancia contra la desobediencia y la insurrección. Sólo que, por los indicios hallados cerca del cuerpo –una pala de juguete–, se sospecha que quien ha contravenido la prohibición es un niño; hecho que perturba al regente:

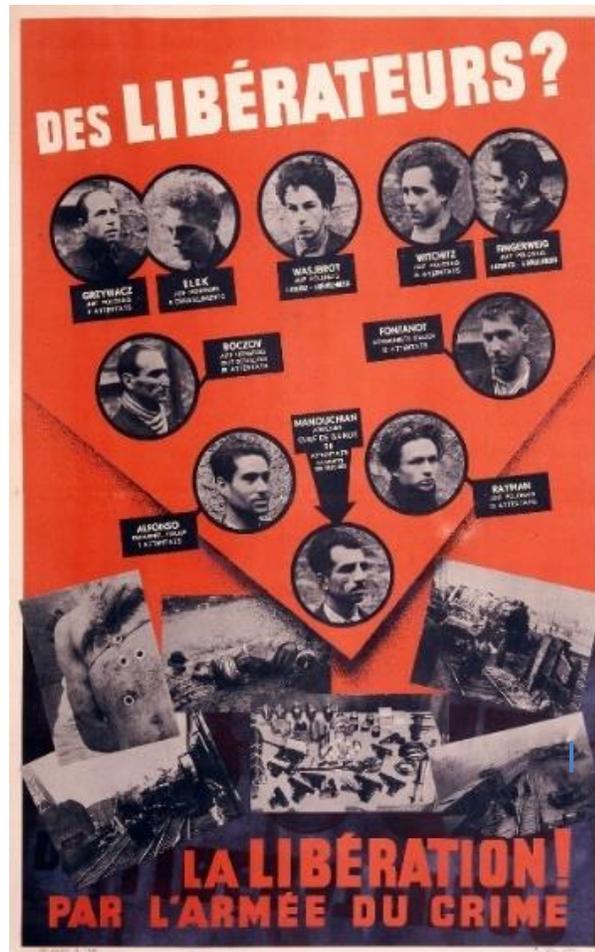
Un enfant ! Ils [*les amis de Polynice, les chefs de la plèbe, l'opposition, la Résistance*] ont dû penser que cela serait plus touchant. Je le vois d'ici, leur enfant, avec sa gueule de tueur appointé et la petite pelle soigneusement enveloppée dans du papier sous sa veste. A moins qu'ils n'aient dressé un vrai enfant, avec des phrases ... Une innocence inestimable pour le parti. Un vrai petit garçon pâle qui crachera devant mes fusils. Un précieux sang bien frais sur mes mains (50-51).

Vemos aquí el lado humano de un Creón suspicaz que cuestiona la calidad moral de los enemigos del gobierno que podrían ser capaces de servirse de una criatura para desafiar la autoridad y, ya que la oposición es una red amplia que se extiende entre la población civil y entre los miembros de instituciones gubernamentales, el jefe de estado llega a recelar de su propio cuerpo militar: "Mais ils ont des complices, et dans ma garde peut-être" (51).

Sobre el asunto de los guardias, es evidente que la Tebas de Anouilh es una ciudad en la que hay una evidente presencia militar, al igual que París bajo dominio nazi. Al inicio de la pieza, el Prólogo señala: "les trois hommes rougeauds ..., ce sont les gardes. ... ils vous empoigneront les accusés le plus tranquillement du monde tout à l'heure. ... Pour le moment, ... ce sont les auxiliaires de la justice de Créon" (12). Las intervenciones de los uniformados –quienes son vulgares, torpes e insensibles– dan un marco satírico al enfrentamiento entre una Antígona insolente y un Creón que acaba por perder la paciencia hasta mandar apresar a la protagonista. Después del desenlace, el telón cae sobre los únicos personajes que permanecen en escena: "les gardes" (123). Esta Tebas militarizada pudo haber remitido a los espectadores a su propio contexto; los testimonios fotográficos de representaciones de la época muestran que el vestuario de los soldados en escena era "specifically evocative of the Gestapo, the Vichy police or the much-hated French militia" (Boothroyd 268); lo que dio a la representación toques de la estética nazi.

Esta estética va de acuerdo con la primera actitud, prepotente, de Creón y su discurso en el que prima el deber de estado, la sumisión al poder, la manipulación de masas, etc., estrategias diversas a las que, fuera de la ficción trágica, el gobierno de Vichy recurría para imponer en la Francia ocupada la ideología del régimen y mantener el control sobre el conjunto de los habitantes, como pretende Creón en Tebas: "Qu'allais-tu faire près du cadavre de ton frère ? Tu savais que j'avais interdit de l'approcher. ... Tu avais entendu proclamer l'édit aux carrefours, tu avais lu l'affiche sur tous les murs de la ville ?" (Anouilh 61, 66). Así como Tebas se perfila como un espacio urbano cubierto de carteles, "sur tous les murs de la ville", que condenan los restos de Polinices y amenazan con la muerte a quien pretenda darles las honras fúnebres, así el régimen impuesto en Francia ostenta en los muros de las principales ciudades –entre ellas París, evidentemente– propaganda con

imágenes impactantes, como el ya mencionado “cartel rojo”, *affiche rouge* (1944), que condena a una red de ‘saboteadores’ y del que se mandaron imprimir y distribuir quince mil ejemplares (Sumpf); el objetivo: disuadir actos contra el régimen, amedrentar a la población, como en la Tebas de Creón.



<https://histoire-image.org/etudes/affiche-rouge>

Además de la militarización y el amedrantamiento, otro recurso para el control de la población es coartar la libertad de expresión. Para contener la circulación de ideas contrarias al orden impuesto, en la Francia ocupada toda actividad cultural estuvo sometida al escrutinio alemán. En el caso de *Antigone*, el proceso de dictaminación duró casi un año (1943), hasta que fue autorizada su puesta en escena (1944). En general, los censores no solo dictaminaban las obras escritas, también los carteles promocionales, los programas de teatro y, por supuesto, vigilaban las representaciones escénicas; “so nothing obvious could (or did) slip through the tight net of censorship” (Boothroyd 302). En caso de que al aparato oficial de censura se le llegara a escapar alguna alusión contra el régimen, esta era denunciada “enthusiastically by the collaborationist press” (39). En tales

circunstancias, los dramaturgos en desacuerdo con el régimen no podían asumir públicamente sus convicciones políticas ni divulgar en sus obras ideas subversivas; tuvieron, por lo tanto, que encriptar mensajes para burlar tanto a los censores del régimen como a los alemanes presentes en las salas de espectáculos:

German displeasure could result in a play being banned or the playwright and any other participants being punished. ... a play could not proclaim hostility towards the occupier, nor offer open support to the Resistance movement and Allied war strategy. ... Any playwright hoping to continue a career could not produce an unequivocal call to resistance in a publicly performed play. (3)

Es decir, para que un autor cuestionara en una obra la situación contemporánea o sugiriera ideas contestatarias tenía que formular su crítica de manera extremadamente sutil, pero no críptica, para que, por un lado, los censores no encontraran elementos suficientes para prohibir o condicionar la difusión de una obra y, por otro lado, el público pudiera percibir lo que el autor pretendía transmitir y quedarse con, o al menos intuir, el mensaje. En todo caso, ni el autor ni sus personajes debían mostrar hostilidad hacia los ocupantes ni simpatía hacia los resistentes.

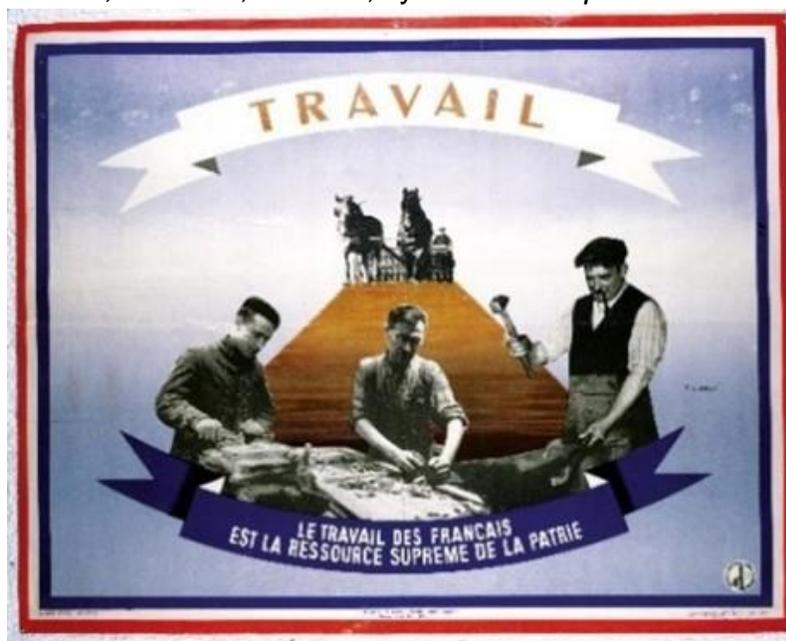
Ante las sutilezas requeridas, Jean Anouilh supo dar a su reescritura de la *Antígona* de Sófocles, más que ambigüedad, ambivalencia hasta el grado de que las interpretaciones de la puesta en escena generaron controversia (292-294; Buis 5-7). Dependiendo de la mirada crítica, el hipertexto en cuestión fue bien acogido tanto por la Colaboración como por la Resistencia; las ideologías en coalición vieron en los antagonistas la exposición de algunos de sus principios rectores: “*Antigone* was reviewed in the Collaborationist press as well as in the Resistance papers, leading Anouilh’s contemporary, Jean-Paul Sartre to note, ‘Anouilh stirred up a storm of discussion with *Antigone*, being charged on the one hand with being a Nazi, on the other with being an anarchist’” (5).

Por su parte, Jean Anouilh –quien había protegido de la persecución nazi a Mila Barsacq, judía nacida en Rusia e instalada en Francia,¹⁰⁹ y quien más tarde, en el

¹⁰⁹ Mila Barsacq fue esposa de André Barsacq, director del Théâtre de l’Atelier, quien estrenó varias obras de Anouilh, como *Eurydice* (1942) y *Antigone* (1944) y representó *Médée* (1953). Por ser judía,

ajuste de cuentas de la Depuración, se uniría a la petición colectiva en contra de la ejecución del intelectual colaboracionista Robert Brasillach¹¹⁰–, se declaró neutral ante la controversia que desató su *Antígona* y se deslindó a la vez de la ideología nazi y de la ideología resistente (7); neutralidad que venía demostrando, por ejemplo, con la publicación de textos apolíticos sobre teatro en la revista antinazi *Marianne* y en el periódico pronazi *Je suis partout*, dirigido, precisamente por Brasillach. Al parecer, en los casos de M. Barsacq y de R. Brasillach, Anouilh procedió impulsado más por el afecto que por un compromiso ideológico y, en los casos de sus publicaciones en la prensa del régimen y en la prensa disidente, por mantener sus medios de subsistencia. Pero dejemos aquí la discutida ‘neutralidad’ del autor y volvamos a la polémica de *Antigone*.

Desde una interpretación favorable al poder, se puede decir que el Creón de Anouilh es un hombre que argumenta y actúa siguiendo el lema de la *Révolution Nationale*, “Travail, Famille, Patrie”, y los *Principes de la Communauté*,¹¹¹



[L'héritage de Vichy - Un passé très présent -](#)

Mila Barsacq temió por su vida durante la Ocupación; Anouilh y su esposa Monelle Valentin le procuraron refugio en el sur de Francia y la hospedaron en su casa en París. Con la ayuda del matrimonio Anouilh-Valentin, Mila consiguió burlar la persecución antisemita y moriría muchos años después (2000); incluso, después de su esposo André (1973) y de su amigo Jean Anouilh (1986).

¹¹⁰ Robert Brasillach, intelectual francés, se manifestó a favor del ejército franquista durante la Guerra Civil y militó en la línea pronazi durante la Ocupación francesa; como editor de *Je suis partout*, publicó artículos antisemitas, contra los judíos en Francia. Su compromiso con la Colaboración le valió ser condenado a muerte durante la Depuración (1945).

¹¹¹ La ideología del régimen colaboracionista del Mariscal Pétain se designa “Révolution nationale”. Los *Principes de la Communauté* (1941) consigna en dieciséis principios la relación entre los ciudadanos y la Francia de Vichy.

especialmente el número VII, "Les citoyens doivent à la Patrie leur travail, leurs ressources et leur vie même ..." (Cohen 142); lo que en palabras de Créon se traduce: "Un matin, je me suis réveillé roi de Thèbes. Et Dieu sait si j'aimais autre chose dans la vie que d'être puissant... [Je pouvais dire 'non'] Seulement, je me suis senti tout d'un coup comme un ouvrier qui refusait un ouvrage. Cela ne m'a pas paru honnête. J'ai dit oui" (77-78). Esta idea del compromiso con el trabajo tan apreciada por el gobierno colaboracionista y los ocupantes nazis es reiterativa en los carteles de propaganda –como el presentado en estas páginas–, al igual que la idea de la familia, presente también en el discurso de Creón. Es por los lazos familiares que tiene con Antígona que el gobernante quiere salvar a la joven del castigo que debe imponerle el Estado; es en nombre de la familia que le pide que despose a Hemon y tenga hijos: "Marie-toi vite, Antigone, sois heureuse. ... la vie c'est un livre qu'on aime, c'est un enfant qui joue à vos pieds, ... c'est la consolation dérisoire de vieillir" (91-92). A pesar de la importancia de la familia en la ideología de Vichy, el máximo concepto es el de la patria. Si bien es cierto que no hay en las réplicas de Creón un discurso que tematice abiertamente a la patria, también es cierto que el gobernante plenipotenciario se asume como funcionario del Estado, por lo tanto, como servidor de la 'patria'; un estado y una patria que se confunden y que están sobre cualquier otro valor y sobre cualquier ciudadano. Como hombre de estado, Creón actúa en consecuencia, privilegia 'la paz social', a cualquier precio: "Le cadavre de ton frère qui pourrit sous mes fenêtres, c'est assez payé pour que l'ordre règne dans Thèbes" (80-81). Pero el gobernante se equivoca, para que el orden reine en Tebas y la patria se yerga en su propio concepto de justicia, Creón debe entregar a Antígona a su muerte, hecho que desencadena el suicidio de su hijo Hemón y de su esposa Eurídice. Como padre y esposo, recibe estas noticias fríamente: "Ils dorment tous. C'est bien. La journée a été rude" (121); como siervo de la patria, continúa con su deber sin cuestionar y sin demora: después de enterarse de las muertes de su hijo y de su esposa, deja la escena acompañado de su paje y se dirige, indolente, a una reunión con el Consejo de Estado.

Su contraparte, Antígona, es vista como una joven obcecada, frágil, inmadura, a quien Creón da consejos para que ella se integre a la sociedad: "Grossis un peu, plutôt, pour faire un gros garçon à Hémon. Thèbes en a besoin plus que de ta mort"

(69). Ante el cuestionamiento de sus acciones, Antígona no cuenta con argumentos sólidos para justificar su desacato: "Moi je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir" (82). A los ojos de Creón, su acción no tiene sentido; rebelarse contra las órdenes del Estado y arriesgar su vida en ello es un absurdo: "Tu irais refaire ce geste absurde ?" (71). Antígona se mantiene firme frente a Creón con una actitud altiva; sin embargo, al quedarse sola con un soldado, su seguridad se quebranta, sus convicciones se derrumban: "Créon avait raison, ... je ne sais plus pourquoi je meurs. J'ai peur... ... Oh ! Hémon, notre petit garçon. Je le comprends seulement maintenant combien c'était simple de vivre..." (115). El discurso y la actitud de Creón y la asunción de Antígona debieron de parecer ejemplares a los defensores del régimen de Pétain que aplaudieron la obra; Edward Boothroyd afirma: "all the collaborationist papers were wildly enthusiastic about the play, praising the character of Créon as an ideal fascist leader stamping out useless revolt in the name of political expediency" (293).

Por el contrario, desde una perspectiva favorable a la Resistencia, Creón es un colaborador, un hombre sin entereza, sin libertad, atrapado en las circunstancias: "je suis roi, ... c'est un métier pour tous les jours et pas toujours drôle, comme tous les métiers. Mais puisque je suis là pour le faire, je vais le faire..." (69). Mientras Creón se somete al deber sin plantearse opciones, Antígona actúa según su libre albedrío: " Il fallait dire non, alors ! ... Moi, je ne suis pas obligée de faire ce que je ne voudrais pas !" (78, 80). Como los antagonistas se definen por oposición, si Creón arguye una integración social, que implica una aceptación del régimen, Antígona rechaza la mediocridad de una vida asimilada a las reglas, de una vida sometida a la imposición –"Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte" (94-95)– y cuestiona los móviles y los 'logros' del conformismo, de la asimilación al régimen. De carácter indomable e irreverente, encara a la autoridad: "Je vous fais peur. ... Vous êtes trop sensible pour faire un bon tyran" (79). Resuelta a mantener sus convicciones hasta las últimas consecuencias, la protagonista debió de despertar admiración entre el público simpatizante con la Resistencia. El hecho de que alce la voz ante la injusticia, de que no se someta y encare y cuestione al representante del poder es un acto ejemplar; de hecho, Ismene acaba por seguir los pasos de su hermana y,

finalmente, decide contravenir los dictados de Créon: “Eh bien, j’irai demain”. Antígona, que toma esto como una pequeña victoria, se lo echa en cara al dictador y replica con estas líneas que podrían ser consideradas un llamado a la resistencia: “Tu l’entends, Créon ? Elle aussi. Qui sait si cela ne va pas prendre à d’autres encore, en m’écoutant ?” (98). Lo que sugiere la heroína es que las ideas subversivas se propagan y eso es lo que debió de importar a los espectadores que simpatizaban con, o pertenecían a, grupos de resistencia. De hecho, esta difusión de ideas con fines proselitistas era el objetivo de la prensa clandestina; cualquier complicidad con los opositores del gobierno o cualquier acto en contra del régimen era un logro para la llamada Francia Combatiente. Al respecto, Boothroyd comenta: “historical accounts have spoken about complicity between Antigone (in her resolute defiance) and the audience, who secretly understood the equivalent Resistance implications of making whatever sacrifice was necessary in order to oppose the Nazi occupation of France” (293). A pesar de lo anterior, hubo una divergencia entre la recepción del público del teatro y los intelectuales de la Resistencia: “No positive review was offered by the clandestine press during the last months of the Occupation. *Les Lettres françaises* published a devastating criticism of the play’s outlook, distancing itself entirely from the figure of Antigone” (293).

Después de la Liberación, con la primera edición de la pieza (1946) y las frecuentes puestas en escena, continuó la controversia sobre la carga ideológica de esta obra de gran éxito y, como lo demuestran los estudios citados, la significación de *Antigone* no ha dejado de despertar interés aún en nuestros días. En su estudio “Fascism on Stage ?...”, Douglas Cairns aclara: “An unequivocally collaborationist reading is as impossible as an unequivocally pro-Resistance one” (828); por su parte, en “The Parisian Stage During the Occupation...”, Edward Boothroyd insiste en que la ambivalencia es una estrategia consciente del autor: “Anouilh deliberately chose to produce a highly ambivalent text in a politically-charged context which was bound to force audiences and critics into a binary interpretation” (289).

Como quedó asentado en el marco teórico, la interpretación es un proceso semiótico, un proceso de resignificación, en el que las propias expectativas del público/lector (“Lector in fábula” es el término que utiliza Umberto Eco) se suman a los significados contextuales. En el caso de la reescritura de Anouilh, una y otra

lectura, colaboracionista y resistente, están ancladas en el contexto de (re)producción, contexto que orienta la interpretación hacia significados propios de las ideologías en pugna durante el periodo sociohistórico del que la misma obra se impregna. Lo anterior es un ejemplo irrefutable de la memoria textual sobre la que teoriza Iuri Lotman.

Por último, es importante anotar que, en este contexto de control de medios y espectáculos y de represión ideológica, el acervo trágico se reveló como un medio adecuado para discutir temas universales que se problematizaban de forma particular en la Francia ocupada: “Playwrights were not just reusing old subjects to ‘hide’ resistant messages, but creating theatre characterised by a tragic emphasis ... the four years of occupation saw an unusual number of ‘new’ tragedies and mythological plays which have (since) been heralded as a ‘theatre of resistance’” (Boothroyd 9, 28). Entre estas nuevas tragedias y obras mitológicas destacan *La Reine Morte* de Henry de Montherlant (1942), *Les Mouches* (1943)¹¹² de Jean-Paul Sartre y, por supuesto, la *Antigone* de Jean Anouilh. Una hipótesis sobre este teatro mitológico catalogado “de Resistencia” es que “The disorientation caused by the distance in time and place between antiquity and 1940s France was possibly enough, in some cases, to dissimulate contemporary social and political concerns from the watchfulness of the Germans” (40).

Para cuando se consolidó este teatro mitológico francés enmarcado por la Ocupación nazi y la Revolución nacional del Mariscal Pétain, en España ya había comenzado a surgir un teatro ideológico en el seno de la dictadura franquista, cuyo régimen ideológico, el nacionalcatolicismo, no fue más que una variante del nacionalsocialismo alemán. En este contexto se resignificaron las representaciones plásticas que proyectan el mitema heroico –el héroe y el monstruo– y el teatro mitológico incrementó su haber con obras en lenguas romances como el catalán y el gallego; lenguas en las que, por motivos políticos, no había surgido una producción trágica. Lo anterior nos ocupará en el siguiente capítulo, que viene a cerrar esta investigación sobre resignificaciones de la mitología heroica griega.

¹¹² *La Reine morte* de Montherlant es un hipertexto de *A Castro* (1587) de A. Ferreira; *Les Mouches* es una reescritura de las *Coéforas* y de *Electra*.

II. El imaginario heroico-trágico en España del nacionalcatolicismo

Evidentemente, los vínculos entre contexto sociohistórico y acervo mitológico no se limitan al caso de Francia y de las guerras mundiales: en España, país, en principio, neutral en ambas contiendas,¹¹³ la Guerra Civil (1936-1939) y el régimen autoritario subsecuente (1939-1977) movilizaron el imaginario heroico-trágico a través de una intensa actividad gráfica y de una producción dramática en diferentes lenguas peninsulares –castellano, catalán y gallego, principalmente– que dieron un giro significativo a los argumentos griegos. Si bien es cierto que éstos ya habían sido retomados desde principios de siglo en piezas que presentan una visión casi prometeica del progreso científico o que discuten las costumbres religiosas,¹¹⁴ también es cierto que la guerra y la dictadura encauzaron este resurgimiento de figuras míticas hacia dos ideologías opuestas que desde tiempo atrás estaban en conflicto. Estas ideologías antagónicas resultaron de una amalgama de, por una parte, tendencias de dominio u organización territorial propias de la historia peninsular y, por otra, preceptos de los sistemas totalitarios que se impusieron progresivamente después de la Gran Guerra. Estos sistemas “n’ont jamais prêché de doctrine nouvelle, n’ont jamais inventé d’idéologie qui ne fût déjà populaire” (Arendt 122). En este sentido, la sociedad española que transitaba hacia la democracia con la Segunda República (1931-1939) había heredado orientaciones políticas irreconciliables –un nacionalismo centralizador en pugna con los nacionalismos periféricos–, que se estaban impregnando de ideales políticos contemporáneos: el fascismo y el comunismo, también irreconciliables.¹¹⁵

¹¹³ A principios de la Segunda Guerra, la recién instaurada España franquista se pronunció neutral; después, Franco cambiaría el estatuto a “no beligerante”; más tarde, enviaría una división de voluntarios, División Azul, a unirse a las columnas alemanas en contra de la Unión Soviética.

¹¹⁴ Como *Electra* (1901), *Casandra* (1910) y *Alcestes* (1914) de Benito Pérez Galdós o *Fedra* (1910, 1918) de Miguel de Unamuno (Hualde, 2003). Sobre la primera, se menciona la posible carga semántica doble del título “*Electra*” que, por una parte, remite al personaje griego y, por otra, puede referir a la electricidad que a principios del siglo había sido instalada en Madrid y que representa los avances científicos en beneficio de la sociedad (Ragué-Arias, *Personajes y temas* 19, 119). Más allá de esta especulación, está la reacción que produjo esta obra anticlerical en el sector conservador y eclesiástico (Iglesias 461-462).

¹¹⁵ Para apreciar los antecedentes de este conflicto, hay que remontar a la Baja Edad Media, cuando en la península coexistían diferentes entidades –reinos, condados, coronas, etc., con

2.1 Resignificaciones del héroe arquetípico Carteles de la Guerra Civil

Las posturas encontradas desencadenaron la contienda civil en la que los bandos contrincantes, el del gobierno legítimo y el del sublevado, –conocidos también como republicano y nacionalista– se sirvieron de los medios –radio, prensa, música, pintura, cine...– para adoctrinar en los principios ideológicos a la población e incidir en el comportamiento bélico de los partidarios; todo con el fin de estabilizar y uniformizar en una España ideológicamente dividida el sistema político pretendido: la República Española, legitimada de forma democrática (1931), o el Estado Español, impuesto por los militares golpistas (1936).

En una variedad de propaganda de ambos bandos, destacan, por su calidad plástica y diversidad de representaciones, los Carteles de la Guerra Civil. Entre los poco más de dos millares de gráficos conservados, constan algunos en los que se percibe un heroísmo de resonancias míticas. En concordancia con los fundamentos ideológicos de la República, los representantes de la clase trabajadora son elevados a la calidad de héroes que blanden los símbolos del socialismo y derrotan a una enorme serpiente identificada con el fascismo: “les imatges ... ens mostren el combatent, heroi popular, ... davant de l'enemic, encarnació del mal” (Ruíz y Peretó en Pérez 5-6). Desde esta perspectiva, el motivo del héroe solar que define a los mitos heroicos figura en carteles republicanos que dan al enfrentamiento ideológico y bélico una dimensión arquetípica. Luego, la lucha entre los defensores de la

respectivas lenguas (catalán, aragonés, castellano, gallego, por ejemplo)– que participaban de forma activa e interdependiente en el devenir histórico de Hispania. Con los Reyes Católicos, la unión de las Coronas de Castilla y de Aragón marcó el inicio (1479) de la Monarquía Hispánica que reunió bajo su poder a las entidades medievales diferenciadas legalmente, pero reconocidas como igualmente importantes. Con el absolutismo borbónico, la aristocracia castellana acabó por imponerse política y culturalmente, las antiguas entidades medievales perdieron sus derechos primarios abolidos por los *Decretos de la Nueva Planta* (1707-1716). Ya en el siglo XX, la Segunda República (1931-1939) consideró los casos de las entidades históricas y algunas recuperaron antiguos derechos, como la autonomía administrativa y el reconocimiento de la identidad lingüística y cultural. Este orden democrático duró poco: un golpe de estado fallido derivó en guerra civil entre dos bandos cuyas tendencias políticas remiten, *grosso modo*, a una organización territorial semejante a la de la Monarquía Hispánica o al dominio centralizado del absolutismo. Estas tendencias vinieron a encajar en las dos ideologías políticas que marcaron el siglo: el socialismo y el nacionalismo totalitario. Así, en la Guerra Civil, un bando llevó a cabo acciones en nombre del nacionalismo centralista español, el nacionalcatolicismo, que se identificaba con la Alemania nacionalsocialista y la Italia fascista, y el otro bando reaccionó en defensa de la pluralidad política y cultural en una república autonómica con fundamentos socialistas.

República y los sublevados con ideas centralistas y la confrontación entre socialismo y fascismo se asimilan al enfrentamiento eterno entre el bien y el mal tal como se ha venido representando desde la Antigüedad.

Josep Renau.



Manuel Monleón Burgos.



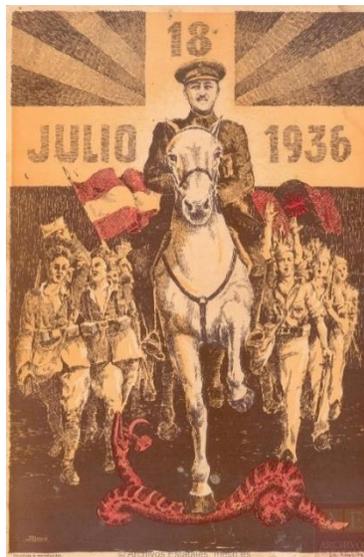
Por supuesto, la resignificación del mitema heroico se da dentro de las líneas estéticas contemporáneas, “des de plantejaments lligats a l’*art déco* fins al constructivisme i el fotomuntatge rus i alemany” (5), con composiciones artísticas que exponen de forma evidente el ideario político y social del conflicto. Gráficamente, la idea del héroe salvador se concretiza en un obrero o un campesino corpulento de piel rojiza como identificación ideológica y fuerte por el trabajo físico, (semi)desnudo como los héroes antiguos, de talla monumental como las esculturas del realismo socialista; su contrapeso, la serpiente, el signo del mal, el enemigo a vencer, es el autoritarismo que, como las bestias de los mitos, representa una amenaza para la población, en este caso, la población republicana. Así como en las cerámicas de figuras negras o rojas el héroe griego aparece frecuentemente protegido por los dioses y obtiene su fortaleza o destreza gracias a ellos, en los carteles el héroe popular está respaldado y armado por instituciones que velan por los derechos de los trabajadores (CNT, AIT, UGT,¹¹⁶ etc.). Luego, entre la

¹¹⁶ Muchos carteles ostentan siglas de instituciones que defendían intereses de la clase trabajadora: Confederación Nacional del Trabajo, Asociación Internacional de Trabajadores, etc.

composición clásica y el grafismo bélico, se da un desplazamiento de la trascendencia divina a la protección de las instituciones socialistas de la República.

Agreguemos que, como la defensiva republicana era laica y abiertamente en contra del catolicismo al que se vinculaba la ofensiva nacionalista, los artistas gráficos recurrieron a mensajes que se apoyaron en el imaginario judeocristiano para criticar o denunciar aspectos de la ideología repudiada: un obrero crucificado en una esvástica (José Bardasano) o los Jinetes del Apocalipsis (Josep Renau), “que en aquest cas representen l'església, el capitalisme, el feixisme i el nazisme” (20). En pocas palabras, en la producción cartelística que se originó en los principales polos de la República –Madrid, Valencia y Barcelona– hay ejemplares que exponen representaciones mitológicas a partir de motivos paganos y judeocristianos con el objetivo de ensalzar a la clase obrera y de exhortarla a la defensa de sus derechos.

En oposición a las representaciones heroicas republicanas, en los carteles del bando contrincante, la lucha del héroe contra el monstruo raramente aparece; en su lugar, destaca la figura de quien se convirtió en el centro del ejército sublevado y del gobierno autoritario: Francisco Franco. Esto no quiere decir que los carteles nacionalistas estén exentos de cualquier contenido mítico-heroico (como puede verse en el cartel de esta página); al contrario, a partir de que los militares golpistas instauraron el Estado Español, hubo desde su doble sede, Burgos y Salamanca, un programa propagandístico para heroizar y mitificar al que se decidió que fuera el representante del “Movimiento”.



J. Davó.

Inicialmente,

Franco no tenía –ni de lejos– el carisma de Hitler o de Mussolini, ni contaba con un número de seguidores tan amplio como el que aquellos tuvieron para lograr el poder. Tampoco poseía ni la preparación, ni la experiencia de esos dictadores para orientar la propaganda. Tampoco contaba con las dotes de actor de los otros dos. Su físico no le era de gran ayuda y, además, por aquel entonces había engordado, lo que unido a su baja estatura suponía un problema para presentar una imagen de héroe. Sus apariciones públicas agravaban el problema debido a su voz aflautada y sus escasas dotes oratorias. ... A pesar de todo, era imprescindible fijar una imagen arquetípica del “Generalísimo” en las mentes de la población. (Llorente 47-48)

El objetivo fue alcanzado casi inmediatamente por varios motivos: uno fue la necesidad de los partidarios de un líder que se irguiera como salvador de la unidad de una España católica y –más que monárquica– absolutista;¹¹⁷ otro motivo fue el intenso despliegue transmedial que dio profundidad y amplitud a la difusión de la imagen de Franco;¹¹⁸ otras más fueron las diversas tácticas legitimadoras, como su vuelo en un *Dragon rapide* –que lo sitúa en el terreno de la fantasía heroica–,¹¹⁹ sus victorias en el campo de batalla –que lo hacían ver como estratega épico– o la apropiación y adecuación de símbolos, episodios y figuras de la Edad heroica castellana: La Reconquista, el Cid, los Reyes Católicos, los Descubrimientos, etc. (Saracino). Con estos recursos, se estableció una continuidad entre el pasado histórico y los sucesos contemporáneos. Entre las tácticas de heroización reiterativas estuvo la de hacer confluír en Franco múltiples investiduras: como militar, recibió el título de Generalísimo –reconocimiento de guerrero destacado–, como promotor de la fe y restaurador de los lazos Iglesia-Estado, fue reconocido

¹¹⁷ La consolidación de los gobiernos totalitarios se da porque su aparato administrativo proyecta un personaje clave que satisface las ‘necesidades’ de una parte de la población; el pretendido héroe y la masa comparten la misma ideología: “les dirigeants totalitaires [...] présentent les traits caractéristiques de la populace” (Arendt 70); más aún: “la propagande n’est pas ‘l’art de répandre une opinion parmi les masses. En fait, c’est l’art d’emprunter une opinion aux masses” (123).

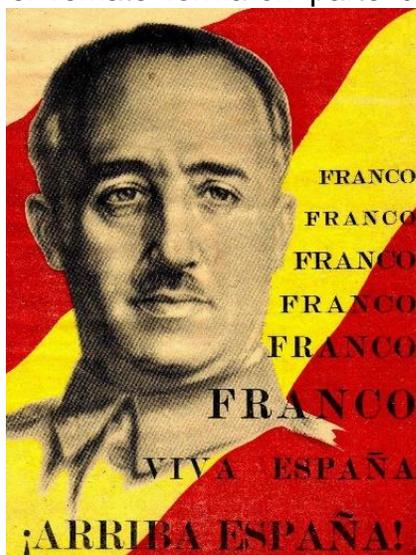
¹¹⁸ Además de los carteles y de la literatura franquistas, como la épica de Pemán que abordaremos más tarde, el cine y la prensa participaron en la tarea de heroizar/mitificar a Franco.

¹¹⁹ Con todos los ecos míticos que la expresión pueda evocar, Franco voló en un *Dragon Rapide*, avión británico alquilado para que lo transportara de Canarias a Tetuán en donde se sumó al golpe de estado que ya estaba en ejecución. El nombre del modelo del avión tiene una fuerte carga mítica y, por el impacto que puede tener en el contexto heroico, no está de más considerarlo en el proceso de mitificación de Franco. Se reconoce este vuelo como histórico y, actualmente, esta unidad de *Dragon Rapide* se exhibe en el Museo de Aeronáutica y Astronáutica cerca de Madrid.

como Caudillo¹²⁰ de una nueva cruzada –lo que lo asimilaba a un personaje cristiano medieval mientras ponía a los republicanos como infieles y a la guerra como una empresa en nombre de Dios– y como anticomunista, Centinela de Occidente –que lo hacía ver como protector de España tanto contra la ideología venida del otro extremo de Europa como de la Segunda Guerra Mundial–. Éstos y otros tantos títulos heroicos fueron complementarios a su máxima exaltación: Jefe del Estado Español, que lo presentaba como salvador de la unidad territorial.

Para afianzar el proyecto de heroización de Franco, desde los primeros momentos de la institucionalización de su imagen y a la par de otras estrategias, hubo una sobreexposición de su rostro, el cual: “se convirtió en el principal motivo simbólico del naciente Estado por lo que se extremó el cuidado con que había de presentarse” (Llorente 55) y se presentó frecuentemente con la bandera, el mapa de España y su apellido escrito varias veces antes del remate “¡Viva España!” y “¡Arriba España!”. Estas palabras fueron “las más utilizadas en el proceso de mitificación del ‘Caudillo’, sobrepasando las funciones de saludo y ensalzamiento” (56). La repetición de su apellido y el remate formaron parte de los rituales del poder

s/d



totalitario en el que se le ve con su uniforme militar y con sus insignias siendo aclamado por la masa. Es decir, en el inconsciente popular, se fijó la repetición automatizada y obsesiva de su nombre y se estableció una relación metonímica

¹²⁰ El equivalente de “caudillo” en italiano es “Duce” y en alemán es “Führer”, títulos dados respectivamente a Mussolini y a Hitler. Hubo, pues, la intención de igualar a Franco con los dirigentes del fascismo y del nacionalsocialismo. Incluso, el lema “Una patria, un Estado, un Caudillo” es un calque del alemán “Ein Volk, ein Reich, ein Führer”.

entre él, el territorio español y el estado totalitario; todo ello derivó en un culto a su persona.

En ocasión del Desfile de la Victoria, que marcó el fin de la Guerra Civil (1939) y el dominio total de los territorios españoles, se hizo ‘una delirante exaltación de la figura de Franco’ con un discurso febril que contenía, entre otros tantos desvaríos, los siguientes: “Las banderas en el aire gritan: ¡Franco, Franco, Franco! ... Flechas de la Roma invicta, fuertes cóndores germanos, y al frente de todos, ÉL, César, el Cid, Alejandro ... ¡Qué grita esa voz de imperios sino ‘Franco, Franco, Franco!’” (Salvador 137). Se hace evidente que otra de las estrategias de exaltación es comparar a con personajes históricos que también estuvieron al centro de un discurso ‘mitificador’ y que hicieron una demostración de poder imparable, como César y Alejandro, e integrar en el discurso símbolos de dominio territorial que remiten al poderío romano o a la potencia nazi.

En síntesis, durante la Guerra Civil hubo una intensa movilización de contenidos míticos que quedó plasmada en una fracción de la producción gráfica de los bandos contendientes. En los carteles republicanos, se expresó el motivo que define al héroe solar con sus elementos distintivos: el matador de monstruos, el monstruo y el componente que da fuerza y protección al primero. Cada uno de los elementos que conforman la sintaxis del motivo recibió significados contextuales; de esta forma, la representación del héroe solar, asimilado al obrero y al campesino, vino a simbolizar a toda la clase trabajadora respaldada por el socialismo republicano en lucha contra la amenaza fascista. En los carteles del bando contrincante, se dio el procedimiento opuesto: en vez de recuperar representaciones consolidadas en el imaginario mítico y de colectivizar el heroísmo, se proyectó el movimiento nacionalista individualizado en la imagen exclusiva y excluyente de Franco reforzada por símbolos territoriales y de poder. Por el despliegue de diferentes tácticas de heroización, los ideólogos del franquismo lograron consolidar la figura mitificada de su Caudillo que, según la propaganda, tenía la triple empresa heroica de luchar en contra del comunismo, de mantener la fe católica y de unificar la nación. En este choque de representaciones y de ideologías, los carteles del bando republicano exhortaron a la población a la defensa heroica mientras que los del bando sublevado orientaron a sus seguidores hacia la veneración del hombre que

concentraba la fuerza militar y que, por lo mismo, fue proyectado como salvador de la tradición españolista. En ambos casos, “La alegoría mitológica se erigiría en encarnación por excelencia de valores e ideales” (M. García 592).

La Bestia y el Ángel de Pemán

Este imaginario heroico también se hizo patente en la literatura, como puede apreciarse en una obra de título revelador: *Poema de la Bestia y el Ángel* (1938) de José María Pemán. Al escribirlo, el propagandista católico¹²¹ pretendía dar a la Guerra Civil un poema épico que tuviera un “profundo significado apocalíptico de revelación de la eterna pelea de la Bestia y el Ángel” (1938: s/p). En esta épica, cargada de símbolos que aluden a episodios bíblicos y a personajes históricos enarbolados por los nacionalistas, Pemán recuperó la tradición lírica castellana (romances, odas, canciones, himnos, redondillas, etc.) con un objetivo propagandístico.¹²² A nivel anecdótico, el episodio central de esta épica fragmentada¹²³ es “el encuentro del carro blindado y el infante” que simboliza la lucha arquetípica entre el monstruo y el héroe. En un juego de desplazamientos metafóricos entre el tanque de guerra y la animalidad, el vehículo mortífero representa la monstruosidad del Mal:

La Bestia encarnó entonces en un carro de muerte.
Sapo inmenso de hierro invulnerable.
Se le hundieron los ojos,
se le acható la frente:
se hizo romo y sin gracia su perfil
Se achicaron sus patas y se agachó en el polvo,
sin estatura, igual que los reptiles
Restregando su vientre por el fuego [fango]

¹²¹ Nacido en Cádiz en el seno de una familia rica y religiosa, Pemán llegó a presidir la Asociación Católica Nacional de Propagandistas de su ciudad. En su mayoría, los propagandistas católicos apoyaron el franquismo desde los inicios de la Guerra Civil.

¹²² De hecho, uno de los personajes a los que se alude en la obra es Franco, a cuya cuna, según el poema, se acercaron tres hadas para otorgarle dones que lo ayudarían en sus empresas heroicas.

¹²³ Pemán dice: “éste [poema] ha pasado el proceso depurativo que llamé el *fragmentarismo* [...]. Podría ponerse por subtítulo: ‘fragmentos líricos de un poema épico’. ... esto es mi Poema: un saltar ligeramente de cumbre a cumbre de la Guerra española sin cruzar los valles intermedios, que se dejan a la exploración de los cronistas y los historiadores” (*Poema de la Bestia y el Ángel s/p*).

avanzaba sin gracia ni nobleza,
¡El carro de la muerte!
¡Cómo sonaba en los caminos fríos
de la tarde, la concha de tortuga
del monstruo! (Pemán en C. Vicente 324-325)

Mientras la figura del joven soldado que concentra las virtudes heroicas se confunde con la de los héroes del catolicismo:

Frente al carro de la muerte
un soldado aragonés,
quieto, aguardándolo, está.
Dieciséis años tendría,
dieciséis no más.
Es rubio como una espiga
a punto de madurar.
Tiene una sonrisa clara
y alegre como la paz.
Sano es como una amapola
y puro como un San Juan.
El carro es todo materia,
él es todo idealidad:
San Jorge frente al dragón,
San Miguel frente a Satán. (326)

De esta forma, el ingenio del poeta portavoz del franquismo hace que la representación heroica idealice lo que sucede en los campos de batalla y que la Guerra Civil tome, una vez más, una dimensión universal: el duelo entre el Mal y el Bien. En un nivel ideológico, la lucha entre la Bestia y el Ángel, entre el tanque y el infante, refiere al enfrentamiento entre republicanos, asimilados a la maquinaria del Mal, y franquistas, proyectados como los defensores de España y de la fe católica. De hecho, la línea del nacionalcatolicismo de Pemán es evidente desde los primeros versos; en ellos, el destino de la nación española aparece trazado por voluntad divina y le es revelado al poeta como uno de los misterios del evangelio (326). En su poema, Pemán anticipa el triunfo del ejército sublevado; triunfo que toma un carácter inexorable y fatal por ser producto de una decisión superior, de una voluntad trascendente.

2.2 El conflicto español y el teatro mitológico

El teatro durante la Guerra Civil y las primeras décadas de la dictadura

Como hemos visto, en el conflicto español, el imaginario heroico animó la contienda adaptándose a las ideologías rivales (Penalva). Los carteles y el poema cuyos fragmentos acabamos de leer demuestran cómo la máxima empresa del mito del héroe solar se resignificó de acuerdo con el compromiso ideológico de cartelistas y literatos. Como complemento de lo anterior, hay que decir que las manifestaciones dramáticas se mantuvieron al margen de la mitología, pero expresaron el mismo arrebató bélico que la producción plástica citada. Las puestas en escena se concentraron tanto en el frente como en la retaguardia con objetivos bien diferenciados: “en el frente [era] medio de educación y adoctrinamiento político de los soldados, mientras que en la retaguardia servía para reforzar la moral de los espectadores y su confianza en la victoria” (Martín, 2011: 271). En ambos bandos, los argumentos giraban en torno a la paz y al triunfo y se recurrió con frecuencia a la sátira o a la parodia del bando contrincante. Al respecto, Antonio López Fonseca comenta: “Es difícil hallar voluntad de concordia en una literatura compuesta en su mayor parte de lemas y propaganda, destinada a levantar sentimientos de esperanza que se alimentan con la hostilidad” (467). Este teatro que pretendía exhortar a la acción y adoctrinar exigía la transmisión directa y efectiva del mensaje propagandístico por lo que se privilegió un “formato breve, [con] estructuras simples y ... un lenguaje directo y fácil” (466) para hacer pasar la información de forma inmediata. Contrariamente a los artistas gráficos y a los poetas que proyectaron en sus obras un heroísmo mitológico, los dramaturgos y los escritores dramáticos de ocasión no podían entretenerse en metáforas ni oscurecer la comunicación con alegorías; por ende, en el teatro de la Guerra Civil no se dio una reescritura con elementos simbólicos de los argumentos griegos ni se procedió a establecer paralelos eruditos entre los combatientes españoles y los héroes míticos.

La situación cambió drásticamente tras la victoria del bando sublevado: el franquismo impuso una uniformización bajo la hegemonía de la lengua y la cultura del Estado y extendió y fortificó su aparato de censura inspirado en el de la Alemania

nazi con la intención de tener el control total de los medios cotidianos de comunicación, –la radio y la televisión–, de publicaciones más o menos especializadas –periódicos, revistas, libros, etc.– y de manifestaciones artísticas, como el cine o el teatro. El objetivo era “imponer ... una determinada lectura ... despojada de connotaciones políticas y de referencias a la situación española, y adecuada, en lo posible, a la timorata moral del *nacional-catolicismo*” (Muñoz, “El teatro silenciado” 85-86)–. Con respecto a la censura ejercida sobre el teatro, Berta Muñoz abunda:

las autoridades franquistas nunca perdieron de vista el objetivo de ejercer un control ideológico sobre las representaciones teatrales Y si bien no consiguieron cercenar la creación teatral de ideología contraria ni impedir el florecimiento de un valioso teatro antifranquista dentro y fuera del país, sí lograron, con alguna excepción, que su representación se produjera en reductos minoritarios y que, por tanto, su trascendencia social fuera mínima (Censura y teatro del exilio 15-16).

La censura alcanzó también a los dramaturgos nacionalistas que vieron algunas de sus obras prohibidas o mutiladas (Muñoz, “El teatro silenciado” 88), aunque, en general, las piezas autorizadas tuvieron amplia difusión. Algunas de éstas fueron creadas como piezas de entretenimiento –*Carlo Monte en Monte Carlo* (1939) o *Un marido de ida y vuelta* (1939) de Enrique Jardiel Poncela, por ejemplo–, otras fueron concebidas para reforzar el sentimiento de lo español retomando personajes de la tradición literaria o histórica castellana¹²⁴ –como *Santa Isabel de España* (1934) de Mariano Tomás o *Ha llegado Don Juan* (1952) de Jacinto Benavente– y en otras más se recuperaron argumentos trágicos con una visión acorde con la ideología dominante; en esta línea, las tragedias de José María Pemán son ejemplos representativos: *Antígona* (1946), *Electra* (1949), *Edipo* (1953), *Tyestes* (1956) y *La Orestíada* (1959). Estas diferentes tendencias teatrales difundían valores del régimen, justificaban la guerra y/o solapaban las medidas represivas del nacionalcatolicismo.

¹²⁴ Sobre el uso propagandístico de la materia heroica castellana, “La manipulación ideológica a que es sometido el teatro en este período alcanza incluso a los montajes de teatro clásico [Siglos de Oro], que se presentan como exponentes de los ahora idealizados y añorados tiempos de la España imperial” (Muñoz, “El teatro silenciado por la dictadura franquista” 87).

Ejemplos de
teatro
mitológico
de
posguerra

A favor del régimen: J. M. Pemán. 1946. *Antígona*; 1949. *Hamlet*; 1953. *Edipo*.

S. Espriu. 1939. *Antígona*.

Disidente: A. Buero Vallejo. 1952. *La Tejedora de sueños*.
A. Cunqueiro. 1958. *Don Hamlet*.

En exilio: J. Bergamín. 1945. *La hija de Dios* (México).
M. María. 1960. *Edipo* (Buenos Aires).

***Antígona* (1945) de Pemán y algunos eventos del franquismo**

Adentrándonos en el teatro mitológico que se enraíza en el conflicto español, podemos ver que en el catálogo de Vicente Castro (2016: 365) las primeras piezas de argumento trágico posteriores a la Guerra publicadas en castellano son *La hija de Dios* (escrita entre 1940 y 1941 y publicada en México en 1945) de José Bergamín y *Antígona* (estrenada en el Teatro Español en 1945 y publicada en Madrid en 1946) de José María Pemán. El título del primer drama remite a un pueblo de Castilla y León donde la protagonista, Teodora, pierde, al igual que Hécuba, a su familia a causa de la guerra; “ya no se trata, como en la tragedia griega, de una reina, ..., sino de una madre ... que ve ... la muerte y la destrucción ... arrasando todo cuanto quería” (Santamaría 2). Es significativo que esta obra haya sido editada fuera de España mientras que la segunda lo haya sido en la península: Bergamín, comunista de intensa actividad cultural durante la Guerra Civil, continuó su labor en exilio, en América y en Francia; Pemán, que apoyó la sublevación nacionalista, se convirtió en uno de los intelectuales más importantes del régimen. En esta breve oposición, se hace evidente que el teatro mitológico en castellano se perfiló desde sus inicios con discursos ideológicamente encontrados: uno que cuestionó la guerra y discrepó con las imposiciones del régimen, por lo que fue publicado en el extranjero, permaneció inédito en España o, en el mejor de los casos, tuvo una

edición limitada y/o fue “objeto de una sola representación”¹²⁵ (Ragué-Arias, *Personajes y temas* 20-21); otro que concordó con las líneas de la dictadura o, al menos, no las puso en entredicho y tuvo circulación amplia y legal en espacios oficiales con escenificaciones espectaculares. Luego, “en la situación del teatro español se refleja el desdoblamiento de la sociedad misma” (Aszyk 106).

Además de las ideologías encontradas que se insinúan en las piezas referidas, notemos la titularidad del personaje del ciclo tebano en la propuesta de Pemán. En esta reescritura de Sófocles, se dramatizan “episodios y partes del argumento que en el original se cuentan o narran, pero no se presentan a la vista del público” (Pemán en C. Castro s/p). Como sabemos, la manipulación de episodios trae cambios en la sintácticos en el hipertexto y altera el nivel semántico del hipotexto; en esta adaptación libre *Antígona* se confunden, por ejemplo, el final de la guerra en Tebas con el Desfile de la Victoria del ejército franquista en Madrid:

Significativamente —explica Verónica Azcue—, la obra dedicaba una atención principal a la representación de la victoria y su celebración. Los acontecimientos que abren el acto primero describen a ‘un pueblo que se encuentra en la jubilosa agitación de la victoria que acaba de obtener’ ..., en una ambientación de carácter inconfundiblemente militar (35).

Dados los vínculos entre el autor y el régimen, se entiende que la victoria/derrota sea presentada como producto de la fatalidad, determinada por la voluntad divina: “Uno de los numerosos soldados que aparecen en la obra, alzando la espada rota del enemigo, señalará explícitamente el designio de los dioses como origen de la victoria”. Además de esta trascendencia divina que justifica los muertos en batalla, consideremos que al centro del conflicto trágico —que discute el amor a la patria y el deber religioso en concordancia con las coordenadas ideológicas del nacionalcatolicismo— se alude a la postura de Franco frente a los entierros: si, en principio, los muertos de la Guerra Civil quedaron en “el anonimato y olvido de las fosas comunes”, en *Antígona* se evoca “la necesidad de erigir un lugar que honrara igualmente a los muertos de uno y otro bando” (36). Para apreciar la presión

¹²⁵ Como *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo* de Max Aub, editado en México (1946) o *Las Erinias* (1950) de Pablo Puche que tiene sólo una edición (1951) y *Prometeo Encadenado* de José Solá López, representado en el Teatro María Guerrero de Madrid (1952) y aún sin publicar.

contextual, tenemos que señalar que cuando Pemán estrenó su pieza en El Español –teatro administrado por el Ministerio de Educación Nacional– (1945), Franco ya había mandado construir ese imponente monumento considerado la mayor fosa común de España: el Valle de los Caídos (1940-1958). Además de esto, con respecto a la falta de tensión entre los antagonistas, Azcue continúa:

Hoy resulta difícil concebir una Antígona que no supusiera un alegato rebelde contra la dictadura La intención crítica de la tragedia quedaba más bien velada ante la evidencia de algunos factores principales: la importancia plástica y sonora otorgada a la victoria; la falta de argumentación entre los protagonistas y la poca relevancia dada al reconocimiento último del error por parte de Creonte (35-36).

Luego, en esta *Antígona*, pueden entreverse indicios de hechos históricos en los que estuvo envuelto el autor que son expuestos desde la ideología del régimen.

En contraposición, hay críticos que dudan de que esta obra esté situada dentro del marco ideológico estrictamente favorable a la dictadura; Sofía Pérez-Bustamante, encargada de la edición del teatro mitológico de Pemán, cuestiona las intenciones del escritor de convicciones monárquicas que recurre a fuentes áticas e isabelinas en un periodo en el que empieza a distanciarse del franquismo. Todas sus reescrituras trágicas –*Antígona* (1945), *Electra* (1949), *Edipo y Tyestes* (1952), *Orestíada* (1959)– “giran, fieles a su fuente de referencia, en torno al poder y al abuso de poder” (en Pemán, *Teatro 2* 7). Desde esta perspectiva, el Creonte de Pemán, es “un tirano ávido de poder que aprovecha la muerte de los hermanos para controlar Tebas” (7-8). De acuerdo con su hipótesis, la investigadora cuestiona “hasta qué punto el espíritu cerradamente vengativo del Creonte pemiano no traduce el talante de Franco, o al menos del bando vencedor” (13). Pérez-Bustamante sugiere, pues, que Pemán –de tendencia monárquica, que se adhirió tempranamente al nacionalcatolicismo y que es considerado uno de los literatos representativos de la dictadura–, reprobó veladamente a Franco en su ejercicio del poder. Si la intención del Pemán trágico es discutible, no puede ponerse en duda que el argumento de la *Antígona* de Sófocles refleja la compleja situación ideológica, política y social de la posguerra española.

El Teatro Romano de Mérida y el teatro mitológico

Ahora bien, a mediados de los años cuarenta –contrariamente a Alemania e Italia, que habían dado soporte al nacionalcatolicismo pero que fueron derrotadas en la Segunda Guerra Mundial–, la España franquista se fortalecía y reforzaba sus instituciones culturales. El teatro mitológico fue ganando terreno editorial y escénico de manera paulatina hasta la institucionalización de espacios que lo favorecieron, como el Teatro Romano de Mérida (s. I a. C.), escenario del Festival Internacional de Teatro Clásico desde mil novecientos cincuenta y tres. Aclaremos que este festival tuvo su primera edición durante la Segunda República con el estreno de *Medea* de Miguel de Unamuno (1933) y, por tensiones políticas, fue suspendido, para ser una vez más instaurado con la representación (1953) de *Fedra* de Racine; al año siguiente, se escenificó la versión de *Edipo rey* de Pemán (1954); “La existencia de festivales como el de Mérida y otros semejantes mantuvieron vivo el teatro de tema mitológico durante la época franquista. De hecho se aprecia un aumento significativo del número de obras a partir de la década de los 50, momento en el que se retomaban las actuaciones en el Teatro Romano y se iniciaba el Festival de Teatro Clásico de Mérida” (V. Castro 193). En este teatro romano y en otros espacios institucionales, como el Teatro Español de Madrid –donde se escenificaron obras de Pemán–, se expresaron dramaturgos consolidados y compañías de teatro universitario. Evidentemente, en dichos espacios, no hubo cabida para los opositores al régimen.

2.3 Voces disidentes en lenguas minorizadas

No obstante, a la par del discurso institucional, se abría paso una crítica al sistema, un discurso de desolación social, de rabia individual, de resistencia. En varias ocasiones, este discurso puso en juego a los sempiternos personajes de la producción trágica. En principio, las piezas contestatarias se dieron a conocer al margen de la cultura oficializada; es decir, surgieron en la clandestinidad o en el extranjero, por lo que tuvieron escasas posibilidades de escenificación y edición en España y no entraron en contacto masivo con el público que debía involucrarse en

la ficción trágica. La *Antígona* de Salvador Espriu, *O incerto señor Don Hamlet*, *Príncipe de Dinamarca* de Álvaro Cunqueiro y el *Edipo* de Manuel María ilustran los casos expuestos. La primera fue difundida inicialmente en un círculo restringido de intelectuales catalanes (1939) y salió, finalmente, de la imprenta varios años más tarde (1955); la segunda (publicada en 1958) se escenificó una vez, en ocasión de su estreno (1959); la tercera fue representada en el Centro Gallego de Buenos Aires (1961) y sólo fue impresa mucho después de la dictadura (2004).

De las tres obras citadas, nos ocuparemos más adelante de *Antígona* y de *Don Hamlet* porque son las obras fundacionales del teatro trágico en catalán y en gallego, respectivamente. Ambas son documentos de referencia en estas literaturas ibéricas que por motivos políticos vieron su producción impedida durante siglos y no pudieron, por ende, desarrollar un drama renacentista de fundamentos trágicos ni una tragedia (neo)clásica, como sí sucedió en las literaturas cuyo medio de expresión es la lengua del estado. Para poner en relieve la importancia de la *Antígona* de Espriu y el *Don Hamlet* de Cunqueiro, explico de manera general el porqué de la carencia de producción trágica que las precede.

Desde el inicio de la hegemonía castellana (s. XVI), las literaturas catalana y gallega fueron expulsadas de círculos eruditos y aristocráticos, lo que marcó el período llamado, en Cataluña, *Decadència* y, en Galicia, *Séculos Escuros*. Confinadas al hogar y a contextos rurales, estas literaturas no asistieron al surgimiento de la tragedia como expresión dramática de la corte; participaron más en la tradición popular que en la producción de autor. Salvo excepciones puntuales, como es el caso de Joan Ramis quien escribió un par de tragedias históricas en el siglo XVIII (entre ellas, *Lucrècia*, 1769), no hay tragedias renacentistas ni neoclásicas ni en catalán ni en gallego. Con la crisis del Antiguo Régimen, la literatura en estas lenguas minorizadas reapareció durante la *Renaixença* (1833-1892) en Cataluña y el *Rexurdimento* (1863-1890) en Galicia cargada de un patriotismo exacerbado según el movimiento romántico y los intereses de la burguesía empoderada. A pesar de que hubo alguna tragedia histórica en el siglo XIX (Víctor Balaguer, *La mort de Nerón*, por ejemplo), el teatro mitológico en catalán y en gallego sólo inició en el siglo XX (Mussarra 47), bajo el franquismo, específicamente, hacia finales de los años cincuenta.

Sobre este periodo, Abdón Mateos comenta: “Aunque la década de 1951 a 1962 resulta poco trabajada por la historiografía ... los años cincuenta fueron un tiempo de ... surgimiento de nuevas fuerzas opositoras Renacieron, también, las protestas sociales y aparecieron nuevas disidencias en el ámbito de la Iglesia y de los intelectuales y artistas” (225-226). Por las condiciones complejas del contexto, el surgimiento de este teatro mitológico en lenguas proscritas durante la dictadura está determinado por una ideología de resistencia que cuestiona los hechos del franquismo y que se transmite, como está dicho, de forma clandestina, en el exilio o en representaciones/lecturas únicas o frente a un público limitado. Con el objetivo de burlar la censura y de evitar represalias del régimen, los autores recuperaron el material mítico-trágico y semiotizaron de forma más o menos evidente los hechos históricos y la realidad social de posguerra. Así lo hicieron nuestros dos literatos de referencia: el catalán Salvador Espriu y el gallego Álvaro Cunqueiro.

La caída de Tebas y la caída de Barcelona (*Antígona* de Salvador Espriu)

En “The Chaotic Age: A Canonical Prophecy”, Harold Bloom (Premio Internacional Catalunya, 2002) incluye a Salvador Espriu como uno de los autores que deberían figurar en el canon occidental (550). Si el crítico estadounidense se interesa en la potencia poética del escritor de Arenys de Mar; aquí interesa particularmente su aportación invaluable a la tragedia del siglo XX.

De formación clásica y atento al devenir sociopolítico de su tiempo, Salvador Espriu i Castelló, candidato al Premio Nobel de literatura en dos ocasiones (1971 y 1983), encabeza el teatro mitológico en catalán con una *Antígona* (1939).¹²⁶ Esta reescritura basada en Sófocles es la primera pieza en la que se retoman las rencillas entre Eteocles y Polinices para semiotizar tanto la Guerra Civil, “insensata guerra que ens portes tanta destrucció, insensata baralla entre germans” (13), como la

¹²⁶ En “Catalan Antigones...”, Malé refiere a una *Antígona* de ideología católica escrita por el mallorquín Guillem Colom antes de la Guerra Civil (1935) y estrenada casi quince años más tarde (1951); “a play written in verse that reflects the conservative and traditional Majorcan society of the 1930s” (165). Además, la *Fedra* (1932) en castellano de Llorenç Villalonga antecede a *Una altra Fedra, si us plau* (1977) de Espriu. O sea, antes de la *Antígona* de Espriu, escritores de lengua catalana ya habían incursionado en reescrituras trágicas en catalán y en castellano; sin embargo, por mucho, la pieza de Espriu es el punto de referencia del teatro mitológico en catalán.

Caída de Barcelona, “Han caigut molts guerrers. ... Ara serem destruïts del tot” (11) y el advenimiento de Francisco Franco representado en Creonte: “La meva sang, la voluntat de Etèocles, i els vostres vots em varen elevar amb una triple majestat a aquesta magistratura” (43). En este sentido, la *Antígona* de Espriu –escrita a principios de marzo de mil novecientos treinta y nueve,¹²⁷ poco después de la caída de Barcelona e, incluso, antes de que se reconociera oficialmente en toda España la victoria de Franco– es la primera reescritura de la *Antígona* de Sófocles que tiene como punto de referencia la discordia entre franquistas y republicanos y la situación del pueblo bajo la represión del nacionalcatolicismo.

De entrada, en el marco de la dictadura militar: “uma Antígona que fala catalão ... insere-se como um ato de resistência cultural e política da maior importância” (Duarte 343-344). Como el régimen se apresuró en la proscripción de las lenguas no oficiales e implementó un aparato de censura editorial, esta *Antígona* catalana no fue impresa hasta mil novecientos cincuenta y cinco con un prefacio que data de la primera tentativa de publicación (1947) y sólo llegó a escena casi veinte años después de la escritura de la primera versión (1958). En este tiempo, el texto inicial pasó por revisiones y modificaciones que dieron lugar a la versión final en la que Espriu refiere tanto a eventos finales de la Guerra Civil como a la actitud de Franco en pleno ejercicio totalitario; luego, “As revisões sofridas pela obra visam atualizá-la em vista das mudanças políticas que assolaram a Espanha nas três décadas que separaram sua composição da edição definitiva” (342).

Espriu, S. <i>Antígona</i>	Contexto
Marzo de 1939: escritura.	Entre la Caída de Barcelona (26 de enero) y la proclamación de la victoria franquista (1 de abril).
1947: Tentativa de publicación.	Aparente apertura del régimen después de la derrota de Alemania e Italia.
1955: Publicación en Palma de Mallorca.	Manifestaciones identitarias opositoras.
13 de marzo de 1958: Estreno en el Palacio de la Música:	
Versión de 1963: Inclusión del Lúcid Conseller.	
1969: Versión definitiva.	

¹²⁷ La primera versión de la *Antígona* de Espriu antecede, por lo tanto, a la *Antigone* de Anouilh, escrita (1942) y representada en París (1944) durante la Ocupación alemana, y a la antes citada *Antígona* de Pemán (1945) representada en el Teatro Español de Madrid (1946).

El producto final de este largo proceso de reescritura es una tragedia organizada en tres partes –influjo de la estructura lopiana de tres jornadas, propia de la comedia española– precedidas por un prólogo. En éste, se trazan las directrices del ciclo tebano como lo registraron Esquilo en los *Siete contra Tebas* y Eurípides en las *Fenicias*; es decir, El *Pròleg* de Espriu establece una causalidad entre la maldición de Edipo, la discordia entre sus hijos varones y la condena de Antígona. En la *Primera part*, que se desarrolla en la intimidad del palacio de Tebas, se exponen la zozobra de la población ante la batalla que se avecina, los intentos fallidos de Antígona por evitar el enfrentamiento de sus hermanos y la cruenta lucha en la que éstos se aniquilan mutuamente. Cabe observar que el reporte del momento en el que los hermanos sucumben, uno por el brazo del otro, recupera de manera sintética el patetismo del mejor estilo trágico: “Dos guerrers, coberts de ferides, lluitaven sense repòs. La sang impedia que els reconeguéssim: ningú no sabia ni endevinava qui eren. A la fi, els ha engolits un mateix bassalot de sang” (25). Tras el fratricidio, Creonte, empoderado, organiza los funerales de Eteocles y prohíbe que se dé sepultura al cuerpo de Polinices: “L’enemic será ofert a la fam dels gossos i dels voltors, i qui intenti enterrar-lo será privat del sol i morirà lentament en una cova” (28). En la *Segona part*, que tiene lugar a la intemperie, en una noche de tormenta, en los alrededores de Tebas, asistimos al acto de transgresión de Antígona. El personaje se afana en una atmósfera pesada por la tempestad, por el olor a podredumbre y por los buitres que se alimentan de despojos: “La carn penja dels becs massa plens” (34). Por fin, en la *Tercera part*, Antígona es llevada prisionera delante de Creonte, que se encuentra ya en ejercicio del poder pleno, rodeado de un grupo de ‘consejeros’, entre los que destaca *El lúcid conseller*. Este personaje inventado por Espriu comenta con distancia emocional los sucesos trágicos, el carácter de los personajes y, sin tener la facultad de la videncia –como la tiene Tiresias, que también participa en la obra con sus habituales vaticinios–, avanza eventos futuros; por momentos, este consejero parece tener una conciencia metatextual con comentarios autorreferenciales y breves prolepsis: “Un lamentable però correcte acabament de l’episodi –dice mientras Antígona se dirige a cumplir con su castigo–. ... Ningú no contemplarà [la mort] d’Antigona, quand a la fosca les hores la vagin despullant a poc a poc de la força del seu determini” (52). Vemos,

entonces, que, a pesar de las innovaciones de Espriu (inclusión de personajes, destaque o eliminación de episodios del argumento de Sófocles, escenas patéticas, etc.), el desenlace no contradice lo que sucede en el hipotexto ático.

En una lectura desde el contexto español, se establecen paralelos entre la ficción trágica y los sucesos contemporáneos al autor: la guerra de Tebas viene a referir a la guerra civil española; los hermanos enemigos representan los bandos en conflicto; "Étéocle y symbolise le camp des nationalistes : érigé en héros, il prend toute la place et reçoit les honneurs funèbres officiels, à la manière des figures de martyrs mythiques construites par l'idéologie franquiste" (Blin s/n); por el contrario, Polinices encarna la derrota de los republicanos, quienes, aún después de la guerra, sufren las represalias de Franco proyectado en Creonte: "Desterraré el culpable de fomentar divergències contràries a la unió i al ressorgiment de la ciutat" (44). Comprendida desde el contexto sociohistórico, la unión que él defiende es la unidad de España que se pregona en uno de los lemas del franquismo de mayor penetración y presente al final de los discursos políticos como gritos de ritual: "¡España!, ¡Una, Grande y Libre!"; mientras que el resurgimiento de la ciudad al que refiere el personaje podría remitir al resurgimiento de la España imperial idealizada, como lo muestran los símbolos franquistas de dominio territorial.

En este juego de reflejos entre la ficción trágica y el contexto histórico, la personalidad de Antígona concentra, por una parte, la imparcialidad de los deberes cívico y moral ante la desgracia de un pueblo dividido en dos bandos confrontados y, por otra, el compromiso personal y la mirada penetrante sobre el poder totalitario; al enfrentarse a Creonte, la heroína declara: "no t'estimo ni et respecto, però no t'odio. ... Vares atiar les nostres discòrdies per aconseguir la corona, que ja és teva. pots descansar en la constant inquietud del poder" (49). Como es tradicional y lo requiere la reescritura, la tematización del poder, la desobediencia civil y la confrontación no podían faltar en la versión de Salvador Espriu.

A través de los hechos ficcionales asociados al asalto a Tebas y a la exaltación de Creonte, el autor catalán se pronunció a favor de una posible consideración por parte de los nacionalistas para con republicanos vencidos y caídos. Con respecto a la prohibición de dar sepultura a Polinices, uno de los personajes dice: "cal sepultar i perdonar" (6); palabras significativas en una España en la que los vencidos iban al

exilio y los caídos quedaban a la intemperie o eran apilados en fosas comunes. El problema, entonces, se magnifica: no es solo Polinices que debe ser sepultado, todos los caídos en batalla merecen sepultura.

La preocupación sobre el destino de Tebas tiene su paralelo en la preocupación sobre las medidas que Franco puede tomar sobre Barcelona;¹²⁸ la incertidumbre sobre el futuro de la ciudad y de la población se expresa en estas líneas: “que Tebas no sigui, en càstig, destruïda. ... pobres beocis que no en tenen gens la culpa”. Mientras el gentilicio “beocios” puede ser incluyente y remitir a la población española sobre la que se ciernen las represalias de Franco, detrás del topónimo mítico “Tebas”, hay un juego de referencias en el que se sobreponen, por una parte, la España en conflicto, en la que “Dos germans es disputaven la corona,” (16) y, por otra, la ciudad de Barcelona, que “volem que sigui eterna” (5). De esta manera, Espriu recupera y resignifica uno de los elementos esenciales de la tragedia ática: las repercusiones que el conflicto de poder tiene sobre el espacio cívico y sus habitantes. En la ficción de Espriu, el avance de la ofensiva franquista sobre Barcelona se presenta como una oscuridad que avanza –metáfora del régimen que está por ser instaurado en todas las regiones de España– sobre Tebas/Barcelona mientras los habitantes oran por ella: “la tristesa avança, amb la tenebra ..., mentre nosaltres, temorosos ... dels triomfadors passos de la fosca, preguem al déu secret del nostre culte, abans de dormir-nos de nou i qui saps si per sempre, per la vida i la grandesa de la ciutat” (7). La problemática de los ciudadanos y de la ciudad en guerra tiene un lugar relevante tanto en el episodio trágico como en el episodio histórico: el temor frente a la posible destrucción de la ciudad está patente tanto en Tebas, atacada por sus siete puertas, como en Barcelona, que, al igual que otras ciudades españolas, sufrió bombardeos consecutivos para mermar efectivos del

¹²⁸Al respecto, en las primeras décadas del siglo XX se continuó un proyecto urbanístico catalanista para resaltar de *La Ciutat Comtal* sus rasgos identitarios; entre ellos, los vínculos con su fundador mítico. En el *Almanach dels noucentistes*, Pere Coromines exhorta: “Els hòmens del nou temps treballen furiosament en la construcció de la Ciutat que fixarà les característiques de la nostra civilització occidental. En totes les grans etapes de l'humanitat ha succeït lo mateix: Babilonia, Memfis, Atenes, fixaren belles síntesis de civilitzacions humanes. ... Jo crech que Hèrcules va fundar la nostra Ciutat. ... ciutadans-fills de Barcelona, si nosaltres volem, encara avuy Hèrcules la fortificarà y la renovarà” (s/n). Expresión identitaria e imaginario heroico van de la mano en la política catalanista anterior a la Guerra. Después de la contienda, la ciudad continua en el discurso literario; en la *Ciutat Llunyana* (escrito en 1939 y publicado en México, 1947) Màrius Torres compara la Guerra Civil con las Furias que propician la destrucción de la ciudad.

ejército y población civil.¹²⁹ Luego, como en los *Siete contra Tebas* de Esquilo y en las *Fenicias* de Eurípides, la versión catalana de *Antígona* tiene al centro del conflicto trágico el destino de la ciudad y de sus habitantes: “És inútil de suplicar a favor de la pau. La ciutat ha de seguir el seu destí” (20). De esta forma, la propuesta trágica de Espriu no sólo recupera el esquema de interacción de los personajes de Sófocles, también reproduce la trascendencia del conflicto trágico de Esquilo y de Eurípides por la que la población y la misma ciudad se encuentran en peligro.

En su oposición ideológica, la *Antígona* de Espriu y la citada *Antígona* de Pemán son casos ejemplares, pero no únicos. Como podemos apreciar, dramaturgos tanto disidentes como partidarios del régimen hicieron aportaciones significativas al tratamiento de la heroína de Sófocles hasta el grado de que “el personaje femenino griego más utilizado en el siglo XX en el teatro español es sin duda Antígona” (Ragué-Arias en J. Camacho 16). En lo que concierne al teatro contestatario, la joven subversiva está al centro de obras híbridas experimentales –como *La tumba de Antígona* (publicada en México, 1967) de la malagueña María Zambrano–, de piezas con construcciones complejas –*Antígona entre muros* (escrita en Tolosa, 1969, y estrenada en el Teatro Romano de Mérida, 1988) del vasco José Martín Elizondo– e, incluso, Antígona se pronunció en gallego, como en *Creón, Creón* (publicada en 1975) de Xosé María Rodríguez Pampín. Ragué-Arias sintetiza la recurrencia de este personaje y su importancia contextual de esta manera: “Desde Cataluña, desde Galicia, desde Castilla, desde el exilio, Antígona pronuncia un “no” contra la Guerra Civil, contra la dictadura” (“Del mito contra la dictadura, al mito que denuncia la violencia y la guerra” 12).

Los albores del teatro trágico gallego

Al igual que en Cataluña –donde la defensiva republicana se fue replegando y resistió hasta La Retirada (febrero de 1939)–, en Galicia –una de las primeras

¹²⁹ Es cierto que los bombardeos de parte del bando sublevado y sus aliados nazis, Legión Cóndor, y fascistas, Aviación Legionaria, fueron altamente destructivos: Guernica, que fue destruida en más del 70% (1937), es un caso representativo. Es cierto también que el bando republicano bombardeó ciudades bajo dominio insurgente, como Burgos, sede del gobierno franquista, que sufrió dos ataques aéreos (1936, 1937) por una flota formada con apoyo internacional, sobre todo soviético.

regiones en caer bajo la ofensiva franquista (Batalla de Vigo, julio de 1936)–, el teatro pasó por las penurias de una lengua marginalizada y de un aparato editorial maniatado. Al instaurarse, el régimen dismanteló instituciones culturales y confinó toda manifestación identitaria; la labor galleguista que había progresado desde el *Rexurdimento* (siglo XIX) con objetivos políticos y culturales sufrió un retroceso. La literatura, que desde el Romanticismo marchaba a la par de las vanguardias europeas, entró en otro periodo de escasez y no fue por falta de literatos, “Había que servir ao réxime, en castelán ou como manifestación folclórica en llingua vernácula, ou non existir” (Riobó 12).

Aunque certero, el golpe no fue definitivo: esporádicamente, aparecieron obras en la lengua prohibida. En los primeros veinte años de franquismo en Galicia (1936-1956), se publicaron apenas nueve piezas de teatro en gallego, impregnadas de color local.¹³⁰ En un panorama editorial y escénico casi desierto, la publicación de unos versos de la *Ilíada* traducidos al gallego por Aquilino Iglesia Alvariño es un punto de referencia en la recuperación de la materia grecolatina en lengua local; esto incidirá en una diversificación de la temática del drama costumbrista. El fragmento publicado (1949) en *La Noche*, diario compostelano, resulta ser la primera traducción de Homero al gallego¹³¹ y la primera de un texto clásico desde la toma de Galicia por el ejército sublevado (Pereiro 1742).

Si la traducción de fragmentos del acervo grecolatino fue cobrando fuerza desde entonces (Amado 211), las reescrituras trágicas sólo aparecerían una década después. En ello intervendrían de forma sinérgica ediciones y escenificaciones en exilio –en Buenos Aires, principalmente, se dio una intensa actividad galleguista–¹³² y casas editoras y revistas literarias peninsulares comprometidas con la resistencia lingüística y cultural –Bibliófilos Gallegos, Galaxia y *Grial*–. A éstas sumemos concursos como el *Primer –y único– Certamen Galaico-Portugués do Miño* (1960), “emblemático de la nueva corriente” (J. Fernández 61; Pedreira 44-45).

¹³⁰ De alguna forma, cada pieza se enraíza en el folclor gallego: *Non chores, Sabeliña !* (1943) de José Trapero, integra ritmos típicos de Galicia –como alalás y muñeiras–, *Vieiro Choído* (1957) de Xosé L. Franco Grande se desarrolla en una atmósfera feérica, de influjo celta, etc.

¹³¹ En catalán, la primera traducción de la *Ilíada* se llevó a cabo en 1908 por Lluís Segalà i Estalella.

¹³² A fines del siglo XIX, inició una diáspora gallega hacia América. En Buenos Aires se formó una comunidad cohesionada que se fortificó con exiliados del régimen franquista. Los intelectuales afincados dieron impulso a la literatura gallega en exilio (Riobó 14; Vieites 35).

En relación con los dramaturgos, Ricardo Carballo Calero, historiador ineludible de la literatura gallega, señala: “ninguén creeu seriamente na existencia de unha tradición teatral galega, e todos os autores dramáticos ... considerábanse no caso de edificar sobre alicerces novos” (263). Parte del material para esos cimientos nuevos fue, paradójicamente, la tradición trágica que vendría a alimentar el teatro mitológico, el cual comenzará a perfilarse hacia el fin de los años cincuenta. Los dramaturgos involucrados tendrán el triple objetivo de difundir su producción en lengua gallega, de conformar un corpus dramático de inspiración mitológica y de divulgar una ideología de resistencia en contra del régimen totalitario.

La primera tentativa en este panorama se dio fuera de la península con *Midas* (Buenos Aires, 1957; Coruña, 2018) de Isaac Díaz Pardo, “‘tragedia en tres actos’ en prosa y verso con coros y bailes” (J. Fernández 61), que sitúa a los personajes de la Antigüedad en la inmediatez de la vida diaria. Como es habitual en los autores de vanguardia interesados en argumentos trágicos/mitológicos, Díaz Pardo “sintetizou a esencia de personaxes míticos [e] desentrañou seres humans [que] veñen ser como herois ... na vida cotiá” (F. Fernández 183). Hay que aclarar que la pieza en cuestión no se conecta directamente con la tragedia ática, ya que su materia de base es un episodio menor de la *Odisea* que más tarde retomaría Plutarco y, más recientemente, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (Pedreira 58). Aunque los historiadores del drama gallego mencionan a Díaz Pardo, su renombre se debe, principalmente, a su compromiso galleguista, tanto en Galicia como en Argentina, y a su trabajo plástico, en el que destaca un óleo de gran formato de inspiración mitológica: *La barca de Caronte* (1947). Por la calidad de su obra, es saludado como uno de los mejores pintores españoles de su época; de hecho, fue “invitado” por Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado y simpatizante del régimen franquista, a pintar los murales del Valle de los Caídos. Como rechazo a tal propuesta, Díaz Pardo abandonó Madrid; posteriormente, se marchó a Argentina, donde fue publicada *Midas*. En su tesis doctoral sobre el teatro mitológico gallego, Iría Pedreira estudia esta “primeira incursión do teatro galego contemporáneo na temática mítica clásica” (63); Pedreira rescata a Díaz Pardo como pionero en la integración de la materia helénica en el drama gallego. Con todo, las historias del teatro dedican poco espacio a *Midas*; se

interesan, por el contrario, en una pieza trágica cuyo antecedente manifiesto se encuentra entre lo mejor de la producción isabelina: *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Álvaro Cunqueiro Mora.

Galicia en *O incerto señor Don Hamlet....* de Álvaro Cunqueiro

Literato en la extensión del término, de amplia producción en castellano y en gallego, de trayectoria reconocida en ambos sistemas literarios y de intensa labor periodística –que incluye participaciones en periódicos de ideología radical de orientación falangista y en periódicos reaccionarios defensores de la identidad y cultura gallegas–, Cunqueiro tiene un catálogo reducido de obras teatrales, entre las que destaca la mencionada *Don Hamlet*, y fragmentos dramáticos insertos en su obra narrativa –el teatro dentro de la novela–, como la “Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados”, “representación escénica” en su novela *As crónicas do sochantre* (1956). La acción de base de esta metaficción transcurre en la Bretaña de la Primera República Francesa –cronotopo que sugiere una actitud subversiva, si observamos desde el contexto centralista y dictatorial de la España franquista–. En lo anterior, salta a la vista el interés de Cunqueiro por las obras de Shakespeare y se sugiere una mirada crítica del autor gallego sobre la dictadura española.

El primero de esos puntos es indiscutible: las obras de Shakespeare son una de las pasiones declaradas de Cunqueiro; otra de ellas es la mitología. Tragedia y mito dejaron honda huella en su producción literaria; el título de algunas de sus novelas da testimonio de su inspiración esencialmente hipertextual: *Merlín e familia* (1955), *Las mocedades de Ulises* (1960), *Se o vello Sinbad volvease ás illas* (1961) y *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969); en ellas, “references to and evocations of Shakespearian personages and scenes abound” (C. Smith 356). Estas referencias y evocaciones a Shakespeare dispersas en sus novelas toman mayor consistencia dramática en la pieza que inaugura el teatro trágico gallego; sobre esta reescritura de *Hamlet*, el autor dijo: “creo haber entrevisto aspectos perdidos u olvidados del mito Hamlet [*sic*], y haciéndoles salir a la luz, me obligan a un nudo y a un desenlace no usados” (en Jarazo y Domínguez, “El discurso shakesperiano en la cultura popular gallega” s/p). Es decir, Cunqueiro reiteró su deuda con Shakespeare y

declaró haber explorado las antiguas sagas danesas; lo que le dio el conocimiento de la materia heroica necesario para proponer un desarrollo alternativo. Como veremos enseguida, en su trabajo hipertextual, el autor gallego introdujo alteraciones significativas: contaminó el argumento de base con mitemas griegos y utilizó recursos variados del drama vanguardista del siglo XX.

Para la construcción de *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca, peza dramática en tres xornadas* (publicada en Vigo en 1958 y con sólo dos funciones en el Teatro Colón de La Coruña, 1959), Cunqueiro recuperó motivos



determinantes de su hipotexto anglosajón –el regicidio, la usurpación, el llamado a la venganza y el carácter meditabundo del protagonista, principalmente– e introdujo en el esquema de Shakespeare motivos recurrentes en la tragedia ática –un coro, un parricidio, un incesto y un matricidio–. Así, en la pieza confluyen las dos vertientes de la tradición trágica: la isabelina, que destaca desde el título, y la ática, cuyos motivos representativos van asomando al correr de la acción. Para esta época, los personajes de ambas tradiciones estaban ya asociados a estudios de psicoanálisis; lo que se refleja en el tratamiento freudiano dado a los miembros de la familia real de Dinamarca.

Notemos cómo en los umbrales de la pieza Cunqueiro desestabiliza referentes y desplaza significados de forma ingeniosa y sutil; estos procedimientos se revelarán de primer orden en el desarrollo del drama. Enfoquemos, de entrada, las novedades en el título que no pasan desapercibidas: el tratamiento nobiliario “Señor Don” y la ambigüedad del adjetivo “incerto”. En primer lugar, la fórmula de tratamiento fue utilizada inicialmente para referirse a infantes y a reyes en las monarquías hispánicas; se establece, así, un lazo contextual entre el personaje titular de origen escandinavo e Hispania; Hamlet deja de ser el personaje de la saga nórdica para convertirse en un Hamlet hispánico (hispánico, que no español), lo que acaba por producir una desestabilización en el referente geográfico explícito, Dinamarca, en

donde ese tratamiento nobiliario es inusual. Esta “deslocalización” será un recurso a través del cual Cunqueiro deslizará una crítica velada sobre la situación de Galicia en tiempos de posguerra; como veremos más adelante, esta Galicia tiene su proyección intradiegetica en la Dinamarca donde transcurren los eventos trágicos. En segundo lugar, el adjetivo “incerto” tiene diferentes connotaciones, entre ellas “dubitativo” e “irresoluto” pero también “no cierto”; esto permite, por un lado, afirmar al protagonista trágico por el rasgo que lo caracteriza, “el dubitativo (*incerto*) señor Don Hamlet”, y, por otro lado, acaba por negar su identidad, “el falso (*incerto*) señor Don Hamlet”. Desde esta perspectiva, los desplazamientos semánticos en el título desestabilizan los significados hasta poner en duda tanto al protagonista trágico como al lugar enunciados. Finalmente, ¿es o no es Hamlet?, ¿es o no es Dinamarca? Estas incertidumbres que se sugieren en el título dejan entrever que en el drama nos enfrentaremos a un falso Hamlet¹³³ que, como el “original”, pasará por momentos de reflexión y de titubeos antes de tomar una determinación. De esto resulta que el título establece lazos hipertextuales, en relación con la obra de base, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (ca. 1600), y lazos contextuales, que insinúan un espacio peninsular hispánico y no danés. Hay algo más: la conjunción entre el adjetivo, *incerto*, el tratamiento nobiliario, *señor Don*, y la referencia a la tragedia de Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, produce un efecto cómico e insinúa una subversión paródica del referente trágico.

Aún en los umbrales del drama, encontramos en las primeras páginas una introducción con un discurso autorreflexivo en el que un narrador nos da la bienvenida a Elsinor y nos presenta al protagonista en sus cavilaciones: de pie, ensimismado, ataviado con un manto oscuro, Don Hamlet se masajea la frente, en el momento justo en el que se plantea el famoso dilema: “¿Pode un home, ó mesmo tempo, ser e non ser? ¿Cuántos homes son precisos, no escuro, para fazer na luz un só home verdadeiro?” (9). Nótese la evidente transformación de la duda

¹³³ La incertidumbre frente a la identidad del protagonista es evidente también en *Las mocedades de Ulises* (1960) y en *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969); en la primera novela, el titular “Tiene de griego el nombre, pero de caballero andante el gesto. ... En la historia de este Ulises se tiene presente al otro Ulises ... al de la epopeya, no sólo por la fuerza evocadora del nombre ... sino por la presencia constante del mar”; en la segunda novela, “van llegando otros 'Orestes' sucesivos, jóvenes que se le parecen, ... Orestes, el verdadero, llega finalmente a la ciudad ... cuando ya no queda nadie que lo esté esperando” (Barandica 31, 34).

ontológica y la coincidencia con la respuesta al enigma del mito de Edipo, el hombre. Esta adaptación es reveladora: el cuestionamiento ontológico ya no oscila entre un excluyente “*To be or not to be ?*”, sino que la especificación “ser al mismo tiempo” penetra en oposiciones esenciales y simultáneas del “individuo”, fragmentado, con tendencias múltiples que conforman una unidad; esto es, sin duda, herencia de la deconstrucción operada por el psicoanálisis.

Después del planteamiento del protagonista, el personaje que lo presenta se identifica con el autor, como una especie de proyección diegética de Álvaro Cunqueiro, que reescribe la obra de Shakespeare y procede a alteraciones: “Axeito agora em Hamlet ... as miñas teimas ... Non refago, non modernizo, nem dilucido o mito Hamlet. Conto, por dedentro, una historia que quizais aconteceu” (10); el hecho de que Hamlet sea producto de las “obsesiones o manías del autor” da un carácter confidencial a esta suerte de prefacio. Siempre en un tono íntimo, el “autor” continúa con el juego metaficcional: “Hai moito tempo que andan polos teatros as dúbidas, tamén os medos, e a cruel morte de Hamlet”. Son estas dudas, estos miedos y la muerte de Hamlet que el “autor” se propone narrar como testigo ocular:

eu son agora mesmo un daqueles soldados que chegam a Elsinor con Fortimbrás ... cando aínda están na sala do castelo os cadáveres. ... Un alabardeiro eu son quizais, ou un arqueiro montado, que pousa nun rincón as súas armas para axudar a leva-los cadáveres dos coroados e do herdeiro ó camposanto. (10-11)

Testigo de los eventos trágicos, el “autor”, que se asimila ahora a un personaje incidental, reitera su papel de narrador que en una noche de invierno rodeado de cadetes: “póñ[ese] a contar a traxedia” (9-11). Así, el desarrollo dramático de *Don Hamlet* resulta ser el relato de este personaje que rememora los hechos de la casa real de Dinamarca. Además de las fluctuaciones modales –modo narrativo y modo dramático–, asistimos, una vez más, a desplazamientos y a desestabilizaciones: el enunciador dice ser el autor que escribe; después, se asume como personaje incidental que observa; luego, el testigo se revela como narrador de un relato que, en realidad, es una obra de teatro cuyo primer acto o jornada demora en comenzar por los preliminares narrativos de la pieza.

Este preámbulo en primera persona da paso a la lista de *Dramatis personae* en la que se observa una reducción considerable en el reparto: Cunqueiro elimina todo el cuerpo militar que incluye Shakespeare –los soldados daneses, el capitán Fortimbrás, príncipe noruego que amenaza con invadir Dinamarca– “in order to eliminate war references in his work” (Jarazo y Domínguez, "Critical and Autobiographical Elements in Álvaro Cunqueiro's Shakespearean Adaptations in Galicia" 95), la invasión del ejército noruego patente en Shakespeare podría haberse tomado en Cunqueiro como alusión a los actos del ejército franquista, hecho que no habría pasado por alto los censores. Cunqueiro tampoco consideró la variedad de personajes cortesanos de Shakespeare, como Rosencrantz y Guildenstern, amigos del príncipe, por lo que la interacción se reduce al entorno íntimo de la corte y de la familia. Otra alteración notable es el cambio de nombre en personajes cruciales como Claudius, el usurpador, quien aquí se llama Halmar, y la reina Gertrudis, llamada ahora Gerda. Hay también una sustitución de los actores ambulantes por personajes de la *Commedia dell'Arte* –Pantalone, Arlequín, Colombina, etc.–, quienes interpretarán a los personajes trágicos en la célebre exposición en abismo del adulterio y del regicidio/fratricidio. A estas alteraciones, el autor gallego agrega un elemento representativo de la tradición ática: el coro, formado por “xente, sombras e voces de Dinamarca” (13) que, en cada intervención, realiza una especie de danza, como un lejano recuerdo de las evoluciones del coro griego, y que, por influjo pirandelliano, tiene autoconciencia de su función dramática. Este carácter del coro puede apreciarse en su presentación: “Son o coro. En toda peza de teatro debe de asisti-lo Coro. Son un e son moitos. ... Eu son o señor vagas sospeitas, don marmuracións, micer memorias de tempos idos, don ollo fisgando por unha pechadura, un profeta na praza ...” (22). De esta manera, Cunqueiro expresa la esencia colectiva y popular de este componente trágico.

Después del reparto, la primera indicación escénica es otro relato que tiene la función de prólogo; como tal, nos introduce en el cronotopo de la tragedia –cuya acción se desarrolla en un lugar lejano y en un tiempo pretérito– y nos sitúa en el conflicto de una antigua familia encumbrada: “Esta peza ten por escenario o Castelo que chaman de Elsinor, no reino de Dinamarca ... Son donos de Elsinor, e reinan desde hai moitos séculos en Dinamarca, nos días desta peza, uns que chaman os

Hardrada” (15-16), estirpe viciosa en el poder hasta los buenos tiempos del rey Hamlet, que habrían terminado súbitamente. Es, sólo entonces, cuando el argumento de Cunqueiro toma el cauce de su antecedente isabelino.

Como en el *Hamlet* de Shakespeare –también como en el *Edipo tirano* de Sófocles y como en las *Coéforas* de Esquilo–, la acción en *Don Hamlet* se desencadena por el regicidio: “Houbo un crime, logo hai un asasino” (26). El asesinato fue cometido por Halmar, el hermano del rey, quien, desde hacía muchos años, incluso desde antes de la boda real, mantenía relaciones íntimas con Gerda. Tras el fratricidio, el asesino subió al trono de Elsinor y desposó a la viuda del rey. Al igual que su homónimo inglés, el Hamlet gallego reprueba la relación entre su madre, *a raíña*, y el usurpador, su “tío” Halmar. En su conflicto por la inmoralidad en la casa real, el príncipe de Dinamarca es llamado a la venganza; sólo que Cunqueiro complica el desarrollo del hipertexto con la inclusión de una paternidad discutida: dada la relación pasional entre Halmar y Gerda, ¿de quién es hijo Hamlet, del rey asesinado o del usurpador? Por una parte, el coro revela al protagonista su filiación y Laertes lo induce al parricidio: “Fuches criado para iso. Fuches ... coidado coma un puñal con man de ouro e pedras preciosas” (34); por otra parte, la demanda de venganza que hace el espectro del rey también convierte al personaje titular en un matricida en potencia; Hamlet reconoce verse en la obligación: “A pantasma de El Rei vello díxome: Ela também debe pagar. Pariute, pero debe de pagar” (29). Después de ver a Hamlet, parricida, hundir su espada en Halmar, Gerda presiente que su hijo está dispuesto a darle muerte; pretende, entonces, seducirlo prometiéndole compartir con él lecho y corona: “Teño que falarche, Hamlet. ¿Quererás agora ser rei de Dinamarca? ... ¡Ergue, meu neno, esta testa pensativa! ¡Es un fermoso home! Sempre me pareciches moi fermoso. Unha vez tiven ciúmes de Ofelia, que che bicaba as mans” (87). Evidentemente, tras las palabras de Gerda se insinúa el incesto, que Hamlet rechaza: “hai nacións que coidan que un incesto fai que se espanten as estrelas, e abra a coda da terra deixando ve-las chamadas interiores” (89-90). Tales “novedades” o divergencias en el argumento vienen a complicar el conflicto de este *señor Don Hamlet*; más allá de las dudas que hacen explícita la incertidumbre del personaje de Shakespeare, el personaje de Cunqueiro se percibe ‘incierto’, incluso él mismo; Carballo Calero cuestiona: ¿Quién es? ¿Es

Hamlet?, “¿será Édipo tamén? ¿O preferirá ser Orestes? [ni él mismo] nono sabe” (763; 264). Después de consumir lo que le es requerido, el protagonista de Cunqueiro –a diferencia del de Shakespeare, herido en duelo por Laertes– atenta contra sí mismo; ante el suicidio, el coro se lamenta en su desesperación: “¡Era un mozo! ... ¡Sería un Rei pacífico!” (97). Enseguida, el viento se arremolina en el escenario y la desolación se apodera del lejano Reino de Dinamarca y, como sucede en aquella primera tragedia inglesa, “the Land [was] for a long time almost desolate and miserably wasted” (Norton y Sackville s/p).

Inusitada en el escaso teatro gallego, esta contaminación isabelina-ática-freudiana ya se había dado en el teatro francés desde hacía más de dos décadas. Recordemos que, en *La Machine infernale*, Cocteau ya había recreado el *Edipo tirano* de Sófocles introduciendo motivos del *Hamlet* de Shakespeare y resaltando el incesto en una atmósfera onírica. En otra línea de procedimientos, en *La Guerre de Troie n’aura pas lieu*, Giraudoux había abordado conflictos contemporáneos de impacto internacional a través de un argumento inspirado en la *Ilíada*, mientras Anouilh había anclado su *Antigone* en el contexto de la Ocupación. Es a este tipo de teatro innovador y crítico que reproducía con un estilo vanguardista la tradición trágica enraizándola en problemáticas del siglo XX al que Álvaro Cunqueiro se acercó en su afán de alejarse de la línea folclórica y costumbrista que dominaba el escaso teatro gallego durante la etapa más represora del franquismo. Cunqueiro tuvo como punto de referencia la vanguardia teatral que discutía a través de la manipulación de mitos trágicos el impacto de sucesos históricos en el individuo y en la colectividad; esto, dentro de un marco estético y filosófico característico del siglo XX. En este sentido, la pieza inaugural del teatro mitológico gallego acaba por ser deudora no solo del mito, también del surrealismo, del existencialismo y del absurdo: “Cunqueiro ... coñeceu todas as vanguardas europeas” (Carballo 135, 264).

Con todo, no debe verse el trabajo de Cunqueiro como una imitación o como la labor de un epígono: antes de su incursión en la materia trágica con reescrituras de Shakespeare (“Romeo e Xulieta”, 1956, y *Don Hamlet*, 1958) y antes, incluso, del conflicto civil, Cunqueiro ya había explorado posibilidades dramáticas que lo sitúan en la primera línea de dramaturgos revolucionarios que buscaban liberar el texto teatral de convenciones realistas. *Émilie Lumière* (1-7) demuestra cómo en un

ejercicio temprano, “un texto extremadamente breve”, titulado *Xan, o bó conspirador* (escrito en 1933, publicado en 1978), Cunqueiro echó mano de recursos que encuadran la pieza en un teatro, literalmente, especular, con dispositivos escénicos como espejos, personajes con líneas pirandellianas y diálogos cuyas réplicas estrambóticas hacen recordar, inevitablemente, algunas piezas del teatro del absurdo, *avant la lettre*. En efecto, escrita casi dos décadas antes de que surgiera el teatro del absurdo, esta pieza se emparenta con *La Cantatrice chauve* (1950) de Eugène Ionesco y con *Un mot pour un autre* (1951) de Jean Tardieu. De una manera menos bufona, esta percepción de una ‘realidad’ equívoca se encuentran al origen de *Don Hamlet*, “que pola sua estrutura e polo seu sentido, ... está dentro da tradición máis moderna do teatro occidental” (Carballo 264).

Por este tratamiento vanguardista y por su interés en los mitos, hubo quienes catalogaron las creaciones de Cunqueiro como literatura de evasión y reprocharon al autor –además de haber estado asociado a la Falange Española y al periodismo del régimen¹³⁴– el escaparse de la realidad gallega de posguerra (Jarazo y Domínguez, “Critical and Autobiographical Elements” 94). No obstante, estudios recientes desentrañan de sus obras no sólo referencias a la represión cultural en Galicia, también un proyecto identitario que buscó fusionar la universalidad de mitos y tragedias con la especificidad del pueblo gallego y los altibajos de su historia. Desde esta perspectiva, *Don Hamlet* “tries to reflect the existential crisis of Galician and Spanish society in the forties and fifties. Unfortunately, this veiled criticism has been difficult to detect by critics and audience until very recent times” (96).

¹³⁴ Es cierto que, antes de la propagación del franquismo, Cunqueiro reivindicó la cultura gallega, fundó la revista literaria *Galiza* (1930) y fue miembro del PG (Partido Galeguista), también es cierto que, entre el levantamiento armado contra la Segunda República (1936) y la consolidación de la dictadura (1939-1943), se involucró, por los motivos que hayan sido, en la prensa falangista (*Era Azul*, *Pueblo gallego*, *La voz de España*, *Vértice*...) y en eventos en los que se difundía la ideología del régimen. Al respecto, Emiliano Bruno resume: Cunqueiro pasó “Da galleguista a falangista, in pochi mesi e in poche parole” (102). Con todo, en 1944, “abbandona il mondo ufficiale del franchismo ... Da questo momento in poi, parlare di vincoli tra lo scrittore e il Regime non ha più nessun senso. Al contrario, in questo periodo Cunqueiro inizia, in conversazioni e lettere private, a criticare il regime” (97-99). Su relación con el partido fascista y sus escritos a favor de Franco le han valido estudios como *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo*; en él, Ana M. Spitzmesser discute la ideología que permea en la narrativa cunqueiriana (S. Pereira); en “Ecos de un pasado feroz: rememoración del falangismo juvenil en *Fanto Fantini*, de Álvaro Cunqueiro”, Antonio Pedrós-Gascón recupera esta observación de Spitzmesser: “en apariencia, Cunqueiro compartía el ideario franco-falangista Sin embargo su obra no constituye una apología del sistema” (825).

Queda claro que, en la pieza en cuestión, Cunqueiro no solo procedió a alteraciones que se evidencian en la interacción de los personajes y en los giros específicos que toma el argumento; lo que no es evidente es que incluyó en su reescritura alusiones a Galicia que semiotizan el contexto contemporáneo del extremo peninsular. Para evitar represalias del régimen, estos contenidos, que “son moi abondosos” (Carballo 265), están intencionalmente encubiertos, son motivos de marco o motivos secundarios que quedan opacados por el trabajo hipertextual y por los juegos metaficcionales de la obra que oscila entre la narración y el drama. Por su carácter velado, los significados sociohistóricos sólo pueden percibirse desde el horizonte referencial de la historia de Galicia.

Veamos, enseguida, algunos ejemplos de lo anterior. De entrada, el prólogo de *Don Hamlet* nos sitúa en el espacio de los sucesos trágicos. Dinamarca es descrita como “unha floresta salvaxe” que hace recordar la vegetación del litoral gallego hendido por rías y “que se mete mar adiante” (15). Sin embargo, Elsinor y sus alrededores están asolados por la esterilidad: “non hai árbore nin rosa, nin se escoitan cantar outros paxaros que os que están en gaiolas”; en la ciudad, con frecuencia en penumbras debido a la neblina, hay “fosos de augas podres” y “una igrexa que chaman Santiago das Lanternas”. Desolación, cautiverio y putrefacción son las primeras características del espacio en la versión cunqueiriana. En los fragmentos citados, se plantea una doble referencia: por una parte, se recrea una atmósfera trágica que hace eco a episodios grecolatinos, como la peste en el *Edipo* de Sófocles o la naturaleza convulsa en el *Edipo* de Séneca; por otra parte, se sugiere una relación entre Elsinor y Galicia a través de la costa accidentada y, sobre todo, por el santo patrono del lugar: Santiago.

Tanto en el prólogo como en la primera intervención del coro, se insiste en un hecho que conecta el espacio de la ficción con el espacio del autor, quien escribió la obra en su pueblo natal; Cunqueiro reconoce: “Esta peza foi escrita no outono de 1958. Sopraba tanto vendaval no meu Mondoñedo como sopran ventos do Oeste en Elsinor” (99). Con eso tenemos una relación declarada entre la Galicia de Cunqueiro y el Elsinor de *Don Hamlet*, azotado por un viento gélido e inagotable: “Non hai no mundo lugar máis venteado que Elsinor. Todo ten que estar dentro: a xente, o gado, o xardín. E é por culpa do vento irado ... semellante a un grande

exército ouveador que cercase Elsinor por toda unha longa noite” (20). Al recrear la atmosfera opresiva de su pieza, Cunqueiro plantea discretamente un hecho determinante en la historia reciente de Galicia –y de España, en general–: el cerco de una ciudad. Es válido interpretar que ese viento que se ensaña contra Elsinor y que acaba por apoderarse de la ciudad es una representación escénica del asedio y de las medidas franquistas que afectan a la población: “O vento entra, arremuíña ... A venta todo a xistra asubiadora” (98). Estos paralelos simbólicos que relacionan el espacio trágico con el contexto sociohistórico aparecen también en la ya mencionada “Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados”, en donde, a decir de Jarazo y Domínguez, Verona es presentada como una “moribund and almost inexistent Galicia under Franco’s regime” (“Critical and Autobiographical Elements” 87). Hay que notar, además, que, en el contexto cultural gallego, la marca temporal “toda unha longa noite” es un fuerte referente sociohistórico: recordemos que la oscuridad está relacionada con la represión que sufrió la cultura gallega durante la hegemonía monárquica castellana en los llamados *Séculos Escuros*; esta idea de oscuridad reaparecerá en la posguerra hasta el punto de que, en el circuito galleguista, “la noche” vendrá a ser una metáfora del régimen dictatorial. De esta forma, al definir la atmósfera trágica de Dinamarca, Cunqueiro insiste en un lugar tétrico: en la sala del castillo ni siquiera crece moho, el fuego de la chimenea no crepita ni alumbra, es “un lume canso”, el exterior está cubierto de neblina, incluso los integrantes del coro –que, como ya sabemos, representa al pueblo– son personas grises, con ropas grises; este reino en penumbras –donde “cada quisque arrastra por cámaras e corredores os vagos pensamentos propios, os sonhos, as arelas, as inquedanzas e as iras, a ambición, a luxuria, o medo tamén”– está gobernado por un hombre que ha llegado al poder por medios reprobables, ‘el Rei dos vermes, é un Rei verdadeiramente unxido’. Este rey de ficción puede verse como la dramatización de la máxima figura del franquismo y de sus abusos de poder. Igual a una plaga, la calidad moral del dirigente trasciende a sus sujetos y a la ciudad: “Somos una extraña almaciga pola que navegan soterraños irreprochables vermes. E todo, pelo vento que corre fora ... convertemos a Elsinor num podrideiro” (20-21).

A la luz de significados contextuales, algunos elementos de *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca* insinúan, de forma metafórica o simbólica, la situación de Galicia bajo la dictadura; “By paying tribute to William Shakespeare ..., Cunqueiro has also been able to forge a subtle veiled criticism against Francoism that crosses the limits established by censorship (Jarazo y Domínguez, "Critical and Autobiographical Elements" 97). En efecto, Álvaro Cunqueiro trazó un eje entre la universalidad del legado isabelino y la especificidad de la problemática sociohistórica gallega. En un paralelo entre texto y contexto el *Hamlet* escrito en Mondoñedo da cuenta de un espacio opresivo con elementos invasivos, como el viento, y de una atmósfera irreal, o mejor: “surreal”, en donde las apariencias ocultan hechos inaceptables y los personajes que ocupan una posición de poder tienen móviles inadmisibles. Esto da a la obra inaugural del teatro trágico gallego un valor hipertextual –por los procedimientos de derivación que adaptan el argumento isabelino– y un valor contextual –por la integración de las propuestas de Freud y por la memoria sociohistórica que entraña la reescritura–.

Conclusiones parciales III.

Transgresiones estéticas, cuestionamientos éticos y conflicto ideológico

De acuerdo con lo anunciado en la sección “Problemática y objetivos III”, en los capítulos precedentes hemos visto cómo el acervo mítico-trágico se resignificó al correr del siglo XX en el área que corresponde a Francia y a España. Entre los primeros asomos de esta resignificación se encuentran las propuestas de Freud y de Jung, quienes examinaron material mitológico como manifestaciones de procesos psíquicos individuales (1899) y colectivos (1934), respectivamente. Los hallazgos en este campo científico serían integrados a la revolución artística en la que el teatro francés se encontraba, desde *Ubu roi* (1896), en el frente de batalla, a la vanguardia. Es por el influjo de Freud que, en “La Nuit de nocces” de *La Machine infernale* (1934), Edipo y Yocasta interactúan en la intermitencia del sueño y la vigilia según móviles subconscientes¹³⁵ mientras el Hamlet (1958) de Cunqueiro enfrenta el parricidio y el incesto también con claros ecos del complejo de Freud. A su vez, el protagonista de *Œdipe ou le roi boiteux* (1986) adquiere, desde una perspectiva junguiana, una generalidad arquetípica: “L’homme –como Edipo– est un roi boiteux”. La integración de estas propuestas no se limita al tratamiento de los personajes, incide también en la diégesis de la tragedia. En este sentido, la complejidad del universo dramático de *La Machine infernale* es ejemplar. En esta pieza, el público asiste a ‘realidades’ sobrepuestas y a niveles de percepción y de conciencia que, desde inicios de siglo, venían siendo materia de investigación de la llamada psicología de las profundidades.

Además de explotar el potencial escénico de fenómenos psíquicos –como estados de conciencia o constelaciones simbólicas–, los autores que revolucionaron la expresión trágica decidieron ignorar la estética y el rigor del poema clásico: se deshicieron de la versificación y de las convenciones aristotélicas,¹³⁶ delimitaron su

¹³⁵ Entre mito, tragedia y sueño, hay una relación secular: en la Antigüedad, el sueño es un espacio de manifestaciones numinosas, un medio a través del cual una divinidad comunica sus designios cifrados. En el siglo XX este recurso mítico-trágico se impregnó de la teoría de Freud; por ello, en obras como *La Machine infernale*, el sueño es una manifestación de deseos o temores que se agitan en lo inconsciente / subconsciente y que afloran de forma críptica en la actividad onírica.

¹³⁶ En el s. XVIII, Houdard de La Motte realizó una tentativa similar con un *Œdipe* en el que se reveló contra la famosa regla de las tres unidades. Más aún, esta pieza indignó al círculo erudito por

territorio en los lindes entre tragedia y comedia y recuperaron procedimientos metaficcionales y paródicos.¹³⁷ Sirviéndose de los primeros, crearon construcciones diegéticas complejas, como en *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972) de Anouilh, en la que los personajes transitan entre los niveles de ficción, como lo hacen también algunos personajes de *La Machine infernale*; con apoyo en los segundos, causaron modificaciones significativas en los personajes y argumentos de base, como en *Ubu roi*, *Les Mamelles de Tirésias* (1917) de Apollinaire o *Luces de Bohemia* (1920) de Valle-Inclán. En su inspiración particular, cada autor puso en marcha mecanismos hipertextuales que acabaron por definir el carácter general de la producción trágica del siglo XX; las piezas que conforman este architexto presentan, en mayor o menor medida, de forma más o menos evidente, las características expuestas.

Entre los detalles relevantes de este teatro mitológico se encuentran los procedimientos metaficcionales; éstos ponen en juego una enunciación que busca romper la ilusión dramática con recurso a la función apelativa y a la autorreferencialidad, por lo que establecen una superficie diegética en la que un personaje "interactúa" con el público y señala el andamiaje de la construcción dramática; en el interior de la ficción se desarrolla una acción que involucra varios niveles. Asimismo, la apropiación de recursos en esencia paródicos permitió a los dramaturgos alterar la naturaleza y el comportamiento de los personajes trágicos. Desprovistos de la dignidad que les habían otorgado el mito y la tragedia, los personajes del siglo XX se revelan ridículos en su desmesura –Ubú/Macbeth o Menelao–, miserables en sus desaciertos –Máximo Estrella, Tiresias o Héctor–, cobardes o egoístas en la empresa heroica –el joven Edipo o Paris Alejandro–, insolentes y mezquinos en su ambición y en su estatus privilegiado –Eteocles y Polinices–, etc. Más allá del posible efecto cómico –como resulta de la interacción entre Yocasta y Tiresias en “Le Fantôme” de Cocteau– y más allá también de los

estar escrita en prosa. Tras la reprobación de sus contemporáneos, de la Motte buscó ‘enmendar su error’: reescribió su *Œdipe* según las reglas clásicas.

¹³⁷ Hacia los años ochenta, Linda Hutcheon demostró la importancia de estos procedimientos que integrados en la narrativa le dan su esencia postmoderna, paródica y metaficcional (*A Poetics of Postmodernism*). En el terreno del teatro mitológico, también paródico y metaficcional, tales procedimientos tienen su antecedente en el *travestissement dramatique*, la comedia española y el teatro de Shakespeare.

tintes satíricos –como en personajes de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*–, los procedimientos paródicos producen, en cualquier caso, una inversión de los códigos de ética que tanto la mitología como la tragedia habían atribuido a los personajes de origen micénico.

Debido a la permeabilidad entre tragedia y parodia, en las piezas mitológicas del siglo XX, los protagonistas oscilan entre la ridiculización del héroe consagrado y la sátira contemporánea. En los hipertextos, hay un movimiento pendular; en uno y otro extremo de este vaivén se encuentran su hipotexto y su contexto. Por esta trayectoria recurrente, se puede decir, como lo hace Linda Hutcheon, que “Parody is a bitextual synthesis” (*A Theory of Parody* 33; “La política de la parodia postmoderna”). En tal fusión, o tensión, la reescritura paródica de una tragedia problematiza radicalmente tanto la ética noble de los héroes pretéritos como la conducta infame que se suscita en los personajes del presente al que corresponde el hipertexto. En pocas palabras, por su carácter paródico, la producción trágica de vanguardia sintetiza la imagen distorsionada de los héroes heredados de la tradición y el reflejo exagerado del público contemporáneo. Es de esta forma que el material heroico-trágico es asimilado a la sociedad del siglo XX; es de esta forma que la percepción del ser humano y de la sociedad contemporáneos transforma las figuras tradicionales de la tragedia.

Desde la primera aproximación a las piezas, salta a la vista que los personajes trágicos fueron convertidos en antihéroes. La práctica vanguardista de acercar el protagonista al público trascendió la intención inicial de Jarry y de Valle-Inclán de exponer el lado sórdido del ser humano y desembocó en la desheroización o desmitificación del personaje trágico; Stéphanie Urdicán dice: “en la parodia posmoderna, y en particular en la recuperación de los mitos por la literatura contemporánea, se puede observar ... el distanciamiento inducido por la modalidad paródica que domina los mecanismos de demistificación ... dirigidos hacia una resignificación de los valores dentro de los contextos contemporáneos de la (re)escritura” (262).

La resignificación –en estos casos, degradación o “humanización”– del perfil heroico es evidente tanto en las acciones que realizan los personajes como en los diálogos que sostienen. Al respecto, el estilo artificioso y el discurso elegante y

solemne de los poemas trágicos dieron paso al estilo burlesco y al habla común e, incluso, vulgar, de las piezas mitológicas. Sobre esta "transestilización" como procedimiento hipertextual, Genette desarrolla: "La trivialisation burlesque n'est à cet égard qu'un procédé de familiarisation parmi bien d'autres ...: il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot" (*Palimpsestes* 83). Con la transposición estilística aunada a otros procedimientos de familiarización –como los anacronismos, de los que hablaré enseguida–, los autores extraen a los personajes de su marco trágico de 'origen' y los trasplantan en su propio contexto¹³⁸; si bien mantienen las grandes líneas de la sintaxis mítico-trágica, modifican los contenidos semánticos de acuerdo con el horizonte de referencias del momento.

Por este proceso de resemantización, despunta en las reescrituras una cantidad considerable de anacronismos, los cuales pueden observarse en el vestuario, el comportamiento, las reacciones y el vocabulario de los personajes, en los efectos visuales y sonoros y, en general, en elementos escénicos diversos. Por una parte, los anacronismos producen en el público desconcierto o hilaridad y, por otra, insinúan o insisten, según el conjunto diegético, que la acción dramática en la que están involucrados los personajes de la Antigüedad encuentra sus referencias en la vida cotidiana del siglo XX. Como está registrado en el capítulo antecedente, a nivel semántico, estos anacronismos desestabilizan las referencias y desplazan los significados actualizando los contenidos sociohistóricos. Enraizados en la cotidianidad, los motivos contextuales cumplen en el teatro mitológico una función completamente opuesta a la que cumplen en los poemas narrativos medievales.¹³⁹ Contrariamente a la promoción heroica de la sociedad feudal, en las reescrituras del siglo XX, los anacronismos acentúan la degradación de la ética heroica o la

¹³⁸ Hutcheon usa el término "trans-contextualizing" para referir un cambio de contexto sociohistórico (*A Theory of Parody* 101); Genette utiliza "transposition d'époque" o "transposition diégétique" para referir procesos que modifican la diégesis, el universo espacio-temporal cuyo antecedente, en nuestro caso, es el propio contexto de reescritura (*Palimpsestes* 89-96, 417-423).

¹³⁹ Recordemos que en estos poemas épicos, por la inclusión de motivos provenientes del feudalismo, se equiparan los actores sociales del Medioevo a los héroes paganos; la heroicidad del personaje del mito 'encarna' en los caballeros mientras que las empresas cristianas –la lucha contra el Demonio o las Cruzadas– se confunden con los conflictos mítico-épicas de la Antigüedad –la batalla entre el héroe y el monstruo, el asalto a Tebas y la caída de Troya–. Resulta de ello una promoción heroica de la sociedad medieval cuyos principales actores penetran en los dominios del imaginario grecolatino.

desheroización de los personajes míticos y circunscriben su interacción a lo ordinario del nuevo contexto. Como los autores sobreponen a hechos determinantes de la ficción trágica eventos que marcan su entorno sociopolítico, la intención “realista” que puede encontrarse tras algunos anacronismos sugiere una problemática histórica específica. Al estar anclados al contexto, dichos motivos resultan ser pistas para que el público identifique paralelos entre eventos diegéticos y sucesos contemporáneos.

Un primer ejemplo de esta semiotización lo tenemos en *La Machine infernale*, en la escena en la que una mujer tebana expresa sus preocupaciones por la situación precaria y sus esperanzas en el advenimiento de un dictador; esto tendría su paralelo contextual en la recesión económica de los años treinta, periodo en el que, con el apoyo popular, se encumbran las figuras políticas que estarán al frente de las dictaduras militares: Hitler y Franco, particularmente. Los ejemplos son varios: en la *Antigone* de Anouilh, la regencia de Creonte no pasa sin aludir al régimen colaboracionista del Mariscal Pétain; en la pieza homónima de Espriu, el avance del ejército sobre Tebas remite a la Caída de Barcelona, mientras la celebración militar en Pemán puede interpretarse como una proyección del Desfile de la Victoria franquista, etc. Son estos contenidos sociohistóricos que se vislumbran a través de anacronismos que actualizan la dimensión semántica del material heroico-trágico.

A propósito de la relación entre hipertextos y contextos, hemos visto que, desde la Antigüedad, el conflicto trágico implica una fuerza trascendente que se cierne sobre el protagonista y repercute en la colectividad. Sólo que, por la sociedad laica e iconoclasta en la que surge el nuevo teatro mitológico, no hay cabida en él para contenidos religiosos ni para aquella trascendencia numinosa que somete al héroe, como en la tragedia ática; tampoco soporta el protagonista del teatro mitológico el peso del deber nobiliario y del dogma cristiano de la tragedia (neo)clásica; de hecho, “Le héros des temps modernes ... ce n’est pas contre des dieux qu’il lutte mais contre ses semblables” (Lazaridès 36-37); el mejor ejemplo de esto es el Héctor de Giraudoux, quien argumenta ante la embajada aquea y los miembros de su propio ejército en favor de la paz.

Con todo –y como es recurrente–, la confrontación no se limita al minúsculo ámbito personal; el conflicto sobrepasa las desavenencias entre Edipo y Tiresias,

Antígona y Creonte, pacifistas y beligerantes, argivos y troyanos... y se magnifica en una confrontación de sistemas ideológicos. Este choque que sacudió al siglo XX y desencadenó acontecimientos históricos avasalladores es, en efecto, el epicentro del conflicto en tragedias representativas de este teatro mitológico.

Consideremos que tanto la tragedia ática como la (neo)clásica se consolidaron en medio de un esplendor político, el de la democracia ateniense y el de las monarquías absolutistas. En estos contextos, los autores resignificaron los argumentos míticos dentro del marco institucional favorable al gobierno –los concursos dramáticos que mueven a los ciudadanos a la reflexión y los espectáculos dedicados a los placeres narcisistas de la corte–. Ya que los mismos autores tuvieron lazos con el régimen, sus obras reprodujeron las convenciones sociales y la ideología dominantes de cada periodo. No hay duda de que Sófocles participó en el gobierno de Pericles, que Lope estuvo al servicio de aristócratas, que Racine llegó a ser historiador de Luis XIV y que Figueiredo ocupó cargos oficiales en el reinado de Dom José I. Estos ejemplos someros bastan para demostrar que, salvo alguna excepción –la de António J. da Silva, o Judeu, es destacable–, las obras de los exponentes áticos y (neo)clásicos formaron parte de la maquinaria de difusión de los valores del régimen. De hecho, las representaciones trágicas se promovieron desde la cúspide de la sociedad con el fin de, en un caso, fortalecer los principios de la *pólis* ateniense o, en el otro, idealizar el imaginario de las monarquías modernas.

Por el contrario, la tragedia del siglo XX surgió en un clima político turbulento debido a la divulgación de ideologías en pugna. Los intelectuales de la época se alinearon o se ‘acomodaron’¹⁴⁰ en un sistema de ideas específico y se sirvieron, según sus posibilidades e intereses, de diferentes medios de comunicación para difundir ideas a favor o en contra del régimen o se mantuvieron en la “neutralidad” –supuesto caso de Anouilh–. Los dramaturgos que apoyaron al poder –como

¹⁴⁰ Sobre el compromiso ideológico y el desempeño de escritores durante la Ocupación, Céline Guilleux observa: "Il devient ... difficile dans beaucoup de cas, à mesure que la période de l'Occupation s'éloigne et que se multiplient les travaux scientifiques sur le sujet, d'établir une frontière étanche entre résistants et collaborateurs. Gisèle Sapiro notamment, dans *La Guerre des écrivains*, s'est attachée à reconstituer le champ littéraire de la période ... cet ambitieux travail ... aboutit à écarter le clivage manichéen collaborateur / résistant au profit d'un *continuum* faisant apparaître des degrés variables d'accommodement" (s/p).

Pemán– o que no se le opusieron –como Cocteau–, vieron expuestas sus obras ante el gran público en espacios institucionales como propaganda y/u oferta cultural; los dramaturgos opositores tuvieron que atrincherarse en la clandestinidad o en el exilio o arreglárselas para burlar la censura.

De acuerdo con su militancia o filiación, los autores posicionaron a sus personajes en ideologías contrarias y acondicionaron el entorno trágico para que hiciera eco al entorno sociohistórico. Es por ello que en la Troya de Giraudoux Héctor se debate en un ambiente internacional belicista como aquél en el que se gestaba la que sería llamada Segunda Guerra Mundial; por ello, en la Tebas de Anouilh abundan carteles de proscripción como en París bajo el dominio nazi; por lo mismo, el Lúcid Conseller de Espriu critica las medidas de represión de Creonte que se asocian a las medidas de represión de Franco; igualmente, en la *Antígona* de Pemán, Eteocles se asimila a un combatiente nacionalista; también, las condiciones atmosféricas y el claustro en *Don Hamlet* de Cunqueiro pueden interpretarse como una proyección dramática de Galicia bajo el franquismo... En pocas palabras, en el teatro del siglo XX, el conflicto trágico se impregnó de la problemática específica de los grandes conflictos sociohistóricos; “En el marco de una situación histórica concreta, el mito resurge, no para encarnar una abstracta problemática universal, sino para describir con caracteres evidentemente dramáticos el aquí y ahora” (Morano 89-90). En estas coordenadas, la fatalidad ya no es producto de una divinidad adversa, se manifiesta como hechos históricos implacables, de los cuales los personajes parecen ser los ínfimos agentes.

Ficción trágica	Acontecimientos históricos
Inminencia de la Guerra de Troya en Giraudoux	Segunda Guerra Mundial
Presencia militar en la Tebas de Anouilh	París y la Ocupación alemana
Enfrentamiento fratricida en Pemán y Espriu	Guerra Civil española
Caída de Tebas en Espriu	Caída de Barcelona
Atmósfera opresiva en el Elsinor de Cunqueiro	Represión franquista en Galicia

Y no hay forma de evitarlo: las negociaciones por la paz fracasarán en Troya y en Europa; después de la muerte de los opositores, Creonte, Francisco Franco y Philippe Pétain continuarán en el ejercicio del poder; la continuidad de un gobierno

justo en Elsinor y la continuidad de la Segunda República española es imposible... En cualquier caso, como en la tragedia ática, el grueso de la población pagará las consecuencias. En cualquier escenario, la sombra del acontecimiento histórico se yergue ineluctable por detrás de la ficción trágica y envuelve tanto a elementos del drama como a la sociedad en el que interactúan el autor y su público.

De la misma forma en que el contexto sociohistórico acaba por aposentarse en la reescritura trágica, los eventos bélicos determinan representaciones heroicas en la producción plástica. Ya que en el desarrollo de esta tercera parte he dedicado un capítulo a la resignificación del héroe en los carteles de la Guerra Civil, traigo a colación que, al igual que el drama, la actividad gráfica se escindió y tomó partido en la contienda; los carteles republicanos y nacionalistas son testimonio de la iconografía heroica que desplegó cada uno de los bandos en lid.

Para comprender mejor la relevancia de esta carga ideológica, insisto en que, desde la Antigüedad, los personajes míticos han venido recibiendo contenidos políticos. Entre otros casos, los héroes micénicos justificaron el linaje monárquico y el derecho divino; los gobiernos tiránicos convocaron a su favor a Heracles, por su fuerza, y a Edipo, por su ingenio; Teseo fue vinculado a la unificación del Ática y a la instauración de la democracia; personajes históricos como Alejandro y Julio César se forjaron una imagen heroica por medio de la mitificación/deificación de su persona; las dinastías medievales pretendieron descender de los héroes de Grecia y Roma, los cuales, hasta la fecha, son reconocidos como fundadores míticos de las naciones modernas. En síntesis, desde los reinos micénicos, los héroes nutren el imaginario político, legitiman el poder y el territorio y son ostentados con fines propagandísticos.

Ahora, en el marco de una propaganda bélica, la producción gráfica durante la contienda española redujo la expresión mítica al motivo nuclear, el arquetipo del héroe y el monstruo. Como quedó asentado, el héroe solar se define en relación con su contrincante; la representación heroica se manifiesta a través de una sintaxis bipolar en la que se enfrentan humanidad y bestialidad, civilización y barbarie, orden y caos, protección y destrucción, ideal republicano y amenaza fascista/nazi o, a la inversa, franquismo y comunismo republicano... Así como los componentes de la imagen arquetípica se oponen, se proyectan en los carteles de cada ejército las

ideologías en conflicto. En las representaciones republicanas se observa la imagen de un hombre de proporciones desmesuradas con los atributos de la clase obrera mientras el fascismo y el nazismo se asimilan a animales ponzoñosos y rastreros. En su movilización de contenidos míticos, la ofensiva franquista expuso el rostro o la silueta de su líder como representante máximo del movimiento nacional, protector y defensor del catolicismo y de la unidad territorial y cultural de España. En la apoteosis militar del Desfile de la Victoria, el llamado Caudillo fue comparado con guerreros legendarios como el Cid y con estrategias históricas de la talla de César y Alejandro, quienes, en la cumbre del poder, también recurrieron a rituales de heroización/deificación. De esta forma, el arquetipo del héroe solar es manipulado por cada bando de acuerdo con su propia ideología.

Una última observación: a lo largo de esta tercera parte, hemos visto cómo durante el siglo XX el acervo mítico-trágico continuó perpetuándose en nuevos medios de expresión. Por una parte, la reconfiguración del género trágico derivó en una producción sin restricciones formales que resignificó el material grecolatino en dramas de estructura compleja. Por otra parte, la representación gráfica privilegió la “simplicidad” de la sintaxis arquetípica y una expresión visual de formas y colores simbólicos. Mientras los dramaturgos contestatarios se veían en la necesidad de encriptar sus contenidos ideológicos en una época de opresión, los cartelistas, durante el periodo bélico, transmitían en el espacio urbano mensajes evidentes a simple vista para producir un impacto en la población. Cada una en su momento, como viene sucediendo desde la Antigüedad, la expresión plástica y la expresión dramática participan en las resignificaciones de la mitología heroica griega.

	Carteles de la Guerra Civil	Piezas mitológicas
Medio de expresión	visual y escrito	literatura dramática exposición escénica
Mensaje ideológico	sucinto y explícito	extenso y críptico
Función social	exhortar a la batalla, mantener el ánimo de los combatientes	propaganda, denuncia o crítica
Sintaxis	compleja / reducción a mitemas arquetípicos	compleja / encadenamiento de varios mitemas
Público	transeúntes	lectores / asistentes al teatro
Espacio	Urbano	lectura en privado / salas de teatro

**Principio de conservación de la materia mítica
y
resignificación sociohistórica**

Consideraciones finales

Myths of gods merge into legends of heroes; legends of heroes merge into tragedies and comedies; plots of tragedies and comedies merge into plots of more or less realistic fiction. But these are change of social context rather than of literary form, and the constructive principles of story-telling remain constant through them, though of course they adapt to them.

N. Frye, *Anatomy of Criticism*.

la mythologie : elle fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique : elle étudie les idées-en-forme.

R. Barthes, *Mythologies*.

las ideologías ... constituyen ante todo mapas de una realidad social problemática y matrices para la creación de una conciencia colectiva.

C. Geertz, "La ideología como sistema cultural".

En el desarrollo de esta tesis observamos la resignificación de la mitología heroica griega como generadora de redes textuales que se extienden desde la monarquía micénica hasta, en nuestro caso, el nacionalcatolicismo español. Quedó registrado en la introducción que la amplitud dada tiene como punto de referencia trabajos de largo aliento como el de Léopold Constans sobre la Casa de Edipo en la literatura francesa (*La légende*), el de Diana de Paco sobre la Casa de Agamenón en la literatura española (2003) o el de María José Ragué-Arias sobre las reescrituras de mitos griegos en el teatro gallego (1991). En concordancia con éstos, el presente implicó una revisión de textos –architextos e hipertextos– asentados en arcos temporales: Antigüedad grecolatina (en divisiones internas), Edad Media (s. XII, principalmente), Edad Moderna (ss. XVI-XVIII) y Época Contemporánea (s. XX).

Puesto que cada una de las tres partes que articulan este análisis cierra con sus respectivas conclusiones, expongo, a continuación, algunas consideraciones sobre dos fenómenos complementarios inherentes a nuestro objeto de estudio: el principio de conservación de la materia mítica a través de una extensa red transmedial y la resignificación sociohistórica que determina la transhistoricidad de la mitología heroica griega. El primer apartado es meramente descriptivo, presenta el fenómeno de derivación textual de forma diacrónica y resalta la importancia de los motivos míticos que dan identidad a la materia de base; el segundo, recupera directrices teóricas y procedimientos metodológicos que me permitieron examinar el mecanismo de resignificación que perpetúa el acervo heroico griego en el devenir literario/transmedial de la cultura de Occidente. A manera de colofón, ofrezco algunos apuntes sobre la relación indisoluble que existe entre mitología e ideología; relación que aflora en cada una de las partes que articulan este estudio.

Redes textuales y conservación de la materia mítica

El punto de partida de este trabajo es que, al ser un architexto, la mitología heroica griega es una red textual que se teje a partir de dos subgéneros narrativos: los relatos sobre los héroes solares –herederos desposeídos cuyas hazañas los hacen merecedores del trono, como sucede con Teseo, Perseo, Edipo...– y los

ciclos épicos –en los que intervienen guerreros de la talla de Eteocles, Polinices, Héctor o Agamenón (Kirk, *La naturaleza*)–. Tanto las aventuras de los héroes solitarios, vencedores de monstruos, como las gestas militares se enraízan en la vecindad del Egeo, en los reinos micénicos (ss. XVIII-XII a. C.), donde tuvieron su primera área de circulación (Nilsson). Por ello, en las narraciones mencionadas, se encuentran referencias a una monarquía patrilineal de derecho divino (Bury) y a un ejercicio bélico intenso (Toynbee), coordinadas del contexto sociohistórico en el que el conjunto heroico tuvo su temprana configuración.

Por su naturaleza oral, el conjunto micénico franqueó su cronotopo primario y se diversificó en una multiplicidad de architextos que caracterizan diferentes periodos de la Hélade. En efecto, después de su tránsito por los llamados Siglos Oscuros (ss. XII-IX a. C.), hazañas y empresas heroicas quedaron registradas tanto en la épica arcaica (Bernabé) –de la cual los ejemplos destacados son las epopeyas atribuidas a Homero y a Hesíodo (ca. ss. VIII a. C.)– como en la lírica coral –cuyo principal exponente es Píndaro (s. V a. C.)–; además, este acervo oral/escrito impactó la producción plástica de tal forma que la cerámica de figuras negras o rojas (ss. VII-IV a. C.) ostenta a héroes sometiendo bestias o a guerreros en lid; hay más aún, este mismo repertorio es el fundamento de las exposiciones trágicas (s. V a. C.) cuya materia, *μῦθος* (Aristóteles 2000), proviene, precisamente, de este legado ancestral. Luego, en su itinerario oral y secular, la mitología heroica generó una compleja red transmedial en cuya trama encontramos poemas escritos –épicos y líricos–, representaciones plásticas –en la cerámica, la numismática y la escultura– y exposiciones escénicas –tragedias y dramas satíricos–.

En principio, esta derivación textual tan diversificada es el resultado de la manipulación de motivos míticos o mitemas –elementos mínimos de significado de un mito, según Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*)– cuya combinatoria y adiciones alteraron argumentos en unidades hipertextuales –del mito de Edipo al *epos* tebano y a la *Edipodia* de Esquilo...– y propiciaron nuevas configuraciones architextuales –de los poemas épicos a los poemas trágicos, por ejemplo–. Sobre la importancia de los mitemas en las configuraciones textuales, recordemos algunos detalles: mientras los mitos del héroe solar destacan motivos como el oráculo, el regicidio, el triunfo sobre el monstruo, la liberación de la ciudad y el advenimiento al

trono (Nilsson), los ciclos épicos abundan en pormenores sobre la legitimidad de un gobernante –el asalto a Tebas– o la afrenta a un guerrero reputado –Menelao, Aquiles o Edipo– que justifican el motivo recurrente: la acción en el campo de batalla (Toynbee 43); menos extensiva, sucinta, de hecho, la sintaxis plástica proyecta un solo mitema con una fuerte carga semántica: Belerofonte y Quimera, los trabajos de Heracles, un desfile de guerreros, Aquiles y Patroclo, Aquiles y Héctor... En lo que respecta a la producción trágica, en las piezas de los tragediógrafos de referencia vemos emerger motivos/mitemas que en los productos precedentes apenas se insinúan bajo la superficie argumental y en el desarrollo narrativo. Y es que, auspiciada por el régimen democrático, la tragedia dio importancia especial al pueblo que sufre las consecuencias del conflicto entre el protagonista y una fuerza avasalladora (Vernant y Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie I; II*). En Esquilo, por ejemplo, vemos coros de mujeres, representantes de la población más desvalida, tomar la titularidad de la obra, como en *Las suplicantes* o *Las coéforas*. Serán Sófocles y Eurípides quienes darán mayor promoción a personajes femeninos que en la narraciones heroicas habían permanecido en segundo plano: Antígona, Electra, Ifigenia, Medea, principalmente, inician su trayectoria titular en el siglo V a. C. Hecho que, dicho sea de paso, resulta curioso si tomamos en cuenta que, en la democracia ateniense, las mujeres no tenían derecho de ciudadanía. Con todo, observadores agudos de la naturaleza humana, los autores trágicos supieron valorizar la intervención de mujeres que tomaron partido ante hechos éticamente reprobables, como Antígona y Electra, o que dieron apoyo a los héroes en sus pruebas, como Medea posibilitó la victoria de Jasón. En cualquier caso, con este nuevo repertorio que amplifica el papel de la mujer en el material heroico-trágico, la red textual se amplía.

No olvidemos que cuando Grecia pasó a depender del poder romano (s. II a. C.), la civilización latina ya había empezado a tejer redes textuales con los hilos narrativos y dramáticos de la mitología griega. Básicamente, la cultura romana replicó la producción del Peloponeso y dio lugar a hipertextos que llegarían a ejercer un influjo en la producción literaria subsecuente. Entre estos textos están la *Eneida* (s. I a. C.) de Virgilio, que se desprende del *epos* troyano, la *Tebaida* (s. I d. C.) de

Estacio, inspirada en el *epos* tebano, y las tragedias de Séneca (s. I d. C.), que retoman argumentos heroico-trágicos en *Edipo*, *Hércules delirante*, *Fedra* o *Medea*.

Diez siglos más tarde, un milenio después, el cúmulo de textos de la Antigüedad se integrará progresivamente a las literaturas modernas. En el cuerpo de esta tesis, señalo tres eventos político-culturales que determinaron nuevas redes derivadas del legado grecolatino: el Renacimiento del siglo XII (Brooke; Burnett), que propició una narrativa feudal –es decir, caballeresca, cortés y cristiana– a partir de los *epos* tebano y troyano, la consolidación de las monarquías modernas, que harán del drama su expresión artística predilecta, y el nacionalcatolicismo español que, buscando acallar las voces disidentes, dará impulso a un teatro reaccionario en lenguas como catalán y gallego que habían tenido que mantenerse al margen de los movimientos estéticos que integraron tempranamente la herencia clásica en la producción nacional.

En estas intrincadas redes transmediales –literarias, plásticas y escénicas– que involucran architextos, hipertextos y contextos, los motivos representativos de un mito –mitemas como episodios, personajes, símbolos, arquetipos...– se matizan en sincronía con el momento sociohistórico. He aquí el caso de mayor recurrencia en los capítulos precedentes: según el contexto de la reescritura y el trabajo del autor, Edipo puede ser un heredero expósito que acaba por reinar en la ciudad de la que lo expulsaron sus padres, un monarca micénico guerrero ejemplar, un tirano de la Grecia arcaica que acarrea desgracias a la población, un señor feudal que comete un regicidio ‘accidental’ en un torneo, un rey absolutista que busca ampliar su territorio, un joven pusilánime ante la Esfinge o el referente de un complejo freudiano fundamentado en los mitemas del parricidio y el incesto.

A pesar de esta maleabilidad, los motivos míticos son sintéticos y mantienen rasgos identitarios de sus narraciones de origen; a través de las variaciones sociohistóricas, las reescrituras refieren siempre al producto helénico y permiten su identificación. En este sentido, los textos derivados conservan aspectos esenciales de los mitos heroicos transfigurados por el devenir sociohistórico; fenómeno que Claude Lévi-Strauss expresa de esta manera:

Ces transformations qui s'opèrent d'une variante à une autre d'un même mythe, d'un mythe à un autre mythe, d'une société à une autre société ... affectent tantôt l'armature, tantôt le code, tantôt le message du mythe, mais sans que celui-ci cesse d'exister comme tel ; elles respectent aussi une sorte de principe de conservation de la matière mythique ("Comment ils meurent" 694).

Resignificación y transhistoricidad de la mitología heroica

No obstante, no es el principio de conservación de la materia mítica el motor de este estudio; lo que dio impulso a esta investigación es el fenómeno opuesto y complementario: la resignificación del material de origen micénico. Si el principio de conservación está determinado por la persistencia de motivos que definen la identidad de un mito, el proceso de resignificación se pone en marcha con la inclusión de variables que actualizan en cada reescritura la carga contextual de componentes mínimos –mitemas–, de unidades textuales –hipertextos– y de conjuntos textuales –architextos–. Es este proceso de resignificación y las modificaciones sintácticas y semánticas que opera el fenómeno lo que se encuentra al centro de esta tesis que abre con una pregunta en epígrafe a la que vuelvo enseguida:

Si les produits [sociaux] sont liés à un contexte historique défini, s'ils ne se comprennent, dans leur genèse, leurs structures, leurs significations, que dans et par ce contexte, comment expliquer qu'ils demeurent vivants, qu'ils continuent à nous parler lorsque les formes de la vie sociale ... se sont transformées et que les conditions nécessaires à leur production se sont évanouies ? (Vernant y Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie II* 79)

Desde mi perspectiva, la respuesta a esta pregunta es el eje rector de esta tesis: la mitología heroica griega se ha mantenido viva y ha dialogado con las sociedades herederas de la cultura helénica por su cualidad de absorber significados históricos que responden a valores éticos y estéticos que impregnan cada nueva reescritura y que reflejan problemáticas, inquietudes e ideales de las sociedades en las que se resemantiza.

Para comprender mejor el fenómeno citado, recurrí a trabajos de especialistas que me ayudaron a trazar las directrices de este análisis sociohistórico; entre los convocados figuran:

- Vladimir Propp, quien propone identificar las condicionantes histórico-sociales de los relatos populares, entre ellos, los mitos (*Raíces históricas del cuento*, 1ª ed. 1946),
- Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, que analizan cómo intervino el contexto en la consolidación del primer architexto trágico, la tragedia ática, (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne I; II*, 1ª ed. 1972; 1986)
- y Iuri Lotman, quien explica cómo el momento cultural deja su impronta en todo texto como producto social (*La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 1996; “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, 2003).

Fui tras los pasos de estos investigadores para observar los contenidos que dinamizan los textos derivados del acervo heroico.

Con este objetivo, se abordaron architextos como productos culturales cuyas significaciones se potencian al ser sobrepuestos a su contexto de producción; ejemplifico algunos de ellos: la mitología heroica y la monarquía micénica, la tragedia ática y la democracia ateniense, la épica medieval de materia grecolatina y el feudalismo, el teatro mitológico francés y la Ocupación alemana, el teatro trágico en lenguas minorizadas –catalán y gallego– y el nacionalcatolicismo español. Dado que estos architextos están conformados por hipertextos, seleccioné fragmentos significativos de reescrituras representativas para observar cómo se manifiesta la relación texto-contexto en productos ‘individuales’; entre otros, *Edipo tirano* de Sófocles (Atenas, s. V a. C.), *Le Roman de Thèbes* (Ducado de Normandía, s. XII), *Edipo* de Manuel de Figueiredo (Reino de Portugal, s. XVIII), *La Guerre de Troie n’aura pas lieu* de Jean Giraudoux (Francia de entreguerras, s. XX), *Antígona* de Salvador Espriu y *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca* de Álvaro Cunqueiro¹⁴¹ (España franquista, s. XX).

El hilo de Ariadna en este dédalo de architextos, hipertextos y contextos fue, precisamente, el proceso de resignificación. Con el fin de exponer desde una

¹⁴¹ Esta pieza figura en el estudio por ser la primera reescritura trágica en gallego y porque fusiona elementos propios de la tragedia ática, del drama isabelino y de una antigua saga escandinava.

perspectiva científica el proceso implicado, me basé en trabajos que examinan la semiosis. Cito, a continuación, a algunos de los investigadores convocados:

- “Foundations of the Theory of Signs” (1938), de Charles Morris,
- “Théorie du texte” (1974), de Roland Barthes, y
- *Trattato di semiotica generale* (1975), de Umberto Eco.

Con estas propuestas y otras más registradas en el apartado teórico construí los cimientos que sostienen este análisis cuya piedra angular es la contigüidad ‘signo-texto-mito’. Dichas entidades resultan de la articulación entre un significante y un significado y tienen una triple dimensión, sintáctica, semántica y pragmática. Mientras la primera dimensión permitió que identificáramos transformaciones del mito en formatos narrativos, dramáticos e, incluso, plásticos,¹⁴² la segunda nos acercó a significados sociohistóricos y a contenidos ideológicos que animan cada texto. La tercera, a su vez, tiene especial relevancia porque se interesa en las implicaciones sociales de un texto en contexto y da cuenta tanto de los efectos que produce ese texto en sus receptores como de las diversas funciones que él mismo cumple en sociedad. En nuestro caso, observar los alcances pragmáticos de la mitología heroica nos permitió apreciar su impacto transmedial en la población helénica y sus constantes transhistóricas –la semiotización del tema del poder, particularmente– en los productos derivados.

Hay más aún. Al indagar con detenimiento procesos semióticos, distinguí dos dinámicas complementarias que tienen en este trabajo especial importancia: la generación de textos y la interpretación de textos. Asimilé a la primera la teoría de la hipertextualidad de Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1ª ed. 1982), la cual aportó conceptos indispensables en la identificación de procedimientos –continuación, dramatización, motivación, amplificación y ampliación, por ejemplo– por los que un autor modifica la sintaxis de un texto base en la generación de un texto derivado; de acuerdo con la intención del autor, el hipertexto es provisto de significados que toman sentido en el contexto en el que circula. A su vez, la interpretación, para Eco (*Lector in fabula*, 1ª ed. 1979), implica una lectura que, desde la superficie discursiva del texto, desciende por las

¹⁴² Consideramos que el mito se expresa tanto en forma verbal, con una sintaxis lineal, como en forma visual, en cuya sintaxis intervienen organización espacial, figuras, colores, dimensiones, etc.

estructuras narrativa –o en su caso, dramática o plástica– y actancial hasta las profundidades de la estructura ideológica. Lejos de ser progresivo, el descenso depende de las competencias y de la ‘enciclopedia’ de cada lector que asocia e interpreta contenidos de las diferentes estructuras. Ya que las estructuras se encuentran imbricadas, “el texto exhibe en filigrana su ideología” (249).

Al apreciar de tal forma el texto, se puede percibir con mayor definición la intención y la postura del autor y cómo éste pretende que su reescritura incida en el destinatario. Esto nos lleva de vuelta a la dimensión pragmática del signo, al efecto que produce un texto en sus receptores, a sus funciones en sociedad. De esta manera, a través de los capítulos que conforman esta tesis, cumplimos un circuito que va “de la sémiologie à l’idéologie” (Barthes, *Mythologies* 202). Es esta última, finalmente, la que moviliza los significados sociohistóricos de las reescrituras de los mitos clásicos.

Ahora, desde su primer contexto de significación y a través de sus constantes resignificaciones, la mitología heroica es un reflejo de las sociedades por las que transita. La carga semántica de los textos derivados da a éstos una profundidad histórica que varía según los contextos. En cada época, los mitos adquieren significados diferenciados hasta el grado de, como vimos en la tragedia clásica francesa, condensar los ideales de una sociedad, o, como en el teatro mitológico del siglo XX, exponer sus tensiones ideológicas.

Apunto, para terminar, que “ideología” es aquí comprendida en su acepción más amplia, como en los estudios de Barthes (*Mythologies*), Eco (*Lector in fabula*), Châtelet y Mairet (*Historia de las ideologías*) y Geertz (“La ideología como sistema cultural”), que dan soporte al presente. En este sentido, tanto mitología como ideología son concepciones acerca del orden del mundo; ambas se proyectan a través del imaginario y de lo simbólico; ambas impulsan la producción artística; ambas tienen entre sus funciones la cohesión social, la justificación de instituciones, la regulación de conductas; ambas buscan la estabilidad de la sociedad legitimando o, como los escritores contestatarios, revolucionando la macroestructura vigente. Mitología e ideología se encuentran amarradas de tal forma que, como hemos visto en estos capítulos, “existe sempre um fundo ideológico no mítico, do mesmo modo como existe um fundo mítico na ideologia” (A. Filho 216).

Fuentes citadas¹⁴³

¹⁴³ El formato de citas, referencias y registro de fuentes toma en cuenta los lineamientos de MLA, 9ª ed. En el registro de fuentes, he decidido poner el año de publicación inmediatamente después del nombre para facilitar su identificación. En caso de reediciones, incluyo después del título el año de la primera edición ya que es un indicio importante del contexto de enunciación original. En caso de traducciones, se da el debido crédito al especialista. Por último, hago explícito el lugar de publicación en los casos en que éste incide en el carácter identitario de la obra.

Reescrituras del corpus mítico-épico

Apolodoro. 1987. *Biblioteca mitológica (Βιβλιοθήκη)*. Ed. José Calderón Felices. Akal.

Benoît de Sainte-Maure. *Roman de Thèbes, Benoît de Sainte-Maure, Roman de Troie. Roman d'Eneas*. 1201-1300. Enlumineurs Maître de Fauvel, Richard Montbaston. Gallica/BnF. [Roman de Thèbes, Benoît de Sainte-Maure, Roman de Troie. Roman d'Eneas | Gallica \(bnf.fr\)](#)

Bernabé Pajares, Alberto [Trad., intro. y notas de...]. 1999. *Fragments de épica griega arcaica* (1ª ed. 1979). Gredos.

Constans, Léopold. 1881. *La légende d'Œdipe étudiée dans l'Antiquité, au Moyen Âge et dans les Temps modernes en particulier dans le Roman de Thèbes, texte français du XII siècle*. Maisonneuve. [Le roman de Thèbes. T. 1 / publié d'après tous les manuscrits, par Léopold Constans | Gallica \(bnf.fr\)](#)

---. 1890. *Le roman de Thèbes publié d'après tous les manuscrits, Tome I, Tome II*. Firmin Didot. [Le roman de Thèbes. T. 2 / publié d'après tous les manuscrits, par Léopold Constans | Gallica \(bnf.fr\)](#)

Dares Frígio. 2009. *Da História da destruição de Troia (De Excidio Trojæ Historia)*, trad., int. y notas. Reina Marisol Troca Pereira. Europa-América.

Edwards, Robert R [ed.]. 2001. *The Siege of Thebes: Introduction*. [John Lydgate](#). University of Rochester. [The Siege of Thebes: Introduction | Robbins Library Digital Projects \(rochester.edu\)](#)

Hesíodo. 1990. *Obras y fragmentos*, int., trad. y notas Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Gredos.

Homero. 1979. *Ilíada*, estudio preliminar David García Bacca, trad. Luis Segalá y Estalilla. Grolier Internacional-Editorial Cumbre.

---. 2000. *Himnos homéricos. Batracomiomaquia*, ed. María Antonieta García Velázquez. Akal.

Lorenzo, Ramón [ed.]. 1985. *Crónica Troiana*. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Nilsson, Martin Persson. 2006. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology* (1ª ed. 1932). University of California Press.

Píndaro. 2005. *Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*, versión de Rubén Bonifaz Nuño. Universidad Nacional Autónoma de México.

Reescrituras del corpus trágico

- Anouilh, Jean. 1946. *Antigone* (1ª ed.). La Table ronde.
- 1972. « Tu étais si gentil quand tu étais petit ». *L'Avant-scène*, no. 499, Éditions L'Avant-scène théâtre.
- . 1996. *Œdipe ou le roi boiteux* (1ª ed. 1986). La Table ronde.
- Cocteau, Jean. 2000. *La Machine infernale* (1ª ed. 1934), int., notes et commentaires de Gérard Lieber. Grasset.
- Corneille, Pierre. 2004. "Œdipe" en *Corneille et Voltaire*. Œdipe (1ª ed.), not. Denis Raynaud et Laurent Thirouin. Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Cunqueiro, Álvaro. 1990. *O incerto señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca* (1ª ed. 1958). Vigo, Galaxia.
- Dryden, John y Nathaniel Lee. 1679. *Oedipus: A Tragedy*. R. Bentley and M. Magnes. [Oedipus a tragedy, as it is acted at His Royal Highness, the Duke's Theatre / the authors, Mr. Dryden and Mr. Lee. \(umich.edu\)](#)
- Espru, Salvador. 1991. *Antígona i altres obres*. Edició especial per a *El Observador*. Barcelona, Edicions 62.
- Figueiredo, Manoel de... 1810. "Édipo, tragedia". *Teatro, tomo XIII*. Imprensa Regia. [Theatro de Manoel de Figueiredo \(com seu retrato\): Edipo, tragedia. 13 - Manoel de Figueiredo - Google Livros](#)
- Freud, Sigmund. 1991. "La interpretación de los sueños (*Die Traumdeutung*, 1899, 1900)". *Obras completas*, volumen IV, trad. J. L. Etcheverry. Amorrortu Editores.
- Giraudoux, Jean. 1935. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu. Pièce en deux actes* (1ª ed.). Bernard Grasset.
- Jarry, Alfred. 1900. *Ubu enchaîné précédé d'Ubu roi*. Éditions de la Revue Blanche.
- Lucas de Dios, José María. 1990. "La tragedia griega perdida. Una valoración de conjunto". *Epos. Revista de filología*, nº 6. Facultad de Filología de la UNED. [La tragedia griega perdida: una valoración de conjunto - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Martínez de la Rosa, Francisco. 1829. *Edipo. Tragedia*. Paris, Didot.
- Séneca, Lucio Anneo. 1998. *Tragedias*, tomo I, int. prolog. y not. Germán Viveros. UNAM.
- . 2001. *Tragedias*, tomo II, int. prolog. y not. Germán Viveros. UNAM.
- Sófocles. 2008. *Tragedias*, int. José S. Lasso de la Vega, trad. y not. Assela Alamillo. Gredos.

Mitemas y representaciones plásticas

Cassan, Maryvonne y Géraldine Vendé-Lobert. 2002. *La Céramique grecque*. Limoges, Musée National Adrien Dubouche.

Creuse, Marck. 2011. *Illuminating the Roman D'Alexandre: Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264 : the Manuscript as Monument*. D. S. Brewer. [Illuminating the Roman D'Alexandre: Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264 ... - Mark Cruse - Google Livros](#)

García Morcillo, Marta. 2008. “La Antigüedad clásica en el cartel político contemporáneo: de la Europa decimonónica a la Guerra Civil Española”. *Congreso Internacional "Imagines". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Universidad de La Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663518>

Llorente Hernández, A. 2002. “La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el Primer franquismo (1936-1945)”. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Nº 42-43, Fascículo 1. Generalitat Valenciana-Institut Valencià de Cultura. [Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen. 2002, Nº 42-43, 1 - Dialnet \(unirioja.es\)](#)

Morrison, Elizabeth y Anne D. Hedeman. 2010. *Imaging the Past in France. History in Manuscript Painting, 1250-1500*. Getty Publications. [Imagining the Past in France: History in Manuscript Painting, 1250-1500 - Elizabeth Morrison, Anne D. Hedeman, J. Paul Getty Museum - Google Livros](#)

Pérez Rojas, Javier. 2001. *Art i propaganda. Cartells de la Universitat de València*. Valencia. Universitat de València y Fundació General de la universitat de València.

Saracino, Pablo Enrique. 2012. “El imaginario medieval en el arte postal franquista”. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. [El imaginario medieval en el arte postal franquista \(unlp.edu.ar\)](#)

Sumpf, Alexandre. 2020. « L'affiche rouge ». *Histoire par l'image. Nouvel éclairage sur l'Histoire*. Ministère de la Culture. [L'affiche rouge - Histoire analysée en images et œuvres d'art | https://histoire-image.org/](#)

Soporte del análisis teórico-metodológico

- Backès, Jean-Louis. 2000. "De la fable au mythe". *Le mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel*, textos reunidos por Yves Chevrel et Camille Dumoulié. PUF.
- Bakhtin, Mikhail. 2002. "Forms of time and of the chronotope in the novel. Notes toward a Historical Poetics". *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. The Ohio State University Press. [Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames - Google Livros](#)
- Barthes, Roland. 1966. "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications*, 8. *Recherches sémiologiques*, Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain. [Introduction à l'analyse structurale des récits - Persée \(persee.fr\)](#)
- . 1970. *Mythologies* (1^e ed. 1957). Seuil.
- . 1974. « Théorie du texte ». *Éléments de linguistique et de communication*. Université de Paul Valéry. [Microsoft Word - Barthes THÉORIE DU TEXTE.doc \(psychanalyse.com\)](#)
- Bobes Naves, María del Carmen. 1989. *La semiología*. Editorial Síntesis.
- Brunel, Pierre. 1992. *Mythocritique. Théorie et parcours* (1^e éd). Presses Universitaires de France.
- Campbell, Joseph. 2004. *The Hero with a Thousand Faces* (1st ed. 1949), Commemorative Edition, int. Clarissa Pinkola Estés. Princeton University Press.
- Černý, Jiří. 1998. "Los métodos semióticos y la semiótica aplicada". *Romanica Olomucensia VII, Philologica 71*. Universitatis Palackianae Olomucensis. [Cerný-Jirí-Los-métodos-semióticos-y-la-semiótica-aplicada.pdf \(felsemiotica.com\)](#)
- Châtelet, François y Gérard Mairet (Dir.). 1980-a. *Historia de las ideologías I. Los mundos divinos (hasta el siglo VIII)* [*Histoire des idéologies (les mondes divins jusqu'au VIII siècle de notre ère)*], trad. Luis Pasamar. Premia Editora.
- . 1980-b. *Historia de las ideologías II. De la Iglesia al Estado (del siglo IX al XVIII)*. [*Histoire des idéologies (De l'Eglise a l'Etat, du IX au VII siècle)*]. trad. Luis Pasamar. Premia Editora.
- . 1980-c. *Historia de las ideologías III. Saber y poder (del siglo XVIII al XX)*. [*Histoire des idéologies (Savoir et pouvoir : du XVIII au XX siècle)*], trad. René Palacios More. Premia Editora.
- Durand, Gilbert. 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1^e éd. 1960), versión de Mauro Armíño. Taurus.

---. 2003. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología (Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, 1ª éd. 1996), trad. Sylvie Nante. Biblos.

Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale* (Edizione italiana di *A Theory of Semiotics*, 1st ed. 1976). Bompiani.

---. 1993. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo (Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1º ed. 1979), trad. Ricardo Pochtar. Lumen.

Filho, Alípio de Sousa. 2011. "Ideologia e Transgressão". *Psicologia Política*, vol. 11, n. 22. Sociedade Brasileira de Psicologia Política. [Microsoft Word - 22-\[artigo 1\]-18-03-12.docx \(bvsalud.org\)](#)

Frye, Northrop. 1973. *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1ª ed. 1957). Princeton University Press.

Geertz, Clifford. 1973. "La ideología como sistema cultural". *El proceso ideológico* (1ª ed.1971), trad. David Susel, selec. Eliseo Verón. Editorial Tiempo Contemporáneo.

Gély, Véronique. 2006. "Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction". Société française de Littérature générale et comparée – SFLGC. Bibliothèque comparatiste. [GÉLY, Véronique : Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction – Société française de Littérature générale et comparée \(sflgc.org\)](#)

Genette, Gérard. 1992. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1^e éd. 1982). Seuil.

---. 1972. *Figures III* (1^e éd.). Seuil.

Holden, Todd. 2001. "Resignification and Cultural Re/Production in Japanese Television Commercials". *M/C Journal*, vol 4, no. 2, ed. Jason Ensor and Carolyn Hughes. [Resignification and Cultural Re/Production in Japanese Television Commercials | M/C Journal \(media-culture.org.au\)](#)

Hutcheon, Linda. 1978. "Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody". *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. University of Alberta. [Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody | Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée \(ualberta.ca\)](#)

---. 1980. *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox* (1st ed.). Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

---.1993. "La política de la parodia postmoderna" (1st ed. 1991). *Cráter*, edición especial de homenaje a Bajtín. [Hutcheon La política de la parodia postmoderna.pmd \(uba.ar\)](#)

---. 2000. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1st ed. 1985). University of Illinois Press.

- . 2004. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1st ed. 1988). Routledge.
- Jung, Carl Gustav. 1997. *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo* (*Aion, Beiträge zur Symbolik des Selbst*, 1^a ed. 1951), trad. J. Balderrama. Paidós Ibérica.
- . 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo* (*Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*, 1^a ed. 1954), trad. Miguel Murmis. Paidós Ibérica.
- . 1995. *El hombre y sus símbolos* (*Man and his symbols*, 1^a ed. 1964), int. John Freeman; trad. L. Escolar Barerio. Paidós Ibérica.
- Kirk, Geoffrey Stephen. 2006. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* (*Myth. Its meaning and functions in Ancient and others cultures*, 1st ed. 1970). Trad. Teófilo de Loyola. Barcelona, Paidós Ibérica. (Surcos, 33)
- . 2002. *La naturaleza de los mitos griegos* (*The nature of greek myths*, 1st ed. 1974), trad. Isabel Mendez Lloret. Paidós.
- Lévi-Strauss, Claude. 1958. *Anthropologie structurale* (1^e éd.). Plon.
- . 1971. "Comment ils meurent". *Le mythe aujourd'hui. Esprit. Nouvelle série*, no. 402 (4). Éditions Esprit. [Comment ils meurent - Claude Lévi-Strauss \(Le mythe aujourd'hui\) | Revue Esprit \(presse.fr\)](http://www.esprit.presse.fr)
- . 1995. *Myth and Meaning* (1^a ed. 1978), int. Wendy Doniger. Schocken Books.
- . 1996. *Anthropologie structurale deux* (1^e éd. 1973). Plon.
- Lotman, Iuri M. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, selec. y trad. Desiderio Navarro; cap. final Manuel Cáceres. Cátedra.
- . 2003. "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, no. 2. [Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. 2003 - Dialnet \(unirioja.es\)](http://www.unirioja.es/~entretextos/)
- Morris, Charles. 1938. "Foundations of the Theory of Signs". *International Encyclopedia of Unified Science*. The University of Chicago Press.
- Naupert, Cristina. 2001. "Fundamentos teóricos y metodológicos del análisis temático". *La temología comparatista. Entre teoría y práctica*. Arco libros.
- Propp, Vladimir. 1975. *Edipo alla luce del folclore* (*Edip v svete fol'klora*, 1944). *Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di Clara Strada Janovič. Giulio Einaudi.
- . 2000. *Raíces históricas del cuento* (1^a ed. 1946, en ruso). Colofón.
- Steiner, George. 1980. *The Death of Tragedy* (1st ed. 1961). Oxford University Press.
- . 1987. *Antígonas* (*Antigones*, 1984), trad. Alberto Bixio. Gedisa.

- Valdés Guía, Miriam. 2009. "La recreación del pasado en el imaginario griego: el mito de Teseo y su utilización como fuente histórica". *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 35, n°1. Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité. [La recreación del pasado en el imaginario griego : el mito de Teseo y su utilización como fuente histórica - Persée \(persee.fr\)](http://www.persee.fr)
- Vernant, Jean-Pierre. 2002. *Entre mito y política (Entre mythe et politique*, 1^e éd. 1996), trad. y not. Hugo Francisco Bauzá. FCE.
- . 2003. *Mito y sociedad en la Grecia antigua (Mythe et société en Grèce ancienne*, 1^e éd. 1974), trad. Cristina Gázquez. Siglo XXI.
- Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet. 2001-a; 2001-b. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Tome I ; Tome II* (1^e éd. 1972 ; 1986). La découverte/poche. (Sciences humaines et sociales, 101 ; 102)
- . 2006. *Œdipe et ses mythes*. Paris, Editions Complexe.

Estudios históricos y sociohistóricos

- Albrecht, Michael von... 1997. *A History of Roman Literature. From Livius Andronicus to Boethius*, vol 1. E. J. Brill.
- Arendt, Hannah. 2002. *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme (Totalitarianism, 1951)*. Gallimard.
- Bajtín, Mijail. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1^a ed. en ruso 1965), trad. J. Forcat y C. Conroy. Alianza Editorial.
- Bermejo Barrera, José Carlos. 1994. *Mitología y mitos de la Hispania prerromana I* (1^a ed. 1982). Akal.
- Bermejo Barrera, José Carlos y Francisco Javier González García. 2002. "El imaginario heroico en la historiografía gallega". *Profano y pagano en el arte gallego. Semata: Ciencias sociais e humanidades*, coord. Manuel Antonio Castiñeiras González y Fátima Díez Platas. Universidade de Santiago de Compostela. [pg_179-208_semata14.pdf;jsessionid=2082A72F3BCC82F9BC4ECCAC7D3733E8 \(usc.es\)](http://www.usc.es/pg_179-208_semata14.pdf;jsessionid=2082A72F3BCC82F9BC4ECCAC7D3733E8)
- Bosworth, Albert Brian. 2005. *Alejandro Magno. (Conquest and Empire: The Reign of Alexander the Great, 1st ed. 1988)*. Akal.

- Braga, Teófilo. 2005. *História da Literatura Portuguesa. Renascença*, vol. II. Imprensa nacional-Casa da Moeda.
- Brooke, Christopher. 1972. *O Renascimento do Século XII (The Twelfth Century Renaissance, 1952)*, trad. Antônio Gonçalves Mattoso. Editorial Verbo.
- Bruit Zaidman, Louise y Pauline Schmitt-Pantel, 2002. *La religión griega en la polis de la época clásica*. Akal.
- Burnett, Charles. 2013. "The Twelfth-Century Renaissance". *The Cambridge History of Science, vol 2. Medieval Science*. Cambridge University Press. [\(99+\) THE TWELFTH-CENTURY RENAISSANCE | Charles Burnett - Academia.edu](#)
- Bury, John Bagnell. 1913. *A History of Greece to the Death of Alexander the Great* (1st ed. 1900). Random House.
- Buxton, Richard. 2000. *El imaginario griego. Los contextos de la mitología (Imaginary Greece. The Contexts of mythology, 1st ed. 1994)*, trad. César Palma. Madrid, Cambridge University Press.
- Carlan, Cláudio Umpierre. 2005. "Espetáculos e representacoes no Baixo Império". *Memória e Festa*. Org. Fábio de Souza Lessa y Regina Maria da Cunha Bustamante. Mauad. [Memoria & festa - Google Livros](#)
- Cohen, Antonin. 2004. « Vers la révolution communautaire » : Rencontres de la troisième voie au temps de l'ordre nouveau ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine*. [« Vers la révolution communautaire ». | Cairn.info](#)
- Cottrell, Leonard. 2006. *El toro de Minos (The Bull of Minos, 1st ed. 1953)*, int. Alan Wace, trad. Margarita Villegas Robles. FCE.
- Détienne, Marcel. 2007. *Los griegos y nosotros (Les Grecs et nous. Une anthropologie comparée de la Grèce ancienne, 1^e éd. 2005)*. Akal.
- Détienne, Marcel y Giulia Sissa. 1991. *La vida cotidiana de los dioses griegos (La vie quotidienne des dieux grecs, 1^e éd. 1989)*. Trad. Elena Goicoechea Larramendi. México. (Historia, 8)
- Díez de Velasco, Francisco. 1998. *Lenguajes de la religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia Antigua* (1^a ed.). Trotta.
- Domínguez Monedero, Adolfo Jerónimo. 2006. "La tiranía en Atenas. El poder absoluto en Grecia". *Historia*, n.º. 32. National Geographic.

- Eliade, Mircea. 2005. *Tratado de historia de las religiones (Traité d'histoire des religions, 1^e éd. 1964)*, trad. Tomás Segovia. Ediciones Era.
- Fernández del Riego, Francisco. 1984. *Historia da literatura*. Vigo, Galaxia.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. 2009. "Griegos en la Península Ibérica: de la leyenda a la arqueología". *Del caballero y otros mitos*. Universidad de Murcia.
- Flores Farfán, Leticia. 2006. *Atenas, ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia ateniense antigua*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Galinsky, Karl. 1998. *Augustan culture: an interpretative introduction (1942)*. Princeton University Press.
- García Gual, Carlos. 1997. *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*. Akal.
- Gómez Espelosín, Francisco Javier. 2001. *Historia de Grecia antigua*. Akal.
- González de Canales Cerisola, Fernando. 2010. "El lejano Occidente en la cosmografía mítica griega anterior al viaje de Coleo de Samos". *Huelva en su historia*, vol. 7. Universidad de Huelva. [El lejano Occidente en la cosmografía mítica griega anterior al viaje de Coleo de Samos \(uhu.es\)](http://el.lejanooccidente.uhu.es)
- Hautcœur, Pierre-Cyrille. 2001. « La crise de 1929 et ses enseignements ». *Crises financières*, dir. J. Gravereau et J. Trauman. Economica.
- Hernández de la Fuente, David. 2008. *Oráculos griegos (1^a ed.)*. Alianza Editorial.
- Huizinga, Johan. 1982. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos (Herfsttij der Middeleeuwen, 1919)*, versión española José Gaos. Alianza Editorial.
- Livio, Tito. 2000. *Los orígenes de Roma (Ab Urbe Condita Libri)*, ed. Maurilio Pérez González. Akal.
- Mackendrick, Paul. 1962. "Mycenae, Rich in Gold", *The Greek Stones Speak. The Story of Archaeology in Greek Lands (1st ed.)*. Methuen.
- Marbeau, Michel. 2017. *La Société des Nations, Vers un monde multilatéral, 1919-1946*. Presses Universitaires François Rabelais. [Presses universitaires François-Rabelais \(openedition.org\)](http://presses.univ-lyon2.fr)

- Marrou, Henri Irénée. 1956. *A History of Education in Antiquity (Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité, 1948)*. University of Wisconsin Press. [A History of Education in Antiquity - Henri Irene Marrou, Henri Irénée Marrou - Google Livros](#)
- Mateos, Adbón. 2008. "El franquismo durante los años cincuenta: Oposición y protesta social" en *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*. UNED. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieV-2008-20-4D667C02/Documento.pdf>
- Maury, Alfred Louis Ferdinand. 1857. *Histoire des religions de la Grèce antique depuis leur origine jusqu'à leur complète constitution*. Librairie philosophique de Ladrance.
- Palacios Martín, Bonifacio. 1998. "La recepción de los valores caballerescos por la monarquía castellano-leonesa". *La península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII*, dir. Fernando Valdez Fernández, coord. Pedro Luis Huerta Huerta. Polifemo. [Actas, I Curso sobre la Península Ibérica y el Mediterráneo durante los ... - Google Livros](#)
- Plutarco. 1992. *Cuestiones romanas (Quaestiones romanae)*, ed. Manuel-Antonio Marcos Casquero. Akal.
- . 2000. *La Atenas del siglo V. Vidas de Temístocles, Pericles, Nicias y Alcibíades*, ed. Javier Negrete Molina. Akal.
- Rodríguez Adrados, Francisco. 1972. "Les institutions religieuses mycéniennes". *Minos. Revista de filología egea*, no. 11. Salamanca, Universidad de Salamanca. [Les institutions religieuses mycéniennes. Discussion | Minos: Revista de Filología Egea \(usal.es\)](#)
- Román Ramírez, Ángel. 2009. *La música en Tartessos y en los pueblos prerromanos de Iberia*. Lulu Enterprises.
- Rougemont, Martine. 2003. « Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France ». *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°119-120. [Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France - Persée \(perse.fr\)](#)
- Salvador López, Alicia. 2002-2003. "La triste España de Caudillo". *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Nº 42-43. Valencia. Fascículo 1. Generalitat Valenciana-Institut Valencià de Cultura. [La triste España de Caudillo - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Schliemann, Henrich. 1956. *Ma vie (Selbstbiographie, 1891)*, trad. Claire Pouzin. Editions Correa, Buchet/Chastel.
- Sendón de León, Victoria. 1988. *Más allá de Ítaca. Sobre complicidades y conjuras*. Icaria.
- Service Départemental de l'Office National des Anciens Combattants et Victimes de Guerre. Sin fecha de publicación. « La Résistance de la défaite à la libération ». *Bouches-du-Rhône Au fil de la mémoire*. Marseille, Service Départemental de l'ONAC. [La résistance de la défaite à la libération.pdf \(bouches-du-rhone.gouv.fr\)](#)

- Silva, Juliana S. da. 2004. *A materia de Bretanha e a historiografia medieval: da Historia Regum às primeiras crônicas peninsulares em língua romance*. UNICAMP. Instituto de Estudos da Linguagem. [Silva Juliana Sylvestre Da | PDF | Rei Arthur | Historiografia \(scribd.com\)](#)
- Stanesco, Michel y M. Zink. 1992. *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives* (1a ed.). Presses Universitaires de France.
- Valdés Guía, Miriam. 2001. "El proceso de sinecismo del Ática: cultos, mitos y rituales en la «primera polis» de Atenas" *Gerión. Revista de historia antigua*, no. 19. Universidad Complutense de Madrid. [06-GERION \(core.ac.uk\)](#)
- Toynbee, Arnold. 1995. *Los griegos: herencias y raíces (The Greeks and their Heritages, 1st ed. 1981)*, trad. José Esteban Calderón. FCE.
- Tucídides. 1986. *Historia de la Guerra del Peloponeso*, int. Antonio Alegre, trad. Diego Gracián. Orbis. [TUCÍDIDES \(wordpress.com\)](#)
- Vilariño Rodríguez, José Javier. 2011. "La Península Ibérica y los héroes griegos en la obra estraboniana". *Studia Historica: Historia Antigua*, v. 29. Universidad de Salamanca. [La península ibérica y los héroes griegos en la obra estraboniana | Studia Historica. Historia Antigua \(usal.es\)](#)

Estudios literarios

- Abel, Lionel. 1963. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1st ed.). Hill & Wang.
- Aguilar de León, Armando Trinidad. 2008. *Tras el rastro de un mito: Edipo en dos periodos clásicos*, tesis de Maestría en Letras, dir. Claudia Ruiz García. [Repositorio de Tesis DGBSDI: Tras el rastro de un mito : Edipo en dos periodos clásicos \(unam.mx\)](#)
- . 2009. "El *Œdipe* de Pierre Corneille: una reescritura clásica de Edipo rey". *Anuario de letras modernas*, vol. 15. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. [El Œdipe de Pierre Corneille: una reescritura clásica de Edipo rey | Anuario de Letras Modernas \(unam.mx\)](#)
- Albuquerque Felix Filha, Cosma. 2013. *Pervivencias del código del "amor cortés" en las secciones de "Canciones" y "Romances" del Cancionero General de Hernando del Castillo*. Trabajo de fin de Máster dirigido por Francisco Domínguez Matito. Universidad de La Rioja. [\[PDF\] amor cortés - Biblioteca de la Universidad de La Rioja - Free Download \(nanopdf.com\)](#)
- Alexandrescu, Ioana. 2019. *Ubú, una lectura del monstruo*. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.

- Álvarez Sellers, María Rosa. 2005. "Análise e evolução da tragédia portuguesa: da *Castro* de António Ferreira à *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior". *Actas do VIII Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela*. [Análise e evolução da tragédia portuguesa: da "Castro" de António Ferreira à "Nova Castro" de João Baptista Gomes Júnior / María Rosa Álvarez Sellers | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)
- . 2014. "[António Ferreira: Parámetros para la construcción de una nueva tragedia](#)". *1.er Encuentro Internacional de lusitanistas españoles*, vol. 1, coord. [Juan María Carrasco González et al.](#) Universidad de Extremadura. [António Ferreira: Parámetros para la construcción de una nueva tragedia / María Rosa Álvarez Sellers | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)
- Amado Rodríguez, María Teresa. 2005. "La traducción de los clásicos al gallego". *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*. (99+) [LA TRADUCCIÓN DE LOS CLÁSICOS AL GALLEGO | María Teresa Amado Rodríguez - Academia.edu](#)
- Aristóteles. 2000. *Poética*, int., versión y not. Juan David García Bacca. UNAM.
- Armstrong, Richard H. 2018. "The Tragedy of Hoemdiplot: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet". *Codex. Revista de Estudos Clássicos*, vol. 6, n. 2. Universidade Federal do Rio de Janeiro. [The Tragedy of Hoemdiplot: Freud's Fusion of Oedipus and Hamlet | Armstrong | CODEX - Revista de Estudos Clássicos \(ufrj.br\)](#)
- Artaud, Antonin. 1938. « Le théâtre et la peste ». *Le théâtre et son double*. Gallimard.
- Aszyk, Úrsula. 1990. "Medio siglo de teatro: entre crisis y vanguardia". *Diálogos hispánicos de Amsterdam, no. 9. Medio siglo de cultura (1929-1989)*, ed. Manuel Abellán. Rodopi. [Medio siglo de cultura \(1939-1989\) - Google Livros](#)
- Auerbach, Erich. 1950. "La cicatriz de Ulises". *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental (Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, 1ª ed. 1942), trad. J. Villanueva y E. Ímaz. FCE.
- Azcue, Verónica. 2009. "Antígona en el teatro español contemporáneo". *Acotaciones, 23. Revista de investigación y creación teatral*. Real Escuela Superior de Arte Dramático. http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones23/23_azcue.pdf
- Barandica de Yaya, María Guadalupe. 1997. "El mito como estructurador del relato en las novelas de Álvaro Cunqueiro" *Revista de estudios clásicos*, no. 26. Universidad Nacional de Cuyo. [Artículo de Revista Revista de Estudios Clásicos / El mito como estructurador del relato en las novelas de Álvaro Cunqueiro · Biblioteca Digital | SID | UNCuyo](#)
- Battles, Dominique. 2004. "The OF Roman de Thèbes: The Ancients vs. the Moderns". *The Medieval Tradition of Thebes: History and Narrative in the Roman*

- de Thebes, *Boccaccio, Chaucer, and Lydgate* (1^a ed.), ed. Francis G. Gentry. Routledge. [The Medieval Tradition of Thebes: History and Narrative in the Roman de ... - Dominique Battles - Google Livros](#)
- Baumgartner, 2006. "Statut et usage du légendaire troyen". *Conter de Troie et d'Alexandre* (1^a ed.), études réunies par L. Harf-Lancner *et al.* Presses Sorbonne Nouvelle. [Conter de Troie et d'Alexandre: pour Emmanuèle Baumgartner - Google Livros](#)
- Berbel Rodríguez, José Juan. 2003. *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. Universidad de Sevilla. [Orígenes de la tragedia neoclásica española \(1737-1754\): la Academia del ... - José Berbel - Google Livros](#)
- Bermejo Barrera, José Carlos *et al.* 1996. *Los orígenes de la mitología griega*. Akal.
- Blázquez Martínez, José María. 1984. "Gerión y otros mitos griegos en Occidente". *Gerión I*. Universidad Complutense de Madrid.
- Blin, Fanny. 2016. "Donner une place aux fantômes de la guerre : le rôle d'Antigone dans le théâtre espagnol entre 1939 et 1989" *MuseMedusa*, n^o 4. [\(99+\) Donner une place aux fantômes de la guerre : le rôle d'Antigone dans le théâtre espagnol entre 1939 et 1989 | Fanny Blin - Academia.edu](#)
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1st ed). Harcourt Brace & Company.
- Bodel, Jean. 1839. *La Chanson des Saxons* (1^a ed.). Techener. [Romans des douze Pairs de France: La Chanson des Saxons par Jean Bodel, publ ... - Jean Bodel - Google Livros](#)
- Boileau, Nicolas. 1850. *L'Art poétique* (1674). Hachette. [Art poétique de Boileau / \[Nicolas Boileau\] ; avec des notes par E. Géroze | Gallica \(bnf.fr\)](#)
- Bonifaz Nuño, Rubén [Selección]. 1988. *Antología de la lírica griega*. UNAM.
- Boothroyd, Edward. 2009. *The Parisian Stage during the Occupation, 1940-1944: a Theatre of Resistance?* a thesis submitted to the university of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy. Department of French Studies College of Arts and Law. The University of Birmingham. [THE PARISIAN STAGE DURING THE OCCUPATION, 1940-1944: A THEATRE OF RESISTANCE? \(bham.ac.uk\)](#)
- Borralho, Maria Luísa Malato. 2011. "Manuel de Figueiredo, atento leitor de Aristóteles e Corneille ou de como o desejo de verdade pode naturalmente conduzir ao inverosímil". *Carnets III, L'(In)vraisemblable*, Association Portugaise d'Études Françaises. Universidade de Coimbra, [Manuel de Figueiredo, atento leitor de Aristóteles e Corneille ou de como o desejo de verdade pode naturalmente conduzir ao inverosímil \(openedition.org\)](#)
- Boyle, Anthony James. 2006. *Roman Tragedy* (1st ed). Routledge.
- Brasete, Maria Fernanda Amaro de Matos. 2001. *O Prólogo na Tragédia Euripidiana*. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em

Literatura, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério. [133.pdf \(ua.pt\)](#)

Breton, André. 1999. *Manifeste du surréalisme* (1^o ed. 1924). Gallimard.

Brunel, Pierre. 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Le Rocher.

Bruno, Emiliano. 2000. “Álvaro Cunqueiro. Giornalismo e politica (1930-1940)”. *Spagna contemporanea, Rivista semestrale di storia, cultura e istituzioni*, n. 17. Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, Edizioni dell’orso. [Guarda Álvaro Cunqueiro. Giornalismo e politica \(1930-1940\) \(spagnacontemporanea.it\)](#)

Buis, Katelin J. 2014. *Surviving Antigone: Anouilh, Adaptation and the Archive*. A Thesis Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. [Surviving Antigone: Anouilh, Adaptation, and the Archive \(ohiolink.edu\)](#)

Burn, Lucilla. 1998. *Mitos griegos, Greek Myths* (1^a ed. 1992). Akal.

Cadalso, José. 1771. *Don Sancho García, Conde de Castilla: tragedia española original por Juan del Valle* (1^a ed.). Ibarra. En línea: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Don Sancho García | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)

Cairns, Douglas. 2018. “Fascism on Stage? Jean Anouilh’s Antigone (1944)”. *Studies in Honour of Guido Avezù*, ed. Silvia Bigliuzzi et al. Skenè. [\(99+\) Fascism on Stage? Jean Anouilh's Antigone \(1944\) | Douglas Cairns - Academia.edu](#)

Camacho Gaspar, Laura Yanira. 2009. *La canción trovadoresca: una nueva imagen de la mujer medieval*. Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de Historiador. Director: Luis Carlos Henao de Brigard. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. [La canción trovadoresca : una nueva imagen de la mujer medieval \(javeriana.edu.co\)](#)

Camacho Rojo, José María. 2012. “Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio de 1939. I. María Zambrano, *La tumba de Antígona*” en *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*. Eds. Nieves Muñoz Martín y José Sánchez Marín. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra. [1-homenaje_a_picklesimer.pdf \(uc.pt\)](#)

Cañas Murillo, Jesús. 2009. *García de la Huerta y la tragedia neoclásica*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [García de la Huerta y la tragedia neoclásica | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)

Carballo Calero, Ricardo. 1981. “O incerto señor don Hamlet, Príncipe de Dinamarca”. *Álvaro Cunqueiro. Homenaxe. Grial. Revista Galega de Cultura*, no. 72. Vigo, Galaxia. [Grial Revista Galega da Cultura No.71 - Google Livros](#)

Castro Rodríguez, Vicente. 2016. *La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los SS. XX-XXI: una herramienta de análisis*. Tesis doctoral

dirigida por Antonio López Fonseca. Universidad Complutense de Madrid. [La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los SS. XX-XXI: una herramienta de análisis - E-Prints Complutense \(uclm.es\)](#)

Castro, Cristóbal de... 1945. "En el Español. Estreno de 'Antígona', de Sófocles, en la nueva versión libre de José María Pemán". Periódico Madrid (13-05-1945). [Documentos de José María Pemán - Antígona | CDAEM, Teatro Español](#)

Catalán Pires, María Isabel 1982. "À l'attente de la Deuxième Guerre Mondiale : La Guerre de Troie n'aura pas lieu". *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, no. 5. Universidad de Sevilla. [A l'attente de la deuxième guerre mondiale: «La guerre de Troie n'aura pas lieu» \(cervantes.es\)](#)

Celano, Ambra. 2019. "Anouilh, Antigone, le ressort : une histoire ambiguë". *Loxias, Littératures française et comparée*, 66. Faculté des Lettres de Nice. [Loxias \(unice.fr\)](#)

Chambel, Pedro. 2009. « La représentation médiévale de l'époque des Troyens dans la version galicienne de la *Crónica Troiana d'Alphonse XI* ». *The Medieval Chronicle VI*. Radopi. [The Medieval Chronicle VI - Google Livros](#)

Chávez, Joan Robert. 2010. "Literatura medieval francesa: la controversia en torno al término *roman* y la influencia de la obra de Chrétien de Troyes en su evolución" en *Núcleo 27*. Red Universidad Central de Venezuela.

Comparetti, Domenico. 1867. *Edipo e la mitologia comparata. Saggio critico* (1ª ed). Nistri.

Cools, Arthur et al (ed.). 2008. *The Locus of Tragedy*. Brill.

Corfec, Delphine Le... 2011. « La question du sacré dans *Le Recueil des Histoires de Troie* ». *Camenulae* no. 7. *Actes de la deuxième journée annuelle de l'Ecole doctorale I, "Mondes antiques et médiévaux"* (janvier 2011), dir. Paul Demont. Lettres Sorbonne Université. [corfec-2.pdf \(sorbonne-universite.fr\)](#)

Coromines, Pere. 1911. "De la ciutat". *Almanach dels noucentistes*. Publicat per Joaquim Horta. Cervantes virtual. [Almanach dels noucentistes | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)

Cortadella, Jordi. 2005. "La *Numancia* de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial". *Actas del XI Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros. [La Numancia de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial](#)

Coste, Martine Agathe. 2004. *La folie sur scène : Paris 1900-1968*. Publibook.

Criado Boado, Cecilia. 1999. "Zeus, rei dos ceos. Cosmogonía e teogonía". *Revista galega do ensino*, no. 22. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. [Zeus, rei dos ceos: Cosmogonía e Teogonía - Dialnet \(unirioja.es\)](#)

- Cruz, Duarte Ivo. 2003. "O teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia." *Revista Camões nº15/16*. Biblioteca Digital Camões. [Centro Virtual Camões - Camões IP - Revista nº15 / 16 - Marquês de Pombal \(instituto-camoes.pt\)](http://centrovirtualcamoes.pt)
- Curatolo, Bruno. 2009. "Sources, allusions et anachronismes dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux". *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*. Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité. [Sources, allusions et anachronismes dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu \(1935\) de Jean Giraudoux - Persée \(persee.fr\)](http://sources.allusions.et.anachronismes.dans.La.Guerre.de.Troie.n.aura.pas.lieu.1935.de.Jean.Giraudoux-Persée.persee.fr)
- Delcourt, Marie. 1981. *Œdipe ou la légende du conquérant* (1944), précédé de « 'Œdipe Roi' selon Freud par Conrad Stein ». Les Belles Lettres.
- Desautels, Jacques. 2005. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne. La mythologie gréco-romaine* (1998). Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Desprès Caubrière, Catherine. 1996-1997. "La haine comme résonance du mythe dans le *Roman de Thèbes*". *Estudios de lengua y literatura francesas. Formas de odio*, no. 10-11. Universidad de Cádiz. [17213332.pdf \(uca.es\)](http://17213332.pdf(uca.es))
- Détienne, Marcel. 1981. *L'invention de la mythologie* (1^e éd). Gallimard.
- Diel, Paul. 1998. *El simbolismo en la mitología griega (Le symbolisme dans la mythologie grecque, 1^e éd. 1966)*, pról. Gaston Bachelard, trad. A. Díez. Idea Books.
- Domenach, Jean-Marie. 1965. « Résurrection de la tragédie ». *Esprit* (1940-), 338 (5), 995–1015. [Résurrection de la tragédie on JSTOR](http://resurrection.de.la.tragedie.on.jstor)
- Dreyfus, François-Georges. 1983. « Un non-conformisme des années trente : Giraudoux et la politique ». *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, 83(5/6). PUF. [Revue d'histoire littéraire de la France | 1983-09-01 | Gallica \(bnf.fr\)](http://revue.dhistoire.litteraire.de.la.france|1983-09-01|Gallica(bnf.fr))
- Duarte, Adriane da Sillva. 2016. *Antígona na Catalunha: Notas Sobre a Antígona de Espriu. Caracol*, no. 11. Universidade de São Paulo. [Vista do Antígona na Catalunha: Notas Sobre a Antígona de Espriu \(usp.br\)](http://vista.do.antigona.na.catalunha:notas.sobre.a.antigona.de.espriu.usp.br)
- Dumézil, Georges. 1986. *Mythe et épopée II. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi* (1971). Paris, Gallimard.
- . 2003. "Apollon sonore" (1^e éd. 1982) dans *Esquisses de mythologie*, préface de Joël H. Grisward. Gallimard.
- Eliade, Mircea. 1998. *Aspects du mythe* (1^e éd. 1963). Gallimard.
- . 2008. *Muerte e iniciaciones místicas (Death and mystic initiations, 1958)*. Trad. Javier Arias. Terramar.

- Esslin, Martin. 1960. "The Theatre of the Absurd". *The Tulane Drama Review*, vol. 4, no. 4. The MIT Press. [The Theatre of the Absurd \(iitd.ac.in\)](http://iitd.ac.in)
- Fernández Delgado, José Antonio. 1996. "La tradición griega en el teatro gallego". *Estudios clásicos*, vol. 38, no. 109. [La tradición griega en el teatro gallego - Dialnet \(unirioja.es\)](http://dialnet.unirioja.es)
- Ferreira, António. 1987. *The Tragedy of Ines de Castro*, translated into English with introductory essays by John R. C. Martyn. Universidade de Coimbra.
- Filho, Nivaldo Rodrigues da Silva. 2015. "Where's Ubu? Considerações sobre a personagem-signo e a tradução-ubu". *Sociopoética*, vol. 1, n. 14. Editora da Universidade Estadual da Paraíba. [\[PDF\] Universidade Estadual da Paraíba - Free Download PDF \(silo.tips\)](http://silos.tips)
- Fowlie, Wallace. 1959. "Giraudoux' Approach to Tragedy". *The Tulane Drama Review*, vol. 3, no. 4. <https://www.jstor.org/stable/1124646>
- Frazer, James George. 2006. *La rama dorada. Magia y religión (The Golden Bough, 1st ed. 1890)*, trad. Elizabeth y Tadeo Campuzano. FCE.
- Freud, Sigmund. 1992. "Pulsiones y destinos de pulsión" (*Triebe und Tribschicksale*, 1915). *Obras completas*, Volumen XIV, trad. J. L. Etcheverry. Amorrortu Editores.
- Froldi, Rinaldo. 1983. "La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII" en *Criticón*, núm. 23. Centro Virtual Cervantes. [La tradición trágica española según los tratadistas españoles del siglo XVIII | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com)
- . 2000. "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español" edición digital a partir de Separata de *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 457-467. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español / Rinaldo Froldi | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com)
- Fuzelier, Louis. 1731. « Sur les parodies ». *Les parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy. Tome premier.* Briasson. [Les Parodies Du Nouveau Theatre Italien, Ou Recueil Des Parodies ... - Google Livros](https://books.google.com/books)
- García, Flavio. 2006. *Copilaçam de estudos vicentinos*. Dialogarts.
- García Gual, Carlos. 1997-b. *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico* (1ª ed. 1987). Editorial Montesinos.
- . 1997-c. "Virgilio y la Eneida". *Antiqua. Jornadas sobre la Antigüedad, IV, Roma, la invención del estado*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura, Turismo, Juventud y Deportes. [Jornadas sobre la Antigüedad \(gipuzkoakultura.net\)](http://gipuzkoakultura.net)

- . 2012. *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- García Martín, Ana María. 1999. "La Corónica troiana em linguoagem portuguesa: la recepción en Portugal de la *Crónica troyana* impresa". *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*. Universitat de València. [Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones - M. Rosa Álvarez Sellers - Google Livros](#)
- Gardner, Jane F. 2000. *Mitos romanos (Roman Myths*, 1st ed. 1993). Akal.
- Gascoigne, George. 1906. *Supposes and Jocasta*. Edit: John Cunliffe. Boston and London D. C. Heath & Co. Publishers. [Supposes and Jocasta; : Gascoigne, George, 1542?-1577 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)
- González Maestro, Jesús. 1999. "La *Numancia* cervantina. hacia una poética moderna de la experiencia trágica" en *Anales cervantinos*, XXXV. Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA). [La "Numancia" cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica \(cervantes.es\)](#)
- Graves, Robert. 2004; 2002. *Los mitos griegos*, tomos I y II (*The Greek Myths. Volumes 1 and 2*, 1st ed. 1958), trad. Esther Gómez Parro. Alianza Editorial.
- Guastella, Gianni. 2013. "*Edipo re* nel teatro italiano del Cinquecento". *Dionysus ex machina. Rivista Online di Studi sul Teatro Antico*, IV. G.B. Palumbo Editore & C. S.P.A. <http://www.dionysusexmachina.it/pdf/articoli/131.pdf>
- Guilleux, Céline. 2016. "Cocteau sous l'Occupation", chamada de trabalhos, *Calenda*. <https://calenda.org/354240>
- Haan, Joost. 2014. "Postmodern fiction, author and biography: The avant-garde case of Alfred Jarry". *Film- and Literary studies*. Leiden University. [Postmodern fiction, author and biography: The avant-garde case of Alfred Jarry. | Student Repository \(universiteitleiden.nl\)](#)
- Horacio. 2013. *Epistula ad Pisones*, ed. Bilíngue, org. Bruno Maciel et al. Viva Voz.
- Hornby, Richard. 1986. *Drama, Metadrama and Perception*. Associated University Press.
- Hualde Pascual, Pilar. 2003. "Casandra, de Galdós: reinterpretación desde el mito griego". *Exemplaria. Revista de literatura comparada*, no. 7. Universidad de Huelva. [Casandra, de Galdós : reinterpretación desde el mito griego - CORE Reader](#)
- Hübner, Kurt. 1996. *La verdad del mito (Die wahrheit des mythos*, 1^a ed. 1985), trad. Luis Marquet. Siglo XXI.
- Hugo, Victor. 1836. « Cromwell ». *Œuvres complètes*. Eugène Renduel. [Œuvres complètes de Victor Hugo: Cromwell - Victor Hugo - Google Livros](#)

- Iglesias Zoido, Juan Carlos. 2006. "Anagnórisis en la Electra de B. P. Galdós" *Bulletin hispanique*, tome 108, n°2. [Bulletin Hispanique, tome 108, n°2, 2006. - Persée \(persee.fr\)](#)
- Jarazo Álvarez, Rubén y Elena Domínguez Romero. 2010. "El discurso shakesperiano en la cultura popular gallega: el papel de la prensa periódica de Álvaro Cunqueiro en "El Envés" (Faro de Vigo 1981-1961)". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [150990.pdf \(biblioteca.org.ar\)](#)
- . 2011. "Critical and Autobiographical Elements in Álvaro Cunqueiro's Shakespearean Adaptations in Galicia". *Linguaculture*, 1. [Microsoft Word - Linguaculture 1-2011.doc \(linguaculture.ro\)](#)
- Jarry, Alfred. 1972. "De l'inutilité du théâtre au théâtre" (1896). *Œuvres complètes*. Gallimard.
- Jódar Peinado, María del Pilar. 2016. *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral. Dir. Emilio de Miguel Martínez. Universidad de Salamanca. [Microsoft Word - PARA ENVIAR TESIS Pilar Jódar.doc \(uned.es\)](#)
- Jouan, François. 1952. "Le retour du mythe grec dans le théâtre français contemporain". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin. [Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain - Persée \(persee.fr\)](#)
- Krausz, Luis Sergio. 2007. *As musas. Poesía e divindade na Grécia arcaica*. Universidade de São Paulo. [Musas, As: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica - Luis Sérgio Krausz - Google Livros](#)
- Lasso de la Vega, José S. 1981. *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*. Universidad de Murcia.
- Lazaridès, Alexandre. 1993. "Tragique et tragédie" en *Jeu. Revue de théâtre*. [Tragique et tragédie \(erudit.org\)](#)
- Lochert, Véronique y Zoé Schweitzer. 2012. *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e - XVIII^e siècle)*. Rodopi. [Philologie Et Théâtre: Traduire, Commenter, Interpréter Le Théâtre Antique ... - Google Livros](#)
- Lope de Vega, Félix. 2003. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1^a ed. 1609). Biblioteca virtual universal. [89363.pdf \(biblioteca.org.ar\)](#)
- López Férez, Juan Antonio. 1992. "Mito y lírica" en *Epos*, no. 8. UNED. (99+) 66. "Mito y lírica", *Epos* 8, 1992, 13-36. | [Juan Antonio López Férez - Academia.edu](#)
- . 2008. "En torno a los mitos y nombres míticos clásicos en Antonio Buero Vallejo" en *Siglos XX y XXI. Memorias del Primer Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* (1-3 de octubre de 2008). La Plata, Universidad Nacional de La Plata. [En torno a los mitos y nombres míticos clásicos en Antonio Buero Vallejo \(unlp.edu.ar\)](#)

- . 2011. "Mitos y nombres míticos clásicos en el *Romance de Tebas* recogido en la *General Estoria* de Alfonso X" en *Sodalium munus*. Eds. F. Hernández González et al. Madrid, Ediciones Clásicas. (99+) [192a. Mitos y nombres míticos clásicos en el Romance de Tebas recogido en la General Estoria de Alfonso X | Juan Antonio López Férez - Academia.edu](#)
- López Fonseca, Antonio. 2013. "Guerra civil, 'teatro de urgencia' y mitología con fines políticos. A propósito de la Antígona de Salvador Espriu" en *Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*. Editores L.M. Pino y G. Santana. Madrid, Ediciones Clásicas. (99+) "[Guerra civil, 'teatro de urgencia' y mitología con fines políticos. A propósito de la Antígona de Salvador Espriu](#)", L.M. Pino & G. Santana (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2013, pp.471-478 | [Antonio López Fonseca - Academia.edu](#)
- Lumière, Émilie. 2014. "De Xan, o bó conspirador (1933) a Rogelia en Finisterre (1941): el cuestionamiento del discurso de autoridad en el primer teatro de Álvaro Cunqueiro". *Hispania. Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs : l'émergence du théâtre galicien*. Carnières-Morlanwelz. Lansman Éd. [De Xan, o bó conspirador \(1933\) a Rogelia en Finisterre \(1941\): el cuestionamiento del discurso de autoridad en el primer teatro de Álvaro Cunqueiro \(hal.science\)](#)
- Magris, Aldo. Sin fecha de publicación. *Le fonti sul mito di Edipo*. Università de Trieste. (99+) [Aldo Magris | Università degli Studi di Trieste - Academia.edu](#)
- Malé, Jordi. 2013. "Catalan Antigones: Between Religion and Politics". *HIOL, Hispanic Issues On Line. Whose Voice Is This? Iberian and Latin American Antigones*, ed. Jennifer Duprey. *Hispanic Issues On Line* (Fall 2013): 163–182. Web [\(84\) Catalan Antigones: Between Religion and Politics | Jordi Malé - Academia.edu](#)
- Malé, Jordi y Eulàlia Miralles (ed.). 2007. *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània; II. Aula Carles Riba*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Manojlović, Tatjana. 2008. *Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia*. Tese orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante. Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos de Teatro. [Microsoft Word - tese_final \(ul.pt\)](#)
- Manrique Frías, Gerardo. 2010. *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*. Tesis doctoral dirigida por Juan Antonio López Férez. UNED. [PERSONAJES MITOLÓGICOS \(uned.es\)](#)
- Marcos de Dios, Ángel. 2004. "Viaje del siglo de oro a la cultura portuguesa". *Territórios e Culturas Ibéricas*. Salamanca/Guarda, Centro de Estudos Ibéricos. [Angel Marcos de Dios.pdf \(cei.pt\)](#)
- Marques, Susana Maria. 2012. "Os clássicos em marionetas". *De ayer a hoy, influencias clásicas en la literatura*, Coord. Aurora López et al. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

- Martín Gijón, Mario. 2011. "El teatro durante la GUERRA Civil Española en el frente y la retaguardia de la zona republicana". *Lectura y signo*, 6. *Revista de Literatura*. Departamento de Filología Hispánica y Clásica de la Universidad de León. [Vista de El teatro durante la Guerra Civil Española en el frente y la retaguardia de la zona republicana \(unileon.es\)](#)
- Martínez Tejero, Cristina. 2014. "A trajetória ambivalente de Álvaro Cunqueiro tomadas de posição e atuações no sistema cultural galego e espanhol (1950-1974)". *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Coords. M. Forcadela et al. Consello da Cultura Galega. [2011Cunqueiro_CristinaMartinezTejero.pdf \(consellodacultura.gal\)](#)
- Martínez-Pinna Nieto, Jorge. 2010. *Las leyendas de fundación de Roma: de Eneas a Rómulo* (1ª ed.). Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Mas i Usó, Pasqual. 1993. "La recodificación de la tragedia en el siglo de oro". *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas (RILCE)*, vol, 9, no. 2. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. [ARTÍCULO 4. LA RECODIFICACIÓN DE LA TRAGEDIA EN EL SIGLO DE ORO. EDIPO, SÓFOCLES VERSUS ARBOREDA,.pdf \(unav.edu\)](#)
- Mata, Induráin, Carlos. 2001. "La comedia burlesca del Siglo de Oro: *La mayor hazaña de Carlos VI*, de Manuel de Pina". *Revista Signos*, v. 34, n. 49-50. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. [La comedia burlesca del Siglo de Oro: La mayor hazaña de Carlos VI, de Manuel de Pina \(conicyt.cl\)](#)
- Mazouer, Charles. 2013. "Anouilh et la tragédie grecque". *Jean Anouilh, artisan du théâtre*. Presses Universitaires de Rennes. [\(99+\) "Anouilh et la tragédie grecque" | Charles Mazouer - Academia.edu](#)
- Mendonça, Leandro Barbosa. 2011. "As transformações das imagens de Dioniso (séculos VI e V a.C.): O caso da tirania" *Revista Trilhas da História*, v.1, nº1. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. [\(99+\) As transformações das imagens de Dioniso \(séculos VI e V a.C.\): O CASO DA TIRANIA | Leandro Barbosa - Academia.edu](#)
- Michel, Albin [Édit.]. 1998. *Dictionnaire du théâtre* (1e éd). Albin Michel.
- Mora-Lebrun, Francine. 2006. "D'une esthétique à l'autre: la parole féminine dans l'*Illiade* de Joseph d'Exeter et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure". *Conter de Troie et d'Alexandre*, études réunies par Laurence Harf-Lancner et al. Préface de Emmanuèle Baumgartner. Presses Sorbonne Nouvelle. [Conter de Troie et d'Alexandre: pour Emmanuèle Baumgartner - Google Livros](#)
- Morales Peco, Montserrat. 2001. "Representación de la antigüedad clásica en el Roman de Thèbes: las celebraciones de la estirpe de Edipo". *Écrire, traduire et représenter la fête*. Universitat de València.
- . 2002. *Edipo en la literatura francesa. Las mil y una caras de un mito* (1ª ed). EdicioMorrnes de la Universidad Castilla-La Mancha.

- Morano Rodríguez, Ciriaca. 1982. "El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito". *Faventia*, no. 4. Universidad Autónoma de Barcelona. [El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: Diversos procedimientos de acceso al mito - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Moreau Joseph. 1973. « La tragédie antique et ses parodies ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°32, décembre 1973 : [La tragédie antique et ses parodies - Persée \(persee.fr\)](#)
- Muñoz Cáliz, Berta. 2007. "El teatro silenciado por la dictadura franquista". *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, no. 3. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica. 2007, Nº. 3 - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- . 2010. *Censura y teatro del exilio: incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*. Murcia, Universidad de Murcia-EDITUM.
- Mussarra Roca, Joan Josep. 2015. "Aspectes del Sèneca tràgic dins la tradició literaria catalana". *Tragèdia. Teoria i presència del gènere en la literatura catalana*, edició a cura de Jordi Pujol Pardell i Meritxell Talavera i Muntané. Edicions Universitat Barcelona. [Tragèdia. Teoria i presència del gènere en la literatura catalana - Jordi Pujol Pardell, Meritxell Talavera, Muntané - Google Livros](#)
- Navarro, Jose Luis y Jose María Rodríguez [ed.]. 1990. *Antología temática de la poesía lírica griega*. Akal.
- Norton, Thomas y Thomas Sackville. 1565. *The tragedy of Gorboduc*. Transcribed and annotated by Allen et al. in June 2003 for a course at the University of Winnipeg called Shakespeare's Rivals, taught by Dr. Mark Morton. William Griffith. <http://www.luminarium.org/renascence-editions/gorboduc.html>
- Odagiri, Mitsutaka. 2001. *Écritures palimpsestes ou les théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe* (1^e éd). L'Harmattan.
- Oleza, Joan (Dir). 2013. *Tragedias. Juan de la Cueva*, intr., ed. y not. Marco Presotto, estudio de Rinaldo Frolidi. Textos teatrales hispánicos del siglo XVI. Universitat de València.
- Oliveira, José Luís de... 2010. *O teatro de bonifrates em António José da Silva, o Judeu*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Cultura, especialização em Cultura e Artes. Orientador: Professor Doutor Fernando Moreira. Vila Real, Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro. [Thesis 116.pdf \(takey.com\)](#)
- Paco Serrano, Diana de... 2003. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Universidad de Murcia.

- Parvaneh, Farid y Sanam Fakhriazar. 2020. "The Genealogy of the theater of absurd in Jarry's *Ubu the King*". *Applied Linguistics Research Journal*, 4(1). [Social Upheavals as Absurdity: The Genealogy of the Theater of Absurd in Ubu the King by Alfred Jarry | Request PDF \(researchgate.net\)](#)
- Pascolati, Sonia. 2013-2014. "Jean Anouilh e a renovação da tragédia pelo metateatro". *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, N.º 17-18. FLUL. [20_Sonia_Pascolati.pdf \(aplc.org.pt\)](#)
- Pedreira Sanjurjo, Inés. 2019. *Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega. Tese de Doutoramento*. Universidade de Santiago de Compostela. [\(99+\) Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega \(Tese de doutoramento, 2019\) | Iria Pedreira Sanjurjo - Academia.edu](#)
- Pedrós-Gascón, Antonio Francisco. 2014. "Ecos de un pasado feroz: rememoración del falangismo juvenil en *Fanto Fantini*, de Álvaro Cunqueiro". *Mil e un cunqueiros. Novas olladas para un centenario*. Coord. M. Forcadela et al. Consello da Cultura Galega. [2011Cunqueiro_AntonioPedrosGascon.pdf \(consellodacultura.gal\)](#)
- Pemán, José María. 1938. *Poema de la Bestia y el Ángel*. Ediciones Jerarquía.
- . 2006. *Teatro, 2. Antígona, Electra y Edipo*, ed. y selec. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier. Grupo Joly-Ayuntamiento de Cádiz.
- Penalva, Joaquín Juan. 2003. "Poema de la bestia y el Ángel, de Pemán. Configuración literaria de una estética de guerra". *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI. Vigo, Universidade de Vigo. [penalva.pdf \(uvigo.es\)](#)
- Pereira, Maria Eugénia Tavares. 1995. *Le mythe d'Œdipe dans La Machine infernale de Jean Cocteau : entre classicisme et modernité*. Tese de Mestrado em Literatura Francesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Pereira, Sandra Márcia. 1996. "Spitzmesser, Ana Maria. Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo". *Revista de Filología Románica*, 13. Universidad Complutense. [Spitzmesser-Ana-Maria-Alvaro-Cunqueiro-la-fabulacion-del-franquismo.pdf \(researchgate.net\)](#)
- Pereiro Pardo, Amelia. 2002. "Aquilino Iglesia Alvariño. Traductor de textos griegos al gallego". *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán*, III, volume 4, eds. José María Maestre et al. Laberinto. [Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio ... - Google Livros](#)
- Pérez-Rioja, José Antonio. 1997. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada* (1ª ed. 1962). Tecnos.
- Petit, Aimé. 2001-a. "Le Roman de Thèbes dans l'Histoire ancienne jusqu'à César. À propos d'une édition récente". *Le Moyen Âge*, CVII. [Le Roman de Thèbes dans l'Histoire ancienne jusqu'à César. | Cairn.info](#)

- _____. 2001-b. "Les chefs-d'œuvre à l'épreuve de la traduction : Le *Roman de Thèbes* et le *Roman d'Eneas*". *Le Moyen Age* 3, tome CVII. Université Charles-de-Gaulle. [Les chefs-d'œuvre à l'épreuve de la traduction : | Cairn.info](#)
- Petrella, Sabina. 2003. "Acheronta movebo: el infierno y el inconsciente; virgilio y Freud". *Exemplaria*, 7. Universidad de Huelva. [Acheronta movebo : el Infierno y el Inconsciente; Virgilio y Freud \(uhu.es\)](#)
- Pimentel, Luz Aurora (Edit.). 1997. *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, no. 2. FFyL-UNAM.
- Pimentel, Maria Cristina. 2001. "Teatro, actores e público no Alto Império Romano". *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico* (1ª ed.). Coord. Maria Fernanda Brasete. Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro.
- Pociña López, Andrés José. 2016. "A Antiguidade Clássica no teatro de Gil Vicente". *O livro do tempo: escritas e reescritas: teatro greco-latino e sua recepção II*. Universidade de Coimbra.
- Pronko, Leonard Cabell. 1963. *Avant-Garde: The Experimental Theater in France*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. [Avant-garde: the Experimental Theater in France - Leonard Cabell Pronko - Google Livros](#)
- Rabello, Rosana Baú. 2011. *Um olhar sobre a dramaturgia de Armando nascimento Rosa: intertextos, contextos, mito e história de em Um Edipo*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. Versão corregida. Orientadora: Prof.a Dra. Flavia Maria Corradim. [Um olhar sobre a dramaturgia de Armando Nascimento Rosa: intertextos, contextos,... \(usp.br\)](#)
- Ragué-Arias, María José. 1991. *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. A Coruña. Ediciós do Castro.
- . 2005. "Del mito contra la dictadura, al mito que denuncia la violencia y la guerra". *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Dir. María Francisca Vilches de Frutos. Rodopi. [Um olhar sobre a dramaturgia de Armando Nascimento Rosa: intertextos, contextos,... \(usp.br\)](#)
- Ramírez Cahue, Héctor M. 1981. "Roland Barthes, mito e ideología". *Márgenes*, no. 1. Universidad Veracruzana. [margen1-9.pdf;jsessionid=27B35A1EFCF0580C43240FCE62CDF5F7 \(uv.mx\)](#)
- Raynaud de Lage, Guy. 1976. « Les 'romans antiques' dans l'*Histoire Ancienne jusqu'à César* ». *Les premiers romans français et autres études littéraires et linguistiques*. Droz. [Les premiers romans français et autres études littéraires et linguistiques - Guy Raynaud de Lage - Google Livros](#)

- Riobó, Pedro Pablo. 2000. *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. A Coruña, Universidade da Coruña.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. 1991. "Arboreda, Cicognini y la difícil (aunque probable) modernidad de Calderón". *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Eds. Manuel Diago y Teresa Ferrer. Universitat de València. [Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español - Google Livros](#)
- Román Calvo, Norma. 2007. *Los géneros dramáticos. Su trayectoria y su especificidad*, UNAM/PAX.
- Rodrigues, Nuno Simões. 2001. "Garrett e a tragedia de tema clássico. O Exemplo de Mérope". *HVMANITAS*, vol. LIII. Universidade de Coimbra. [18 Rodrigues.pdf \(uc.pt\)](#)
- Roig, Adrien. 1983. *O teatro clássico em Portugal no século XVI*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério de Educação.
- Ruiz Ramón, Francisco. 1966. *Lope de Vega. El Duque de Viseo*. Alianza Editorial.
- Santamaría Fernández, María Teresa. 2009. *Bergamín y su teatro sobre la Guerra Civil*. [\(PDF\) Bergamín y su teatro sobre la guerra civil \(researchgate.net\)](#)
- Santiago, Rosa-Araceli. 1981. "La fusión de dos mitos tebanos". *Faventia. Revistes Catalanes amb Accés Obert*, vol. 3, nº 1. UAB. [Vista de La fusión de dos mitos tebanos \(raco.cat\)](#)
- Saraiva, António José. 1991. *A épica medieval portuguesa* (1ª ed. 1979). Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Shakespeare, William. 2016. *The Tragedy of Macbeth* (1606, 1623), trad. Rafael Raffaelli, edição bilingue Inglês e Português. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Simson, Ingrid. 2009. "Imágenes de la mujer india y discursos de poder en el teatro español del siglo XVIII". *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, eds. Wilfried Floeck y Sabine Fritz. Georg Olms. [\(99+\) Imágenes de la mujer india y discursos de poder en el teatro español del siglo XVIII | Ingrid Simson - Academia.edu](#)
- Smith, Colin. 1997. "Álvaro Cunqueiro, Britain and Ireland". *Spain and its Literature. Essays in Memory of E. Allison Peers*. Ed. Anne L. Mackenzie. Liverpool University Press. [Spain and Its Literature: Essays in Memory of E. Allison Peers - Google Livros](#)
- Smith, Robert Lewis. 2015. "Metatheatre in Aeschylus' *Oresteia*". *Athens Journal of Philology*, vol. 2. The Athens Institute for Education and Research. [Cover-2015-01philology.pdf \(athensjournals.gr\)](#)
- Soares, Nair. de Nazaré Castro. 2006. "A Tragédia do Príncipe João (1554) de Diogo de Teive, primeiro dramaturgo neolatino português". *Teatro neolatino em Portugal no contexto da Europa. 450 anos de Diogo de Teive*. Coord. Sebastião Tavares de Pinho. Coimbra, Universidade de Coimbra. [A Tragédia do Príncipe João \(1554\) de Diogo de Teive, primeiro dramaturgo neolatino português \(uc.pt\)](#)

- Sousa, João Pedro Louro de... 2018. *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*. Tese elaborada para a obtenção do Grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos de Teatro na Universidade de Lisboa. Orientador: José António Camilo Guerreiro Camões. [TESE DEFINITIVA_JPS \(ul.pt\)](#)
- Tin, Louis-George. 1998. "Connaissance d'une œuvre". *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux. Rosny, Bréal.
- Truchet, Jacques. 1989. *La tragédie classique en France* (1^e éd. 1975). PUF.
- Tsakiridou, Cornelia. 2000. "Greece in Cocteau; Cocteau in Greece". *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol 26, 1. West Chester University. [Issues 1, 2 \(brynmawr.edu\)](#)
- Urdician, Stéphanie. 2016. "La parodia, modalidad de recepción de la tragedia griega en Matarás a tu madre (1999) de Mariano Moro y Cassandra (2005) de Sergio Blanco". *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Groco-Latino e a sua recepção II*. Universidade de Coimbra.
- Valencia López, Natividad. 2002. *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. [Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega \(ucm.es\)](#)
- Valle-Inclán, Ramón del. 1924. *Luces de bohemia. Esperpento*. Renacimiento.
- Varandas, Angélica. 2010. "O Rosto do Herói Medieval: Beowulf e Gawain". *Brathair, Revista de Estudos Centas e Germânicos* 10 (2). Universidade Estadual do Maranhão. <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/450/389>
- Vicente, Gil. 2018. *Templo de Apolo*. Adaptação ortográfica e projeto gráfico Iba Mendes. Iba Mendes Editor Digital.
- Vicente Hernando, César de. 2007. *Poesía de la Guerra Civil española 1936-1939* (1^a ed. 1994). Akal.
- Vieites, Manuel F. 1996. *Manual e escolma da literatura dramática galega*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- Walter, Philippe. 2008. *La fée Mélusine. Le serpent et l'oiseau*. Imago.
- Warren, F. M. 1901. "On the Latin Sources of Thèbes and Énéas". *Publications of Modern Language Assotiation of America, PMLA*, vol. 16, no. 3. MLA. [On the Latin Sources of Thèbes and Énéas \(jstor.org\)](#)
- Wilson, Frank Percy. 1969. *The English Drama, 1485-1585* (1st ed.). Clarendon Press.
- Zanin, Enrica. 2008. "Early Modern Oedipus: A Literary Approach to Christian Tragedy". *Locus of tragedy*. Brill.

