

## EL RESURGIR DE LO MÍTICO EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA: DIVERSOS PROCEDIMIENTOS DE ACCESO AL MITO

Ciriaca Morano

El título de este trabajo está ya suponiendo una afirmación: Los mitos clásicos están no sólo presentes en la literatura contemporánea, sino amplia y profundamente valorados. ¿Es cierto esto? Y si lo es, ¿cómo explicarse el rebrote de preocupaciones por la mitología clásica en la literatura y el arte contemporáneo? ¿De dónde procede el vigor del rejuvenecimiento del mito? ¿Qué alcance tiene? ¿De qué procedimientos se vale el literato actual para que el mito clásico siga teniendo el poder de conmover la sensibilidad del hombre de hoy?

El contestar a todas estas cuestiones con una relativa profundidad desborda las posibilidades de este estudio. Desde el deseo de dar modestamente respuesta a algunas de ellas me ha parecido que podría ser interesante el abordar los aspectos siguientes:

- Razones en las que se apoya la pervivencia del mito.
- Diversos modos de acercamiento al mito o tratamientos del mito por los autores contemporáneos.

Prescott, en su obra *Potry and myth* dice: «cuando la raza humana, en su senilidad, pierda la imaginación y se entregue a un exclusivo racionalismo, la muerte del mito será seguida después por la muerte de la razón misma».

Y es que lo mítico es un fenómeno que participa de lo poético, de lo filosófico, de lo religioso y que, por el hecho mismo de esta polivalencia, está arraigado en la esencia y en la historia del ser humano.

A lo largo de todos los tiempos el hombre ha tratado de explicar lo inexplicable por el procedimiento de la mitificación, se ha valido de la mitificación como recurso poético o ha vivido su religiosidad envuelta en el ropaje de lo mítico.

Aún en nuestra época, caracterizada por el afán de desmitificar muchos de los valores recibidos, se están creando y recreando constantemente nuevos mitos. Es muy significativa a este respecto la breve, pero enjundiosa descripción, que de la creación de nuevos mitos en nuestro mundo actual hace Díez del Corral<sup>1</sup>. Pone él ante nuestra vista los mitos de las ideologías políticas: «el comunismo crea nuevos mitos sobre la base de viejos temas escatológicos asiáticos, el del papel redentor del justo, representado por el proletariado que con sus sufrimientos está llamado a cambiar el estatus ontológico del mundo, estableciendo una paradisíaca sociedad sin clases que encuentra su más exacto precedente en el mito de la Edad de Oro. También el nacionalsocialismo erigió, sobre la base de la mitología germánica, nuevos mitos revolucionarios. La mitología de Roma y su imperio contribuyó, a través del fascismo, a la formación de nuevos mitos políticos del siglo XX, etc. etc.».

Por otra parte, fuera del campo de las ideologías políticas, el alumbramiento de un nuevo pensamiento mítico se ha manifestado también en los planos más elevados de la producción filosófica: por todos los países europeos aparecen corrientes de pensamiento que ensalzan la intuición, la espontaneidad, el primitivismo ingenuo, el subconsciente, la vida sencilla y libre.

Pues bien, en esta época, desmitificadora por una parte, creadora de nuevos mitos por otra, contestataria en muchos aspectos frente a todo clasicismo, parece que los mitos clásicos no tendrían nada que ofrecer. Y sin embargo, en el campo de la literatura en concreto, se ha producido en los últimos tiempos un verdadero renacimiento de la preocupación y el interés por los mitos clásicos.

¿A qué puede deberse el extraño fenómeno del no envejecimiento del mito clásico?

Antes de intentar contestar a esta pregunta quisiera hacer una aclaración. Al hablar del mito clásico me estoy refiriendo, en el adjetivo *clási-*

<sup>1</sup> DIEZ DEL CORRAL, L.: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, 1957.

co, conjuntamente a Grecia y Roma. Por supuesto que fue Grecia la creadora de ese fenómeno mítico que tan inmensa resonancia ha tenido en toda la cultura occidental; pero el papel de Roma en este campo no carece de importancia: Roma fue transmisora y recreadora del mito griego y fue también al mismo tiempo creadora de una original manera de situarse ante lo mítico.

La mitología de Grecia es una mitología del arte, la de Roma es una mitología de la política.

Roma consigue ponerse en contacto con el cosmos, no a través del fenómeno estético, sino a través de la honda vivencia de su misión política, vivencia que llega a ser poetizada por sus grandes poetas. No puedo detenerme más en este tema, pero queda ya precisado que al hablar del mito clásico me estoy refiriendo a lo griego y a lo latino.

Recojo nuevamente la pregunta ya realizada: ¿a qué puede deberse el fenómeno de la eterna juventud del mito clásico?

Ciertamente, como decía antes, la categoría de lo mítico está anclada en la esencia del ser humano; por eso no es extraño que del hombre primitivo al hombre moderno haya una sorprendente continuidad en la persistencia del fenómeno mítico.

¿Por qué continúa esta influencia de lo mítico y, en concreto, del mito clásico?

Este problema ha suscitado interés en los estudiosos modernos de diversos campos, que han ido dando respuestas variadas a la pregunta. Los filólogos clásicos en general<sup>2</sup> insisten en la idea de que Grecia transmitió un mensaje genético a la cultura occidental, cuyos gérmenes evolucionan y se perfeccionan constantemente, sin perder su primitivo carácter. Esto explicaría que el hombre moderno, como el de épocas anteriores, siga sintiendo la «nostalgia de la Hélade».

Me parece que las razones de esa nostalgia de la Hélade que, entre otras expresiones, se descubre en la pervivencia del mito clásico, hay que buscarlas por una doble vía: el análisis de las características propias del mito clásico, y el de las características y demandas de la época actual.

El mito griego no posee la riqueza imaginativa de las mitologías de los pueblos primitivos ya que, desde los tiempos más antiguos, se vieron sometidos a un proceso de crítica y depuración por parte de filósofos y poetas. El racionalismo jónico realizó una crítica despiadada de la mitología clásica consumando un verdadero proceso de desmitificación.

<sup>2</sup> Schadewaldt puede valer como exponente: *Heimweh nach Hellas heute? Gymnasium* LXVI, 1958, pp. 1-5.

Este proceso fue causante de que el mito se fuera aproximando paulatinamente al logos, al pensamiento racional; en este sentido, hay que destacar el gran esfuerzo intelectual que la filosofía presocrática y el drama consagraron a la crítica de las tradiciones míticas, permitiendo su definitiva configuración.

El mito pasó a ser interpretado de una forma no literal; se le buscaban significaciones ocultas, sobreentendidas. Los estoicos desarrollaron la interpretación alegórica de la mitología homérica y, en general, de todas las tradiciones religiosas.

Por otro lado, el everismo colaboró a salvar y conservar el valor cultural del panteón homérico conciliándolo con una postura racionalista. Evemero interpretó los dioses homéricos como los antiguos reyes históricos divinizados. Gracias al alegorismo y el evemerismo la mitología griega, absolutamente secularizada, pudo sobrevivir.

Los mitos griegos progresivamente fueron perdiendo en detalles de fabulación, se fueron desgajando de su vinculación a un lugar y un tiempo determinados, para ganar, por obra de este proceso de racionalización, en posibilidad de referencia universal y al mismo tiempo en garantía de pervivencia. Por obra de la relación mito-logos (intuición estética y pensamiento), el mito logró expresar lo universal en lo concreto, pudo representar amplias categorías humanas reductibles a los esquemas del relato mítico; pudo, en definitiva, construirse en paradigma que rebasa las contingencias históricas concretas.

La herencia mitológica pudo ser aceptada y asimilada por el cristianismo porque estaba ya desprovista de valores religiosos vivos, convertida en un tesoro cultural de infinitas posibilidades estéticas.

El polifacetismo o la plurivalencia del mito clásico lo hace apto para ser interpretado por las culturas más variadas y en los momentos más diversos de la historia. Este polifacetismo no es ni más ni menos que la síntesis de elementos aparentemente contradictorios:

— Síntesis de intuición y pensamiento (es la idea a que aludimos antes al hablar de la no contradicción entre mito y logos). Como dice Wilhelm Nestle: «La compenetración entre logos y mitos se encuentra por un doble modo: unas veces se encuentra la inteligencia al servicio de la fantasía creadora de mitos, otras la fantasía al servicio del pensamiento intelectual».

— Síntesis por otro lado de lo sagrado y lo profano. Cuando el mito pierde su sentido religioso, persiste secularizado en el terreno del arte, la literatura y el pensamiento, pero conservando siempre la capacidad de irradiar su energía sacralizadora.

El mito consigue armonizar lo clásico y lo progresista: lo clásico no es el paradigma definitivamente cerrado a toda perfectibilidad; por el contrario, esa posibilidad de ser paradigmático lo abre a nuevos replanteamientos y originales resurrecciones.

Bertold Brecht ha formulado agudamente este carácter progresista de las obras clásicas como explicación lógica de su pervivencia: «la reelaboración de las antiguas obras clásicas parte de la concepción de que el género humano ha conservado aquellas obras que marcaron sus progresos en el sentido de una humanización cada vez más fuerte, más sensible y más inteligente. La reelaboración, por consiguiente, acentúa las ideas progresistas de las obras clásicas».

En razón de esta complejidad y esta plurivalencia, el hombre occidental, a lo largo de siglos de historia ha podido volver los ojos al mito clásico sin jamás sentirse defraudado. El hombre de todos los tiempos se ha podido reconocer en el mito clásico, ejerciendo sobre él una función de reinterpretación desde las ópticas más variadas. El mito ha sido en manos del hombre occidental y, en concreto, en el campo de la literatura, como un caleidoscopio en el que la visión de la realidad, con los mismos elementos, pueda adquirir las más variadas formas.

También en nuestra época se actualiza y se reinterpreta el mito. Esta actualización puede realizarse desde distintos caminos: por la vía de la comprensión intelectual o por la vía de la simpatía poética.

Y es que realmente en nuestra época hay determinadas características culturales que pueden empalmar maravillosamente con los aspectos más significativos del fenómeno clásico. Lo que el mito clásico tiene de poder desacralizador y desmitificador es especialmente atractivo en una época como la nuestra, caracterizada por un proceso creciente intenso de secularización.

La vivencia del sentimiento del absurdo, tan característica de nuestra época, hace que se acuda al mito como contrapartida ordenadora y racionalizadora.

En nuestro mundo de hoy se advierten corrientes ideológicas y culturales que evidencian una añoranza inconsciente de los orígenes, un deseo de recuperar la imagen del mundo simple y unitaria del hombre primitivo. Como reacción al tecnicismo hay un ansia de espontaneidad y libertad (piénsese, por ejemplo, en los movimientos hippies) que posibilitan el acceso al mito como fuente inagotable de primitiva poesía.

Pues bien, tras estos preliminares, podemos dar un paso más. Es cierto que el mito, por sus propias virtualidades y por la resonancia que encuentra en nuestra época, no ha envejecido. Buena prueba de este no

envejecimiento son las numerosísimas obras, pertenecientes a los más diversos géneros literarios, que utilizan de un modo u otro el mito clásico como vehículo de expresión en todas las épocas, y, en concreto, en el mundo contemporáneo. El fenómeno de la pervivencia o reelaboración del mito ha sido objeto de una bibliografía abundantísima en todos los países. Baste decir, para dar idea de la importancia del fenómeno, que el Instituto Warburg, fundado para el estudio de la tradición clásica en el mundo moderno, dedicó dos volúmenes solamente a la bibliografía correspondiente a tres años.

Lasso de la Vega, en la ponencia presentada en el V Congreso español de estudios clásicos, consigue ofrecer sintéticamente una panorámica de los principales autores y obras que, en los dos últimos siglos, han accedido al mito clásico en literatura. Realmente el panorama es impresionante, tanto por el número de obras como por lo significativo de ellas.

Mi acceso al tema lo voy a realizar desde otra perspectiva. Me gustaría poder ilustrar en concreto la capacidad de ductibilidad y la maleabilidad del mito clásico, es decir, sus posibilidades de reinterpretación.

Voy a intentar acercarme a este tema desde la alusión a obras literarias concretas, tratando de analizar los distintos procedimientos de acceso al mito y recreación de lo mítico de que se han valido diversos autores contemporáneos. Sólo pretendo que la selección de este material exprese esta riqueza de posibilidades de reinterpretación. La selección está hecha a manera de muestreo. He procurado en muchos casos acudir al mismo mito, en concreto al de Ulises, para ilustrar de un modo más expresivo la variedad de procedimientos de acceso en la unidad del mito.

El acceso al mito se puede realizar desde un profundo sentimiento de deseo de huida de la realidad.

Corría el s. XIX y los poetas y pensadores se iban sintiendo progresivamente sofocados por el materialismo circundante. Wordsworth acusa a sus contemporáneos de estar asesinando sus almas. No piensan, dice, sino en ganar dinero y gastarlo, no pueden sentir la grandeza de la naturaleza, de los vientos, de la calma.

Nace en este contexto el movimiento parnasiano, como una reacción antimaterialista y antiromántica.

Los autores de esta época se vuelven a Grecia y a Roma como signos de serenidad y ven en la antigüedad clásica más una cultura idealizada que unos concretos arquetipos míticos. Su acercamiento a Grecia y Roma es predominantemente formal.

En este clima cultural y literario escribe Tennyson su *Ulises*. El *Ulises* de Tennyson es un típico poema parnasiano escrito en 1833; se trata de

una «audaz afirmación de los ideales de energía, voluntad indómita y aventura exploratoria, sin detenerse en esos poderosos motivos victorianos que son la utilidad y el cumplimiento del deber». Es una recurrencia a lo clásico como paraíso feliz.

En Tennyson, como en todos los escritores parnasianistas, el ámbito clásico tiene un valor meramente formal, sirve como decorado o escenario utópico, pero aún no se extraen del mito las posibilidades expresivas de su contenido.

El *Ulises* de Tennyson expresa como su mayor deseo:

«el perseguir el conocimiento más allá del límite del pensamiento humano,  
como a un astro que se pone en el oriente».

Pero, en el fondo, lo que desea es liberarse del aplastante ambiente familiar. Se ahoga en la isla y desprecia a su pueblo

«que atesora y duerme y se alimenta  
y no lo reconoce».

El *Ulises* de Tennyson es, por otra parte, uno de los más claros productos de la interacción existente entre el autor de una obra y la figura mítica tradicional. Ambos cambiaron: Ulises absorbió tedio y duda de Tennyson, Tennyson ganó nuevo coraje y fuerza de su confrontación con Uli-

Con el movimiento simbolista se inicia una nueva vía de acceso a lo mítico. Se abandona la vía del acceso a lo mítico como un elemento puramente ornamental, o como expresión de una concepción de la vida en la que imperan la «sofrosine» y el sosiego. Se comienza a ir a los mitos en busca de rotunda expresividad. Se les despoja de su carácter descriptivo para buscar en ellos significado simbólico. Vuelven los mitos a la obra literaria con un propósito ordenador. Ante la carencia de valores universales, los mitos ofrecen al mundo un recurso ordenador, un lenguaje con que entenderse.

Eliott, poeta simbolista anglosajón, al hablar del significado del acceso al mito dice que es «simplemente un medio de controlar, de ordenar, de dar forma y significación al inmenso panorama de inutilidad y anarquía de la historia contemporánea». «En lugar del método narrativo, debemos usar ahora el método mítico», proclama Eliot, partidario de poner algún orden a la literatura que denuncia el caos del mundo.

El mito, en este caso, proporciona a los poetas un correlato objetivo para encontrar una salida, al menos literaria, a la conciencia de inutilidad característica de la vida de hoy.

La influencia de la cultura griega y romana sobre los poetas simbolistas se suele pasar por alto, porque el método de estos escritores no se parece al de los escritores clásicos. En general los poetas simbolistas interpretan el contenido de los mitos de forma más libre, pero a veces más sincera que los poetas devotamente clasicistas. Consiguen abrir caminos inusitados para adentrarse en el seno de los mitos antiguos y rejuvenecerlos desde dentro. Ejemplo de ellos son Mallarmé, Paul Valéry en Francia, Eliott y Ezra Pound entre los anglosajones.

En los mismos años en que esta pléyade de poetas recrean desde nuevas perspectivas el mito griego, un novelista irlandés, James Joyce, da a luz una de las mejores obras de la novelística contemporánea: *Ulises*. En cierto modo Joyce podría considerarse vinculado a los simbolistas por su empleo de la mitología griega y por el uso de técnicas y actitudes en cierta manera análogas, pero su estilo y sus propósitos difieren de los simbolistas notablemente.

En la larga historia de la crítica del discutido *Ulises* de Joyce unos críticos lo han leído desde la clave de su referencia a la *Odisea*. Esta visión arranca de Valéry y Larbaud y llega a su cumbre con Eliott. Larbaud lo anunció en París desde esta óptica del paralelismo con la *Odisea*, clave que había sido comunicada por el mismo autor a Larbaud. Eliot, aprovechando las noticias sobre el cañamazo de la *Odisea* en *Ulises*, dado por Larbaud, lo reinterpreta a esta luz, atribuye la importancia de un descubrimiento científico al uso que Joyce hace de la *Odisea* y afirma: «Al usar del mito, al establecer un continuo paralelo entre la contemporaneidad y la antigüedad, Joyce ha seguido un método que otros podrían seguir tras

En realidad, el paralelo que Joyce establece entre contemporaneidad y antigüedad es de contraste; el mito no es aquí, como en el Renacimiento, el trasfondo dignificador de la realidad, sino el contraste de su bajeza<sup>3</sup>, «contrasta el fuerte, noble y majestuoso pasado con el sucio, pobre y brutal presente». El *Ulises* de Joyce es, en cierto modo, en opinión de algunos críticos, una novela antiheroica.

La síntesis de la opinión de Eliott y de los críticos que defienden el paralelo con la *Odisea* podía ser ésta<sup>4</sup>: *Ulises* formalmente representa el descubrimiento de una nueva forma literaria —equivalente a la concepción de la relatividad en física— con la que Joyce había hallado «un modo de controlar el inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea». Este modo consiste en recurrir al mito clásico

<sup>3</sup> FIGUÉ, II, p. 319.

<sup>4</sup> J. M.<sup>a</sup> Valverde en Prólogo a *Ulises*, Barcelona, 1976.



como canon, no sólo para imitar alejandrinamente o parodiar, sino para rehacer, en una nueva variación del viejo motivo, a ver si la forma de la vieja fe era capaz de avivar una fe nueva.

Los paralelos que advierten los defensores del paralelismo con Homero, son entre otros: los personajes Bloom y Stephen encarnan respectivamente las figuras de Ulises y Telémaco; casi todos los personajes que aparecen y casi todas las cosas inanimadas llevan un propósito artístico: el de ser paralelos de los elementos de la *Odisea*; así, por ejemplo, reaparecen en el *Ulises* las cuatro mujeres que encuentra Odiseo en sus peregrinaciones: Calipso/mecanógrafa Clifford; Nausica/adolescente Mac Dowell; Circe, que transforma los hombres en bestias, es la dueña de un burdel; la fiel esposa Penélope es la infiel esposa Molly.

Pero, en realidad, la mayor parte de estos paralelos son demasiado oscuros para que se puedan reconocer sin la obra de los escoliastas que conocieron a Joyce y recibieron las pistas de sus propios labios. Joyce reacomoda los incidentes de la epopeya en 18 secciones con una estructura muchísimo más suelta que la de la *Odisea*.

La *Odisea* es la historia de una búsqueda, el *Ulises* no lo es: Bloom y Stephen vagan simplemente por las calles de Dublín, sin que los guíe ningún propósito definido. El personaje central de la *Odisea* es Ulises, el del *Ulises* es, en un cierto sentido, Stephen pero ahondando más, como dice J. M<sup>a</sup> Valverde, el verdadero personaje es el lenguaje.

Cualquiera que sea el valor que se dé a la relación del *Ulises* de Joyce con la *Odisea*, lo cierto es que la novela de Joyce, junto con la *Odisea* de Kazantzakis, de la que hablaremos a continuación, sólo puede compararse en profundidad al propio viejo poema homérico que inició la tradición. Los autores modernos han seleccionado alguna o algunas de las notas del carácter del héroe, tan maravillosamente integrado en Homero dentro de su polifacetismo. En Joyce el protagonista aparece captado en su totalidad, como en Homero; es un nuevo Ulises viajero y político, destructor y salvador, asceta y sensual, soldado y filósofo, legislador y humanista, hombre práctico y místico, siente y actúa como lo habría hecho un héroe griego trasladado a nuestro tiempo. En la novela de Joyce Ulises es a la vez muy antiguo y muy actual, por ser un héroe que carga sobre sus hombros los ideales y la realidad de su tiempo.

Cualquiera que sea la interpretación que se dé del modo de acceder al mito de Joyce, lo cierto es que ha sabido extraer de él lo que hay de eterno humano y situarlo a la altura de nuestro tiempo. ¿Pretexto literario o paralelo de forma y contenido? Da igual, lo que es innegable es que, de un modo o de otro, lo mítico ha ayudado al autor a extraer de la realidad

de su tiempo, por analogía o por contraste, todas las posibilidades expresivas que éste encierra. El mito ejerce una función iluminadora de la realidad circundante e iluminadora de la realidad personal de Joyce (no hay que olvidar que en el *Ulises* de Joyce hay numerosos aspectos autobiográficos).

Como Joyce, Kazantzakis, desde muy pronto, distinguió a Ulises como personaje favorito, y, como aquél, en la edad madura, redescubrió en el mito antiguo el arquetipo del hombre moderno.

Standford esboza algunos de estos aspectos. En su opinión, la mejor prueba de la vitalidad extraordinaria del mito de Homero lo constituyen estas dos grandes obras contemporáneas que lo utilizaron para expresar el mundo del siglo XX.

El *Ulises* de Joyce es un hombre errante, un hombre de hoy, rodeado de todos y siempre solo. También el *Ulises* de Kazantzakis es un hombre errante, un hombre de hoy, aunque puede parecer primitivo muchas veces, y un hombre siempre solo. Pero el peregrinar del *Ulises* de Kazantzakis no tendrá retorno, mientras que sí lo tiene el de Joyce. El *Ulises* de Kazantzakis vuelve de Troya y quiere hacerse a la mar nuevamente porque la deseada patria se va transformando en una nueva prisión. Una nueva Ítaca se dibuja en su espíritu (esta idea ya se había expresado con algunos matices especiales a comienzos del siglo en el poema de Constantino Kavafis 1,863-1,933).

El *Ulises* de Kazantzakis no va errante por una ciudad en un día, sino por todas las épocas, mares y continentes, y en este avance, el héroe va cambiando. Ya no es un vencedor, es un asceta; ya no es un luchador, es un pensador.

En el poema de Kazantzakis se aprovechan sólo algunos elementos esenciales del mito y así, por ejemplo, en los aspectos relacionados con la familia y con la esposa, Kazantzakis vuelve al espíritu de la Grecia antigua y a su tradición épica. Son también homéricas la piedad (el *Ulises* de Kazantzakis busca a Dios) y el sentimiento político: pretende crear una nueva Ítaca, ayudado por la mano divina. Pero falla en su intento y entonces cambia el tono de la historia: después de esta catástrofe Ulises abandona el «culto del hacer» por el culto «del ser». Empieza a navegar hacia el mar y hacia su propia muerte. En su búsqueda del fin Ulises busca la libertad, pero ésta supone soledad y, como consecuencia, la muerte. Esta concepción de Kazantzakis ofrece un planteamiento mucho más ético, teológico y artístico que el de Joyce. En relación al mito

de Homero, la obra viene a ser la inversión misma de la leyenda de la vuelta a la patria y al hogar.

El retrato que Kazantzakis ofrece de Ulises es una profunda exposición de los rasgos más característicos del siglo XX. Kazantzakis ha encontrado muchas formas nuevas de entender a Ulises en términos del pensamiento moderno. Ha buscado nuevas y significativas aventuras para él. Ha presentado también, como Joyce, un completo retrato del héroe como vagabundo y político, destructor y conservador, sensualista y asceta, soldado y filósofo, pragmático y místico, legislador y humanista. Ha confirmado muchos elementos de la tradición antigua y moderna. Su héroe es una síntesis del total mito posthomérico.

Strandford concluye que la prosa narrativa de Joyce y el poema de Kazantzakis están más próximos a la epopeya heroica que cualquier otra clase de obra y califica la imagen de Ulises, recreada por el escritor griego, como un símbolo en que se funden la «suma de los anhelos y de las angustiosas dudas del hombre contemporáneo».

Si bien la poesía y la novela contemporánea han producido obras tan magistrales como las de Kazantzakis y Joyce (las mejores entre la infinita variedad de obras con temática mítica), es en el teatro donde se vivencia con más claridad el renacimiento del mito clásico. Puede decirse que en el retorno a la tragedia antigua el teatro moderno encontró un antídoto eficaz para salir de la crisis que venía sufriendo.

El porqué de esta vuelta a la tragedia griega, con la consiguiente recreación de sus mitos, podríamos sintetizarlo en los siguientes aspectos:

— El interés por los problemas existenciales de la persona humana. La tragedia griega muestra al hombre el trance de la lucha, vive torturado por un problema sin solución. El momento actual de Europa está, como el de la Grecia de los siglos V al IV, marcado por el desencanto. Frente al progreso técnico el hombre sigue en pie, eternamente hambriento de una felicidad que no llega nunca. «El desencanto, dice Boschenski, ha sido obra de las penalidades. Los sufrimientos terribles provocados por una serie de acontecimientos hicieron que la mirada del hombre se orientara hacia los problemas urgentes que afectan a la persona humana, en cuestiones como la del destino, el dolor, la muerte, la convivencia humana». La toma de conciencia de esta situación ayuda a comprender la existencia de un teatro en el siglo XX, cuya relación con el clásico va no solamente a la relativización de los mitos, sino que penetra en el más genuino concepto del drama clásico.

— Por otro lado el hombre que interesa al pueblo helénico es el hom-

bre social, mientras que el hombre renacentista o barroco cultiva preferentemente el área de la intimidad personal. La vuelta de los dramaturgos actuales a los moldes griegos se justifica también por este enfoque social de la persona humana.

— Además, los autores modernos buscan en la tragedia temas que pueden tratarse con una vigorosa sencillez, que tengan bastante autoridad para mantenerse a sí mismos. Los temas de la tragedia griega son, no solamente sencillos por sus contornos, sino profundamente evocadores por su contenido. Los problemas contemporáneos, tratados como versiones de mitos griegos, pueden recibir otra elaboración y encontrar soluciones poéticas, ya sea con la poesía de la imaginación, ya con la poesía del heroísmo trágico.

Este tipo de teatro moderno es un trasunto a la escena del simbolismo lírico; desnudo de lo accidental pasa a ser el símbolo de lo humano genérico; los héroes, conocidos de todos, poseen un valor meramente referencial. Así se explica el uso sistemático del anacronismo.

El teatro contemporáneo del que estamos hablando despoja al mito de su contexto situacional antiguo y lo transforma en vehículo de ideas, pensamientos y vivencias actuales.

Los argumentos son casi siempre en sus rasgos principales idénticos a los mitos en los que se basan, pero lo que los autores hacen es tomar el relato mítico y darle un nuevo sentido, remodelar valores, motivos y resultados, subrayar la incertidumbre y complejidad de la vida humana. Solamente hay un ejemplo de inversión total del argumento del mito, del que hablaremos luego: se trata de la obra de Giono; en los demás casos las modificaciones argumentales son parciales.

Este renacimiento de lo mítico puede comprobarse en la escena mundial afectando siempre a figuras de primer orden.

Fue en Alemania donde, en nuestro siglo, resonaron por primera vez los ecos de las creaciones griegas. Gerhart Hauptmann escribe: *Ifigenia en Delfos* y *El Arco de Ulises*. Bernt Von Heiseler escribe *El Arco de Filoctetes*, y Kaiser vuelve a dar vida a los mitos de Pigmalión y Belerofonte. En Francia Giraudoux: *La Guerra de Troya no ocurrirá* y *Electra*; Anouilh: *Antígona*, *Eurídice* y *Medea*; J. Paul Sartre: *Las moscas*, etc. etc. En Norteamérica O'Neil escribe: *A Electra le sienta bien el luto*. A su vez, la escena española presenta tres obras montadas sobre la leyenda de Ulises: *La vuelta de Ulises*, de G. Torrente Ballester; *La Tejedora de sueños*, de Buco Vallejo y *¿Por qué corres Ulises?*, de Antonio Gala. Esta enumeración es simplemente una muestra seleccionada de entre los autores y obras más significativas.

De acuerdo con el plan que me había propuesto, voy a intentar seguir ilustrando los variados procedimientos de acceso al mito, esta vez desde la escena, eligiendo algunas de las obras que, de un modo u otro, tratan la figura de Ulises.

Gerarht Hauptmann, uno de los escritores más representativos de los últimos tiempos de la Alemania Oriental, escribe: *El Arco de Ulises*. Hauptmann, como todo alemán, es un escritor marcado con la vivencia de la segunda guerra mundial. Es una terrible desesperanza lo que le hace abocar a la tragedia. Después de una conmoción como la que afectaba al pueblo alemán, no le era posible mantenerse en el horizonte del idealismo. Se impone un revisión de conceptos.

Alemania busca una vez más en su historia a Grecia, pero una Grecia que sintonice con su cosmovisión, que conteste a su ¿por qué? existencial. Por eso Hauptmann marcha a la Hélade y allí descubre una Grecia compleja. Hauptmann, formado en la literatura naturalista y socialista, se dirige con su arte a despertar la conciencia social más que el goce estético. Interpreta la tragedia antigua desde una visión realista y un tanto macabra. No retrocede ante impresionantes pinturas dramáticas de fondo lóbrego. Para él, Grecia es «un panteón de sangre». Los personajes rescatados de la antigüedad viven en su obra una vida desintegrada. «Carecen de actitud combativa», de libre albedrío, de una decidida voluntad.

En *El Arco de Ulises* Odiseo es un personaje eminentemente trágico. El héroe, despojado de su reino, aplastado por un destino cruel, es una vivísima imagen del pueblo alemán después de la guerra. La figura de Penélope, defendiéndose de los pretendientes, despierta el recuerdo de la Alemania rota.

Ulises consigue en la obra renacer de sus cenizas; la descripción de este renacer es un claro llamamiento a la energía racial germana, aparentemente vencida. La fuerza de este resurgir está patente en el diálogo final que Ulises (utilizando entonces el nombre simbólico de Nadie) sostiene con Telémaco):

Nadie vive, Nadie no ha muerto, Nadie exige volver a mandar como en los tiempos antiguos, en lo suyo.

Hauptmann, en general, respeta el desarrollo temático del mito, pero con el subrayado de los aspectos trágicos en el personaje. Ulises invierte, en cierta manera, el mito.

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 de la Alemania de la postguerra.

En Francia Giraudoux escribe: *No habrá guerra de Troya*, en 1935. Crea con ella un vigoroso teatro de temas griegos. Su acceso al mito está motivado por el deseo de presentar, de un modo expresivo, un humanismo armonizador que tiende hacia la más justa comprensión entre los hombres.

Una coyuntura histórica concreta, la amenaza de la guerra franco-alemana, puso en acción ese deseo de Giraudoux de construir la paz y la armonía entre los hombres. Nace la obra *No habrá guerra de Troya* como fruto de este deseo, y, en ella, Giraudoux emplea todos los medios: la lógica, la ironía, la convicción, para conjurar la amenazadora sombra de la guerra.

Con la misma temática de la *Iliada* —guerra entre aqueos y troyanos—, con sus mismos personajes, construye Giraudoux una obra que ha nacido en realidad en el caldo de cultivo del cansancio bélico del siglo XX.

Héctor, uno de los héroes principales, está caracterizado por la voluntad decidida de impedir que estalle una nueva guerra. A lo largo de toda la obra va salvando los numerosos obstáculos que se oponen a su objetivo pacificador. En el momento de más tensión de la obra Héctor se entrevista con Ulises para conseguir un imposible: que la guerra no se produzca. Los dos jefes se entrevistan y llegan a estar de acuerdo, pero hay algo que se entrecruza y los desborda: el destino. La guerra de Troya tiene lugar, también la guerra franco-alemana, pero Giraudoux ha expresado claramente su filosofía de la guerra, radicalmente opuesta a la visión optimista de la ética de Scheler. Filosofía de Giraudoux, condensada en las palabras de Héctor: «No todos los momentos son iguales. No todos los vivos son iguales. No todos merecen el honor. Y la guerra me parece la receta más sordida y la más hipócrita para igualar a los humanos... La guerra me había prometido la bondad, la generosidad, el desprecio de las bajezas... y la guerra ha sonado falso otra vez».

El mito es, en este caso, vehículo de una ideología, pretexto formal expresivo para ilustrar la lucha del hombre contra el hado, las experiencias históricas y políticas de la época, el amor hacia lo más noble y delicado. Giraudoux repite, de algún modo, la actitud de los poetas griegos, especialmente de los trágicos, que se tenían por maestros de su pueblo, aspiraban a marcar pautas de conducta personal y analizar las circunstancias de su sociedad y de su mundo.

He aludido antes a cómo, en general, los autores teatrales respetaban

los argumentos de los mitos en sus rasgos principales. Hay, sin embargo, un novelista francés, J. Giono, que poco después de la obra de Giraudoux, concretamente en 1938, publica su *Nacimiento de la Odisea*. Giono realiza en su obra una inversión o destrucción total del mito de Ulises. Me parece oportuno aludir a él, siquiera brevemente, por lo inusitado de su procedimiento de acceso al mito.

Giono invierte el mito de Ulises, no porque no ame a Grecia, sino porque prefiere la naturalidad a la solemnidad.

En su obra cuenta la historia del regreso de Odiseo a su hogar. Sitúa la escena en un lugar fértil, más parecido al mediodía de Francia que a la desnuda Itaca, y caracteriza a Ulises como un viejo mentiroso. Ulises se inventa la historia del Cíclope, de las sirenas y todas las demás, simplemente para justificar los años que pasó con mujeres, durante su regreso. Un guitarrista viejo oye sus hazañas, las convierte en baladas y recorre, contándolas, todos aquellos campos. Todos los detalles están estudiados para que resulten antiheroicos: Antinoo, el perro Argos-Urraca. Odiseo muere accidentalmente a manos de su propio hijo, etc.

Aunque el relato es ingenioso, la inversión resulta un tanto artificial.

De algún modo, con su desmitificación total del héroe empalma con el proceso de racionalización iniciado en Francia, al que aludí al principio. Como Evemero desmitificó a los dioses interpretándolos como los antiguos reyes, Giono desmitifica a un héroe convirtiéndolo en un vulgar hombre de la calle.

En la escena española me voy a detener brevemente en dos de las versiones que abordan el tema de Ulises: *El retorno de Ulises* y *La tejedora de sueños*.

Gonzalo Torrente Ballester estrenó en Madrid, en 1946, *El retorno de Ulises*. La obra adopta la misma línea argumental del poema de Homero; Ulises inicia su regreso a Itaca cuando la fama de sus hazañas se ha extendido ya por todas las costas de Grecia. Penélope, la esposa fiel, le espera, asediada por los pretendientes. Telémaco, en su primera juventud, lucha por alcanzar la fama, pero apenas consigue otra cosa que ser reconocido como «el hijo de Ulises». Korai, la prometida de Telémaco, lo impulsa a la aventura para hacer de él un segundo Ulises.

El acceso al mito no se realiza esta vez desde el deseo de hacerlo vehículo de una ideología en una coyuntura histórica concreta. Por el contrario, el autor se plantea, revitalizando la fuerza expresiva del mito, un tremendo problema psicológico: la lucha por la personalidad.

Cuando Ulises llega a su palacio de Itaca e intenta superar la prueba del arco, fracasa totalmente. Ya no es el Ulises que la fama pregonaba, es

un hombre viejo y débil que no tiene otro remedio que declararse impostor:

Ulises.— ¡Soy un impostor!

Penélope.— Y ahora ¿qué vas a hacer?

Ulises.— Caminar como hasta aquí, pero sin nombre y sin esperanza.

Penélope.— Ulises, mi sino ha sido amarte siempre, glorioso o decadente me voy contigo.

En seguida Korai exige a Telémaco la prueba del arco:

Korai.— Sólo me casaré con el hombre que de un flechazo derribe esta manzana. (Coloca la manzana sobre su cabeza) (Telémaco tiende el arco, dispara, acierta)

Korai.— (lo abraza). ¡Verdaderamente eres el hijo de Ulises!... (Telémaco queda estupefacto).

Ulises se enfrenta con su personalidad real, sin el halo mistificador con que la fama le ha engrandecido. Solamente despojado de su grandeza puede vivir y encontrar de nuevo a Penélope. Telémaco, por su parte no ha podido vencer al destino que le condena a ser para siempre «el hijo de Ulises».

Torrente Ballester accede al mito desde el deseo de ilustrar un problema existencial universal. De nuevo el mito como paradigma de lo humano genérico, y sus personajes como proyecciones de las demás pasiones y esperanzas de todo el género humano. Es éste un acceso que entronca con la interpretación sicologista propuesta para los mitos por Freud y continuada por Jung.

Antonio Buero Vallejo presentó en 1952 *La tejedora de sueños*. En esta obra se realiza una recreación del mito de Penélope. También en ella, como en la mayoría de las obras analizadas anteriormente, se da un respeto básico del argumento. Sin embargo, varía considerablemente el valor que el dramaturgo atribuye a estos hechos y la caracterización psicológica de los personajes.

Penélope es una mujer de carne y hueso movida por sentimientos diversos y contradictorios, que se complace enormemente al sentirse codiciada por los pretendientes.

Del grupo de pretendientes destaca Anfino. Anfino encarna una figura humana de gran talla que ama a Penélope por lo que es, no por el reino que posee. Penélope encuentra en Anfino la más alta imagen de sí misma, su amor la ennoblece y la colma de dicha.

Ulises (hombre práctico y brutal) llega de incógnito, mata a los pre-



tendientes —también a Anfino—, restablece el orden, recobra su reino y su prestigio, pero no puede volver a recobrar el amor de Penélope. En Penélope estará siempre presente el recuerdo del amante muerto. Ulises se ve condenado a la más profunda soledad.

El mundo de las figuras clásicas revive en esta obra, pero el respeto por lo clásico no atenúa la viveza de la problemática actual.

Aquí también hay una desmitificación de los héroes impulsada por el deseo humanizador. Penélope se despoja de su carácter de heroína, encarnadora de una fidelidad a ultranza, para pasar a ser una mujer profundamente humana capaz de pronunciar «una palabra universal de amor». El héroe Ulises pasa a ser un antihéroe en razón de su deshumanización.

El mismo Buero habla de su modo personal de acceso a este mito al presentar la obra diciendo: «Cierto es que me tomé muchas libertades de fondo y más aún de forma, pero no hasta el extremo de romper el mito ni de violentar, de manera grave, el pensamiento de Homero... La obra no lo destruye, ya que no triunfa íntimamente, sino que muestra la irreductible oposición entre la verdad interior de los protagonistas y la verdad histórica: última oposición trágica del relato».

La destrucción de un mito sólo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito helénico, lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea. Pero no hay ni puede haber, en viva literatura, otra actitud de servicio a un mito cualquiera que su examen apasionadamente humano».