

De la cruel voluntad del destino y la libertad humana. Algunas visiones de la tragedia clásica en el teatro francés de la primera mitad del siglo XX

JORDI LUENGO LÓPEZ

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

jluengol@upo.es

Résumé

Dès les années trente jusqu'à la fin de la décennie des cinquante, il y a eu plusieurs auteurs qui se sont servis des classiques pour enrichir la dramaturgie française. Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, André Gide, Albert Camus ou Jean Ray, entre d'autres, ont cherché à reproduire les règles de la tragédie classique, afin de les réinterpréter en fonction de leur réalité présente. Le besoin impérieux de découvrir l'incertain devenir de toute existence, le fait de recommencer à se nourrir de la mythologie et à ressusciter les anciens dieux de l'Olympe, devenait le moyen le plus effectif pour revaloriser la liberté de l'être humain devant la cruelle adversité que lui réservait son avenir. Une sorte de remède cathartique qui l'aidera à mieux comprendre la barbarie irrationnelle de la Seconde Guerre Mondiale.

Mots-clés

Tragédie classique, théâtre français, liberté, destinée, mythologie.

Abstract

From the 1930s until the end of the 1950s, various authors turned to the classics to enrich French drama. Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, André Gide, Albert Camus or Jean Ray, among others, sought to reproduce the rules of classical tragedy, with the aim of reinterpreting them according to their current reality. The pressing need to discover the uncertain process of all existence, returning to find sustenance in mythology and through that, bringing back to life the ancient Olympian gods, all became the most effective way to strengthen human freedom against the cruel adversity that fate holds for humanity. This cathartic spell unquestionably helped them to better understand the irrational brutality of the Second World War.

Key-words

Classical tragedy, French theatre, freedom, destiny, mythology.

Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie

Jean-Paul Sartre

1. Introducción

La cita con la que empezamos esta reflexión fue escrita por Jean-Paul Sartre (1905-1980), en 1947, en un artículo donde abordaba lo que dio en llamar el *théâtre des situations*. Este modo de entender el teatro se basaba en la exposición de una serie de situaciones que sobre el escenario tenían lugar, consideradas éstas como simples y próximas a la condición humana, así como de las libertades que se elegían en el seno de dichas situaciones. En este sentido, Sartre daba a entender que la libertad se encontraba estrechamente relacionada con la concepción que de ésta se tenía en el teatro. El escritor parisino desarrollará esta idea años más tarde, en 1973, en su obra *Un théâtre des situations*, en la que teorizaba sobre la necesidad de consolidar el vínculo existente entre el arte y el compromiso social. Según el discurso sartriano, la situación en sí era una especie de llamada que nos cernía con su ambiguo mensaje, proponiéndonos, a su vez, posibles soluciones, pero dejándonos siempre el libre albedrío para optar por una u otra. Además, para que esa decisión estuviera volcada por completo sobre el ser humano, abarcando a éste en su totalidad, debían de mostrarse todas aquellas alternativas donde la muerte fuera una constante. De este modo, según Sartre, es precisamente el instante en el que se es consciente de la pérdida de la libertad cuando su valor se reafirma con mayor fuerza: “la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu’elle accepte de se perdre pour pouvoir s’affirmer” (Bertrand *et al.*, 1996: 407). Es por esta razón por la que el filósofo consideraba que el momento en el que el pueblo francés había sido más libre fue durante el tiempo de la ocupación nazi, justo cuando fue consciente del verdadero valor que tenía la libertad (Galster, 2001: 32). En este sentido, y sin abandonar esta línea argumental, Sartre recalcará que no podemos hablar de teatro si no se consigue antes la unidad de todos los espectadores¹. Es necesario, por lo tanto, dar con aquellas situaciones generales que sean comunes a todos, pues sólo así podrá crearse la empatía con el público, tan necesaria para que la obra trascienda a la realidad vivencial de los individuos.

Sartre hará del escenario un lugar de polémica, al igual que lo haría Albert Camus (1913-1960), quien, al mismo tiempo, establecería un fuerte lazo de unión con el teatro clásico. Este hecho se constata en la conferencia que Camus impartió en la ciudad de Atenas, en 1955, cuyo título fue el de *Sur l’avenir de la tragédie*, y en la que se preguntó sobre si eran precisamente esos años de postguerra, aquellos en los que ya nadie reconocía nada de lo

¹ Adviértase que, en general, el masculino genérico empleado en este documento hace referencia tanto a los hombres como a las mujeres.

que fue antes del conflicto, donde la tragedia clásica iba a renacer: “Les grandes périodes de l’art tragique se placent, dans l’histoire, à des siècles charnières, à des moments où l’avenir est incertain et le présent dramatique” (Bertrand *et al.*, 1996: 407). La influencia del mundo clásico en el teatro contemporáneo se convertía, pues, en una necesidad básica para poder averiguar, o al menos vislumbrar, el devenir de los seres humanos. Además, para lograr ese objetivo, era imprescindible revivir a los dioses del antiguo Olimpo, sobre todo para poder reafirmar la libertad humana ante los crueles caprichos que dichas divinidades imponían al destino de hombres y mujeres.

En el teatro sartriano, por lo tanto, las referencias a la Grecia antigua estarán siempre presentes, dándose este mismo fenómeno también en Albert Camus, Jean Giraudoux (1882-1944), André Gide (1869-1951), Jean Cocteau (1889-1963) y, otros dramaturgos de anteguerra y los inmediatos años que siguieron al conflicto. Sin embargo, Sartre no se valdrá únicamente de los mitos griegos para transmitir su particular visión de la tragedia clásica, sino que buscará ofrecer una nueva perspectiva de la impotencia de los seres humanos ante las fuerzas cósmicas y divinas que los anclaban a un destino sin escapatoria (Bradly, 1990: 62-63). Además, esa tendencia de acercar la tragedia clásica al público espectador, podrá apreciarse también en la producción de postguerra otros autores de la primera mitad de la pasada centuria, como fue el caso de Jean Anouilh (1910-1980) al adaptar los mitos griegos a su contemporaneidad o del escritor belga Jean Ray² (1887-1964) quien literalmente los resucitaría para encerrarlos en el reducido espacio de una mansión de su tiempo. Habrán, en consecuencia, distintas tendencias en el modo de nutrirse de los clásicos griegos dentro del campo de la dramaturgia, aunque ninguna de ellas será opuesta entre sí, sino que más bien se complementarán las unas con las otras. Se procurará, pues, descubrir el medio de reproducir las reglas de la tragedia con el objeto de reinterpretarlas en función de la realidad de entonces. El eterno conflicto entre dioses y seres humanos será una constante en la producción dramática de estos autores, donde la libertad se convertirá en la pieza clave de toda argumentación.

2. La falsa libertad de los seres humanos

La problemática del individuo a instancias de su libertad no conduce a ningún tipo de determinismo, sino que se manifiesta más bien por el conflicto que se genera entre la exigencia de la libertad y los valores morales latentes en su interior. Los seres humanos pueden creerse libres, pero esta sensación no es más que un espejismo, ya que, en realidad, éstos dependen siempre de los esbozos de un plan ideado por el destino o bien por la implacable voluntad de los dioses. Bajo este panorama, la libertad humana se convierte en el reflejo de la imperiosa necesidad de gozar del libre arbitrio, frente a las adversidades que surgen al

2 Seudónimo que el escritor belga Raymond Jean Marie De Kremer tomaba cuando escribía en francés, haciéndolo con el de John Flanders, cuando lo hacía en neerlandés.

proceder de este modo. El dramaturgo, buscando satisfacer ese deseo, se valdrá de ciertos convencionalismos teatrales, oriundos del drama griego, para crear un arte más puro y una acción más simple, a partir de un modelo arquetípico, que, en última instancia, moldeará a su gusto (Genova, 1996: 107). La libertad paradójica del escritor se transforma, entonces, en un efectivo medio para poder conocer todo aquello que nos envuelve, con el fin de entender el porqué de nuestra propia tragedia de existir como seres humanos.

Aparte de la sumisión religiosa que un considerable número de personas procesan a lo divino, existe la posibilidad de apostar por un exacerbado individualismo y un fuerte amor a la libertad, sin ninguna atadura espiritual, ni tampoco física. Sólo hay una respuesta válida que dar a la Esfinge, independientemente de la cuestión que dicha criatura mitológica nos formule, no siendo ésta otra que la del ser humano. Para José S. Lasso de la Vega (1981: 110) esta réplica es una lección de “humanismo terrestre”, donde el ser humano se convierte en la medida de todas las cosas. André Gide, en su obra *Edipo*, adaptación de la tragedia clásica de *Edipo, rey* de Sófocles (496 a.C.-406 a.C.), defenderá esta hipótesis a lo largo de toda la pieza teatral en tres actos, desafiando, así, al ciego adivino Tiresias, quien, nunca cesará de pregonar el significativo papel que los dioses desempeñan en el destino de todo individuo. En ella, el dramaturgo francés insistirá, además, en la necesidad de desprenderse de las cadenas de la religión que nos anclan a un destino que no decidimos por voluntad propia, impidiéndonos avanzar hacia una civilización mucho más culta. Edipo nos recuerda esta evidencia cuando se dirige a su hijo Eteocles para confesarle lo lejos que la Humanidad se había quedado de su objetivo inicial: “Persuadez-vous que l’humanité est sans doute beaucoup plus loin de son but que nous ne pouvons encore entrevoir, que de son point de départ que nous ne distinguons déjà plus” (Gide, 1947: 91). Para reencauzarla hacia su verdadera finalidad, Gide volverá a incidir en la importancia del individualismo del ser humano y en apostar por su capacidad de crecer sin tener necesidad de ningún guía sobrenatural³.

En la obra de Gide, Tiresias reprocha a Edipo el hecho de no temer a los dioses, y de hacer alarde de un orgullo que nacía de la excesiva reivindicación de su propio yo. Un legado que no aportaba nada bueno a sus hijos, dado que, según el ciego tutor de estos, toda ciencia que provenía del ser humano y no de los dioses, no tenía valor alguno (Gide, 1947: 93). Con esta actitud, Edipo conseguirá divinizarse —al menos a sus propios ojos— logrando adquirir, así, un poder próximo al de los dioses, que llevará al rey de Tebas a creerse por encima de la voluntad divina y de los proféticos consejos de Tiresias. Un poder que, en teoría, era lo suficientemente fuerte como para resistir todo aquello que le llegara, incluso la cólera de los dioses, ya que Edipo se verá a sí mismo como un dios.

Este estado de falsa divinidad, empero, se verá alterado cuando Edipo tome con-

3 José S. Lasso de la Vega (1981: 113) comenta que esa libertad es por completo determinista, sobre todo debido al vínculo existente entre la obra de André Gide y la tragedia griega, donde las vicisitudes del destino que se imponen a la vida del ser humano, como una especie de derrotero ineluctable, privan a éste del poder de elegir aquello en lo que quisiera convertirse, pretendiendo mantener, sin embargo, cierto resto de libertad.

ciencia del mal perpetrado al matar a su padre y casarse con su madre, pidiendo entonces, como le aconseja hacer el viejo de Tiresias, clemencia a los dioses por el parricidio e incesto cometidos. Aunque Yocasta intentará esconder la verdad por todos los medios, Edipo no querrá saber más de ella, porque continuar amándola carnalmente era incurrir en una grave ofensa a los dioses. A los ojos de Yocasta, su hijo, su esposo, había rasgado el tupido velo que protegía su común felicidad, quedándose desde ese preciso instante “repugnantemente desnuda”, sin ser capaz de mostrarse ante él, ni tampoco ante sus hijos y su pueblo. Viéndose desprotegida, desnuda ante el infortunio del destino, la reina de Tebas decidirá suicidarse colgándose del cuello. Tras la inmolación de su esposa-madre, Edipo, orgulloso de sí mismo a pesar de su reciente conversión, decide arrancarse los ojos con los ganchos de oro del manto real de ésta. Tiresias, implacable siempre en la desgracia, como funesto agorero del destino, volverá a sermonear a Edipo, ahora ciego, recalcándole que, pese a todo, continuaba preso del pecado mortal de la vanidad: “C’est donc l’orgueil encore qui te fit te crever les yeux. Dieu n’attendait point de toi ce nouveau forfait, en paiement de tes premiers crimes, mais simplement ton repentir” (Gide, 1947: 108-109). Edipo, por lo tanto, condenado a vivir en la sombra de sus actos, fiel a su carácter, sabrá transformar el castigo imputado por los dioses en libertad, ya que será precisamente éste quien elija el modo de purgar su falta (Genova, 1996: 131). En cualquier caso, al margen de quien fuera la mano ejecutora de dicho castigo, en verdad, el coro tenía razón cuando manifestaba que todas las tragedias que asolaban al ser humano eran consecuencia de la ira de los dioses. Para apaciguar la cólera del cielo, y así liberar al pueblo de Tebas de la peste que asolaba sus calles, paradójicamente éste tendría que sufrir otras calamidades, como la de quedarse sin monarcas, con tal de que el Universo pudiera recobrar su armonía. Zeus habría exigido que el asesino de Layo, el padre de Edipo, fuera castigado, y así será al quedar éste preso de la más angustiosa oscuridad sin otra guía que la de la vergüenza y el arrepentimiento de su alma.

3. El vínculo entre la libertad de los dioses y el devenir humano

Difícilmente puede negarse la evidencia de que, en la tragedia clásica, la vida transcurre bajo los parámetros de una realidad escindida en dos universos colaterales que se encuentran asociados a la voluntad humana. Los dioses deben su existencia a la creencia que sobre ellos poseen los seres humanos, pues es precisamente a ellos a quienes deben su poder y perfección. Hombres y mujeres se postergan ante su inmensa obra demiúrgica, sin ser conscientes de que ésta también se haya abocada a la muerte, ya que el lazo existente entre creador y su obra depende de un único destino (Ray, 1982: 158). Las divinidades se apagan como lo hacen los seres humanos, desaparecen sin remedio alguno, pero no sin que antes éstas hayan contribuido a la conformación del espíritu colectivo de nuestra civilización. Además, entre todos los dioses creados por la imaginación —o la fe— del ser humano, sin duda, son los de

la antigua Grecia los que con mayor fuerza han contribuido a la evolución de su pensamiento.

En la obra de Jean Ray, *Malpertuis*, escrita en 1943, Quentin Moretus Cassave, más conocido en ésta como *Oncle Cassave*, será el demiurgo de la fusión de esos dos mundos, antes aludidos, en un solo espacio. Este enigmático individuo estaba influenciado por un notable helenismo, pero también era doctor en ciencias herméticas y ocultas, cuyos conocimientos le permitieron descubrir el misterio de la longevidad. Cassave consiguió, además, crear un “pliegue temporal”, que, según el abate Doucedame, permitía comprender la yuxtaposición de esos dos universos tan radicalmente distintos, donde Malpertuis aparecía como un “abominable lieu de contact” (Ray, 1982: 67). Moretus Cassave recogerá a aquellos dioses que vagaban moribundos por el volátil espacio del Olimpo, dejando flotar en el aire al resto de la “charogne divine”, para después encerrarlos en una mansión a la espera de que sus herederos se reunieran con ellos tras su muerte. Estas divinidades, ilustres huéspedes de Malpertuis, seguían vivas porque aun no habían desaparecido del alma y el corazón de los seres humanos, pues las leyendas, los libros y las artes generadas/os en torno a ellas, habían continuado alimentando al imaginario colectivo durante siglos: “la légende, les livres, les arts ont continué d’alimenter le brasier que les siècles ont surchargé de cendre” (Ray, 1982: 159). Malpertuis era una probeta demoníaca donde los seres humanos convivían con aquellos dioses que ellos mismos habían creado y que, durante lustros, habían estado decidiendo sus destinos.

En cierto modo, esta mansión era un nuevo Infierno construido en esa línea fronteriza entre el mundo de la mitología clásica y el de la cotidianidad de nuestra realidad presente, cuyos limitados parámetros se acercaban secretamente a la idea de eternidad. En esa mansión, los dioses eran mortales, mientras que los seres humanos, como era el caso del viejo Cassave, habían conseguido los medios para vivir durante largos siglos. Además, en ese particular Infierno resultaba imposible distinguir los unos de los otros, porque por encima de los deseos y aspiraciones de los herederos de Cassave, y la voluntad de los “esprits infernaux” junto a ellos cautivos, se hallaba la inflexible determinación del destino (Ray, 1982: 176-177). En Malpertuis, como en el laberinto del Minotauro, en cada uno de sus recovecos no se respiraba más que misterio, un panorama desolador donde la angustia de la libertad privada, tanto para seres humanos como para dioses, enrarecía los pasillos de esa mansión sin salida alguna: “tout n’est que mystère derrière des portes ouvrant sur d’autres portes, escaliers des figures géométrique sans but, couloirs éternels, pierres suintantes et moisissures dans le sombre-obscur où retentissent en écho des cris de rats” (Poitras, 1973: 23). Sin embargo, los herederos de Malpertuis, a diferencia de las divinidades rescatadas del desolador cementerio del Olimpo, permanecerán en ese cautiverio por voluntad propia. Nada les obligará a quedarse en esa tétrica mansión, salvo la avaricia de conservar, y aumentar, la ingente suma de dinero que el testamento de Cassave dictaba que debían percibir cada mes. Hombres y mujeres, dioses y criaturas mitológicas, compartirán el hilo de un único destino al vivir bajo un

mismo techo sin luz, ni esperanza, porque Lampernisse (Prometeo) no tendrá ya la libertad para difundirla. Malpertuis, por lo tanto, es una residencia repleta de misterios y marcada por el ineludible signo del destino, en cuyo seno se producirán múltiples “desdoblamientos” de diversa naturaleza, pero sin nunca abandonar el distintivo de esa firme dualidad entre lo humano y lo divino.

Las divinidades salvadas por Cassave, cubiertas sin saberlo por una fina película hecha de tripas que recubrirá toda su figura, ocultando así su auténtica identidad, viven en un extraño estado humano vegetativo. Bajo esta forma, sienten, por momentos, cierta latente ansiedad, sin duda generada por la confusa conciencia de no hallarse en su verdadero elemento (Ray, 1982: 163). Este cambio de apariencia imputado a los dioses, muy frecuente en la mitología clásica, puede constatarse en otras piezas teatrales, donde las divinidades del Olimpo cobran el aspecto humano para conseguir sus propósitos. Así, Júpiter, en la pieza *Les Mouches* de J.-P. Sartre, logra transformarse en un “dieu de proximité” gracias al hecho de haberse transformado en un hombre. Phillip Colon III (2010: 15), señala que este “poder transformista” era el único medio que tenían los dioses de controlar a los seres humanos. En *Malpertuis*, esa proximidad no se dará únicamente en el dominio del espíritu, sino también en la dimensión física. Jean Ray, no obstante, introduce un elemento nuevo en esa frecuente metamorfosis por parte de los dioses, haciendo que ésta no acontezca por decisión propia, sino por la voluntad aliena de un ser humano. Cassave disfrazará a los dioses de seres humanos, para vivir como, y entre, seres humanos. Aún sin serlo, el viejo sabio se convertirá en un nuevo Júpiter, que, si bien éste también aparece en la obra del escritor belga, marcará el destino de los habitantes de la mansión, haciendo de la libertad una irrisoria quimera.

Otra particularidad que ha de tenerse en cuenta en esa aproximación identitaria de los dioses a los seres humanos, será el hecho de que éstos no sólo se parecerán a ellos en su aspecto físico, sino también lo harán en sus sentimientos. De este modo, Jean-Jacques Grand sire, el protagonista de la obra, será amado por dos criaturas mitológicas que Cassave había encerrado en la mansión: Euríale, la última górgona⁴, y Alecto, la tercera Erinia⁵. Eisengott, el nombre que Zeus recibe en Malpertuis, quien jamás fue apresado por Cassave, ni tampoco por sus sicofantas, pues había decidido seguir por voluntad propia a aquellos dioses que sí lo habían sido, decidirá cuidar de Jean-Jacques. Así, tras su primer encuentro con Euríale, la cual había fracasado en su intento de petrificar al joven porque sus lágrimas de enamorada habían apaciguado el fuego de su mirada, Eisengott le curará las heridas, aconsejándole, a

4 Según Eric M. Moormann y Wilfried Uitterhoeve (1997: 148), las górgonas eran hijas de los hermanos Forco y Ceto, deidades marinas, siendo un total de tres y, cuyos nombres eran Esteno, Euríale y Medusa. De ellas, sólo la última era mortal, aprovechándose de ello Perseo para cortarle la cabeza. Las górgonas suelen ser representadas con serpientes por cabellos, manos de bronce, colmillos como de jabalí y alas de oro. Nadie puede soportar sus miradas, porque con sus ojos convierten en piedra a todo aquel que se atreve a contemplarlas, a excepción de Poseidón, quien, incluso llega a dejar embarazada a Medusa.

5 Las Erinias, conocidas como Furias en la tradición romana, reciben los nombres de Tisífone, Megera y Alecto, las cuales castigan a aquellos individuos que violan el orden de las cosas, conduciendo a éstos hasta la locura y luego a la misma muerte (Moormann & Uitterhoeve, 1997: 124).

su vez, nunca volver a mirar a dicha criatura. Sin embargo, la noche en que las Eumérides vendrán a buscar a Jean-Jacques, éste no podrá evitar fijar su mirada sobre los ojos de la gorgona, quedando por siempre convertido en piedra (Ray, 1982: 177). Una tragedia que estaba ya escrita por el destino, tal vez desde el origen de la propia cosmogonía de los dioses, puesto que, en realidad, Jean-Jacques era también otra divinidad. Al parecer, el joven y su hermana Nancy eran semidioses, porque su padre, Anselme Grandsire, había salvado a una diosa de las maléficas intenciones del innoble Doucedame, pasando unos breves momentos de amor a su lado, los justos para engendrar a los dos hermanos (Ray, 1982: 179). Sin abandonar las páginas de *Marpertuis*, podemos, por lo tanto, interpretar esta historia como la última tragedia clásica escrita, donde los celos experimentados por dos diosas por un semidiós se repiten en un ciclo atemporal e infinito, como lo habían hecho ya antes en los grandes dramas de la antigüedad clásica.

4. El destino como juego caprichoso de los dioses

Les desseins du destin sont capricieux. Nada tiene de nuevo esta máxima, pero siempre puede reinterpretarse en función de nuestro devenir como seres humanos. La libertad está limitada por toda una serie de circunstancias que, en cierto modo, escapan a los deseos de nuestra voluntad. En el seno del mundo clásico, este fenómeno se entendía como que el destino humano estaba fuertemente vinculado a los caprichos de los dioses. Todo lo concerniente a nuestra existencia, e incluso a nuestra propia muerte, dependía de la voluntad divina, limitando cualquier posibilidad de elección que la vida pudiera ofrecernos, pues, independientemente de lo que hiciéramos o no, estaba ya todo escrito (Wagner, 2003: 3). Jean-Paul Sartre, sin embargo, no se mostrará partidario de esa ineludible predestinación a la que según los clásicos estamos abocados, sino que será de la opinión de que somos nosotros mismos quienes forjamos nuestro propio destino.

Para el filósofo y escritor francés, el ser humano se aferra a un mundo que él mismo crea, otorgándole, a su vez, un sentido determinado, siempre acorde con su libre albedrío. En su ensayo titulado *L'être et le néant*, escrito en 1943, Sartre volverá a esta noción de libertad, apuntando que la responsabilidad radical de cada persona es la simple reivindicación lógica de las consecuencias de su libertad ontológica fundamental. No existe, por lo tanto, acción alguna que no entrañe la responsabilidad humana, inclusive las más terribles, como las guerras, las epidemias o todo tipo de tragedia: “la responsabilité du pour-soi est accablante, puisqu’il est celui par qui il se fait qu’il y ait un monde” (Sartre, 1943: 612). Incluso los propios dioses, como ya se ha apuntado anteriormente, eran creaciones de los seres humanos, por lo que sus caprichos, en realidad, eran consecuencia directa del inestable deseo de éstos.

Es importante señalar que 1943 fue también el año en que Jean-Paul Sartre escribió *Les Mouches*. Esta pieza teatral debe interpretarse como el fiel reflejo de la situación política

por la que Francia estaba atravesando en esos momentos. De este modo, la ciudad de Argos, lugar donde se desarrolla la trama, será la metáfora de la Francia ocupada por los nazis. Egisto, por su parte, encarnará al mariscal Philippe Pétain (1856-1951), quien, desde Vichy, hunde al pueblo francés en un régimen derrotista edificado a partir de la vergüenza nacional de saberse vencido y privado de la libertad. Orestes simbolizará la Resistencia que aceptará las consecuencias de la subversión de sus actos, para luchar por liberar Francia, y a todos sus habitantes, de la tiranía de este Gobierno⁶. El miedo que siente Egisto hacia Orestes está del todo fundado, ya que el hijo de Agamenón era un serio peligro para la estabilidad de su dominio: “Un homme libre dans une ville, c’est comme une brebis galeuse dans un troupeau. Il va contaminer tout mon royaume et ruiner mon œuvre” (Sartre, 1947: 203). Orestes es un hombre libre, por lo que no tendrá ningún dios que marque el camino de su devenir, sino que será él quien establezca las pautas de su destino. Además, éste querrá infundir coraje a los habitantes de Argos, con tal de que éstos pudieran liberarse de las moscas de Júpiter, cuyo equivalente en la realidad histórica de Sartre era el Catolicismo. En última instancia, Orestes buscará restablecer el orden en la ciudad en función de los parámetros de la libertad y la justicia.

En esta pieza teatral, Sartre nos cuenta que cuando Orestes entra en Argos, bajo el falso nombre de Filebo y acompañado de su mentor, El Pedagogo, constata que los habitantes de su ciudad natal son un pueblo torturado por los remordimientos de los crímenes cometidos, los cuales han tomado la forma de moscas. Se trataba de moscas de carne, que habían llegado a la ciudad atraídas por el poderoso olor de la carroña, engordando, durante quince largos años, hasta alcanzar el tamaño de las ranas (Sartre, 1947: 109). Las moscas sentían el olor de los muertos que habían desaparecido a causa de sus penitentes asesinos. Esto explica el porqué volaban siempre alrededor de Argos. Además, dicho arrepentimiento no sólo se cernirá sobre las gentes de la ciudad griega, sino que también lo harán sobre sus monarcas: Clitemnestra y Egisto. La madre de Orestes y su amante, habían asesinado a traición a su padre, tras volver de la guerra de Troya en compañía de Casandra. Salvo el protagonista de la historia, todos estos individuos no eran libres, sino que vivían presos de un fuerte sentimiento de culpabilidad que ahogaba su capacidad de libre albedrío. Al igual que Argos, Francia estaba plagada de ese turbio sentimiento, mezcla de vergüenza y arrepentimiento, que enrarecía el ambiente de una nación que había dejado de ser libre.

Tras haber consumado su venganza, Orestes también será inicialmente acosado por las moscas, es decir, por los remordimientos de haber matado a Egisto. Debido a ello, éste se refugiará en casa de su hermana Electra, en el santuario de Apolo, al abrigo del acoso de di-

6 Durante esos años, Jean-Paul Sartre fundará, junto al también filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), *Socialisme et liberté*. Esta organización era un grupo intelectual de resistentes, en cuyo seno Sartre escribirá *Les Mouches* con el objeto de convencer a los franceses de la responsabilidad que conllevaba su identidad patriótica, así como de la necesidad de que cada uno de ellos se concienciara de que era parte constituyente de un destino común, que, a su vez, les exigía un firme compromiso de lucha por la consecución de la libertad arrebatada (Arias, 1980: 37; Wagner, 2003: 1).

chos insectos, pero no de la influencia de Júpiter⁷, quien, conseguirá el arrepentimiento de la joven, pues ésta había ayudado a Orestes a vengarse de los asesinos de su común progenitor:

Jupiter, roi des Dieux et des hommes [...] Je suivrai ta loi, je serai ton esclave et ta chose, j'embrasserai tes pieds et tes genoux. Défends-moi contre les mouches, contre mon frère, contre moi-même, ne me laisse pas seule, je consacrerai la vie entière à l'expiation. Je me repens, Jupiter, je me repens (Sartre, 1947: 241).

Orestes, contrariamente a Electra, tras pasar por esa fase inicial donde los remordimientos perturbaban la placidez de su sueño, no tendrá ningún problema de conciencia, entre otros motivos, porque sabrá que actuó como debía de haberlo hecho: “vous avez compris que mon crime est bien à moi; je le revendique à la face du soleil, il est ma raison de vivre et mon orgueil” (Sartre, 1947: 246). El héroe experimentará, entonces, una extraña sensación de ser apartado de la realidad del mundo, ya que se sentía insatisfecho al no tener ningún objetivo que perseguir, ni tampoco a nadie a quien justificar sus actos. Sin la voz de Júpiter que le incitara a vengarse, a seguir las sendas del destino, a distinguir el Bien del Mal, sin todo ello, Orestes se sentía completamente perdido, empero será consciente de que ser un hombre libre. Sin duda alguna, la libertad entrañaba todas estas sensaciones de abismal desamparo, pero, al mismo tiempo, ésta era necesaria para el correcto devenir de la Humanidad. Orestes, sabedor de este hecho, se la declarará a Júpiter con las siguientes palabras:

Je ne reviendrais pas à ta nature: mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin. Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin. La nature a horreur de l'homme, et toi, toi, souverain des Dieux, toi aussi tu as les hommes en horreur (Sartre, 1947: 237).

Orestes afirma que su libertad, su desapego a la voluntad divina, en verdad, es también hacia la suya propia y hacia el resto del género humano⁸. Lo que el protagonista de la pieza sartriana experimenta no es sino que la auténtica conciencia de ser libre, del conocimiento de saberse poseedor de una libertad absoluta, por encima de todo y todos, y donde los remordimientos, la excusa o el arrepentimiento, no tienen cabida alguna (Hatzenberger, 1998: 67). La libertad es, por lo tanto, la fuente de todo valor, la cual se encontrará fuertemente vinculada al propio destino, entendiéndose éste como una oportunidad o como un castigo⁹.

⁷ Sartre utilizará la nomenclatura latina para referirse al padre de los dioses.

⁸ Para Sartre, es la “naturaleza” la que, buscando sus “objetivos colectivos”, no coincide con nuestro “destino individual”, sino con el devenir de toda la comunidad. Siguiendo con el pensamiento de Carl Jung (1875-1961), constatamos que Orestes aparece como la parte negativa del inconsciente colectivo, dado que éste intentará siempre ponernos a prueba a fin de saber cómo hemos de llevar nuestra vida y afrontar nuestra responsabilidad de poseer la capacidad del libre albedrío (Quirós, 2006: 175).

⁹ A colación, vale la pena mencionar la máxima que Jean-Paul Sartre había escrito sobre el destino y los seres humanos: “nous sommes condamnés à la liberté” (1943: 613). En este sentido, la libertad y la condición humana forman parte de un mismo proyecto de vida al que todos estamos predestinados.

La libertad que el héroe conseguirá con su funesto acto será la llave que liberará al pueblo de Argos de su eterno arrepentimiento, de las moscas que perseguían a sus habitantes desde la desaparición de Agamenón. Orestes rechazará ocupar el lugar de su víctima en el trono, para convertirse en un rey sin tierra y sin súbditos, pero no dejará de incitar a sus conciudadanos a seguir los dictámenes de su propia voluntad: “Adieu, mes hommes, tentez de vivre: tout est neuf ici, tout est à commencer” (Sartre, 1947: 246). Desde entonces, todos los habitantes de Argos serán libres, sin remordimiento alguno que les persiguiera, ni tampoco moscas que acosaran de continuo la tranquilidad de sus días. Orestes, en consecuencia, decidirá sacrificarse por su pueblo, pero no sin antes plantearse si realmente era posible que hubiese quienes acarrearan con la culpa de otras personas. Y es con esta interrogación que Sartre termina su obra.

Esta idea del destino como juego caprichoso de los dioses será retomada por Jean Giraudoux, quien, al igual que Sartre, también profundizará en las relaciones entre éstos y los seres humanos. En la obra del escritor occitano, la cuestión de lo sagrado toma un rol central, casi metafísico, en la medida en que el futuro se presenta como algo siempre incierto. Esta evidencia puede constatarse en su obra *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, interpretada por primera vez el 22 de noviembre de 1935, en el Théâtre de l'Athénée, bajo la dirección de Louis Jouvet (1887-1951).

La obra de Giraudoux empieza con la frase que dará título a la pieza: “La guerre de Troie n'aura pas lieu”. Al levantarse el telón, sobre un escenario que representaba el palacio de Príamo, aparece Andrómaca repitiendo estas palabras con sumo convencimiento. Esta determinación por parte de la esposa de Héctor, se debía a que Paris ya no amaba a Helena y ésta había perdido el gusto por el joven príncipe, por lo tanto, iniciar la contienda bélica carecía de sentido. Sin embargo, Troya no estaba dispuesta a devolver a la hermosa cautiva a su pueblo, porque, en aquel entonces, ésta formaba ya parte de la ciudad, del país e incluso del propio paisaje (Giraudoux, 1958: 57). Helena no tenía propietario, ni se debía a nadie, pero tampoco era libre. Sin duda, la hermosa griega es el personaje más misterioso y atractivo de toda la obra de Giraudoux. Sus cambios de humor, eran tan habituales y contrarios entre sí, que hacen que el lector encuentre a la reina de Esparta, unas veces frívola, egoísta e indiferente, y otras profunda, humana y reservada. Odiseo explicará la singularidad de Helena al contar su origen divino del siguiente modo: “Il n'y a aucun doute. Elle est une des rares créatures que le destin met en circulation sur la terre pour son usage personnel” (Giraudoux, 1958: 175). Engendrada por Zeus disfrazado de cisne y Leda, esposa del rey Tindáreo de Esparta, la por entonces princesa de Troya no era más que un instrumento que los dioses habían concebido para divertirse a costa de los seres humanos.

Con esta pieza, Giraudoux buscaba desmitificar la guerra de Troya, es decir, despostrarla de toda ese carga de gloria y heroísmo que Homero le había concedido en su legendaria epopeya. Para el escritor francés, en tiempos de guerra, todas las virtudes que el ser humano

imputa a su condición identitaria, aquellas que supuestamente ensalzan su valor como tal, se utilizan para justificar los horrores y crímenes que éstos perpetran; cuando, en realidad, no existe argumento alguno que defienda dichos actos. Además, según apunta el autor, existen ciertos individuos que conciben la Guerra como un majestuoso símbolo de belleza, como ocurre con el poeta troyano Démokos, quien, valiéndose de la figura de Helena, compondrá un himno en su honor. Giraudoux, por lo tanto, personificará a la Guerra identificándola con la reina de Esparta, pero también procederá del mismo modo con la Paz al describirla como una mujer algo coqueta, que, con cierto gusto se aplica un poco de colorete sobre las mejillas (Giraudoux, 1958: 80); aunque sin vincularla a ninguno de los personajes femeninos de la obra. Para Démokos, no obstante, la Paz no es tan hermosa como Helena —como la propia Guerra—, ya que, aunque maquille su rostro con maestría, sus ropas seguirán siendo parecidas a las de un mendigo.

Así pues, la Paz aparecerá como un personaje más en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, siendo una de las escenas más sobresalientes aquella en la que ésta habla con Casandra¹⁰, la única persona que, en Troya, podía hacerlo con lo invisible. Mientras que la Paz dialoga con la agorera, en las calles de la ciudad y sobre la arena de la playa, se oyen los gritos de los hombres clamar por la guerra (Giraudoux, 1958: 81). Será en ese preciso momento cuando los dioses entren en juego, pues su honor empezaba a ponerse en entredicho. La Paz estaba perdida de antemano, pero Héctor y Odiseo intentarán por todos los medios salvarla. Sin embargo, será Andrómaca quien tendrá la solución para conservar intacta la Paz, no siendo ésta otra que la del amor. Es por ello por lo que, con el objeto de satisfacer las demandas de los dioses, la esposa de Héctor recurrirá a Helena para suplicarle amar a Paris. La reina de Esparta, no obstante, le confesará a Andrómaca que lo que le pide es algo imposible, señalando, además, que los dioses eran sabedores de su desenamoramiento. Iris, mensajera del Olimpo en la *Iliada*, escuchando el diálogo de las dos mujeres, informará a Afrodita de la importancia que Andrómaca concedía al amor, pero Pallas Atenea, eterna partidaria del juicio y la razón, no estará en absoluto de acuerdo con su hermana, declarándose abiertamente ser partidaria de Helena. Zeus, por su lado, será de la opinión de que ambas diosas, y sendas “mujeres”, debían de hallar un término medio, pero que dicha tarea era asunto de Héctor y Odiseo (Giraudoux, 1958: 164-165). Con todo, pese a las distintas posturas expuestas por los dioses, e independientemente del destino de Helena, las divinidades olímpicas deseaban en todo momento la guerra. Una vez más, queda de manifiesto que los seres humanos carecen de libertad para decidir sobre el devenir de sus vidas, ya que, en realidad, son rehenes de los designios divinos. En este sentido, Casandra tendrá razón cuando señale que el destino no es más que una forma de acelerar el tiempo (Giraudoux, 1958: 10). Un tiempo que escapa a nuestro control, tan sumamente rápido que nunca podrá alcanzarse, porque es como un tigre del que no sólo hay que huir, sino al que tampoco hay que acercarse, pues duerme

10 Es importante señalar que las jóvenes vírgenes son numerosas en el teatro de Giraudoux, ya que éstas simbolizan tanto la inocencia como la libertad (Lorente, 2008: 63).

siempre con un ojo abierto (Giraudoux, 1958: 10). Para Andrómaca, todo individuo deberá estar siempre alerta ante lo que le reserve el destino, sin olvidar jamás que sus caprichos son mandatos divinos. De este modo, si la guerra es una fatalidad de la que no se puede escapar, la mejor forma de hacerle frente, sin duda alguna, es no forzar el destino (Job, 2006: 269). En la obra de Giraudoux, finalmente, pese a su explícito título, la guerra de Troya tendrá lugar. Odiseo y Héctor harán todo lo posible para que ello no suceda, pero por encima de sus deseos estará la inapelable voluntad de los dioses.

5. Cuando los seres humanos se creen libres como los dioses

La importancia que las divinidades greco-romanas poseen en la filosofía existencialista pone siempre de manifiesto el rol que desempeña el ser humano respecto a su aparente libertad. En el teatro existencialista se constata este hecho al verse cómo los caprichos de los dioses aparecen como contrapunto al libre albedrío humano. En todos y cada uno de los actos que los héroes clásicos de este teatro llevan a cabo en el desarrollo de las piezas, se intentará siempre hacer valer la libertad humana por encima de los designios divinos. Una idea que se verá claramente reflejada en el ensayo *Le mythe de Sisyphe* de Albert Camus (1913-1960), cuando, quien fuera también un excelente dramaturgo, se planteará la cuestión del suicidio, al constatar el incesante e inútil esfuerzo que el ser humano realiza a lo largo de su vida. Una existencia que dependerá de los propósitos divinos, pues, al igual que el rey de Éfira, no habrá escapatoria alguna a ese destino ya escrito por los dioses, donde la libertad no será más que una quimera.

Es *Calígula*, sin duda, la pieza teatral donde mejor se constata esta realidad. Escrita en 1944, en ella, Albert Camus critica abiertamente los gobiernos fascistas y totalitarios que ahogan la libertad de los individuos. Al inicio de esta obra, el emperador Calígula vuelve tras una corta ausencia de tres días, de la que no había informado a nadie, constatándose que algo había cambiado en su interior. El motivo de esta inesperada marcha era la muerte de su hermana Drusila, quien, a su vez, también era su amante. Un incesto que iba más allá del simple acto carnal o del cariño entre hermanos, ya que éste también estaba basado en el amor pasional que Calígula tenía por su consanguínea. Esta es la principal razón por la que éste quedará completamente trastornado tras la muerte de Drusila, operándose en sus adentros un profundo cambio que dará inicio a la obra de Camus. Escipión, amigo del joven emperador, comentará que, hasta ese momento, Calígula era bueno, ya que su deseo era el de ser un hombre justo. Éste le había oído siempre decir que la vida no era fácil, pero que existía la religión, el arte y el amor, y, por todo ello, valía la pena existir. Además, Calígula solía repetirse a sí mismo que sufrir era la única forma de equivocarse (Camus, 1958: 30). En aquel tiempo, el ahora tirano se mostraba fiel a todo lo que consideraba correcto, pero muy particularmente a aquello que nos ata a los designios divinos. Para este primer Calígula, la libertad no tenía

sentido alguno para un emperador, ni siquiera para un artista, ya que la naturaleza del ser humano era la de permanecer siempre en una actitud dependiente de las decisiones del prójimo, sin tener en cuenta las suyas propias. A su juicio, era preferible encomendarse a que cualquier dios decidiera sobre nuestro destino, antes que hacerlo por uno mismo, sobre todo si en ese proceder existía la firme convicción de que dicha divinidad nos conduciría, a través del amor, hasta nuestra plena realización como individuos. En este sentido, la humildad será la virtud opuesta al orgullo, y ésta, a su vez, al sufrimiento, e incluso a la propia libertad. Calígula concebirá, pues, al ser humano como un ser predispuesto a no ser libre, aunque, tras la muerte de su hermana, empezará a ver todo de muy distinto modo. A partir de entonces, este nuevo emperador decidirá exterminar a quien contradiga su voluntad, así como eliminar todas las contradicciones que pudieran generarse a su alrededor, al haber decidido ser libre para dejar que sus sueños cristalizaran en su realidad presente.

Calígula declarará que lo que realmente deseaba era alcanzar la luna, según él, porque tenía un fuerte anhelo por lo imposible. Esta repentina búsqueda de lo inasequible era debido a su reciente toma de conciencia de que las cosas, tal como eran, habían dejado de satisfacerle (Camus, 1958: 25). El emperador necesitaba la luna, la felicidad, la inmortalidad, todo aquello que no fuera de este mundo, que estuviera fuera del alcance del ser humano o que pudiera calificarse de quimera. A esta empresa, Calígula consagrará todo su ser, toda su energía, dado que creía firmemente en el convencimiento de que la virtud de un emperador residía en el hecho de comprender que la utilidad del poder se hallaba en la capacidad de dar posibilidades a lo utópico (Camus, 1958: 36). Para el joven gobernante, la libertad no tendrá fronteras, por lo que empezará a hacer todo aquello que deseaba, sin temer al castigo de los dioses, ni a la cólera de las Erinias. Apartándose de su noble origen, Calígula adoptará una filosofía que poco a poco irá transformando sus principios en cadáveres (Camus, 1958: 52). Esta doctrina no tendrá objeción alguna, siendo la crueldad y la tiranía los medios más eficaces para conducir el cielo hasta las profundidades marinas, confundir la fealdad con la belleza, transformar una sonrisa en sufrimiento, y, lo más importante, convertir su siglo en el del advenimiento del “don de la igualdad” (Camus, 1958: 41). Una centuria donde los seres humanos serían iguales a los dioses, porque el libre albedrío de los primeros no estaría limitado por los caprichos de los otros, sino que les pertenecería por completo. Sería entonces cuando lo imposible se instalaría sobre la tierra, convirtiendo a los mortales en seres eternos, libres de todo sufrimiento y condenados a vivir por siempre felices. A la espera de ese día glorioso, Calígula tendrá por lema la siguiente consigna: “Tue-le lentement pour qu’il se sente mourir” (Camus, 1958: 123). Esta máxima la aplicará a diestro y siniestro, por cualquier motivo y sin remordimiento alguno, alejando de él, con su praxis, todo indicio de su humanidad.

A lo largo de todo este proceso, Calígula se sentirá realmente vivo, llegando a la conclusión de que esta sensación era totalmente contraria al amor (Camus, 1958: 42). El único amor que el emperador manifestará será el que tenía hacia el poder. Por esa razón, en todo

momento, procurará liberarse del amor puro, de ese sentimiento tan fuertemente vinculado a la religión, para abrir nuevas sendas en el camino hacia la más completa y absoluta libertad¹¹. Para el sátrapa emperador, la rivalidad que existía entre los dioses tenía algo de irritante, porque su función en el universo era perfectamente susceptible de ser realizada por el ser humano: “J’ai prouvé à ces dieux illusoires qu’un homme, s’il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule” (Camus, 1958: 94). La Humanidad, por lo tanto, no tenía necesidad de ningún dios para que la gobernara, porque ella podía hacerlo por sí misma. Este proyecto de convertirse en dios, como apuntaría Jean-Paul Sartre (1943: 641-642), estaba siempre presente en la profunda estructura de la realidad humana. Calígula no creía en los dioses, seguramente porque él mismo se sentía también como un dios, pero sí en todo aquello que era imposible. Todo lo contrario al resto de mortales, a todos quienes necesitan creer en los dioses, tener una religión, a toda aquella gente que, según Camus, optó por lo más fácil, es decir, por no ser libre.

De este modo, Camus lanza las bases de una especie de metafísica o de religión humanista, cuyos principios clave se encuentran regulados en función de las decisiones que toman los seres humanos. Una doctrina cuyo conjunto de dogmas no aceptará nada más sagrado que el ser humano libre. En ella, sus adeptos aprenderán a luchar, en nombre de la solidaridad y del respecto hacia la libertad del prójimo, contra todo aquel o aquellos que aterrorizaran u oprimieran a sus semejantes (Colón, 2010: 89). Además, esta metafísica se fundamentará en la refutación categórica de la existencia de toda entidad divina que entorpeciera el devenir del ser humano. Todo acto que se llevara a cabo, fuera éste bueno o malo, era responsabilidad del individuo que lo cometiera, sin que hubiera, en él, intervención de dios alguno. Así pues, Calígula se convertía en el contra-modelo de lo que debía de hacerse para cumplir con las prerrogativas de esta religión humanista.

Calígula añadirá a esta última consideración que el destino es un ente abstracto incomprendible, al igual que también lo será el modo que tienen los hombres de conducir sus vidas, y es esa precisamente la razón por la que el joven emperador no sólo se identificará con los dioses, sino también con el propio destino: “J’ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux” (Camus, 1958: 97). Calígula no se equivocará al enunciar esta sentencia, porque su propio destino, aquel que él mismo había elegido, se encontraba estrechamente vinculado a un objetivo muy preciso, no siendo éste otro que el de conseguir la luna. Poco importaba que se hubiera tramado una conspiración para matarlo, nada quería saber al respecto, lo único que merecía su atención era el hecho de poseer el poético satélite. Para que su anhelo llegara a cristalizar, éste no vacilará incluso en pedirselo a un dios, el anciano Helicón, el cual personificaba al monte homónimo¹², y quien, en teoría, estaba más cerca de la luna. Sin embargo,

11 Jean-Paul Sartre, en su adolescencia, según apunta Ronald Santoni (1993: 63), se convirtió en ateo tras experimentar una toma de conciencia similar a la de Calígula, dejando entrever dicho fenómeno en su obra teatral *Les Mouches*.

12 El Monte Helicón.

esta divinidad no logrará cumplir con la petición del emperador de hacer que el rostro de Selene quedara por siempre impreso en “su firmamento”, llegando así el joven tirano a darse cuenta de que la libertad por la que había optado no era la correcta: “Tu le vois bien, Hélicon n’est pas venu. Je n’aurai pas la lune. [...] Je n’ai pas pris la voie qu’il fallait, je n’aboutis à rien. Ma liberté n’est pas la bonne. Hélicon! Hélicon! Rien! rien encore” (Camus, 1958: 150). Calígula terminará por entender que habían dos tipos de libertad, aquella que se hallaba ligada al amor y la que se fundamentaba en el poder, siendo la única y verdadera la primera de ellas.

6. La libertad femenina ante los designios divinos y la voluntad de los hombres

En las piezas de teatro recién analizadas, constatamos que la libertad que disfrutaban los hombres¹³ no es la misma que la que se le otorga a las mujeres. Los modelos patriarcales de las tragedias clásicas se repiten, a su vez, en los textos contemporáneos, constatándose, no obstante, que existen algunos matices que nos demuestran que la situación del colectivo femenino ha mejorado con el paso del tiempo. Son muchos los dramaturgos franceses que, a lo largo de la primera mitad del siglo xx, tratarán la libertad femenina, pero, entre todos ellos, sin duda, habría que destacar la figura de Jean Anouilh. La verdadera existencia, tal como la concibe el autor, y la práctica totalidad de sus contemporáneos, se deja entrever en la confrontación que se establece entre la crueldad del ser humano y el anhelante deseo de encontrar un idílico destino gracias a la voluntad divina. Edward Owen Marsh (1872-1953), célebre traductor inglés de la obra de Anouilh, en el año de su muerte, confesará que, en la producción del dramaturgo francés, no veía más elemento motriz que dicha oposición, la cual, desde siempre, había sido el nutriente por antonomasia de toda tragedia clásica (Mazour-Matusevich, 2004: 71). Además, en ellas, las mujeres desempeñaban un papel más que significativo, siendo, en el caso de Anouilh, *Antigone* y *Eurydice*, las más representativas.

La primera de estas dos piezas es un fiel reflejo a la tragedia original de Sófocles. La historia de Antígona es uno de los múltiples episodios que acontecen en el seno de la familia de los Lábdacos, reyes de Tebas, sobre quienes pesará la maldición de Edipo. Anouilh narra cómo tras el suicidio de Yocasta, y el forzado exilio de su esposo e hijo, Eteocles y Polinices, los dos hermanos de Antígona, se matan entre ellos a raíz de un combate que inician por el trono de la ciudad griega, tal como su padre y hermano había pronosticado. Al morir ambos herederos, el trono queda en manos de Creonte quien sólo dará sepultura a Eteocles, dejando el cuerpo de Polinices a merced del calor de un sol abrasador y de los carroñeros oriundos de las afueras de la ciudad, debido a la mala reputación que de golfo y traidor éste tenía. Además, el hermano de Yocasta lanzó un edicto donde establecía que, cualquier persona que se atreviera a enterrar el cuerpo del sobrino repudiado, sería condenada a muerte. Antígona,

¹³ En el sentido del sexo masculino.

empero, siendo fiel a la idea que ésta tenía de la libertad y del respeto por la vida, romperá el dictamen de Creonte, para enterrar a su hermano Polinices. Sobrina y tío entablarán, en la pieza de Anouilh, un largo diálogo que terminará con la sepultura en vida de Antígona.

Cabe señalar que la libertad de la Antígona de Sófocles es un concepto que se encuentra profundamente vinculado al de la religión. Una libertad que, a su vez, estará supeditada a dos tipos de leyes que el autor clásico enfrentará la una con la otra: las divinas y las humanas, las indecibles y las escritas, las del *genos*¹⁴ y las de la *polis*. Con respecto a esta última confrontación, ha de indicarse que al *genos*, ancestral organización relegada a la esfera de lo privado, se le otorgaba cierto valor religioso, que, según parece, empujó a Antígona a transgredir el mandato de Creonte. En este sentido, el por entonces rey de Tebas, no sólo rechazaba enterrar el cuerpo de Polinices, lo que ya de por sí era un crimen a ojos de los dioses, sino que también prohibía a una hermana cumplir con sus deberes para con su hermano, lo cual suponía un doble agravio a las leyes divinas. Antígona, en la tragedia de Sófocles, por lo tanto, se mostraba contraria a toda libertad atribuida al ser humano, aquella que prescindía de cualquier disposición dictaminada por los dioses, y que priorizaba la política por encima de la de la familia (Delattre, 1998: 53). La joven tebana se valdrá de su libertad para homenajear a su hermano, pero también a todo aquello establecido por los designios divinos. Ésta será libre de elegir lo que realmente deseaba hacer, al igual que podía hacerlo su hermana Ismene, quien, sin embargo, no actuará del mismo modo que Antígona. En cualquier caso, la libertad que experimenta la heroína de la tragedia de Sófocles, se convierte en sinónimo de muerte, dado que ésta la conduciría a ser enterrada viva. En consecuencia, cualquier forma de libertad, sea ésta reprobada o favorecida por los dioses, nunca será aceptada en la tragedia clásica.

En Anouilh, sin embargo, los motivos que Antígona expone ante Creonte para enterrar a su hermano Polinices, no tendrán trasfondo sagrado alguno, careciendo, así, de cualquier connotación religiosa que pudiera imputarse a su acción. Los dioses nunca serán invocados, e incluso la esencia religiosa de los ritos a los que Antígona alude, parecen, en la *Antigone* del dramaturgo francés, pasar a un segundo plano:

Tu crois donc vraiment, toi, à cet enterrement dans les règles? A cette ombre de ton frère condamnée à errer toujours si on ne jette pas sur le cadavre un peu de terre avec la formule du prêtre? Tu leur as déjà entendu réciter, aux prêtres de Thèbes, la formule (Anouilh, 1946: 71-72).

Lo único que inquieta a la princesa de Tebas es el cuerpo de su hermano, el cual se encuentra en estado de descomposición, al amparo de los perros y los cuervos que deambulan fuera de las murallas de la ciudad, y del terrible sol del mediodía. Ella no piensa en otra cosa que en el respeto por la vida humana. Con todo, aunque Anouilh no lo menciona explí-

14 El *genos* era aquella antigua organización familiar que todavía estaba vigente en la época de Sófocles, la cual se daba en las grandes familias aristocráticas. Ésta quedaría suplantada por la organización de la ciudad (*polis*), quedando únicamente vigente en la esfera de lo privado (Delattre, 1998: 53).

citamente, en realidad, Antígona, al defender su postura ante el mandato de Creonte, lo que verdaderamente buscará será su propia muerte: “Antigone était faite pour être morte. Elle même ne le savait peut-être pas, mais Polynice n’était qu’un prétexte” (Anouilh, 1946: 100). Antígona, sin saberlo, querrá morir porque éste será el único medio de conseguir la libertad, aquella que nos aproxima a la eternidad divina, pero sin renunciar nunca al respeto por la vida humana.

Para Antígona, joven y transgresora, una sola ley rige los actos de la existencia humana, la de la conciencia individual, que, en nombre de la libertad y de la propia vida, nunca podrá ceder ante las imposiciones del poder, ni ante los principios pragmáticos que guían el gobierno de la ciudad de Tebas. En cierto modo, la Antígona de Anouilh puede resultar un tanto anarquista dado que ésta no piensa más que en sí misma. Nada que ver con la versión de Sófocles, donde ésta defenderá las leyes divinas por encima de las humanas (Lesage, 1995: 148). Esta Antígona moderna se muestra despojada de ese intuitivo valor espiritual del que era poseedora su análoga clásica, dejando desprovisto de sentido su actitud hacia su difunto hermano. Dicho de otro modo, la princesa de Tebas representa todo aquello que viene a contrariar a toda conciencia fiel a los dictámenes de la religión y del discurso dominante, por lo que su libertad se manifestará en su estado más puro, porque nada, ni nadie, restringe su exteriorización.

En la pieza teatral *Eurydice* de Anouilh, la segunda obra a la que anteriormente hemos hecho alusión, la heroína es una mujer libre, una bohemia, una artista que va de un sitio a otro acompañando a un grupo de comediantes que se encuentran de gira. Las costumbres de esta joven no son en modo alguno aquellas que el discurso patriarcal espera de una mujer, sino que se trata de una mujer volcada al amor libre. Podría incluso decirse que la heroína de esta pieza es una metáfora de la libertad en su estado puro y de la propia vida en general. Desatando su sexualidad, y teniendo múltiples amantes de todo tipo de edad, Eurídice expone su firme convicción de no ser sometida por ningún hombre. Sin embargo, aunque ésta no se declare ante Orfeo como una mujer misteriosa, fatal, “al estilo de Greta Garbo” —como señala Anouilh—, en realidad, esto no será del todo así, porque su imagen traerá siempre consigo cierta evocación a lo desconocido, a lo oscuro e incomprensible, a todo aquello inaccesible a la razón, al menos a aquella razón que sigue la lógica patriarcal (Anouilh, 1958: 419)¹⁵. Eurídice romperá con ese modelo que la tradición consuetudinaria había dictaminado que debía de ser una mujer, erigiéndose, gracias a su libre forma de pensar y actuar, por encima del resto de aquellas compañeras de sexo que se negaban a ser libres: “Si, si, j’essaierai d’être mystérieuse. Oh! il ne faut pas croire que c’est très compliqué d’être mystérieuse. Il suffit

15 Apunta José S. Lasso de la Vega que el amor entre Orfeo y Eurídice nunca fue cierto, sobre todo debido a la falsedad de la heroína de la tragedia griega: “Por hado y por su destino nominativo estaba predicho que Orfeo y Eurídice nacieran fadados a su destino. Ello es que Eurídice intenta dar a Orfeo, por la mentira, la ilusión de su inocencia. El contraste entre el *negro* de la experiencia pasada de Eurídice y el *rosa* un poco pueril de su encuentro con Orfeo conducirá al fracaso de este amor. Nunca podrán ya conocerse de verdad ni andar con las cuentas muy limpias” (Lasso de la Vega, 1981: 151).

de ne penser à rien, c'est à la portée de toutes les femmes" (Anouilh, 1958: 420). No existe ninguna ansia de determinación en aquellas mujeres que se muestran fieles a las prerrogativas del discurso patriarcal, ni tampoco libertad alguna a la hora de reaccionar en pro de la cristalización de sus deseos, puesto que su destino ya está fijado de antemano en el momento en que se someten a cualquier voluntad ajena, provenga ésta de los hombres o de los dioses.

En la Eurídice de Anouilh, la heroína se enamora en el mismo instante en que ve a Orfeo, en un buffet de estación, siendo éste un joven violinista que no posee tanta experiencia en materia de amor como ella. Eurídice decidirá, entonces, abandonar la compañía en la que trabajaba para irse a vivir con Orfeo. Será en ese momento cuando, bajo el sortilegio del amor, éste jurará no abandonar nunca a su enamorada. Sin embargo, el padre del joven músico no cesará de prevenirle acerca de la seductora mujer, recalcándole que no se fiara de ella, pues, tarde o temprano, terminaría por espoliarle (Anouilh, 1958: 435). Orfeo verá que su padre tenía razón cuando le decía que Eurídice no era más que una "artista", una mujer de vida alegre, al descubrir que ésta no le era fiel al tener varios amantes, entre ellos, un muchacho llamado Mathias que terminará suicidándose al arrojarse a la vía del tren, y Alfredo Dulac, su agente teatral. Orfeo, loco de celos, reprocha a Eurídice su comportamiento libertino, provocando la huida de la joven quien será atropellada por el autobús de Toulon.

Empero, durante el tiempo en que ambos enamorados estaban juntos, sin celos de ningún tipo y unidos por un inconmensurable amor, encontraron a un inquietante vendedor ambulante llamado M. Henri, del que nunca supieron gran cosa. El público lector, no obstante, puede imaginarse, aunque su identidad quede en secreto a lo largo de toda la pieza, que este desconocido individuo personifica a Hermes, dios del comercio, guardián de cruces y carreteras, de los viajeros y los ladrones, pero, sobre todo, conductor de las almas hasta el Averno. En cualquier caso, a Orestes poco le importaba quien era este enigmático viajero, lo único que quería era que éste le condujera hasta las puertas del reino de los muertos para poder así ver a Eurídice. Durante este trayecto, incluso mucho antes de iniciarlo, M. Henry sostendrá que su única amiga era la muerte:

La mort ne fait jamais mal. La mort est douce... Ce qui fait souffrir avec certains poisons, certaines blessures maladroités, c'est la vie. C'est le reste de vie. Il faut se confier franchement à la mort comme à une amie. Une amie à la main délicate et forte (Anouilh, 1958: 441).

En este sentido, vuelve a presentarse a la muerte como algo positivo, como esa vía que nos acerca a lo eterno y a lo divino.

Orfeo no verá la muerte con los mismos ojos que M. Henry. Para el joven músico, en ella todo es demasiado fácil y éste no quería que su existencia fuera de tal modo, sino que deseaba vivir intensamente, reencontrarse con Eurídice para sufrir y amar, para perderla y volverla a recuperar, para odiarla y abrazarla con todas sus fuerzas, y experimentar todo ese cúmulo de contradicciones que se resumían en el hecho de que lo que realmente importaba

era vivir junto a su amada (Anouilh, 1958: 487). Con ese anhelo, Orfeo llegará al Averno con el objeto de llevarse a Eurídice, sin presentársele demasiados problemas para hacerlo, salvo el hecho de que le fijara una única condición. Esta limitación no era otra que, en el tránsito hacia el reino de los vivos, éste no debía mirarla de frente hasta el amanecer. Sin embargo, el joven músico no resistirá hasta el alba¹⁶, volviéndose para contemplarla y, en consecuencia, perderla para siempre. Orfeo volverá, entonces, a su triste vida, la cual, según Anouilh, le esperaba como “une vieille veste qu’il faut remettre le matin” (Anouilh, 1958: 519). M. Henri, viendo el dolor del joven músico, le sugerirá la posibilidad de encontrar a su amada en la profunda eternidad de la muerte, dado que solamente en ese contexto, según el vendedor ambulante, el amor alcanzaba su clímax (Anouilh, 1958: 533). De este modo, Orfeo, desoyendo los consejos de su padre, quien insistirá en que se refugiara en el único lugar de la tierra donde el enfermizo recuerdo de Eurídice no iba a atormentarle (el Restaurant Bouillon Jean-Hachette en Perpignan), optará por seguir los consejos del misterioso M. Henry (Anouilh, 1958: 521). Orfeo volverá a encontrarse con Eurídice en lo alto de un pequeño monte repleto de olivos, con la esperanza de entrar en ese mundo puro y luminoso del que M. Henry le había hablado. Es curioso que sea ese el mismo lugar donde Cristo fue traicionado, lo cual nos induce a pensar que la muerte no era tan hermosa como el misterioso desconocido aseguraba, sino más bien lo contrario.

M. Henry, personificación del dios Hermes en la obra de Anouilh, engañará a Orfeo haciéndole creer que la muerte siempre está por encima de la vida y que su reino es mucho mejor que el terrestre. Según la divinidad mensajera, la muerte es más simple, bella y segura, porque en ella no es necesaria inteligencia alguna, ni tampoco ningún reto que plantearse: “La vie n’a pas besoin d’intelligence. C’est même ce qu’elle peut rencontrer de plus gênant dans sa marche joyeuse” (Anouilh, 1958: 528). Además, la Eurídice que Orfeo encuentra en los márgenes del Averno, no es la misma persona de la que se enamoró. Esta nueva Eurídice se mostraba a su enamorado con su verdadero rostro, sin mentiras, sin engaños, ni traiciones, dócil, sin conocimiento y esclava por siempre de la muerte (Anouilh, 1958: 533). El joven músico se dará cuenta de que ya no era la misma mujer, porque había perdido su libertad, pero aún así la seguirá hasta las profundidades de la tierra.

El análisis de las obras de Anouilh revela una filosofía profundamente pesimista, dado que el dramaturgo francés muestra la condición humana en toda su miseria debido al miedo permanente por la muerte y las angustias cotidianas (Mazour-Matusevich, 2004: 97). Para salvarse de esta realidad hostil e impenetrable, Anouilh creará alrededor de sus personajes un mundo en el que el infortunio tendrá una explicación, si no lógica, por lo menos divina. Un universo donde la reminiscencia directa a la tradición clásica estará siempre presente.

16 Apunta Anouilh que será las ansias de amar de nuevo a Eurídice, lo que hará que Orfeo la pierda por siempre jamás: “la passion, les cris, les morsures, les baisers fous, l’ombre chaude, quelque chose d’espagnol” (Anouilh, 1958¹⁹⁴¹: 525).

7. Conclusión

Del teatro francés de la primera mitad del pasado siglo, sin duda, es importante subrayar el papel que desempeñaron los escritores existencialistas, como fue el caso de Sartre, Camus o Anouilh, al recordar que el ser humano no es una “criatura” en el sentido propio del término, sino que, en realidad, éste nunca ha sido creado. Sin estar supeditado a ninguna voluntad divina, sobre todo tras haber difundido Friedrich Nietzsche (1844-1900) que Dios había muerto¹⁷, éste se verá obligado a crearse a sí mismo a partir de su libre arbitrio. Ni su nacimiento, ni su muerte, han sido jamás buscados o deseados, ya que éstos no se rigen por ninguna ley o determinación ajena a su espíritu, sino por lo absurdo de la propia existencia (Beugnot, 1977: 125). Sin embargo, aunque los héroes de las modernas tragedias francesas de las primeras décadas del siglo xx están supeditados al hado del destino y a los designios divinos, en realidad, éstos son siempre libres de elegir su camino.

Mario Vargas Llosa (1976: 7), al hacer alusión a la obra de Albert Camus, señalará que la Europa que los escritores existencialistas protegen, aquella misma que el escritor peruano quisiera salvar, y vigorizar, para ofrecerla como modelo al mundo, es la de un individuo pagano moderno y meridional que se siente heredero y defensor de los valores que supone venidos de la Grecia clásica: el culto por la belleza artística y el diálogo con la naturaleza, la medida, la tolerancia y la diversidad social, el equilibrio entre el ser humano y la sociedad, una democrática distribución de funciones entre lo racional y lo irracional en el diseño de la vida misma, y, por encima de todo ello, un respeto riguroso por la libertad. En 1944, Camus escribía que Europa era miserable y su indigencia pertenecía a todos los seres humanos, sin embargo, la falta de riquezas y de una sólida herencia material, podría, a su vez, reportar a éstos la libertad, lo cual les permitiría entregarse a esa locura conocida como verdad (Llosa, 1976: 13). Es curioso que Europa de hoy en día se encuentre en una situación análoga a la que Camus describía en la Segunda Guerra Mundial, la cual podía perfectamente describirse como trágica. Además, en el seno de esta catástrofe actual, puede constatarse que Grecia desde hace años se encuentra en el punto de mira de toda crítica versada sobre su identidad. La economía europea, con todos los valores que ésta defiende, se halla en una situación de fragilidad financiera que pone en tela de juicio su propia estabilidad. Una Europa que sigue debiendo mucho a Grecia, desde su propio nombre hasta sus mitos y los fundamentos de su propia cultura, y donde la libertad deviene la más grande expresión de cooperación ciudadana y comunión entre sus integrantes.

Quien sabe si en esta vorágine de miseria de la que nos hablaba Camus, hoy tan palpable como lo fue en tiempos del filósofo francés y sus contemporáneos aquí analizados, estemos viviendo una nueva etapa para la dramaturgia literaria, donde los mitos volverán a ayudarnos a recuperar el verdadero sentido de la libertad.

17 Friedrich Nietzsche, en su obra *Así habló Zaratustra*, escrita entre 1883 y 1885, aseguraba que Dios había muerto por la compasión que sentía por los seres humanos, pues fue asesinado por el hombre más feo del mundo al apiadarse de su monstruosidad.

Referencias bibliográficas

- ANOUILH, Jean. 1946 [1943]. *Antigone*. Paris, Les Éditions de la table ronde.
- ANOUILH, Jean. 1958 [1941]. *Pièces Noires. L'Hermine; La Sauvage; Le voyageur sans bagage; Eurydice*. Paris, Les Éditions de la table ronde.
- ARIAS PÁRAMO, Mariano. 1980. "Jean Paul Sartre vivo" in *El Basilisco. Historia del pensamiento*, n.º 11, 35-47.
- BERTRAND, Dominique, Jena-Louis HAQUETTE, Laurence HÉLIX, Marie-Claude HUBERT, Sophie MARCHAL, Pierre MARÉCHAUX & Jean-Claude TERNAUX. 1996. *Le Théâtre*. Paris, Bréal.
- BEUGNOT, Bernard. 1977. *Les critiques de notre temps et Anouilh*. Paris, Garnier.
- BRADLY, David. 1990. *Le théâtre français contemporain, 1940-1980*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- CAMUS, Albert. 1958 [1944]. *Caligula* suivi de *Le malentendu*. Paris, Gallimard.
- COLON III, Phillip. 2010. *Les figures de la divinité chez Sartre, Giraudoux et Camus : trois pièces écrites sur l'Occupation allemande*. Mémoire, Université de Montréal.
- DELATTRE, Charles. 1998. *Jean Anouilh. Antigone*. Paris, Bréal.
- GALSTER, Ingrid. 2001. *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*. Paris, L'Harmattan.
- GENOVA, Pamela Antonia. 1996. *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*. West Lafayette (Indiana. EE.UU.), Purdue University Press.
- GIDE, André. 1947 [1932]. *Théâtre Complet d'André Gide IV. Amal, Œdipe, Perséphone, Proserpine*. Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes.
- GIRAUDOUX, Jean. 1958 [1935]. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris, Gallimard.
- HATZENBERGER, Antoine. 1998. "Réflexion complice et réflexion purifiante chez Sartre et Heidegger" in *Philosophiques*, vol. 25, n.º 1, 63-71.
- JOB, André. 2006. *La poétique du détail: autour de Jean Giraudoux*. Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal.
- LIASSO DE LA VEGA, José S. 1981. *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*. Murcia, Universidad de Murcia.
- LESAGE, Marie-Christine. 1995. "Antigone" in *Jeu: revue de théâtre*, n.º 74, 148-151.
- LORENTE CARRILLO, Yolanda. 2008. "Personajes y temas en *Électre* de Giraudoux" in *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, n.º 4, 62-72.
- MARSH, Edward Owen. 1953. *Jean Anouilh. Poet of Pierrot and Pantaloon*. London, W.H. Allen, 70; *cit. pos.*: MAZOUR-MATUSEVICH, Yelena. 2004. "Le bal des voleurs de Jean Anouilh: un modèle d'art dramatique au second degré" in *Études littéraires*, vol. 36, n.º 1, 105.
- MAZOUR-MATUSEVICH, Yelena. 2004. "Le bal des voleurs de Jean Anouilh: un modèle d'art dramatique au second degré" in *Études littéraires*, vol. 36, n.º 1, 95-106.
- MOORMANN, Eric M. & Wilfried UITTERHOEVE. 1997 [1987]. *De Actéon a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid, Akal.
- POITRAS, Huguette. 1973. "Malpertuis et l'ambiguïté dans les films d'Harry Kümel" in *Séquences: La revue de cinéma*, n.º 74, 22-24.
- QUIRÓS BONILLA, Rebeca. 2006. "La responsabilidad colectiva en 'Las moscas' de J.P. Sartre, de los arquetipos de C.G. Jung" in *Reflexiones*, vol. 1-2, n.º 85, 171-177.
- RAY, Jean. 1982 [1943]. *Malpertuis: histoire d'une maison fantastique: roman*. Bruxelles, Éditions du Cri.
- SARTRE, Jean-Paul. 1943. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul. 1947 [1943]. *Huis clos* suivi de *Les mouches*. Paris, Gallimard.
- SANTONI, Ronald E. 1993. "Sartre's Adolescent Rejection of God (Le refus sartrien de Dieu)" in *Philosophy Today*, printemps, 62; *cit. pos.*: COLON III, Phillip (2010): *op. cit.*, 14.

- VARGAS LLOSA, Mario. 1976. "Albert Camus y la moral de los límites" in *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º. 2.
< <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss4/2/> >
- WAGNER, Patrick. 2003. "La notion d'intellectuel engagé chez Sartre" in *Le Portique. Revue de philosophie et sciences humaines. Archives des Cahiers de la recherche*, n.º 1, Travail de DEA. < <http://leportique.revues.org/index381.html> >