

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

TEORÍA Y PRAXIS:
LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA EN EL TEATRO FRANCÉS
(Theory and praxis: the reception of tragedy in French theatre)

CAROLINA BRNCIĆ (cbrncic@gmail.com)
Universidad de Chile

RESUMEN — El siguiente trabajo se centra en la discusión sobre la pervivencia de la tragedia en la dramaturgia francesa de las décadas de los treinta y los cuarenta en las posiciones de André Gide, Jean Anouilh, Albert Camus y Jean Paul Sartre. Para ello se aborda y confronta la reflexión sobre el teatro y la tragedia formulada en sus ensayos y conferencias, focalizando en dos aspectos centrales que para estos dramaturgos define tanto al género y al estilo como a su propia noción de un nuevo teatro: el uso del lenguaje y el efecto de desfamiliarización. Por otra parte, y en directa vinculación con este extrañamiento dramático, se aborda sucintamente la discusión sobre el género trágico en los giros metadramáticos de *Edipo* de Gide y *Antígona* de Anouilh.

PALABRAS CLAVE: Tragedia, drama francés, extrañamiento, reflexividad.

ABSTRACT — This paper focuses on the discussion about tragedy's permanency in French dramaturgy of the thirties and forties, a trend which can be appreciated in the stances of Andre Gide, Jean Anouilh, Albert Camus and Jean Paul Sartre. In order to explore this subject, it addresses and contrasts the ideas about theatre and tragedy developed by the authors in their essays and conferences, focusing on two main aspects, which in their opinion define the tragic genre and style as well as their conception of a "new theatre": the use of language and the effect of defamiliarization. In connection with this dramatic estrangement, the article also deals briefly with the discussion about the tragic genre which takes place at the meta-dramatic twists of Gide's *Oedipus* and Anouilh's *Antigone*.

KEYWORDS: Tragedy, French drama, estrangement, reflexivity.

Interrogarse por la vigencia de la tragedia a la luz de los títulos de las obras dramáticas de Jean Giraudoux, André Gide, Jean Anouilh, entre otros, puede resultar un ejercicio estéril si se plantea la recepción de los argumentos de la tradición como nuevas creaciones trágicas. Es precisamente éste el lente infructuoso de George Steiner en *La muerte de la tragedia* cuando plantea estas obras como 'ejercicios arqueológicos' que buscan infundir fuego sobre cenizas frías.

Si, como señala Tzvetan Todorov, un género se reconoce como clase tanto por la recurrencia de propiedades discursivas como por el metadiscurso, la tragedia griega en el teatro francés en las décadas de los treinta y los cuarenta se actualiza a través de dos vías paradigmáticas de discusión. La primera de ellas, como recepción productiva, esto es, como reelaboración de argumentos del repertorio trágico ateniense con una finalidad crítica y reflexiva sobre la

naturaleza del teatro y la tragedia y no como mera *imitatio* de los modelos; y la segunda, como reflexión metadiscursiva sobre el género y su vigencia a la luz de los problemas a los que se enfrentan el teatro y los dramaturgos contemporáneos. Es el caso de las conferencias de André Gide en “L'évolution du théâtre”, de Albert Camus con “Sur l'avenir de la tragédie” y los textos, conversaciones y conferencias de Jean Paul Sartre recogidos en *Un théâtre de situations*.

En las páginas siguientes proponemos que este interés por la tragedia como forma dramática se debe a las potencialidades que estos dramaturgos observan en la naturaleza del lenguaje, estructura, personajes y conflicto del género que suscitan un efecto extrañador en el espectador, promoviendo no sólo un teatro más reflexivo sino una actitud crítica y comprometida que confronte la desidia de los destinatarios.

Si bien estos dramaturgos intuyen un nuevo alumbramiento de la tragedia en las letras francesas, no identifican su presente como una época trágica, aún cuando sí como un tiempo en que se despliega una concepción dramática de la existencia, que pone, al igual que antaño en la escena griega, al hombre como centro de su reflexión y a la decisión como centro neurálgico y problemático del actuar. En este marco, surge la necesidad de un teatro que confronte la molición y la evasión propias del drama burgués y del teatro psicologista, así como del esteticismo derivado de muchas de las propuestas dramáticas y escénicas de la vanguardia. Gide por ejemplo, dirige su crítica al drama contemporáneo porque ha cesado de ser una fuerza moral, convirtiendo los hábitos sociales en convenciones dominantes de obras y actores por lo que exige su reateatralización, en sus palabras, dejar que la máscara abandone la sociedad para estar en el lugar que le es propio, la escena:

Where is the mask? In the audience, or on the stage? In the theater, or in life? It is here or there, never both at once. The most brilliant periods of drama, those in which the mask is triumphant on the stage, are those in which hypocrisy ceases to mask life. On the contrary, those in which what Condorcet calls “the hypocrisy of manners” is triumphant are the very periods in which the mask is snatched from the face of the actor and he is required to be not beautiful but natural (268-269).

Para Jean Paul Sartre a su vez, el teatro debe explorar la condición humana en su totalidad y presentar al hombre contemporáneo un retrato condensado de sí mismo y de sus luchas como si fuese una arena de batalla en la que se enfrentan conflictos de derecho en detrimento de los conflictos interiores como lo hace el melodrama¹. Indudablemente en esta concepción de un “teatro de mitos”, en

¹ Claramente esta lectura que opone la naturaleza del conflicto trágico al conflicto dramático es tributaria de la interpretación hegeliana de la tragedia que la concibe como la expresión de un conflicto valórico, la manifestación de lo ético sustancial a través de la confrontación de dos posiciones igualmente legítimas. Para Hegel “lo originalmente

palabras sartreanas, resuena una dimensión universalizadora, representativa y ejemplar, similar a la que entrevé Gide en su propio teatro heroico. Para Gide la tragedia griega en la elaboración de los mitos se distingue por ofrecer y exaltar modelos de humanidad, por lo que el teatro contemporáneo debiese de igual manera recuperar estas imágenes condensadas como proyecciones de las múltiples posibilidades que el hombre puede realizar. En ese sentido, la idea de ‘verse’ en un personaje, no desde la transposición mimética sino desde la distancia de un ideal/ejemplar, puede leerse no sólo en estos autores, sino en el tragediógrafo francés por excelencia, para quien “les personnages tragiques doivent être regardés d’un autre œil que nous avons vus de si près”².

La naturaleza del conflicto y el carácter de la oposición es también un punto central en la lectura de la tragedia de Albert Camus y Jean Anouilh. Para Camus, la tragedia se presenta como la forma literaria más claustrofóbica que se distingue por un movimiento vibrante e ininterrumpido que se proyecta como una imagen condensada. En su conferencia “Sur l’avenir de la tragédie” reconoce la tensión permanente del conflicto trágico que opone dos fuerzas igualmente legítimas las que se organizan sobre la paradoja de la fórmula “tous sont justifiables, personne n’est juste”. Sobre esa ambigüedad se instala la acción como límite que no se debe sobrepasar y que necesariamente deriva en la caída e imposibilidad de reconciliación construyendo un mundo cerrado, *un monde clos*, que contrasta con el maniqueísmo del bien contra el mal del melodrama en la legitimidad de una sola de las posiciones en conflicto. Lo que para Camus constituye la ambigüedad de la tragedia, para Jean Anouilh es su limpieza y efectividad. En la reflexión metadramática expuesta en su *Antigone*, el Coro alaba el efecto tranquilizador y seguro de la tragedia que se funda en la máxima “on est entre soi, on est tous innocents”. La efectividad de la acción trágica –como una máquina bien aceitada– organizada sobre una intriga bien construida que se cierra inexorablemente sobre la acción misma a modo de una trampa, ofrece gratuidad y sosiego erradicando toda esperanza vana frente a la mezquindad del drama que deposita en los accidentes de la trama la posibilidad de absolución y resolución haciéndolo innoble y utilitario.

Más allá de los matices en estas posiciones individuales, existe un aspecto en el que todos ellos convergen en su interpretación de la tragedia y que se vuelve fundamental para el fin perseguido por sus respectivas dramaturgias: la distancia

trágico consiste en el hecho de que en el seno de tal colisión ambos aspectos de la oposición, tomados para sí, tienen *legitimidad*, mientras que por otra parte pueden llevar sin embargo a cumplimiento el verdadero contenido positivo de su fin y de su carácter sólo como negación y *violencia* de la otra potencia, igualmente legítima, y asimismo incurrir por tanto en culpa en y por su eticidad”. (Hegel 1989: 857).

² Racine 1927: 77. Como veremos más adelante, Racine se instala en la discusión contemporánea sobre la tragedia como paradigma a seguir como perfección *literaria* de la tragedia clasicista.

o desfamiliarización. Este efecto, perseguido por muchas corrientes del teatro contemporáneo en un claro desmarque frente a la tradición del melodrama decimonónico, se convierte en un elemento central de la reflexión y propuesta dramática de estos autores. Si bien no puede considerarse un aspecto rupturista en el contexto de las búsquedas teatrales del siglo XX o novedoso en la tradición crítica de la tragedia³, la singularidad de relevar este efecto descansa en el acento puesto en la dramaturgia y no en el montaje. Con distintos acentos y gestos, Sartre, Camus, Gide y Anouilh buscarán el extrañamiento del espectador en el uso y tratamiento del lenguaje, en la elección de personajes ya situados y en el diálogo metadramático que establecen las obras contemporáneas con sus homónimas griegas.

Sartre y Camus comparten una reflexión similar en torno al lenguaje y tono que debiese revitalizar al teatro contemporáneo y cuyas raíces debieran buscarse en la tragedia.

Para nosotros [los dramaturgos franceses] una pieza no debería parecer jamás demasiado familiar. Su grandeza está vinculada a las funciones sociales y en cierto sentido religiosas: debe seguir siendo un rito, aun cuando hable a los espectadores de ellos mismos, debe hacerlo en un tono y un estilo que, lejos de hacer nacer la familiaridad, venga a aumentar la distancia entre la obra y el público. (Sartre 1973: 48)

Para Sartre el drama de su época, violento y conciso, debiese retrotraerse a la economía lingüística de la tragedia ática, llevar el habla cotidiana a la escena y rescatar la dignidad de la lengua de la tragedia francesa para que la palabra se vuelva comprometedor, elíptica e irrepitible. Racine se convierte en un parámetro artístico por la concisión y estilo del lenguaje dramático que construye el acontecer y las situaciones exclusivamente a través del medio verbal, prescindiendo de todo elemento accesorio escénico que distraiga. La precisión del estilo permite que la acción se reduzca a lo indispensable y el drama no ceda a llanezas con el fin de aumentar la distancia. Similar es la postura de Camus, para quien el lenguaje debe ser al mismo tiempo distante y cercano centrando su efectividad en el tono para generar sorpresa tanto en el espectador como en el actor –este argumento entronca con la idea de Gide de teatralizar el

³ El efecto de extrañamiento, *Verfremdungseffekt (V-Effekt)*, constituye la piedra angular de la concepción brechtiana del teatro. A diferencia de los autores franceses aquí referidos para quienes la desfamiliarización debe ser un resultante del estilo dramático, para Bertolt Brecht este extrañamiento surge en la interrelación del texto dramático y su montaje escénico. Por otra parte, en la tradición crítica sobre la tragedia, Aristóteles ya en la *Poética* 1453a sugiere componer las fábulas trágicas en torno a un grupo selecto de ciertas familias de la tradición heroica, de manera tal que la atracción del pasado bajo la forma elaborada del mito proveyesse la distancia necesaria para presentar los conflictos del presente a los espectadores.

teatro buscando fomentar la distancia y separación entre la ficción dramática y la realidad para lograr la reflexión crítica en el espectador. *Le malentendu* de Camus puede leerse exactamente como una tragedia del lenguaje que se desarrolla causal, inexorable y progresivamente directo hacia el clímax, la inevitabilidad y el desenlace, o, a la peripecia, el reconocimiento y el lance patético. El desarrollo de la acción se concentra en la facticidad del lenguaje, aquella propiedad que ya Hölderlin distinguió en el lenguaje trágico y que se caracteriza por su carácter embozado: la palabra que niega, pero que al mismo tiempo anuncia el cumplimiento de su destino⁴. El conflicto de *Le malentendu* se reduce al lenguaje ya que los personajes son víctimas de sus propias estrategias verbales, revelando mucho y al mismo tiempo muy poco, precipitándose hacia la catástrofe. En la obra el uso de la palabra se convierte en límite y constituye también la distancia que separa al público. El carácter de piedra de Marta y el uso deshumanizado y clientelar de su lenguaje, imposibilitan no sólo el reconocimiento entre los hermanos sino además, la empatía necesaria según Aristóteles, del público con el personaje para que se suscite el “sentimiento trágico”. Anulando la identificación y relevando sólo la distancia el espectador se vuelve juez.

Precisamente es éste el rol y la exigencia que hace el teatro al espectador moderno, ofreciéndole una imagen ampliada de sus luchas y problemas pero desde una distancia absoluta e infranqueable que establece la diferencia radical entre la vida y el teatro. Utilizando la metáfora de la mirada, Sartre insiste que la separación entre ambos planos radica en la posición del espectador. Éste al quedar fuera del juego de la ilusión, puede mirar sin ser mirado, juzgar sin sentirse juzgado, convirtiéndose en juez en el juego especular y abandonado la contemplación del espectador hechizado del teatro burgués o de caracteres⁵.

Esta conciencia es potenciada por Anouilh al utilizar la forma metadramática en *Antigone* como recurso más efectivo que permite generar un distanciamiento reflexivo en el espectador. La pieza se abre con la intervención del personaje del Prólogo que presenta a los diferentes personajes situados en escena y los roles que cumplirán en la tragedia que se desarrollará a continuación. Así, Antígona es la flaca muchacha que se prepara para cumplir su papel, disponiéndose a morir esa noche frente a los espectadores, Creón, el rey cansado que juega el difícil juego de gobernar a los hombres, Eurídice el mudo personaje que tejerá durante toda

⁴ En las “Notas sobre Antígona” Hölderlin señala a la propósito del lenguaje de la tragedia: “La palabra trágica griega es mortalmente fáctica, porque el cuerpo vivo, del cual se apodera, mata efectivamente (...) Consiste, la presentación trágica en la palabra fáctica, que, más conexión que cosa expresada, en manera de destino, va desde el comienzo hasta el final; en el modo del proceso, en el agrupamiento de los personajes, unos frente a otros, y en la forma racional, que se constituye en el terrible ocio de su tiempo trágico, y, tal como se presentó en contrastes, en su feroz surgir, más tarde, en tiempo humano, vale como firme parecer, nacido de divino destino” (Hölderlin 1983: 150).

⁵ Cf. Sartre, “El estilo dramático”, in *Un teatro de situaciones* 1979: 19-20.

la obra para llegado el turno, levantarse y morir y el meditado mensajero que sabe deberá anunciar llegado el momento, la muerte de Hemón. La autorreflexividad que recorre la pieza se enfatiza en la explicitación permanente que cada personaje realiza frente al rol que debe asumir en esta tragedia ya dispuesta, ya conocida por todos y sin embargo con variantes, que no hacen sino reforzar el curso y desenlace ya previstos pero de una forma desfamiliarizada⁶.

De las transformaciones realizadas por Anouilh al argumento de Sófocles, destaca la particularidad del agón entre Antígona y Creón en el que se establecen dos momentos claves de desfamiliarización. El primero de ellos se relaciona con la actitud persuasiva y benevolente de Creón frente a Antígona que contrasta con la tozudez y obcecación de su homólogo griego, y el segundo, con los argumentos que esgrime la heroína.

A diferencia de las razones que sostienen ambos personajes para defender su acción en la tragedia antigua, la lealtad con la polis y con la philía respectivamente, en Anouilh los fundamentos de la acción aparecen erosionados. Por una parte, Creón ha actuado estrictamente de manera pragmática en un lío político, enterrando un cadáver y dejando otro insepulto sin saber realmente a quién corresponde el cuerpo más malogrado. Por otra parte, la acción de Antígona, el entierro de Polinices, se presenta si bien voluntariosa, vacía en su fundamento. Esto queda en evidencia en su desconocimiento de la sórdida historia de liviandades y pependencias de sus hermanos y de cómo levantaron la mano contra el padre. El relato de Creón sobre los entretelones de este “drama doméstico”, desarma el coraje y voluntariedad de Antígona, desfamiliarizando al espectador frente a un argumento ya conocido, pero también al personaje frente a su propia acción. El destino de esta revelación no es otro que salvar a la muchacha de “dramas personales” y al mismo tiempo alejarla de una tragedia en pos de la felicidad, su matrimonio con Hemón. Pero tras el estupor inicial frente a la

⁶ Es importante consignar que no toda reelaboración o reescritura implica necesariamente un gesto metadramático o reflexivo. En el caso de la pieza de Anouilh, la reflexividad se observa en gran parte de las intervenciones del Coro y del Prólogo como personaje. En ellas se hace patente y explícita la condición de artificio de la obra dramática –una reatralización en los términos de Gide– para reflexionar sobre la naturaleza de la creación ficcional en relación a otras obras de la tradición pero también frente a la realidad. En el caso del *Œdipe* de Gide, las intervenciones del Coro también son metadramáticas: “mais l’action de ce drame ne saurait s’engager sans que nous te fassions part d’une nouvelle très lamentable” (255). Diferente es la reelaboración de J. P. Sartre de *Las Coéforas* en *Les Mouches*. La intención declarada por el autor es similar no así la forma en que se despliega en la obra. En el pasaje que el autor incorporó a la publicación de la obra señala que “eligió un personaje que estaba teatralmente situado, que no tenía otra salida”. La reelaboración de un personaje ya situado, es decir leído de una manera determinada, entrega el desafío de poder conducirlo en otra dirección para atisbar en qué consiste esa desviación entre el argumento original y el reescrito. En *Les Mouches*, Sartre no busca como Anouilh o Gide reflexionar sobre la naturaleza artística de la pieza, sino dramatizar la nueva ética que reviste la acción ya no trágica de Orestes, sino libre y comprometida de acuerdo a su filosofía.

revelación que vacía su propia acción de sentido, Antígona se rebela, negándose a ser salvada en aras de una felicidad que asume como salida cómoda y rutinaria. El “no” de Antígona, su rechazo a la salvación y a la felicidad, invierte los parámetros del argumento trágico suspendiendo la identificación del espectador.

Precisamente la caracterización de Creón permite una identificación temprana con el público. A diferencia del Creonte sofocleo que impone su decisión por sobre el pensamiento del pueblo, los ancianos y Tiresias, el personaje de Anouilh encarna lo que Camus denominó para la tragedia moderna, una *tragédie avec veste*. Como gobernante moderno, se quita la chaqueta, se arremanga la camisa y pone “manos a la obra”. Busca a través del diálogo y la persuasión, el consenso, y cuando no lo logra manda a cumplir las leyes porque alguien debe jugar ese rol. Como él señala: “Il faut pourtant qu’il y en ait qui disent oui. Il faut pourtant qu’il y en ait qui mènent la barque (...) Pour dire oui, il faut suer et retrousser ses manches, empoigner la vie à pleines mains et s’en mettre jusqu’aux coudes. C’est facile de dire non, même si on doit mourir. Il n’y a qu’à ne pas bouger et attendre”⁷. La identificación con el personaje es natural, privilegia el entendimiento, persuade con argumentos irrefutables, genuinos y paternales, pero basta el nombre de la felicidad como destino de vida, para que Antígona se rebela: “Vous me dégoûtez tous avec votre nobnheur! Avec votre vie qu’il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu’il trouvent. (...) Comme mon père, oui! Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu’au bout. Jusqu’à ce qu’il ne reste vraiment plus la petite chance d’espoir vivante, la plus petite chance d’espoir à étrangler”⁸. La declaración de la heroína es una estocada final para un público que desde la argumentación de Creón espera un final distinto a la tragedia. La negación a la vida y la felicidad aparece incomprensible, gratuita e inclusive injustificada, negando con ella toda posibilidad de identificación y acrecentando la distancia. Si en el tercer estésimo de la obra de Sófocles el espectador empatiza con el lamento final y el destino de Antígona, en Anouilh ni siquiera las penúltimas palabras del personaje “je ne sais plus pourquoi je meurs” logran la conmiseración del público. Por ello, el desenlace de la obra con la muerte de Antígona, Hemón y Eurídice, y el penoso trabajo que debe realizar Creón tras los decesos, retratan a cabalidad esa trampa limpia que es la tragedia a la que refiere el Coro. El gran sosiego triste que se cierne sobre Tebas es también el estado somático en el que se sumerge el espectador despreocupado en su butaca –proyección de los guardias que continúan su juego de cartas –, pero que sin embargo logra al menos por un momento reflexionar sobre los múltiples sí y no que dirigen su propio actuar.

⁷ Anouilh 1961: 179.

⁸ Anouilh 1961: 188.

En este marco de reelaboración de argumentos trágicos se sitúa también Gide con su reescritura de *Edipo* que acoge también otros intertextos de la tradición antigua –*Antígona*, *Edipo en Colono*, *Los siete contra Tebas*, *Agamenón* – y de manera más próxima, el *Hamlet* de Shakespeare.

La polifonía de textos que concurre en esta elaboración pone en evidencia el carácter artificial, dramático, de una obra que se pliega sobre otras para en la fricción con la tradición mostrar su propia desviación. Gide no elige ni un personaje ni una situación real que podrían aportarle mayor libertad en la creación y exposición de sus ideas, sino precisamente un personaje ya situado en la tradición dramática-literaria para trabajar sobre ese molde imprimiéndole una nueva forma en la búsqueda de la belleza. Como él señala:

The Greeks knew well enough that Aphrodite was not born of any natural fecundation. Beauty will never be produced by natural means; it can only be obtained by artificial constraint (...) The artist choose figures distant from us for the reason that time, or any kind of distance, allows an image to reach us only after it has been transitory, leaving only its portion of profound truth for art to work on. And the sense of strangeness that the artist seeks to produce by putting his characters at a distance from us indicates just his desire: to give us his work of art as a work of art, his drama as drama simply, and not to run after an illusion of reality which, even if it were attained, would only serve to form upon reality a pleonasm⁹ (263, 264).

Esta condición reflexiva queda manifestada expresamente en la autoconciencia del personaje como rol dramático cuando se auto presenta irónicamente de cara al público: “me voici tout présent, complet en cet instant de la durèe éternelle; pareil à quelqu’un qui s’avancerait sur le devant d’un théâtre et qui dirait: Je suis Œdipe”¹⁰. La autocaracterización del personaje pasa revista irónicamente a los principales rasgos ya definidos por Sófocles para su Edipo, insistiendo en un aspecto medular que redefine el curso que tendrá la acción en este drama. A diferencia de su predecesor, este personaje se sabe recogido y adoptado por Pólibo por lo que no precisa de pastores ni mensajeros para su anagnórisis. Este conocimiento previo anula el proceso de reconocimiento, vital para la fábula trágica y para el sentimiento de conmiseración del espectador con el personaje cuando experimenta el horror de su agnición. Por el contrario, este Edipo al conocer su pasado tiene toda la trama para construirse y presentarse como personaje nuevo “Oh! Parbleu, non! Même il ne me déplaît pas de me savoir bâtard (...) Jailli de l’inconnu; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m’appuyer; tout à créer, patrie, ancêtres... à inventer, à découvrir. Personne à

⁹ Gide 1942: 263, 266.

¹⁰ Gide 1942: 253.

qui ressembler, que moi-même. Que m'importe, dès lors, si je suis ou Grec or Lorrain"¹¹.

La ironía respecto del personaje sofócleo que se construye a sí mismo permea a este Edipo y a la fábula completa. Este procedimiento se convierte en el principal recurso reflexivo de la pieza, ya que al desviar el sentido original permite construir el nuevo argumento generando la distancia crítica en el espectador. En ese sentido, la ironía funciona en un doble nivel: como figura del lenguaje que invierte el presupuesto original y como figura de la acción en tanto la produce. Cuando el Coro señala "hasta ahora ningún historiador se ha fijado" en la coincidencia de la muerte de Layo y la llegada del nuevo rey, no sólo repara en las múltiples reescrituras de esta fábula poblada de accidentes fortuitos, sino que además enfatiza la diferencia entre el espectador antiguo y el moderno. Mientras el espectador de la tragedia griega se hacía cómplice del devenir de la fábula por poseer un grado mayor de conocimiento que el del personaje que padece la acción, el espectador moderno se distancia desde la sonrisa mordaz que genera la subversión de los parámetros ya conocidos: por ejemplo, en el tratamiento de los personajes y la situaciones, en la caracterización rastrera y oportunista de Creón que se intensifica cuando invita a Edipo a permanecer en Tebas por la profecía de bendiciones que traerá su muerte, el amor "casi filial y conyugal" que siente Edipo por Yocasta, los remilgos de la lujuriosa madre-esposa, los deseos incestuosos de los hijos de Edipo por sus hermanas, la referencia a los guisos de pájaros que impidieron la aruspicina de Tiresias, entre muchos otros. Esta distancia que rompe las expectativas de los espectadores y que apela a su reflexión sobre un argumento ya conocido pero ironizado y travestido, se enfatiza además con el extrañamiento del decorado escénico en la mezcla de columnas griegas con un telón de fondo que representa la fachada posterior de Nuestra Señora de París, símbolo de la francesidad.

En la sumaria exposición realizada se ha querido destacar cómo la actualidad de la tragedia en los años treinta y cuarenta en Francia, se inscribe en una discusión que, a diferencia de los siglos anteriores, no retoma al género como modelo dramático a seguir en su estructura, forma o argumentos, sino como parte de la reflexión en torno a las necesidades que impone un teatro con una impronta crítica frente a una coyuntura epocal que exige una dramaturgia comprometida y al mismo tiempo desfamiliarizada para apelar a un espectador más reflexivo.

¹¹ Gide 1942: 272.

BIBLIOGRAFÍA

- Anouilh, J. (1961), *Nouvelles Pièces Noires*. Paris: Gallimard.
- Camus, A. (1959), *Le malentendu; suivi de Caligula Nouvelles versions*. Paris: Gallimard.
- Camus, A. (1962), “Sur l’avenir de la tragedie”. Conférence prononcée à Athènes, in *Théâtre, récits, nouvelles d’Albert Camus*. Paris: Gallimard.
- Gide, A. (1952), “The Evolution of the Theater”, in *My Theater. Five Plays and an essay*. New York, Knopf: 257-275.
- Gide, A. (1942), *Théâtre*. Paris: Gallimard.
- Hegel, G. W. (1989), *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hölderlin, F. (1983), *Ensayos*. Madrid: Hiperión.
- Racine, J. (1927), *Théâtre*. Paris: La Renaissance du Livre.
- Sartre, J.-P. (1979), *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Steiner, G. (1970), *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila eds.
- Todorov, T. (1998), “El origen de los géneros”, in *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros: 31-48.