



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Textos de la Antigüedad Clásica y
su Pervivencia

*Las Moscas y Las Troyanas: recepción del mito
grecolatino e intertextualidad en Sartre*

M^a Victoria Yagüe Kuzminska

Tutor: José Antonio Izquierdo Izquierdo

Departamentos de Filología Clásica de la Universidad de Valladolid y de
Filología Clásica e Indoeuropeo de la Universidad de Salamanca

Curso: 2021-2022

La contemporaneidad se inscribe, de hecho, en el presente marcándolo sobre todo como arcaico y sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede serle contemporáneo. Arcaico significa: próximo al arké, es decir, al origen. Pero el origen no está situado solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo del devenir histórico y no cesa de operar en él, como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro y el niño en la vida psíquica del adulto. El desvío —y, al mismo tiempo, la cercanía— que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esta proximidad con el origen, que en ningún punto late con más fuerza que en el presente.

Giorgio Agamben

Quien lee novelas no pronuncia palabras, se pronuncia a través de las palabras, por eso la lectura, y por ende la literatura, no puede ser nunca un hecho neutral

Belén Gopegui

Agradecimientos

En primer lugar, a mi querido José Antonio Izquierdo, quien me recomendó adentrarme en las aguas sartrianas y me ha guiado como un faro en la noche mientras navegaba por el existencialismo. No habría podido desear mejor tutor.

Un agradecimiento muy especial al profesor Alfonso Vives Cuesta, quien siempre me ha regalado su apoyo y su incommensurable sabiduría y, para este trabajo, me prestó el maravilloso libro de Charo Zurro.

A toda la gente que me ha cuidado y ha soportado mis diatribas filosófico-literarias durante estos meses: Dani, Diego, Élide, Jose, Hernán, mis compañeras del taller de filosofía de La Otra y, por supuesto, mis padres, que me acompañan siempre en la distancia.

Por último, pero no menos importante, a Pablo Bharal, albañil y el mejor profesor de filosofía que uno podría desear. Gracias por esas noches entre bailes y filosofía.

ÍNDICE GENERAL

1. Marco teórico	1
2. El mito y la tragedia clásica en la literatura contemporánea	6
2.1 El mito y la tragedia en la antigüedad griega	6
2.2 La tragedia en su contexto	9
2.3 Características de la tragedia griega y contemporánea	11
2.4 La tragedia de los autores franceses de principios del siglo XX	15
3 – Jean-Paul Sartre: pensamiento, literatura y teatro	17
3.1 <i>El existencialismo es un humanismo</i>	17
3.2 <i>Crítica de la razón dialéctica: Sartre y el marxismo</i>	25
3.3 El Sartre literario	27
3.4 El teatro de situaciones de Sartre	34
4. La recepción de la tragedia grecolatina en el teatro de Sartre	37
4.1 <i>Las Moscas</i> o la libertad del individuo	38
4.2 Hacia una tragedia colectiva: <i>Las Troyanas</i> .	49
5. Conclusiones	58
6. Bibliografía	60

Resumen

El propósito de este trabajo es el de realizar, en el ámbito del Máster en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia de la UVa, un estudio enfocado al análisis de dos obras dramáticas escritas por Jean-Paul Sartre, *Las Moscas* y *Las Troyanas*, desde la perspectiva de la recepción del mito grecolatino. Por ello, se trata de un estudio desde la disciplina de lo que comúnmente se conoce como "Tradición Clásica", y que se relaciona con los conocimientos adquiridos en este máster, concretamente en el ámbito de la pervivencia de los textos clásicos. En primer lugar, por tanto, es necesario establecer un marco teórico de análisis y clarificar ciertos conceptos en torno a la llamada tradición, los estudios de la recepción y la intertextualidad. Seguidamente, analizaremos la trayectoria del mito, en concreto en el ámbito del teatro, desde la antigüedad grecolatina hasta el siglo XX. Más tarde es necesario abordar el estudio del autor y de su concepción del hecho literario, de modo que nos permita tener una idea más clara de la relectura que hizo de los textos de Esquilo y Eurípides para, por último, adentrarnos en estas dos obras dramáticas.

Palabras clave

Esquilo, *Orestíada*, Eurípides, *Las Troyanas*, Sartre, *Las Moscas*, *Les Mouches*, *Les Troyennes*
Existencialismo, Estudios de Recepción, Intertextualidad, Tragedia griega, Teatro del siglo XX.

Abstract

The purpose of this work is to carry out, within the scope of the Master's Degree in Classical Antiquity Texts and their Survival at UVa, a study focused on the analysis of two dramatic works written by Jean-Paul Sartre, *Las Moscas* and *Las Troyanas*, from the perspective of the reception of the Greco-Latin myth. Therefore, it is a study from the discipline of what is commonly known as "Classical Tradition", and that is related to the knowledge acquired in this master's degree, specifically in the field of the survival of classic texts. In the first place, therefore, it is necessary to establish a theoretical framework for analysis and clarify certain concepts around the so-called tradition, reception studies and intertextuality. Next, we will analyze the trajectory of the myth, specifically in the field of theatre, from Greco-Latin antiquity to the 20th century. Later it is necessary to approach the study of the author and his conception of the literary fact, so that it allows us to have a clearer idea of the re-reading he made of the texts of Aeschylus and Euripides to, finally, delve into these two dramatic works.

Keywords

Aeschylus, *Oresteia*, Euripides, *The Trojan Women*, Sartre, *Les Mouches*, *Les Troyennes*, Existentialism, Reception Studies, Intertextuality, Greek Tragedy, 20th Century Theatre.

1. Marco teórico

Abordar el estudio de la recepción de un mito de la antigüedad grecolatina en un autor contemporáneo es una tarea no exenta de dificultades. Mucho se ha escrito en las dos últimas centurias al respecto del análisis del hecho literario, y es un tema especialmente complejo cuando se trata de obras que remiten a textos anteriores, que tienen sus propias particularidades en cuanto al género literario, el idioma, la cultura y la época en la que fueron escritos. La llamada Tradición Clásica es una disciplina relativamente joven, heredera de los estudios de teoría de la literatura, literatura comparada e historia de la literatura del siglo XIX, pero que ha abierto nuevas perspectivas en el estudio de los textos de la antigüedad grecolatina. Por ello es necesario tomar en consideración, tal y como han hecho estudiosos actuales de la materia como Francisco García Jurado, el concepto y la trayectoria de la disciplina, para poder escoger el método que más adecuado nos parece para este trabajo.

Como bien relata García Jurado en *Teoría de la Tradición Clásica*, podemos rastrear los inicios de los estudios de la tradición ya en el siglo XVIII con la obra de Gregorio Mayans, *Vida de Virgilio*, en la que eligió a este autor como modelo de las letras latinas y que contribuyó a la creación de un canon literario en el que el barroco se convirtió en el Siglo de Oro de las letras hispanas, así como de un ideario nacional español en el siglo XIX. Sin embargo, es propiamente a partir de 1872, con autores como Comparetti o Menéndez Pelayo, cuando podemos comenzar a hablar de Tradición Clásica. El estudio de la literatura del siglo XIX se llevó a cabo desde una perspectiva historicista y positivista. En este sentido, el foco del hecho literario estaba en el emisor, en este caso el autor, y se llevaban a cabo extensos estudios historiográficos sobre la vida de los distintos escritores que pudieran aportar luz sobre sus obras, y estudios bibliográficos como la *Bibliografía hispano-latinaclásica* o la *Biblioteca de traductores españoles* de Menéndez Pelayo. En el albor de las

literaturas nacionales de este siglo, empezaron a coexistir dos tipos de tradiciones distintas: la tradición culta grecolatina y la tradición folklórica popular, por lo que la primera, que había sido hasta entonces la tradición hegemónica, empezó a designarse con el adjetivo *clásica*. García Jurado hace un interesante estudio sobre el uso de este adjetivo a lo largo de las distintas épocas en las que se usa, pero en este momento su función es diferenciar ambas tradiciones. Esta concepción de la tradición clásica implicaba una visión de continuidad histórica y cultural entre la antigüedad grecolatina y la cultura occidental, así como una necesidad de mantener esa tradición con instituciones como la escuela. El método seguido por estos autores se suele definir como “A en B”, donde A es el texto o autor antiguo y B el más moderno, como el en caso de la obra de Comparetti *Virgilio nel medioevo*. Este método implica una interpretación esencialista del texto en la cual la obra clásica tendría una esencia por sí misma que *influye* en el autor posterior, por lo que se puede rastrear la *f fuente*, es decir, el texto material que se ha utilizado para crear la nueva obra, a modo de arqueología textual.

En esta misma línea, pero con una perspectiva de conjunto, escribe Highet en 1949 *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (*La Tradición Clásica: Influencias Griegas y Romanas en la Literatura Occidental*). El propósito de este libro es escribir un relato histórico de la Tradición Clásica, desde la antigüedad grecolatina hasta su época, rompiendo con la visión atomizadora del método “A en B” que tan solo contemplaba el estudio de la influencia de un autor en otro o en otra época. El último capítulo de este libro, que mencionaremos más adelante, trata sobre la reinterpretación de los mitos en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, tanto este capítulo como todo el resto de la obra trata la tradición desde el punto de vista de la influencia que ejerce la obra antigua en la moderna, de manera unidireccional. Otra cuestión importante de esta segunda etapa de la Tradición Clásica es que trata de romper con la idea de que la Edad Media fue

una etapa oscura y que el mundo grecolatino “renació” con los humanistas. El autor que propuso una continuidad histórica entre la Antigüedad, la Edad Media y los siglos posteriores fue Curtius en su obra *Literatura europea y Edad Media latina*.

Coetáneo a Curtius, fue Gadamer, quien, influido por el pensamiento de Heidegger y su teoría del desvelamiento, inaugura la hermenéutica, germen de la posteriormente llamada por Jauss Estética de la Recepción. Gadamer sostenía, en palabras de García Jurado (2014), que desde esta perspectiva antes mencionada y esencialista «el texto tendría un sentido inmanente, sin menoscabo de que tal sentido deba interpretarse al cabo de los siglos conforme a su propia historicidad». La Estética de la Recepción supone, por contra, que es el lector el que crea el significado del texto y que el texto no tiene sentido inmanente o esencial. Pone su foco en el receptor en lugar de en el emisor, como hacía el método positivista, o en el contexto, como hacen los métodos marxistas, o en la obra, tal y como se postula en el formalismo. Es el autor posterior el que «se deja influir» por el texto, y así tenemos el concepto de *horizonte de expectativas*, que no es otra cosa que las categorías culturales, ideológicas, literarias y estéticas de cada lector. La comprensión del texto se da por la «fusión de horizontes entre el pasado y el presente». No es necesaria una continuidad histórica como la que proponen Curtius o Highet, sino que, tal y como postula Borges en la teoría de los precursores, los autores posteriores crean su propia tradición eligiendo qué textos incorporan a ese bagaje. En la misma línea Jauss contrapone una visión historicista de la literatura frente a una estética cuando dice:

La calidad de una historia de la literatura fundada en la Estética de la Recepción dependerá del grado en que sea capaz de tomar parte activa en la continua totalización del pasado por medio de la experiencia estética. Esto requiere, por un lado (frente al objetivismo de la historia literaria positivista), una canonización buscada conscientemente, la cual, por otro lado (frente al clasicismo de la investigación de la tradición), presupone una

visión crítica, cuando no la destrucción del canon literario ya superado.¹

La característica principal de los llamados Estudios de Recepción (nombre que recibe este método de estudio aplicado a la Tradición Clásica) es que admite que la influencia no es necesariamente del texto antiguo al autor moderno, sino que puede haber una influencia bidireccional entre el autor y el texto. La recepción no es un mero hecho de influjo, sino que es en sí misma un acto creativo. Wolfgang Iser describe en “El proceso de lectura” cómo los «huecos dejados por el propio texto», aquellas omisiones y vaguedades que el autor deja a la imaginación del lector, «tienen un efecto diferente en el proceso de anticipación retrospección (...). Por este motivo un texto es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, (...) a medida que vaya leyendo irá tomando su propia decisión en lo referente a cómo ha de llenarse el hueco». Así también se da en los Estudios de Recepción, pues la relectura de un texto antiguo trae necesariamente llenar esos huecos con el bagaje del lector moderno.

Además, según figuras importantes de los Estudios de Recepción como Lorna Hardwick, hay un enfoque teórico en esta disciplina que es el de la distancia crítica, por el que se utiliza la distancia en el tiempo, el jugar y la cultura de un texto antiguo con respecto a uno nuevo para permitirle al receptor transgredir los horizontes de su cultura y observarlos de manera más crítica. Permite, entre otras cosas, que los textos clásicos sean utilizados como instrumentos de crítica para burlar la censura y permitir que preocupaciones sociales y políticas sean tratadas desde la aparente neutralidad que proporciona la distancia de la cultura clásica.² Este enfoque es muy interesante para nuestro trabajo porque una de las finalidades que Sartre le da a su literatura es, como veremos más

¹ Jauss (2000), p. 160. Citado a través de García Jurado 2014.

² Hardwick (2003), p. 8.

adelante, la de la crítica política y social, además del contenido filosófico de la misma.

Muy ligado a los Estudios de Recepción tenemos la teoría de la intertextualidad, ampliamente desarrollada por Genette en su obra *Palimpsestos*. Se trata también de una visión no esencialista de la literatura, en la que la naturaleza de un texto depende de la red de significaciones a la que pertenece el texto, es decir, al conjunto de textos con los que un texto está relacionado. Claudio Guillén además criticó la idea de “fuente” o “influencia”, porque remiten a un texto material que ha servido de modelo para el autor moderno y que puede ser encontrado en el texto posterior, mientras que según la teoría de la Intertextualidad esto no es posible, sino que el llamado “hipotexto” es un texto mental que muestra unas características dinámicas. Nuevamente es el receptor el verdadero creador del significado y la perspectiva desde la que lo hace es determinante para la interpretación que le da al texto. Otros autores más recientes como Miguel Alarcos hablan de la inmanencia intertextual, por la cual un texto antiguo tendría unos valores inmanentes desde el punto de vista formal, y podemos apreciar estas transformaciones del texto antiguo para considerar qué funciones termina desarrollando dentro de la nueva obra. La creación de una obra literaria, como todo hecho intertextual, proviene de la asimilación y reelaboración, consciente o inconsciente, de uno o varios textos anteriores. Mediante estas reelaboraciones o transformaciones el autor puede enriquecer el texto, darle un valor expresivo distinto o una funcionalidad estética nueva.

Después de haber hecho un recorrido por las distintas corrientes de análisis de los textos clásicos y pese a que existen otras teorías más modernas como la teoría de los Polisistemas o los estudios Postcoloniales, hemos decidido tomar la perspectiva de los Estudios de Recepción con algunos elementos de la Intertextualidad, ya que consideramos que poner el foco en Sartre como receptor del texto antiguo es lo que más nos puede ayudar a comprender las transformaciones que este ha sufrido en su obra. No podemos pasar por alto el bagaje filosófico y político de Sartre, que hace que

imbuya a sus obras un carácter existencialista y una mirada políticamente posicionada con su tiempo. En el cuarto apartado estudiaremos en profundidad cuál era este pensamiento sartriano y esta intencionalidad política que le daba a su literatura, pero antes hemos de centrarnos en una cuestión todavía historicista: el distinto tratamiento que ha tenido el mito clásico y la tragedia en la literatura contemporánea.

2. El mito y la tragedia clásica en la literatura contemporánea

2.1 El mito y la tragedia en la antigüedad griega

Antes de adentrarnos en la obra de Sartre, es necesario echar un vistazo al mito y a la tragedia clásica desde su primigenia concepción en la Antigüedad y a su posterior transformación a lo largo de los siglos en Occidente hasta el siglo XX. Este breve resumen nos dará una panorámica general de los cambios acontecidos, de cómo ha recibido la época contemporánea una tradición literaria y religiosa que es, en principio, ajena a ella, de las motivaciones de esta recepción y la finalidad que adquieren el mito y la tragedia en la literatura del siglo XX que nos permitirán, más adelante, entender mejor el contexto de la obra sartriana.

Empezaremos con una breve introducción antropológica e histórica de la concepción del mito. Si nos retrotraemos a los estudios antropológicos de Malinowski, podemos encontrar en su obra una definición de mito:

El mito, como veremos, no es simbólico, sino que es expresión directa de lo que constituye su asunto; no es una explicación que venga a satisfacer un interés científico, sino una resurrección, en el relato, de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e incluso requerimientos prácticos. El mito cumple, en la cultura primitiva, una indispensable función: expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde de la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. De esta suerte

el mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no un cuento ocioso, sino una laboriosa y activa fuerza, no es una explicación intelectual ni una imagería del arte, sino una pragmática carta de validez de la fe primitiva y de la sabiduría moral.³

La característica principal del mito griego es, siguiendo a Hegel, la capacidad de encarnar elementos espirituales y alegóricos en personajes o individualidades concretas, al contrario que la concepción mitológica oriental que animaba a la Naturaleza y ponía al hombre frente a lo divino absoluto. «El mito griego – sostiene Díez del Corral– es una imagen religiosa intuitiva peculiar de una religión del arte (...). Porque el enfrentamiento religioso del hombre griego con la realidad se centra en una determinada dirección que no apunta a la raíz (...) ni tampoco a la inmediatez de los fenómenos naturales, sino a una zona intermedia de formas intuitivas, concretas, espirituales, antropomórficas (...), la religión griega se nos presenta de una manera específica como religión del arte»⁴. El mito religioso y el arte griego pasan de esta manera a estar íntimamente relacionados, estando la religión griega imbuida de un carácter secular y el arte de religiosidad. La religión griega, el *mythos*, pretende hacer explicación de una parcela de la realidad desde lo individual y concreto, con dioses antropomórficos, cuyas características son más cercanas al ser humano que en otras religiones. El hombre acude a estas representaciones divinas como a la tragedia, como espectador, y se maravilla de las hazañas de los dioses, ante las que reacciona como si de la *katharsis* se tratase. Estos mitos, además, están muy ligados al saber, son pensamientos, expone Díez del Corral: «Las grandes directrices de la sabiduría griega están como prefiguradas en las del mito y han sido hechas posibles por él. (...) La mente griega acertó a descubrir en su concreta realidad las ideas y a organizar el árbol del saber con sus ramas particulares»⁵. Es por esto por lo que el paso del *mythos*

³ Malinowski, B. (1993), p. 36-37

⁴ Díez del Corral (1974), p. 39.

⁵ *Íbid*, p. 42-43.

al *logos* no es un proceso rupturista, de una mentalidad primitiva y religiosa a una racional y secular, sino que la matriz del *logos* es el mito, conviven y se interrelacionan. Wilhelm Nestle lo resume de la siguiente manera: «La compenetración de *logos* y *mythos* se muestra por doble modo: unas veces se encuentra la inteligencia al servicio de la fantasía creadora de mitos, otras la fantasía al servicio del pensamiento intelectual»⁶.

Como ya advirtió Malinowski, los mitos griegos que han llegado hasta nuestros días no son fruto ya de este pensamiento primitivo, no cumplen la misma función que para los primeros creyentes de la religión griega, sino que han sido objeto de una reelaboración y relectura por parte de los autores posteriores. Es decir, existe un proceso de recepción de la tradición mitológica griega en la propia cultura griega posterior y testimonio de ello son los textos míticos que nos han llegado, desde Homero y Hesíodo, hasta autores de época clásica y más tardíos. En el ámbito que nos compete en este estudio, la tragedia griega pasó por el mismo proceso de secularización y recepción hasta llegar a tomar la forma con la que ha llegado hasta nuestros días. Podemos rastrear el origen de la tragedia en el *sacer ludus*, un canto vinculado al culto a Dionisio, cuyo tema principal era el sufrimiento y la resurrección de un dios o daimon representado por un autor enmascarado y compuesto en ditirambos. Según Lasso de la Vega, la representación de los sufrimientos y resurrección de Dioniso serían el origen de la tragedia⁷. De esto ya habló Aristóteles en su *Poética*, al igual que de la definición de tragedia:

Así, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y el miedo logra la catarsis de tales padecimientos.⁸

⁶ Wilhelm Nestle (1940), *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart, p. 17. Citado a través de Díez del Corral (1974), p. 47.

⁷ Lasso de la Vega (1967), p. 159.

⁸ Arist. *Poet.* 1449 b. Traducción de Alicia Villar Lecumberri.

Este autor no nos habla propiamente del carácter religioso de la tragedia, aunque sí que deja entrever algunas cuestiones como al concepto de *katharsis*, es decir, un aprendizaje por medio de acciones que atemoricen o conmuevan al auditorio, para lo que es necesario, según el estagirita, que el personaje pase de la dicha a la desdicha, pero no por maldad, sino por un fallo grave de un hombre bueno, perteneciente siempre a una de las familias de héroes.⁹ Es el último elemento el que tiene muchas implicaciones a la hora de estudiar el género trágico en el tiempo, pues, tal y como argumentan algunos autores contemporáneos como Aitor Luz Villafranca¹⁰, no se puede entender la tragedia fuera de su contexto.

2.2 – La tragedia en su contexto

La tragedia como género literario antiguo alcanzó su cúspide en la Atenas de los siglos IV y V a.C., una sociedad bastante alejada de la mentalidad primitiva de la que nos hablaba Malinowski, aunque no por ello carece de carácter religioso. En esta época se dio en la ciudad griega una profunda crisis socio-política que enfrentó a dos estamentos sociales, con sus respectivas maneras de pensar, los aristócratas y los hoplitas. La tragedia lo que nos presenta es esa tensión entre el protagonista, un héroe o heroína perteneciente al estamento aristocrático, que se enfrenta al coro, un personaje colectivo que representa los valores de la ciudadanía. Este conflicto se hace especialmente patente en obras como la *Orestíada* de Esquilo, en la que se acaba instaurando, por encima de la justicia familiar y vengativa, una figura institucional como es el Areópago. El dramaturgo toma un tema mítico, pero proyecta mediante él los problemas de la sociedad de su época: es ya una relectura de un relato mítico anterior.

A lo largo de los siglos, el mito y la tragedia clásicas han ido adquiriendo diferentes características y

⁹ Íbid. 1453 a.

¹⁰ Luz Villafranca, A. (2017), pp. 218-220.

significados, y cada época los ha tratado según sus propias ópticas, cada una influida por su contexto. Díez del Corral dice que una de las principales virtudes del mito es desembarazar de abstracciones la cabeza del europeo, pues el mito es algo concreto, consiste en poseerlo, en dejarse dominar por él. El lector o espectador encuentra mucho más interesante la reformulación de temas antiguos con una perspectiva moderna, es por eso por lo que en la época contemporánea los mitos clásicos se exploran desde otras miradas, o bien con significados filosóficos y políticos distintos, o bien centrándose en el papel de personajes secundarios. Vamos a ver que esta actualización temática se dio con especial intensidad en la tragedia francesa de principios del siglo XX, ya que este género era propicio para transmitir las tensiones de la época contemporánea.

La sociedad de principios del siglo XX estuvo marcada por varios hitos históricos y culturales que dejaron su huella en la literatura de esta época. Por una parte, el desarrollo armamentístico y las guerras, unidas al desarrollo de los totalitarismos, el auge del movimiento obrero y el conflicto con las clases burguesas hicieron que los autores contemporáneos se replantearan los conceptos de la libertad del ser humano, el papel de la divinidad, la bondad humana o el progreso técnico. El positivismo y el desarrollo de la ciencia permitieron que se pusieran en tela de juicio los dogmas religiosos, generando cada vez posturas más escépticas con respecto a la divinidad. “Dios ha muerto”, dirán autores como Nietzsche. Además, en el ámbito intelectual y artístico criticaron el arte burgués de evasión y propusieron algunas visiones del arte vanguardistas y otras comprometidas con el contexto socio-político. Podríamos encuadrar a Sartre, como veremos más adelante, en esta última corriente de literatura comprometida, heredera del pensamiento comunista y de otros autores europeos como Bertold Brecht. Por otra parte, el desarrollo de teorías psicológicas y antropológicas como el psicoanálisis y el estructuralismo francés, entre otras, volvieron a poner la mirada en los mitos clásicos, como es el caso de Edipo y Electra, y los convirtieron en estandartes

de los valores hegemónicos de la cultura europea occidental, aunque siempre buscando una relectura desde los postulados de las nuevas corrientes de pensamiento moderno.

2.3 – Características de la tragedia griega y contemporánea

Para entender la tragedia, una obra clave es *El nacimiento de la tragedia*, escrito por Nietzsche en 1872 en el contexto del teatro burgués del siglo XIX. La tesis del filósofo y filólogo alemán es que en la tragedia griega antigua existe un equilibrio entre dos fuerzas religiosas, Apolo, representante de la racionalidad y la belleza, y Dionisos, dios del desenfreno y la música. Los diálogos apolíneos del héroe se oponen a la música dionisiaca del coro, pero el héroe trágico vuelve, tras un golpe del destino, a la serenidad metafísica que proporciona la «sabiduría dionisiaca», una suerte de retorno a la naturaleza primitiva del ser humano que produce un profundo consuelo. Este proceso se rompe, dice Nietzsche, a partir de la irrupción de la filosofía socrática, que pone la razón y la virtud del saber por encima de otros tipos de conocimiento y desestabiliza el equilibrio trágico en favor de los valores de lo apolíneo. Eurípides es, según Nietzsche, el tragediógrafo que comenzó a desequilibrar la balanza y el modelo de los dramaturgos posteriores. Esta visión de la tragedia entronca con el pensamiento positivista del siglo XIX, que entronca asume los postulados del racionalismo del siglo XVI, y que, en medio de una Europa volcada en el progreso científico y técnico, opone la razón a la irracionalidad, la luz a la oscuridad, el optimismo al pesimismo, la ciencia como la verdad absoluta a cualquier otro conocimiento. Pero para Nietzsche estas ideas pertenecientes a lo que él llama el «pensamiento trágico» tienen un valor incalculable para el hombre, porque no le permiten caer en un excesivo optimismo, sino que le recuerdan que es un ser finito y lo ponen en contacto con la muerte. Es la combinación de ambos extremos lo que hace que el hombre encuentre el equilibrio, lo que le lleva a trascender el nihilismo que niega la vida.

Si aplicamos esta visión a la concepción de la tragedia contemporánea, podríamos pensar que,

efectivamente, este género ha pecado de apolíneo en exceso, ya que los elementos dionisiacos de la música y el coro han desaparecido casi por completo. En este sentido ha habido un gran debate en el siglo XX con autores que lo afirman y otros que lo niegan. Entre estos últimos tenemos a Buero Vallejo o Kaufmann, que postulan, por una parte, que es el elemento dionisiaco el que ha preponderado sobre el apolíneo¹¹ o que esta racionalidad y optimismo que rechaza Nietzsche ya se encontraba en Esquilo, citando el ejemplo de las *Euménides*.¹² Sin embargo, la tesis que más apropiada nos parece es la de Díez del Corral, quien postula una nueva actitud trágica en el europeo contemporáneo, pero que «no ha acertado a encontrar en su actitud trágica la reconciliación, el consuelo metafísico que señalaba Nietzsche».¹³ Para este autor la distancia que hay entre la civilización europea contemporánea y la Naturaleza es tan elevada que el hundimiento hacia el consuelo metafísico que proporciona la segunda mediante la operación trágica supone un cataclismo, por ser una civilización construida *contra natura*, en oposición a la civilización griega, mucho más conectada con ella. También contrapone el carácter colectivo, popular y mayoritario del arte antiguo con el individual y elitista drama contemporáneo. La tragedia es en el siglo XX una «supertragedia individualista» en la que el héroe trágico se enfrenta con las fuerzas del destino, en vez de dejarse llevar por él, y lucha contra todo su contexto socio-político y religioso con poco más que sus propias capacidades. En esta tesis encontramos algunos elementos que nos van a permitir adentrarnos en el Orestes y en las mujeres troyanas de Sartre. Sin embargo, el pesimismo que destaca Díez del Corral ha de ser matizado con la carga filosófica del existencialismo de Sartre, que no pretende proporcionar una visión negativa de la existencia humana, puesto que al final acaba encontrando un hálito de esperanza en la libertad del hombre.

¹¹ Buero Vallejo (1994), p. 1304.

¹² Kaufmann (1980), p. 196.

¹³ Díez del Corral (1974), p. 206.

Pero son otras similitudes y diferencias las que más trascendencia pueden tener a la hora de abordar el estudio de la tragedia contemporánea. ¿Qué hace de la tragedia un género tan universal en la literatura europea, capaz de transmitir las ideas propias de cada época sin perder su esencia trágica, cuando el contexto social es tan diferente? Karl Marx plantea esta misma pregunta en su obra *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* cuando dice: “Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.”¹² Vernant propone varios puntos a tener en cuenta para hallar una solución a este dilema tras preguntarse cómo analizar los rasgos históricos y transhistóricos del hombre trágico¹⁴. En primer lugar postula que la tragedia toma su material de la leyenda heroica pero, al contrario que lo que sucede en la epopeya, deja de presentar al héroe como un modelo de los valores morales de la época, sino que lo pone frente al auditorio como un problema. De esta brecha entre el pensamiento arcaico y clásico ya hemos hablado anteriormente, cuando hemos tratado el conflicto entre la clase aristocrática y la hoplítica, pero vale la pena volver sobre ello por las implicaciones que tiene. La tragedia, por tanto, es debate, es dialéctica y, en palabras de Vernant: «Desde la perspectiva trágica el hombre y la acción humana se perfilan no como realidades que podrían aislarse y definirse, no como esencias a la manera de los filósofos del siglo siguiente, sino como problemas que no presentan respuesta, enigmas cuyos dobles sentidos deben ser incesantemente descifrados»¹⁵. Otra de las ideas lanzadas por este autor es que la tragedia ha jugado un papel decisivo en la concepción de lo ficticio, ya que se diferencia de la poesía en que la acción no está narrada por un poeta en estilo indirecto, sino que es el autor el

¹⁴ Karl Marx (2007), p. 32.

¹⁵ Vernant (1979).

que, por medio de la mimesis, pone en boca de los propios personajes la historia. Además, se diferencia del género historiográfico en que este pone en escena el curso normal de los acontecimientos, unos acontecimientos que la mente del ciudadano griego tiene demasiado cercanos y que le provocan sentimientos demasiado intensos. Mientras tanto, la tragedia saca su material de las leyendas, crea un espacio cronológico en la mente del espectador que le permite purificar sus miedos mediante la imitación de una acción seria, completa y verosímil. Este distanciamiento permite la analogía de la acción trágica con una acción real, pero salvaguardando las distancias y evitando excesiva exaltación que impediría la *katharsis*. Veremos como esta misma distancia, añadida al componente mitológico y fantástico que proporciona el mito griego, es la que aprovechan los autores contemporáneos para tratar temas complejos y controvertidos en sus tragedias y realizar críticas sociales y políticas sin ser censurados por ello.

Hemos mencionado ya algunas similitudes y diferencias entre la tragedia griega y la contemporánea: su carácter de consuelo metafísico y su transhistoricidad. Pero la oposición más manifiesta entre ambas no cae del lado de la temática sino de la forma. Lasso de la Vega nos advierte de este cambio cuando recalca que los temas y figuras de la tragedia antigua se han mantenido y acrecentado en la tragedia del siglo XX, no así sus elementos formales. La música, la danza, el verso y el coro se han rebajado hasta casi desaparecer, como también postulaba Nietzsche. El personaje individualizado ya no está enfrentado al coro, sino a sí mismo y al destino, por lo que los autores modernos han de buscar nuevos medios con los que construir la tensión dramática para evitar resultar incomprensibles o anacrónicos al espectador actual¹⁶. «La palabra en la tragedia mítica – dice Díez del Corral – tiene un valor absoluto, (...) es lo único que le queda al héroe trágico, (...) que en cuanto actor no puede ni gesticular siquiera con el rostro, encubierto por la

¹⁶ Luz Villafranca, A. (2017), p. 223.

máscara; solo es libre para emplear la voz amplificada (...). Por eso la palabra de los trágicos griegos tiene una calidad, una gravedad insuperables»¹⁷. Frente a esto, el autor contemporáneo encuentra en un registro lingüístico actualizado y anacrónico una manera de construir esta tensión dramática, selecciona los materiales e introduce episodios que no aparecen en el drama antiguo y vulgariza algunos pasajes para hacerlos más comprensibles al público moderno. «Cambiar para que todo siga igual, es decir, los dramaturgos modernos intentan preservar los ciclos trágicos para plantear sus grandes problemas existenciales, pero se aparten del sabor añejo de ésta para que pueda sobrevivir en el mundo que ellos se encuentran»¹⁸.

2.4 – La tragedia de los autores franceses de principios del siglo XX

Jean-Paul Sartre no fue el único autor que reinterpreto y releyó los mitos griegos. De hecho, se encuadra dentro de una tradición que hunde sus raíces en la Francia medieval y que continuó, con muy diversa acogida, a lo largo de los siglos siguientes con obras destacadas como las de Corneille, Moliere, Racine o Régnier¹⁹. No todos estos autores cultivaron el género trágico, que tuvo su florecimiento en el siglo XVII y, posteriormente, vuelve a destacar en el siglo XX. A estos autores contemporáneos de la época de entreguerras se les ha dado el nombre de “neohelénicos” y entre ellos podemos señalar a Jean Cocteau, con obras como *Antígona*, *Orfeo* y *La máquina infernal*; Jean Giraudoux, con *Anfitrión 38*, *No habrá guerra en Troya* y *Electra*; Anouilh, con *Eurídice*, *Antígona* y *Medea*; André Gide con *Filoctetes*, *Edipo* y *Perséfone*; y, por último, el existencialista Sartre, con las obras que analizaremos posteriormente en profundidad, *Las moscas* y *Las troyanas*.

Hightet en *Tradicón Clásica* nos da algunas claves para entender el auge de la tragedia de tema mítico en la Francia de principios del siglo XX. En primer lugar, buscan temas sencillos, pero con la

¹⁷ Díez del Corral (1967), p. 197.

¹⁸ Luz Villafranca, A. (2017), pp. 227-228.

¹⁹ Rey Ríos, R. (1953).

suficiente autoridad para no tener que explicarlos en demasía, y además utilizan estos temas con una profunda significación en su época, como ya hemos visto. Por otra parte, estos autores humanizan, destronan y vulgarizan a los dioses y las tradiciones antiguas para acercarlos al público, siguiendo además esta corriente escéptica y atea que los caracteriza. Los mitos le proporcionan al autor contemporáneo, dice Hightet, una fuente inagotable de poesía en un mundo movido por el deseo de posesiones materiales: «Los grandes dramas del mundo no pisan el suelo. Se levantan sobre él y se transforman en poesía.»²⁰ Los neohelénicos son, además, buenos psicólogos y han conseguido buscar nuevos motivos para las historias míticas, actualizan los mitos, los acercan al público y expresan los mismos hechos pero de manera novedosa, rara e interesante, sirviéndose incluso de símbolos para transmitir pensamientos profundos. Concluye Hightet que estos dramaturgos eligen el tema de las leyendas griegas porque

los mitos son eternos. Tratan de los problemas más grandes que existen, los problemas que no cambian, porque los hombres y las mujeres no cambian tampoco. Tratan del amor, de la guerra, del pecado, de la tiranía, del valor, del destino: y todos, de un modo u otro, tratan de la relación del hombre con esos divinos poderes que a veces sentimos irracionales, a veces crueles y que a veces, aunque nos pese, sentimos justos.²¹

3 – Jean-Paul Sartre: pensamiento, literatura y teatro

En el siguiente apartado, siguiendo la línea de la recepción, abordaremos el estudio del pensamiento filosófico de Sartre, qué es para él el hecho literario y qué concepción tiene del teatro. Todo ello nos servirá para analizar más adelante cómo se materializan estas cuestiones en *Las moscas* y *Las troyanas*.

El teatro, al igual que el resto de su obra literaria, le sirven a Sartre para para transmitir sus pensamientos, sus inquietudes, sus ideas filosóficas y su posicionamiento político, y para plantearle

²⁰ Hightet (1996), p. 349.

²¹ *Ibid.*, p. 358.

estas cuestiones al receptor. Por tanto, no podemos separar la literatura sartriana del resto de su obra filosófica y teórica. Precisamente por eso, antes de entrar a diseccionar la literatura de Sartre, es necesario que hagamos una introducción a su pensamiento.

3.1 *El existencialismo es un humanismo*

Bajo este título se publica en 1945 en forma de libro una conferencia impartida por Sartre ese mismo año en París en la que explica de una manera sencilla las tesis fundamentales de la doctrina filosófica existencialista. Dos años antes, en 1943, el mismo año de publicación de *Las moscas*, salió a la luz una de sus obras cumbre, *El ser y la nada*, un tratado filosófico en el que exponía esta doctrina por primera vez. Las críticas simplistas vertidas sobre esta obra hicieron reaccionar a Sartre, quien decidió responderlas a modo de conferencia dos años más tarde. Posteriormente, en 1960, tras un profundo estudio del marxismo, Sartre publicará la *Crítica de la razón dialéctica*, donde trata de acercar las tesis marxistas al existencialismo filosófico, ahonda en la dimensión colectiva del ser humano y en el concepto de clase social. Heredera de esta última concepción es su obra dramática *Las troyanas* (1965), una adaptación de la obra homónima de Eurípides, en la que se muestra a un Sartre más políticamente comprometido.

Comencemos por su primera época y por definir qué entiende Sartre por existencialismo. La tesis fundamental del existencialismo es que para el ser humano la existencia precede a la esencia, esto es, que el ser humano no está predeterminado para ser nada excepto lo que elige libremente. Sartre se identifica – junto con Heidegger²² – en lo que él llama el «existencialismo ateo» y lo opone al frente al «existencialismo cristiano». Desarrolla el concepto de «existencialismo ateo» de la siguiente manera:

El existencialismo ateo (...) declara que si Dios no existe, hay por lo menos un ser en el que la existencia

²² El propio Heidegger rechaza esta clasificación en Carta sobre el humanismo.

precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y que este ser es el hombre (...). ¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal y como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. Así pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no solo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como él se concibe después de la existencia, como él se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo. Es también lo que se llama subjetividad.²³

Así, sobre el ser humano recae la responsabilidad total de su existencia y de sus elecciones. Esta libertad de decisión que conlleva tal responsabilidad, sobre uno y sobre el resto de los hombres genera una angustia tal y como la entendía Kierkegaard: «la angustia es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad». «La angustia tiene aquí el mismo significado que el que encierra la melancolía en un momento muy posterior, a saber, cuando la libertad, una vez que ha recorrido las formas imperfectas de su historia, está a punto de alcanzarse a sí misma en el sentido más profundo»²⁴. Pero para Sartre no es la libertad un concepto únicamente individual, sino que trasciende a toda la humanidad. El autor postula que el ser humano está obligado a comportarse como si en todo momento el resto de hombres estuvieran fijándose en lo que él hace y se rigieran según sus actos. Sartre abandona la concepción determinista y aboga por el libre albedrío:

El hombre es libertad. Si, por otra parte, Dios no existe, no encontramos frente a nosotros valores y órdenes que legitimen nuestra conducta. Así, no tenemos ni detrás ni delante de nosotros, en el dominio luminoso de los valores, ni justificaciones ni excusas. Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré al decir que el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo y, sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace.²⁵

²³ Sartre (1945), pp. 30-31.

²⁴ Kierkegaard (1982), p. 42 y 43.

²⁵ Opus citat., p. 42 - 43.

Incluso la pasión para los existencialistas es una excusa, y no piensan que la pasión arrastre al hombre a llevar a cabo ciertos actos, sino que es responsable de esa pasión. De esta forma el ser humano no tiene más remedio que ser libre, arrojado al mundo con toda la responsabilidad de sus actos bajo sus espaldas: ni Dios, ni las pasiones, ni ningún elemento externo al hombre le obligan a actuar. Esta libertad depende de una elección original o primitiva, de la que muchas veces el propio individuo no es consciente, ya que depende del conjunto de sus valores. El hombre elige tales valores y en función de ellos toma sus decisiones, que determinarán su vida. Pero en última instancia hay un libre albedrío, una elección primigenia.

De esto se deduce también que no existe una naturaleza humana universal, aunque sí existe lo que Sartre llama la *condición humana*, una serie de características que considera universales a todo ser humano: «su necesidad de estar en el mundo, de estar en él trabajando y de ser en él mortal»²⁶. Por tanto, para él, todo proyecto humano es universalizable, ya que todo proyecto puede ser comprendido por cualquier hombre, pero al mismo tiempo no es inmutable, sino que puede ser modificado dependiendo de las circunstancias: «Construyo lo universal al elegirme; lo construyo al comprender el proyecto de cualquier otro hombre, sea de la época que sea. Este absoluto de la elección no suprime la relatividad de cada época»²⁷. Podemos entender, por tanto, que lo universal en el ser humano es la libertad y la capacidad de elección, que para Sartre es una obligación. No podemos no elegir, incluso no elegir es una elección en sí misma. Incluso la moral es una elección: «El hombre se hace; no está todo hecho desde el principio, se hace elegir su moral, y la presión de las circunstancias es tal que no puede dejar de elegir una. No definimos al hombre sino en relación con un compromiso»²⁸.

²⁶ *Ibid.*, p. 66.

²⁷ *Ibid.*, p. 68.

²⁸ *Ibid.*, p. 74.

¿Qué sucede, entonces, cuando el hombre no se hace responsable de sus propios actos, sino que se refugia en la moral, la religión, el destino o cualquier otra construcción humana para justificarse? Para Sartre, esto es actuar de mala fe. «Si hemos definido la situación del hombre como una elección libre, sin excusas y sin ayuda – dirá Sartre –, todo hombre que se refugia detrás de la excusa de sus pasiones, todo hombre que inventa un determinismo, es un hombre de mala fe»²⁹.

Sin embargo, esta libertad sartriana no concuerda exactamente con lo que comúnmente se conoce como *libertad individual*, tan característica de la ideología liberal y neoliberal. Para Sartre, el ser humano tan solo puede desear la libertad, pero no solamente la individual, sino la libertad ajena también. Es, por tanto, la libertad también una noción colectiva:

Queremos la libertad por la libertad y a través de cada circunstancia particular. Y al querer la libertad descubrimos que depende enteramente de la libertad de los otros, y que la libertad de los otros depende de la nuestra. Ciertamente la libertad, como definición del hombre, no depende de los demás, pero en cuanto hay compromiso, estoy obligado a querer, al mismo tiempo que mi libertad, la libertad de los otros; no puedo tomar mi libertad como fin si no tomo igualmente la de los otros como fin.³⁰

Actualmente hay autores que han retomado esta idea, como Marina Garcés, filósofa autora de *Un mundo común* o *Ciudad Princesa*, en cuyo prólogo afirma: «(La libertad) es para mí el meollo de la filosofía (...). Pero la palabra libre es también la condición fundamental de la vida colectiva en todas las dimensiones, cultural, ética, política y también festiva»³¹. En una entrevista con el periodista Jorge Fontevecchia para *Periodismo Puro*, la autora responde:

Problematizar esta libertad tantas veces invocada y tantas veces vaciada de contenido. La frase sitúa muy bien lo que es este desafío de lo que implica hacernos libres. Entender que la libertad no es una propiedad privada ni un atributo solamente del individuo, sino que es algo que hacemos y nos damos colectivamente. Somos libres

²⁹ *Ibid*, p. 75.

³⁰ *Ibid*, p. 77.

³¹ Marina Garcés (2018).

si nos hacemos libres unos a otros, unas a otras, a partir de las maneras en que política, social, éticamente y también a través de la cultura y la educación forjamos las condiciones para esta libertad. Son tanto condiciones materiales de vida como condiciones simbólicas, culturales y políticas. La libertad es una propiedad común y no una propiedad privada.³²

En estas palabras y en las de Sartre vemos el nexo de unión con la filosofía marxista que, aunque en esta época no estaba todavía muy desarrollada en la obra del autor francés, va a ir abriéndose camino a lo largo de su pensamiento hasta desembocar en la *Crítica de la razón dialéctica*. Sin embargo, Sartre siempre opondrá el materialismo marxista al existencialismo, y así lo deja claro ya en *El existencialismo es un humanismo*:

Todo materialismo tiene por efecto tratar a todos los hombres, incluido uno mismo, como objetos; es decir, como un conjunto de reacciones determinadas que en nada se distingue del conjunto de cualidades que constituyen una mesa o una silla o una piedra. Nosotros queremos constituir precisamente el reino humano como un conjunto de valores distintos del reino material.³³

Este debate lo trataremos más adelante con mayor profundidad. Centrémonos ahora en los últimos postulados de la filosofía existencialista: el absurdo de la vida y la doctrina de la acción. La conclusión a la que llega Sartre con la idea de que la máxima de la condición humana es que, ya que no existe el determinismo, el hombre elige su propio destino, sus propios valores, la vida, a priori, no tiene sentido. Sino que «les corresponde a ustedes darle un sentido, y el valor no es otra cosa que ese sentido que ustedes eligen».³⁴

En cuanto a la llamada *doctrina de acción*, es mencionada por Sartre en esta conferencia justo al

³² Canal NET (11 de febrero de 2021) Marina Garcés: “La libertad es una propiedad común y no una propiedad privada” [Archivo de vídeo] Canal NET: https://www.canalnet.tv/programas/periodismo-puro/video_marina-garces-la-libertad-es-una-propiedad-comun-y-no-una-propiedad-privada_20210211/ (Recuperado el 15/06/22).

³³ Opus citat., pg. 63.

³⁴ Opus citat., pg. 82.

final, cuando dice: «En este sentido, el existencialismo es un optimismo, una *doctrina de acción*»³⁵.

¿A qué se refiere Sartre con esto? Pues bien, se refiere a la idea de que el hombre se realiza mediante las acciones, que las decisiones del ser humano se concretizan en la acción y, por tanto, su libertad. En *El ser y la nada*, texto mucho más complejo al que solamente nos hemos acercado lateralmente debido a la extensión y profundidad de este trabajo, dice:

El ser llamado libre es el que puede realizar sus proyectos. Pero, para que el acto pueda suponer realización, conviene que la simple proyección de un fin posible se distinga a priori de la realización de ese fin. Si bastara concebir para realizar, me vería sumido en un mundo semejante al del sueño, en que lo posible no se distingue en modo alguno de lo real.³⁶

En *El existencialismo es un humanismo* explica esta idea de la proyección y lo une al concepto de humanismo:

Pero hay otro sentido del humanismo que significa en el fondo esto: el hombre está continuamente fuera de sí mismo; es proyectándose y perdiéndose fuera de sí mismo como hace existir al hombre y, por otra parte, es persiguiendo fines trascendentales como puede existir. (...) Humanismo porque recordamos al hombre que no hay otro legislador que él mismo, y que es en el desamparo donde decidirá sobre sí mismo; y porque mostramos que no es volviendo hacia sí mismo, sino siempre buscando fuera de sí un fin que es tal o cual liberación, tal o cual realización particular, como el hombre se realizará en cuanto a humano.³⁷

El ser humano, por tanto, existe en la acción, en la realización de proyectos mediante los cuales sale de sí mismo, se proyecta, pero siempre buscando lo concreto. Es por eso que Sartre dice que el existencialismo es un optimismo, porque no necesita buscar en Dios el fin último ni la razón de la existencia humana, no necesita a Dios para huir de la desesperación, sino que todas las herramientas para su existencia las tiene él mismo. El existencialismo es «un esfuerzo por sacar todas las

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁶ Sartre (1943), p. 297. Citado a través de Gozález Herrera, Y. (2021), p. 2.

³⁷ *Opus citat.*, p. 86.

consecuencias de una posición atea coherente»³⁸ .

Hay autores que han visto en este ateísmo existencialista reminiscencias a la teoría nietzscheana. Sartre es considerado por la mayoría un lector crítico de Nietzsche. Acepta algunas tesis, como la de la muerte de Dios, la afirmación del hombre sobre lo divino o la crítica al cristianismo y su moral, pero rechaza otras como el elitismo de la concepción nietzscheana del hombre, o su idea de libertad y del eterno retorno. Sartre, como Nietzsche, es ateo, y esto tiene como consecuencia la necesidad de una nueva moral. Sin embargo, la moral para Sartre va a estar fundamentada, como hemos dicho anteriormente, en su idea de libertad. Nietzsche expresa que el fundamento de la nueva moral debe ser la vida, los instintos, la voluntad de poder y una moral individual, una especie de alegato a las fuerzas dionisiacas, al egoísmo.

Si la desinhibición de fuerzas instintivas, en el hombre, se ha calificado de inmoralismo, la justificación de la relación de fuerzas entre dominadores y dominados se ha identificado como una injustificada doble moral: la de los hombres superiores y la del rebaño condenado a la mediocridad. En consecuencia, la pretendida superación de la moral no ha podido ser reemplazada por otra situada más allá del bien y el mal.³⁹

Sartre criticará esta concepción de la moral, tan oportunamente aprovechada por los nazis, para distanciarse de ellos mientras lo hace de Nietzsche. Él se posicionará, como veremos más adelante, en todo momento del lado de la Resistencia frente a la ocupación alemana.

La concepción sartreana del hombre también es muy diferente a la de Nietzsche: frente al instinto y la biología del segundo, la libertad y el proyecto de ser del primero. No hay una visión elitista del hombre en Sartre, no hay un superhombre ni un rebaño, ni hay un conflicto de fuerzas entre los hombres, sino que hay hombres libres que toman decisiones según sus circunstancias. Es cierto que, tal y como veremos en el estudio de *Las moscas*, no todos los hombres van a renunciar, como hace

³⁸ Bello, E. (2005), p. 58.

³⁹ Steinlen, C. (2015).

Orestes, a la moral tradicional y liberarse; también habrá Electras que decidan actuar de mala fe y aferrarse a ella antes que reconocer su propia existencia.

Esta doctrina existencialista tiene en este punto ciertas carencias, que no se suplirán hasta que Sartre aborde un profundo estudio del marxismo y del materialismo dialéctico. Fruto de este estudio es otra de las obras capitales de su teoría filosófica.

3.2 *Crítica de la razón dialéctica: Sartre y el marxismo*

Uno de los puntos de inflexión en la vida y en el pensamiento de Sartre es, sin duda, su vivencia de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación de Francia por los nazis. Este acontecimiento hace que el pensador francés sea consciente de la importancia que supone «la materialidad en la vida social de un mundo marcado por la escasez que prefigura y condiciona al hombre en un grupo o clase y que el descubrimiento capital de la experiencia dialéctica es que el hombre está mediado por las cosas»⁴⁰. Por mucho que el hombre sea arrojado a la existencia y su única condición sea la libertad, esta libertad está necesariamente condicionada por las condiciones materiales en las que se desarrolla su vida. El materialismo dialéctico de Karl Marx aporta a Sartre el aterrizaje de sus postulados existencialistas en suelo firme, permitiéndole pulir y definir algunos conceptos que habían quedado enunciados en *El ser y la nada* y matizados en *El existencialismo es un humanismo*. Sin embargo, no toma la teoría marxista como un dogma, sino que la pone en crisis y, pese a reconocer que el marxismo es la filosofía insuperable de su época por no haber sido superadas las condiciones materiales que la hacen posible – esto es, el capitalismo –, hace una crítica radical de esta teoría. El objetivo de la *Crítica de la razón dialéctica* es integrar el marxismo al existencialismo, superando las limitaciones de cada una de las doctrinas filosóficas. En palabras de Maximiliano Basilio Cladakis:

⁴⁰ Steinlen, C. (2015).

Por un lado, el marxismo necesita al existencialismo puesto que sólo él puede devolverlo hacia lo concreto. Por otro lado, el existencialismo necesita integrarse al marxismo para incorporarse al saber y dejar de ser una mera ideología aislada. Si el marxismo es el pensamiento de la totalidad, el existencialismo es el de la particularidad.⁴¹

La crítica que hace Sartre del marxismo es que ha detenido, se ha convertido en dogma, y en vez de tratar de transformar el mundo, trata de acomodar éste a sus postulados y cree que, en última instancia, se cumplirá ineludiblemente la revolución comunista. Sartre, como ya hemos visto anteriormente, no acepta este determinismo ni en la vida humana ni en la historia, y critica la idea del eterno retorno. Critica el marxismo dogmático por estar fundamentado en una dialéctica idealista, y lo acusa de haber escindido la teoría de la praxis:

El marxismo se ha detenido; precisamente, porque esta filosofía quiere cambiar al mundo, porque trata de alcanzar el devenir mundo de la filosofía, porque es y quiere ser práctica, se ha hecho una auténtica escisión que ha dejado a la teoría, por un lado, y a la praxis, por otro.⁴²

Además, rechaza la postura positivista que adopta Engels en su *Dialéctica de la naturaleza*. Para éste, la dialéctica puede ser observada empíricamente y descrita por medio de leyes similares a las leyes de la naturaleza, pero Sartre argumenta que las leyes de la naturaleza no son otra cosa que proyecciones de las dinámicas propias del ser humano. Así, distingue entre razón analítica, que permite «sostener los procesos de objetivación del mundo natural y humano, y establecer leyes y regularidades», mientras que la razón dialéctica «vuelve inteligible la necesidad y totaliza los eventos, hechos y estados que la razón analítica mantenía separados»⁴³. Vemos el peso que le da Sartre a la dialéctica, pero hace una serie de precisiones.

⁴¹ Cladakis, M. B. (2016), p. 20.

⁴² Sartre, J.-P. (1995), p. 31. Citado a través de Cladakis (2016), p. 20.

⁴³ Cladakis (2016), p. 5.

Como ya se ha dicho, el proyecto vital del hombre es la libertad, pero este está constantemente limitado y condicionado por las condiciones materiales y en contradicción – o negación dialéctica – con el proyecto vital de los Otros, por lo que el ser humano ha de enfrentarse a la lucha entre lo que necesita para ser libre y la escasez material que no se lo permite. Steinlen lo define de la siguiente manera:

La historia del hombre está conformada por una inconmensurable multiplicidad de relatos individuales que se agrupan en el contexto de las contradicciones existentes en el mundo material. Estas relaciones dialécticas conforman síntesis que pueden hacer inteligible un momento histórico particular, este momento puede develar la verdad de la historia en un gran relato unificador. Sin embargo, esta verdad no es un fin único al que se dirige la historia, debido a que en el instante posterior de esa totalización histórica esa verdad se destotaliza y los heterogéneos relatos vuelven a su movimiento dialéctico de contradicciones en un proceso infinito encaminado a alcanzar la libertad.⁴⁴

De esta forma consigue Sartre unificar el individualismo existencialista con el colectivismo y materialismo dialéctico marxistas, complementando ambas teorías y revitalizando el marxismo.

3.3 – El Sartre literario

Como ya hemos dicho previamente, Sartre es un autor multifacético: filósofo, escritor, dramaturgo, ensayista, guionista, crítico literario, militante político y personaje público de gran influencia. Sin embargo, podemos encontrar un hilo conductor en toda su obra y es la presencia constante de sus ideas filosóficas y políticas, el fin que se propone Sartre con toda su obra es el mismo, comprender el mundo para transformarlo. En este sentido, la creación literaria y, concretamente, la representación dramática son elementos de los que el autor se sirve con gran destreza para transmitir sus ideas de una manera simplificada, de modo que puedan llegar al gran público.

Probablemente su obra más conocida sea la novela *La náusea*, publicada en 1938, sin embargo, esta

⁴⁴ Steinlen, C. (2015).

solo es una pequeña parte de su trabajo. En ella podemos observar las características más destacadas de su literatura, que más tarde vierte en su obra teórica *¿Qué es la literatura?*. En *La náusea* Antoine Roquentin es un historiador solitario dedicado a la escritura de una obra sobre la vida del Marqués de Rollebon, empresa que abandona hacia la mitad de la novela tras darse cuenta del absurdo que supone frente a la verdadera revelación que sufre: se percata de su propia existencia en el mundo y de que esta existencia supone que es intrínsecamente libre.

Mi pensamiento soy yo, por eso no puedo detenerme. Existo porque pienso... y no puedo dejar de pensar. En este mismo momento – es atroz – si existo es porque me horroriza existir. Yo, yo me saco de la nada a la que aspiro; el odio, el asco de existir son otras tantas maneras de hacerme existir, de hundirme en la existencia.⁴⁵

Soy libre: no me queda ninguna razón para vivir, todas las que probé aflojaron y ya no puedo imaginar otras. Todavía soy bastante joven, todavía tengo fuerzas bastantes para volver a empezar. ¿Pero qué es lo que hay que empezar? [...] Sólo y libre. Pero esta libertad se parece un poco a la muerte.⁴⁶

Roquentin vaga por la ciudad de Bouville y describe a los habitantes con los que va formando distintos tipos de relaciones, personajes de todas las clases sociales, mediante los cuales nos muestra su concepción del mundo y la sociedad. Por influencia Heidegger, Sartre hace una división entre dos tipos de personas, la primera de las cuales es aquella que busca la evasión del mundo y la existencia, como el Autodidacto. Este le sirve de crítica a los humanistas y a esos burgueses que, en vez de enfrentarse al absurdo de la existencia humana, tratan de evadirse leyendo los libros de la biblioteca municipal por orden alfabético, pero realmente no entienden la verdad del mundo. Frente a este personaje nos expone el segundo tipo de hombres entre los que se encuentra él mismo — Antoine Roquentin, alter ego del propio autor —, que no huye, sino que se enfrenta a su angustia, toma decisiones libres y, por ello, sufre. El Autodidacto es la encarnación de la razón analítica de la

⁴⁵ Sartre, J.P. (2002)., *La náusea* (trad. Aurora Bernárdez), p. 155

⁴⁶ *Ibid*, p. 239.

que hemos hablado previamente, aquella propia de la clase burguesa por la que se utiliza la ordenación de elementos simples en mera yuxtaposición para formar compuestos. Según esta concepción, el individuo es un átomo, una partícula aislada e incomunicada que se relaciona con otras partículas igualmente aisladas, es igual a cualquier otro hombre en esencia, por lo que todos los hombres son hermanos y libres. Dado que todos los hombres son iguales, la escritura burguesa se contenta con describir caracteres individuales que servirían para comprender la esencia del ser humano y los problemas humanos no son otra cosa que problemas individuales. Según Sartre, la misión de este espíritu de análisis es individualizar los problemas colectivos para desactivar la conciencia revolucionaria y aislar a los hombres en beneficio de las clases privilegiadas⁴⁷.

Para trascender esta visión burguesa de la escritura, Sartre propone una nueva en la que se entiende que el individuo y sus sentimientos no son elementos atómicos yuxtapuestos, sino formas organizadas, y nos dice que el todo es mayor que la suma de sus partes. El ser humano no está exento de la realidad social en la que se mueve, la realidad de un individuo no es transferible a la del resto más que por su condición metafísica, que se resume en nacer, morir, ser finito y existir entre hombres. El resto de sus cualidades son realidades indescomponibles y situadas.⁴⁸

Sartre realiza una síntesis entre la visión marxista de la literatura, según la cual el hombre está disuelto en el colectivo, y la visión analítica de la literatura burguesa. Postula que el ser humano no es otra cosa que su libertad y que

Esta libertad no debe ser considerada un poder metafísico de la “naturaleza” humana ni es tampoco la licencia de hacer lo que se quiere, siempre nos quedaría algún refugio interior, hasta encadenados. No se hace lo que se quiere y, sin embargo, se es responsable de lo que se es.⁴⁹

⁴⁷ Sartre, J.P. (2016), p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

Esta dialéctica tiene como consecuencia que «si la sociedad hace a la persona, la persona [...] hace la sociedad» El hombre no nace obrero ni burgués, sino que es necesario se haga y está

Totalmente condicionado por su clase, su salario y la naturaleza de su trabajo, condicionado hasta en sus sentimientos, hasta en sus pensamientos, a él le toca decidir el sentido de su condición y de sus camaradas y es él quien, libremente, da al proletariado un porvenir de humillación sin tregua o de conquista y de victoria, según se elija resignado o revolucionario. Y es de esta elección de lo que es responsable.⁵⁰

Si esta es la condición del hombre, ser libre y liberar al resto de hombres, ¿cuál es la función del escritor para Sartre y cuál es la condición de la obra escrita? Como ya dijimos cuando hablamos de la doctrina de la acción «la vida se expresa en empresas y la empresa del escritor es escribir»⁵¹. La novela es «la azarosa empresa de un hombre solo»⁵² y no podemos entender la obra escrita fuera de su contexto social. Por tanto, el escritor como hombre libre que asume sus responsabilidades por el hecho de ser libre, tiene que asumir su responsabilidad también al escribir, tiene que comprometerse con el presente para hacer ver al resto de hombres la realidad de la existencia, tiene que interactuar con su contexto social.

Él debe, pues, aceptar el lema de la industria: crear necesidades para satisfacerlas. Que cree la necesidad de la justicia, la libertad, la solidaridad, y que se esfuerce por satisfacerla en sus obras ulteriores. [...] deseemos que recobre la fuerza de escandalizar.⁵³

En el capítulo “¿Qué es escribir” hace una diferenciación entre poesía y prosa, en la que designa al poeta como aquel que utiliza las palabras como cosas, como entes en sí mismos, y al prosista como el que utiliza el lenguaje con un fin determinado para comunicar algo. Asocia la poesía al mito y dice que, tras el advenimiento de la sociedad burguesa:

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

⁵² *Ibid.*, p. 36.

⁵³ *Ibid.*, p. 44.

Para el poeta, sigue tratándose de crear el mito del hombre, pero se pasa de la magia blanca a la magia negra. Se sigue presentando al hombre como al fin absoluto, pero el hombre, al triunfar en su empresa, se hunde en una colectividad utilitaria. Lo que se encuentra en el fondo del acto y permitirá el paso al mito, no es, pues, el triunfo, sino el fracaso. Sólo el fracaso, al detener como una pantalla la serie infinita de sus proyectos, devuelve al hombre a sí mismo, a su pureza. El mundo sigue siendo lo inesencial, pero ahí está ahora como pretexto para la derrota. La finalidad de la cosa consiste en devolver al hombre a sí mismo cerrándole el camino. No se trata, desde luego, de introducir arbitrariamente la derrota y la ruina en el curso del mundo, sino de tener ojos únicamente para ellas.⁵⁴

El poeta se centra en la derrota, mientras que el prosista lo hace en la victoria.

Conviene advertir también que esta elección confiere al poeta una función muy precisa en la colectividad: en una sociedad muy integrada o religiosa, el fracaso está ocultado por el Estado o compensado por la Religión; en una sociedad menos integrada y laica, como son nuestras democracias, corresponde a la poesía esa compensación. La poesía es quien pierde, gana. Y el poeta auténtico opta por perder hasta morir para ganar. Repito que se trata de la poesía contemporánea. La historia presenta otras formas de poesía. [...] Por tanto, si se quiere hablar de algún modo del compromiso del poeta, digamos que es el hombre que se compromete a perder. Tal es el sentido profundo de este triste sino, de esta maldición a la que siempre alude y que atribuye siempre a una intervención del exterior, cuando se trata de su opción más honda; no de la consecuencia, sí de la fuente de su poesía. El poeta está seguro del fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general. Pone, pues, también en tela de juicio lo que hace el prosista. Pero la impugnación de la prosa se hace en nombre de un triunfo mayor y la de la poesía en nombre de la derrota que esconde toda victoria.⁵⁵

La prosa es, sin embargo, el imperio de los signos, entendidos como significado, no como significante. Tiene como función comunicar algo y el estilo bello tiene que pasar inadvertido, no puede en ningún caso tener más peso que el contenido. Las palabras no son objetos, sino

⁵⁴ *Íbid.*, nota 4. pp. 273-274.

⁵⁵ *Íbid.*, nota 4. pp. 274-275.

designaciones de objetos, dice. El escritor es un hablador y el hablar es un acto.⁵⁶ Se habla, dice Sartre, para descubrir una situación, para revelarla al mundo y, a través de la conciencia de dicha situación, cambiarla. Por ello, el escritor de prosa tiene que estar necesariamente comprometido con el momento histórico en el que vive, no puede mantenerse neutral y su función es que nadie pueda ignorar el mundo. Incluso el autor con su silencio está posicionándose con respecto al mundo, ninguna acción en el acto de habla es gratuita, y esto es lo que hace la “literatura pura”, ser un silencio:

Tal es, pues, la literatura "verdadera", "pura": una subjetividad que se entrega con la forma de lo objetivo, un discurso tan curiosamente dispuesto que equivale a un silencio, un pensamiento que se discute a sí mismo, una Razón que no es más que la máscara de la sinrazón, un Eterno que da a entender que no es más que un momento de la Historia, un momento histórico que, por las interioridades que revela, remite de pronto al hombre eterno, una enseñanza perpetua, pero que se efectúa contra las voluntades expresas de los que enseñan.⁵⁷

En este punto de su ensayo Sartre se hace una nueva pregunta: “¿Por qué escribir?”. Para responder a esta pregunta explica la dialéctica entre lectura y escritura, ya que la lectura se da porque hay escritura y viceversa.⁵⁸ Para Sartre «la lectura es creación dirigida»⁵⁹ y el hecho de escribir consiste en «pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he comprendido por medio del lenguaje»⁶⁰. En una suerte de *katharsis*, dice Sartre que

las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia, fundamenta nuestros afectos, los nombra, los atribuye a un personaje

⁵⁶ Esta afirmación nos remite a lo que en los años 60 Austin y Searle sistematizarán como la Teoría de los actos de habla, una parte importante de la Pragmática del lenguaje actual.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁸ Podemos ver aquí también la influencia de estas teorías en Iser y Barthes, que enuncian estos postulados en su obra teórica y de crítica literaria.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 78.

imaginario que se encarga de vivirlos por nosotros y que no tiene otra sustancia que esas pasiones prestadas.⁶¹

Por tanto, la lectura requiere la libertad del lector, que tiene que colaborar en la producción de la obra misma. La finalidad del libro es, necesariamente, la libertad del lector. «El lector se hace crédulo, descende a la credulidad y ésta, aunque acaba por encerrarse en sí misma como un sueño, va acompañada a cada instante por la conciencia de ser libre»⁶², continúa Sartre y en una paradoja dialéctica «cuanto más experimentamos nuestra libertad, más reconocemos la del otro; cuanto más nos exige, más le exigimos»⁶³. Esto tiene como consecuencia que el lector, al descubrir y recrear la revelación del autor, descubre el mundo y esto le ha de producir un deseo de cambiarlo:

Y todo el arte del autor es para obligarme a crear lo que él revela y, por tanto, para comprometerme. Entre los dos, asumimos la responsabilidad del universo. Y, precisamente porque este universo está sometido por el esfuerzo conjugado de nuestras dos libertades y porque el autor ha tratado por mi mediación de integrarlo en lo humano, es necesario que aparezca verdaderamente en sí mismo, en su naturaleza más honda, como atravesado de parte a parte y sostenido por una libertad que ha tomado como fin la libertad humana. Y, si este universo no es verdaderamente la ciudad de los fines que debe ser, es necesario por lo menos que sea una etapa hacia ella; [...] Es necesario que la obra, por muy perversa y desesperante que sea la humanidad que el autor pinte, tenga un aire de generosidad. [...] la generosidad debe ser la trama misma del libro, la materia con la que se labran los hombres y las cosas; sea cual sea el tema, debe manifestarse por todas partes una ligereza esencial que recuerde que la obra no es nunca un dato natural, sino una exigencia y una donación. Y, si me dan este mundo con sus injusticias, no es para que, contemple éstas con frialdad, sino para que las anime con mi indignación y para que las revele y cree con su naturaleza de tales, es decir, de abusos que deben ser suprimidos. De esta manera, el universo del escritor se revelará en toda su profundidad únicamente con el examen, la admiración y la indignación del lector.⁶⁴

El autor, por tanto, no puede tener otro tema que la libertad. Pero la tarea del escritor no está

⁶¹ *Íbid.*, p. 77.

⁶² *Íbid.*, p. 81.

⁶³ *Íbid.*, p. 83.

⁶⁴ *Íbid.*, p. 91.

solamente en escribir para revelar el mundo y comprometer al lector, sino que en un momento dado, cuando el sistema político que permite esta libertad – que Sartre identifica con la democracia – se ve amenazado, el escritor también tiene que ser partícipe de la acción y comprometerse con la situación política, social e histórica que vive.

Habiendo sentado las bases de la perspectiva literaria de Sartre, cabe preguntarse ahora qué función concreta le corresponde en su obra literaria el género dramático.

3.4 El teatro de situaciones de Sartre

Según la perspectiva enunciada por Sartre en *¿Qué es la literatura?*, podemos observar cómo se sirve del género dramático para poner en práctica sus postulados. El teatro, género de gran popularidad en la primera mitad del siglo XX, permite al autor una gran difusión de sus ideas. Lo utiliza como un fin, no pretende renovar formalmente el género, sino que se sirve de él para hacer comprensible su pensamiento al gran público. Ya hemos dicho que para Sartre el hecho literario tiene que estar en situación, y así lo explica Fernando Carmona en su ensayo sobre el teatro de Sartre:

Para escribir sobre su *historicidad*, que sólo se concibe *en situación*, el teatro le ofrece el género privilegiado para lograrlo, ya que la pieza teatral nos presenta unos personajes en una situación determinada. Pero para Sartre, el escritor ha de tener la fuerza creadora para remontarse sobre lo anecdótico – la situación concreta que se agota en sí misma –, y poder así dejar su concreción histórica, convirtiéndose en una situación universal, reflejo de nuestra condición humana.⁶⁵

Es, por tanto, el teatro de Sartre lo que él llama «teatro de situaciones». El objetivo de este teatro es reafirmar la libertad del hombre, y esto lo hace poniendo a los personajes en situaciones límite, enfrentados a decisiones que pueden implicar la muerte, en las que pueda mostrarse la libertad en su

⁶⁵ Carmona, F. (1981), p. 12. Las cursivas son del autor.

más alto grado «ya que acepta perderse para poder reafirmarse».⁶⁶ Pero para que esto sea efectivo, las situaciones límite que se representan han de ser también situaciones comunes, «aquellas que se presentan al menos una vez en la mayor parte de las vidas»⁶⁷. Solo así, dice Sartre, se puede superar el teatro de caracteres propio de la literatura burguesa. Estas situaciones que se plantean tienen, además, que seleccionarse de entre aquellas que expresen mejor las preocupaciones y problemáticas de la sociedad a la que se dirigen. No son los mismos dilemas los que se plantean en la Atenas del siglo V a.C. que en la Francia ocupada de 1943, como veremos más adelante.

Siguiendo con su crítica al teatro burgués, Sartre trata de huir de la afirmación del hombre por su acción, que le lleva, como hemos visto, al aislamiento y la desactivación de la conciencia revolucionaria. Por eso los personajes de los dramas sartrianos no se corresponden a los del teatro burgués de caracteres, personajes con personalidades estáticas, tipos, que se vuelven irracionales y van en contra de sí mismos. Sus personajes están siempre en conflicto con la sociedad en la que viven y los utiliza para desvelar la situación del mundo.

Para conseguir esta identificación, Sartre recurre a lo que llama la *distancia*, concepto que nos recuerda al de la *katharsis* aristotélica. Recordemos que para el autor griego la tragedia debía de ser la «imitación de una acción seria y completa» y aquí la palabra clave es el concepto de «imitación», que Sartre llama «mimo»⁶⁸. Para Sartre la identificación con la acción de la obra y con los personajes parte, en el teatro, de la distancia absoluta, ya que el personaje dramático es visto siempre desde fuera por el espectador, no hay posibilidad de deslizarse en su piel. Esta visión del personaje como “el otro” produce, dice Sartre, impotencia en el público, ya que no tiene la capacidad de interferir en

⁶⁶ *Íbid.*, p. 55. Se trata de la traducción del artículo “Para un teatro de Situaciones”, en *La Rue*, nº 12, noviembre 1947.

⁶⁷ *Íbid.*, p. 57. Se trata de la traducción de una conferencia impartida por Sartre en 1946 en Nueva York.

⁶⁸ Recordemos que la palabra griega μῖμος ('actor') está emparentada con el sustantivo μῖμησις y el verbo μῖμέομαι hacen referencia al hecho de imitar o representar algo.

la acción de la obra y es «ese sentimiento de necesidad – que es la proyección de la impotencia del espectador – lo que está en el origen de lo trágico y lo cómico, y hay que considerarlo como análogo a la impotencia del hombre que sueña y que no puede hacer nada».⁶⁹ El valor del teatro para Sartre radica en que se saca al espectador del mundo, que normalmente ve al mismo tiempo desde dentro y fuera, para verlo mejor y esto le permite reflexionar con cierta lejanía sobre su propia situación en el mundo. Esta mimesis, además, implica trascender el plano de la psicología, pues si el teatro esta formado por «gentes persiguiendo una empresa y haciendo actos para realizarla», esto implica, dice Sartre, que somos transportados más allá del plano psicológico y hacia el moral:

Estos actos nos transportan siempre más allá del plano psicológico porque hay una vida moral: cada acto comprende sus propios fines y su sistema de unificación; el que hace un acto está persuadido de que tiene razón para hacerlo; por consiguiente, nos encontramos no sobre el terreno del hecho, sino sobre el terreno del derecho, ya que cada individuo que actúa, en una pieza, por el hecho de realizar una empresa la justifica con razones, se da razones para emprenderla.⁷⁰

Esta idea del derecho también la enuncia Sartre en una conferencia sobre el teatro de situaciones, en la que dice que en la concepción de la tragedia por los griegos «la pasión no era nunca una simple tormenta afectiva, sino siempre, fundamentalmente, la afirmación de un derecho»⁷¹

Ahora, para lograr esta distancia, Sartre propone varios procedimientos. En primer lugar nos habla de la distancia en el tiempo o en el espacio de la acción teatral, un medio tímido de conseguir distancia, pero que vemos que él también va a utilizar. Pero es más efectivo en su opinión que sea el propio estilo, entendido como una «especie de conducta dada a los personajes»⁷² lo que logre este distanciamiento y que sean los propios personajes los que marquen la distancia con el espectador.

⁶⁹ Opus citat., p. 49. Se trata de la traducción de una conferencia impartida por Sartre el 10 de junio de 1944.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷¹ *Ibid.*, p. 58.

⁷² *Ibid.*, p. 52.

¿Y cómo ha de ser un lenguaje dramático que permita esto, sin dejar de hablar al espectador contemporáneo sobre su situación y su libertad? Sartre nos vuelve a hablar entonces de las palabras como actos, y dice que una palabra en teatro debe ser un acto o un medio de realizar una empresa, que «en ningún caso debe salir de este papel mágico, primitivo y sagrado»⁷³ Además, el lenguaje tiene que ser elíptico, es decir, debe apoyarse en el gesto para completar su significado. Y, por último, debe ser irreversible, «debe en cada instante ser tal que no se pueda poner una frase en otro sitio que en el que está». Pero este lenguaje, finaliza diciendo, no puede estar separado del modo de interpretación, del ritmo, ya que entonces perdería fuerza y efecto.

Hemos hecho un repaso, por consiguiente, de la concepción filosófica y literaria de Sartre, que en suma es un todo unitario. La libertad, la necesidad del hombre de expresarse mediante hechos, la constricción al medio social y la elección de comprometerse con el mundo en el que se vive se expresan en Sartre de la manera más cristalina en su obra literaria y dramática. Pasemos ahora a analizar las obras dramáticas que nos competen, *Las moscas* y *Las troyanas*.

4. La recepción de la tragedia grecolatina en el teatro de Sartre.

La obra teatral de Sartre, según él mismo la entendió, no es unidimensional. No es tan solo la aplicación de sus teorías filosóficas ni un manifiesto político, sino que es una literatura «de las grandes circunstancias», una literatura que consiste en reconciliar «lo absoluto metafísico y la relatividad del hecho histórico»⁷⁴. El teatro tiene la capacidad de hacer que la acción enunciada por la filosofía surja, sea observada por el espectador y adquiera la capacidad de ser un vehículo del mito, es decir, de que el espectador se observe a sí mismo desde fuera y capte su propia vida. No podemos dejar de notar que las obras dramáticas estudiadas en este trabajo correspondan a la

⁷³ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁴ Sartre, J.P. (2016), p. 212-213.

primera – *Las Moscas*, de 1943 – y la última – *Las Troyanas*, de 1965 – que escribió y publicó Sartre durante su carrera, y que ambas traten un tema mítico en una suerte de estructura circular del teatro sartriano. Sin embargo, estas son las únicas similitudes que encontramos entre ellas, puesto que en el lapso de 22 años que separan el estreno de la primera y el de la última el pensamiento y la literatura de Sartre evolucionaron y cambiaron de forma abismal.

4.1 – *Las Moscas* o la libertad del individuo

Comenzaremos por la primera obra, *Les Mouches* en su título original, estrenada en 1943 en el contexto de la Francia ocupada por la Alemania nazi. En ese mismo año se publicó también su primera obra filosófica, *El ser y la nada*, que recoge, como dijimos en otro apartado, los fundamentos de la filosofía existencialista de Sartre. El mito de Orestes, un mito con un amplio recorrido a lo largo de la historia de la literatura, le sirve al dramaturgo para expresar una intensidad particular que, por la brevedad del teatro, exigía que el personaje estuviera ya situado⁷⁵, es decir, que fuera ya conocido. Tomando como hipotexto la *Orestíada* de Esquilo, trilogía de dramas compuestos por *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*, Sartre reinterpreta el mito y este le sirve de base para plasmar sus propias ideas.

En primer lugar veamos someramente las diferencias entre ambas obras, para más tarde analizar la relectura de Sartre. La trilogía de Esquilo – *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides* – fue concebida y presentada a un concurso en un festival estatal en honor a Dionisos en el año 458 a.C., festival en el que se exponían tres tragedias y un drama satírico. Esquilo prefirió la fórmula de la trilogía con el mismo tema ya que, al ser escenificada por dos actores, tres tragedias ligadas le permitían una mayor complejidad argumental⁷⁶. Recordemos que Esquilo vivió entre el último

⁷⁵ Carmona, F. (1981), p. 82.

⁷⁶ Para más información sobre el origen de la tragedia y el teatro de Esquilo, se puede acudir a la introducción que hizo Francisco Rodríguez Adrados para la edición de las tragedias de este autor en la Editorial Gredos (2000).

tercio del siglo VI y la primera mitad del siglo V a.C. en Atenas, coincidiendo con la tiranía de Pisístrato y sus hijos, para más tarde asistir al desarrollo de la democracia ateniense. Este dato biográfico es importante ya que en *La Orestíada* el autor trata varios de los temas fundamentales de esta época: el peligro de la tiranía, la defensa de la justicia – encarnada en el Areópago ateniense⁷⁷ – y la preocupación por el belicismo – posiblemente influido por el expansionismo de Atenas al frente de la Liga Marítima. La trilogía se inicia con *Agamenón*, una tragedia que narra la vuelta del héroe griego tras la Guerra de Troya junto con la cautiva Casandra, quien presagia la desgracia que caerá sobre la casa de Atreo, desgracia que comienza con el asesinato de Agamenón a manos de su mujer, Clitemnestra, con la ayuda de Egisto. Egisto es un personaje que, como veremos, cambia completamente en la obra de Sartre. En Esquilo, Egisto actúa siguiendo la idea de justicia por venganza, ya que era hijo de Tiestes y primo de Agamenón, y tiene como misión vengar la afrenta cometida por el padre de Agamenón, Atreo⁷⁸, a su padre. Clitemnestra por su parte actúa movida por el dolor del sacrificio de una de sus hijas, Ifigenia, a manos de Agamenón para poder regresar de Troya. *Las Coéforas* es la segunda tragedia. En ella se nos presenta a Clitemnestra y Egisto ya como reyes de Argos y a Orestes, hijo de Agamenón, que vuelve a su patria para vengar la muerte de su padre. Esta obra, que analizaremos más adelante en profundidad, termina con el asesinato de Clitemnestra y Egisto y la huida de Orestes, perseguido por las Erinias. La última obra de la trilogía, *Las Euménides*, cierra el ciclo de venganzas y muertes instituyendo la diosa Atenea un órgano para impartir justicia, el Areópago, mediante el cual se juzga a Orestes y se le declara inocente. Se transforma también a las Erinias en diosas benévolas que serán honradas en Atenas. Vemos, por tanto, que el tema fundamental de esta trilogía es el paso de la justicia privada (del οἶκος), a la

⁷⁷ El tribunal de justicia ateniense encargado de velar por el cumplimiento de las leyes y la vigilancia ante los cambios, aunque tras la reforma democrática del año 462 a.C. fue reducido a tribunal de lo criminal.

⁷⁸ Las intenciones de Egisto se pueden leer en AESCH. *Ag.* 1577 -1612.

justicia del Estado.⁷⁹

En *Las Moscas*, Sartre toma este mito, al igual que lo tomó Esquilo de la tradición mítica helena, y lo transforma para poner en boca de Orestes, este personaje ya previamente “situado” y reconocido por la audiencia, toda la carga de su pensamiento. Vemos que esta obra, dividida en tres actos, se inicia con la llegada de Orestes a Argos acompañado de su Pedagogo. Ambos se hacen pasar por extranjeros y conversan con Júpiter, quien se muestra en forma humana. La ciudad se encuentra infestada de moscas y sus habitantes visten de luto. Más tarde Orestes se encuentra por primera vez con su hermana, Electra, quien le incita a cometer los asesinatos de su madre y Egisto. Este asesinato se lleva a cabo tras la ceremonia de la fiesta de los difuntos, en la cual todo el pueblo de Argos se reúne para expiar sus pecados y acoger a los muertos entre ellos durante un día. Orestes mata a Egisto y más tarde a su madre. Por último, Orestes y Electra se refugian en el templo de Apolo y son acosados por las Erinias, unas moscas gigantescas que les amenazan y consiguen que Electra se arrepienta del asesinato de su madre. Orestes, en cambio, no solo no se arrepiente sino que abraza su crimen como una forma de liberación y se exilia, llevando, como el flautista del cuento, a todas las moscas consigo.

Vemos, por tanto, numerosas diferencias en cuanto a la trama de las obras de Esquilo y Sartre. En primer lugar, *Las Moscas* comienza con la historia contada en *Las Coéforas*, en el momento en el que Orestes regresa a Argos. Sin embargo, en la segunda el personaje lleva a cabo el prólogo frente a la tumba de su padre, mientras que en la obra de Sartre se trata de una conversación entre Orestes, el Pedagogo y Júpiter. Además, en la tragedia griega las muertes nunca se escenificaban frente al público, era uno de los personajes el que narraba, como en el caso del esclavo que narra la muerte

⁷⁹ Para más información acerca de este tema, recomiendo la lectura de mi trabajo “La muerte de Agamenón en *Odissea y Esquilo*” (2014) <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/8026>

de Egisto o el coro que se lamenta por la de Clitemnestra en *Las Coéforas*. Sartre, en cambio, decide poner en escena el asesinato de Egisto, una práctica dramática que le permite aumentar la tensión y el patetismo del acto. Por último y, quizás más relevante en cuanto a la trama, el final de *Las Moscas* es radicalmente diferente al de *Las Euménides*: no hay juicio, no aparecen más dioses que Júpiter, y Orestes no es absuelto por ningún tribunal, sino que decide marcharse de Argos para dar ejemplo a su pueblo de lo que significa la libertad y librarles de la carga que supone el remordimiento. *Grosso modo*, podemos decir que Sartre elige la trama de *Las Coéforas* y reinterpreta en clave existencialista el matricidio cometido por Orestes, al igual que hizo Esquilo en su obra con la defensa de la justicia democrática.

En cuanto al escenario y la ambientación, a diferencia de otras obras mitológicas del siglo XX, *Las Moscas* se ambienta en la ciudad de Argos y varios años después de la muerte de Agamenón, al igual que *Las Coéforas*. Si bien es verdad, como ya hemos comentado, que Orestes en ningún momento va a Atenas – como sí hace en *Las Euménides* – podríamos decir que Sartre fue bastante respetuoso con la localización espacio-temporal de la tragedia. Esto le servía para enfatizar la “situación” de su personaje y para marcar esa distancia teatral de la que nos habla el autor, pero también como una manera de esquivar la censura impuesta por el mariscal Pétain y el régimen de Vichy.

El Orestes sartriano encarna los valores del héroe existencialista, contrapuesto al héroe clásico. Es activo, no se somete a la voluntad de los dioses, es responsable de sus actos, es individualista y, en última instancia es libre: libre a la manera sartriana, es decir, ser libre es su “destino”, su condena. Solo la apariencia de Orestes, lo que Díez del Corral llama «el ropaje formal»⁸⁰ es del héroe clásico, todo lo demás en él es anticlásico. Está en contradicción con la Naturaleza, encarnada en los dioses,

⁸⁰ Díez del Corral (1974), p. 228.

que es a la vez la naturaleza y el orden social. Así lo manifiesta a Júpiter:

Fuera de la naturaleza, contra la naturaleza, sin excusa, sin otro recurso que en mí. Pero no volveré bajo tu ley; estoy condenado a no tener otra ley que la mía. No volveré a tu naturaleza; en ella hay mil caminos que conducen a ti, pero sólo puedo seguir mi camino. Porque soy un hombre, Júpiter, y cada hombre debe inventar su camino.⁸¹

No existe, como en Nietzsche, disolución dionisiaca, no hay vuelta a la Naturaleza, pues la naturaleza ha sido creada, está jerarquizada y es eminentemente cristiana. Júpiter encarna la figura cristiana, pero el renacimiento pronosticado por el filósofo alemán no tuvo en cuenta el racionalismo y la secularización de la doctrina religiosa cristiana. «Con el existencialismo – dice Díez del Corral – el hombre ha quedado solo [...] sin encaje en un contorno social, sin afincamiento en la Naturaleza, sin ninguna raigambre histórica, recluso en su soledad».⁸² Se busca en la época contemporánea una manera de sustituir el cristianismo por la Antigüedad que no sirve como refugio sino «tan solo brinda, generosa, un altavoz estupendo para proclamar angustias».⁸³ No cabe duda de que el cristianismo ha impregnado la cultura de Occidente hasta capas muy profundas y Sartre, de familia protestante, también estaba influido por él pese a que se consideraba profundamente ateo. Si bien esto es cierto, la crítica de Sartre sobrepasa lo religioso y se centra más en la dimensión ontológica y política. Orestes encarna la oposición al orden moral católico petanista pero, al mismo tiempo, se aleja de la idea nietzscheana de la voluntad de poder: no es un superhombre que desea el dominio autoritario del pueblo, sino que pretende dar voz al pueblo de Argos y servir de ejemplo del poder de libertad.⁸⁴ No es egoísta en el sentido nietzscheano, sino que está comprometido con sus circunstancias y «en cuanto hay compromiso, estoy obligado a querer, al mismo tiempo que mi

⁸¹ Sartre, J.P. (1990), p. 111.

⁸² *Ibid.*, p. 236.

⁸³ *Ibid.*, p. 238.

⁸⁴ Bello, E. (2005), p. 51.

libertad, la libertad de los otros; no puedo tomar mi libertad como fin si no tomo igualmente la de los otros como fin»⁸⁵. Es por eso por lo que carga con la responsabilidad del matricidio y decide liberar a sus compatriotas de las diosas del remordimiento.

El ser humano no existe por ser creación divina, sino que «si existe frente a Dios, es su propio soporte y no conserva el menor vestigio de la creación divina»⁸⁶. Es un ser cuya única condición de existencia es ser libre y, al igual que Antoine en *La náusea*, se percata de esta libertad mediante sus actos y la toma de responsabilidad absoluta frente a ellos: «Pero de pronto la libertad cayó sobre mí y me traspasó, y ya no tuve edad, y me sentí completamente solo, en medio de tu mundito benigno, como quien ha perdido su sombra; y ya no hubo nada en el cielo, ni Bien, ni Mal, nadie que me diera órdenes», le dice a Júpiter.⁸⁷ Recordemos que en *El existencialismo es un humanismo*, Sartre explica esta ausencia de valores tras la muerte de Dios: «Si, por otra parte, Dios no existe, no encontramos frente a nosotros valores y órdenes que legitimen nuestra conducta.»⁸⁸ Dios, Júpiter, no existe, pero porque ya no tiene poder sobre Orestes. Así el héroe existencialista se encuentra abocado a la angustia de tener que tomar responsabilidad de sus decisiones y estar obligado a hacerlo.

Orestes también actúa como *alter ego* de Sartre en varios aspectos. Es un extranjero en su propia tierra, un burgués y un huérfano. Constantemente busca sentirse parte de la sociedad de Argos, pero fracasa en su intento, se da cuenta de su libertad y se exilia. Para Sartre, la condición de la bastardía se aplica a todos los que no están plenamente insertos en un círculo social, condición que se aplica a sí mismo en *Las palabras*, puesto que, como él, «el intelectual es un bastardo porque experimenta la

⁸⁵ Vid. nota 30.

⁸⁶ Sartre (1943), p. 12. Citado a partir de Bello, E. (2005), p. 52.

⁸⁷ Sartre, J.P. (1990), p. 110.

⁸⁸ Vid. nota 25.

ruptura entre pensamiento y acción y puede así alcanzar la lucidez que no logran los demás».⁸⁹ En segundo lugar, Orestes fue recogido y educado por unos burgueses ricos de Atenas, educado por un pedagogo y es, por tanto, un burgués intelectual como el propio Sartre. Dentro de la visión política de Sartre el burgués tiene un papel social que cumplir, debe comprometerse con su momento y, al igual que Orestes, no conformarse con una vida cómoda como la que le recomienda el Pedagogo, sino incurrir en el acto antinatural del matricidio para liberar a su pueblo mediante su ejemplo. Por último, dicho por el propio Sartre en *Las palabras*, se plantea una relación incestuosa discreta entre los dos hermanos, basada en su lectura infantil de *Les Transatlantiques*.⁹⁰

Hay autores como Juncosa Carbonell que han postulado que el acto de Orestes fracasa, ya que pese a que su acto pretende ser liberador para los demás, termina siendo un acto para sí y esto le lleva a tomar el único camino que le queda, el exilio, en un gesto teatral que revela lo que le había advertido Egisto: «que todo él era visto desde fuera y no era, desde esa perspectiva, más que el temor que los demás sentían de él».⁹¹ No es por tanto un ser para-sí sino un ser para-otro, es un comediante frente al pueblo de Argos como el propio Sartre frente a su abuelo, «forzado por la sociedad y la historia, se representa un papel acorde con lo que se nos impone sin inventar el propio camino».⁹²

Pero al menos Orestes abraza la responsabilidad de su acto y no se refugia en la mala fe como hace su hermana Electra. La contraposición entre la Electra de Esquilo y la de Sartre es muy notoria. Igualmente esclavizada por su madre, la heroína clásica era una mujer fuerte que luchaba por sus ideas sobreponiéndose al horror de sus acciones. Sin embargo, «Sartre retrata un personaje cobarde

⁸⁹ Juncosa Carbonell, A. (1976), p. 23.

⁹⁰ Sartre, J.P. (1982), p. 39, nota 1.

⁹¹ Opus citat., p. 19.

⁹² *Íbid.*, p. 24.

que siente la necesidad de aferrarse a alguna cosa para seguir viviendo y, por ello, se acaba convirtiendo en una nueva súbdita de Júpiter»⁹³. En *Las Moscas* Electra se encuentra a Orestes frente a la estatua de Júpiter y le convence de la necesidad del matricidio. Sin embargo, cuando se percata de las consecuencias de sus actos, acosada por las Erinias, se arrepiente de ellos y carga la responsabilidad de la muerte de Clitemnestra a su hermano: «He soñado con ese crimen. ¡Pero tú, tú lo cometiste, verdugo de tu propia madre!»⁹⁴. Electra, que no se compromete con su condición humana, da la espalda a su hermano y actúa de mala fe, se refugia en el arrepentimiento y en la religión, y como consecuencia acaba cayendo en los brazos de Júpiter como su esclava:

¡Socorro! Júpiter, rey de los dioses y de los hombres, mi rey, tómame en tus brazos, llévame, protégeme. Seguiré tu ley, seré tu esclava y tu cosa, besaré tus pies y tus rodillas. Defiéndeme de las moscas, de mi hermano, de mí misma, no me dejes sola, consagraré mi vida entera a la expiación. Me arrepiento, Júpiter, me arrepiento.⁹⁵

El cambio que se produce en Electra entre el principio y el final de la obra tiene que ver, según Sartre, con la actitud que toman algunas personas según la cual, pese a tener las herramientas para reconocer su propia libertad, deciden ignorarla y refugiarse en excusas para vivir una vida más cómoda. Electra acaba, por tanto, igual que el resto del pueblo de Argos al principio de la tragedia: arrepentida de sus *pecados*, en constante expiación de los mismos. Los habitantes de Argos representan así al ser en-sí, son meros espectadores de los sucesos, están embargados por los remordimientos y siguen a su rey, Egisto, y a su dios.

Estos dos personajes se asimilan en el pensamiento existencialista de Sartre al ser para-otro en el caso de Egisto y al orden de la Naturaleza en el caso de Júpiter. Egisto «no es más que lo que los

⁹³ Rovecchio Antón, L. (2012), p. 242.

⁹⁴ Opus citat., p. 99.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 114.

otros advierten de él».⁹⁶ Así lo expresa él mismo: «Desde que reino, todos mis actos y palabras tienden a componer mi imagen [...] Pero yo soy mi primera víctima, ya que no me veo más que como ellos me ven».⁹⁷ Júpiter, por su parte, representa el orden de la naturaleza, que en este caso se identifica con el orden social. Aparece primero como estatua y como humano, con un aspecto vulgar, tratando de convencer a Orestes de que se vaya o se arrepienta y prometiéndole que mediante su conjuro podrá ahuyentar a las moscas. Sin embargo, se percata de que Orestes es libre y, como consecuencia, ya no puede nada contra ese hombre. La liberación de Orestes anuncia el crepúsculo del dominio de Júpiter, pero, tal y como dice en su última intervención, «mi reino aún no ha llegado al fin, ni mucho menos, y no quiero abandonar la lucha».⁹⁸ Sartre es consciente de que, al contrario que lo que opinaba Nietzsche, Dios aún no ha muerto.

Las Erinias, en este caso representadas como moscas, mantienen en Sartre su aspecto repugnante y su insistencia a la hora de atormentar a los mortales. Son, como en Esquilo, deidades menores, pero en *Las Moscas* dependen directamente de Júpiter, quien es llamado el «dios de las moscas y la muerte». Encarnan en Sartre los remordimientos y el sentimiento de culpa del pueblo y lo atormentan, obligándolo como a Electra a arrepentirse constantemente de sus pecados, hasta que Orestes, al igual que el flautista de Scyros, se lleva la plaga fuera de la ciudad.

Otros personajes que aparecen en la obra de Sartre son el Pedagogo, símbolo de la intelectualidad, y Clitemnestra, quien tiene un papel mucho menos relevante que en la obra de Esquilo, tan solo el de esposa de Egisto y reina en segundo plano de Argos.

Ya hemos apuntado algunos de los hilos conductores de la obra: Orestes como el héroe que encarna la libertad y la oposición entre el esencialismo del designio divino y el ateísmo. Pero dado que Sartre

⁹⁶ Juncosa Carbonell, A. (1976), p. 18.

⁹⁷ Opus citat., p. 84.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 113.

quiso crear una obra compleja y comprometida no solo a nivel filosófico, moral y religioso, sino también político, centrémonos en esta última parte. Recordemos, pues, que el estreno de la tragedia se produjo en el año 1943, cuando Francia estaba gobernada por el mariscal Pétain y en el régimen de Vichy, afín a la Alemania nazi. Sartre, como sabemos, partía de una visión de la literatura como compromiso político y social y no se nos puede escapar la alegoría que subyace a esta obra. En el contexto de la Francia de Vichy, el propio Sartre reconoció en una serie de entrevistas a Simone de Beauvoir, que esta obra teatral tenía como objetivo evidenciar el problema de la libertad frente a los alemanes.⁹⁹ Siguiendo estas indicaciones, hay autores como Rovecchio Antón que han postulado la siguiente alegoría: la ciudad de Argos sería la Francia ocupada y sus habitantes el pueblo francés. Júpiter representaría a la Alemania nazi, mientras que Egisto sería el *alter ego* del mariscal Pétain, cuya muerte remite a su capitulación. Las Erinias serían las representantes de los remordimientos y de la culpabilidad del pueblo, puesto que la propaganda de Vichy «difundía la idea de que la derrota era una consecuencia lógica de los pecados cometidos por los franceses bajo la Tercera República. El otro arrepentimiento contra el que pretendía luchar era el del “terrorista que, al matar alemanes, desencadenaba la ejecución de cincuenta rehenes».¹⁰⁰ La política de orden católico impuesta por este régimen, centraba el problema en un supuesto “pecado original” que los franceses debían expiar, igual que los habitantes de Argos, con su perpetua penitencia. El personaje de Orestes viene a ser en este contexto una llamada de atención al pueblo francés para que despierten de esa “enfermedad del arrepentimiento” y se den cuenta de su propia libertad. En este sentido, Galster critica a Sartre por no haber propuesto una forma de gobierno alternativa y más justa, en vez de apelar a la moral individual. Sin embargo, vemos que la obra teatral deja, en su final abierto, un

⁹⁹ Estas entrevistas están recogidas en Beauvoir, S., *La ceremonia del adiós*.

¹⁰⁰ Galster, I. (1988), p. 59.

camino hacia la esperanza que no pasa por la restitución de un gobernante fiel al régimen de Júpiter:

No temáis a vuestros muertos; son *mis* muertos. Y mirad: vuestras fieles moscas os han abandonado por mí. Pero no temáis, gente de Argos, no me sentaré, todo ensangrentado, en el trono de mi víctima; un dios me lo ha ofrecido y he dicho que no. Quiero ser un rey sin tierra y sin súbditos. Adiós, mis hombres, intentad vivir; todo es nuevo aquí, todo está por empezar. También para mí la vida empieza.¹⁰¹

La conciencia política comunista y en cierto modo libertaria de Sartre se ve claramente en este último pasaje de la obra, una conciencia inmadura aún, que está esperando a comprender y reformular los postulados marxistas, trabajo que le llevará las siguientes dos décadas de su vida.

En resumen, Sartre actualiza el mito de Orestes en el estricto sentido de la palabra: toma los ropajes formales del mito, el tiempo y el espacio y los personajes, pero motifica todo lo demás. A nivel formal la obra no sigue los cánones clásicos: el coro tiene una mínima aparición en el último acto y no tiene la misma función que en la tragedia griega; el lenguaje está actualizado y renovado, con presencia incluso de anacronismos tales como los conjuros de Júpiter; y, lo más importante, la obra no apela a los espectadores de la Atenas del siglo V a.C., sino que habla de los problemas de la Francia de 1943 y expresa los postulados existencialistas del autor. Está situada, está comprometida y por eso renueva el mito y lo dota de vigencia en su época.

4.2 – Hacia una tragedia colectiva: *Las Troyanas*.

En 1965 Sartre escribe la que será su última tragedia, *Las Troyanas*, una traducción libre de la obra homónima de Eurípides. Como ya hemos dicho, junto con *Las Moscas*, estas son las dos únicas tragedias que desarrollan un tema mítico. Para la época en la que se estrena esta obra, el pensamiento de Sartre ha evolucionado y ha adquirido nuevos planteamientos, sin desdeñar el núcleo fundamental de su doctrina existencialista. Madurado desde los años 40, encuentra en el

¹⁰¹ Opus citat., p. 118.

marxismo una manera de unificar su pensamiento individualista y de la libertad formal, tachado de burgués, con las condiciones materiales de existencia y la libertad real, tema que plantea en *La crítica de la Razón dialéctica*. El hombre no puede escapar de sus condiciones materiales ni de la historia y estas determinan las circunstancias en las que puede ejercer su libertad, que sigue siendo la característica definitoria de la condición humana. En este apartado veremos cómo expresa Sartre estos conceptos, unidos a un mayor compromiso político, en su adaptación de *Las Troyanas*.

En primer lugar, hagamos un breve resumen de los puntos centrales de la obra de Eurípides. Este autor es considerado como el último gran tragediógrafo griego. Vivió durante el siglo V a.C., una época en la que la religión y la mitología griegas ya eran vistas más por su valor ritual que como creencias firmes. *Las Troyanas* se estrena en el año 415 a.C., 16 años después del inicio de la Guerra del Peloponeso; sin embargo, Atenas seguía siendo todavía una potencia colonial y, de hecho, en 416 a.C. lleva a cabo la invasión de la isla de Melos, en la que da muerte a los varones y esclaviza a las mujeres y los niños. Es en este contexto en el que Eurípides presenta *Las Troyanas* frente al público ateniense, una obra en la que critica el expansionismo colonial ateniense, la guerra y el papel de los dioses. En este momento a los espectadores les interesa más «el modo de decir que lo que se dice. (...) De este modo – dice Sartre – la tragedia se transforma en una conversación a medias palabras sobre temas sabidos de antemano.» El propósito de Eurípides es «utilizar el lugar común para destruirle desde dentro», y que el público se dé cuenta de que asiste su descomposición.¹⁰²

Eurípides no pretende ensalzar los valores bélicos y heroicos de la Grecia arcáica a través del mito de la Guerra de Troya, sino que nos muestra los horrores y el absurdo de la guerra mediante las

¹⁰² Sartre, J.P. (1965). Se trata de unas aclaraciones recogidas por Bernar Pingaud en BREF, periódico mensual del Teatro Nacional Popular.

consecuencias que tiene para las mujeres troyanas: la ciudad en ruinas, las supervivientes aterrorizadas y convertidas en esclavas o la muerte del infante Astinacte. Esta crítica se muestra claramente en la frase que les dice Hécuba a Helena y Menelao: «triunfáis con la lanza mejor que con la inteligencia»¹⁰³. Los héroes griegos han acabado convertidos en burdos carniceros de niños y esclavistas: Eurípides ha destruido el lugar común de la Guerra de Troya.

Sartre, cuyo contexto, más de dos mil años después, es bastante similar, decide hacer una traducción libre de esta obra para hablarle al público europeo de su época. Recientemente terminada la Guerra de Argelia y a diez años de que termine el conflicto armado en Vietnam, Sartre carga contra el colonialismo occidental poniendo sus palabras en boca de los dioses y heroínas de la antigüedad. Más tarde analizaremos en profundidad los componentes de esta crítica anticolonial. Comencemos por ver cuáles son las modificaciones que el autor introduce en su adaptación. Retomando nuevamente el concepto de la distancia teatral, Sartre comenta en unas aclaraciones recogidas por Bernard Pingaud para el periódico mensual del Teatro Nacional Popular en 1965, que se sirve de estos cambios para que el público francés comprenda cuestiones que para un ateniense del siglo V a.C. eran obvias. Por tanto, Casandra tiene que ser más explícita a la hora de hablar del destino final de Hécuba y se ha de entender que sus predicciones son ciertas, así que Sartre añade un monólogo final de Poseidón en el que se apunta esto. Además, el coro se queja con indignación frente a la marcha de Menelao y Helena en el mismo barco, puesto que en la obra de Eurípides no quedaba expreso que el jefe griego volvería a aceptar a su mujer y a llevársela con él de vuelta. Sartre dice que la obra no es una tragedia, es un *oratorio*, un auto, por lo que ha tenido que acentuar algunas oposiciones para dramatizarla, para convertirla en tragedia:

El conflicto entre Andrómaca y Hécuba, la doble actitud de Hécuba que tan pronto se abandona a la desdicha,

¹⁰³ Murray. G. (1960). Citado a partir de Domenech, R. (1965).

tan pronto pide justicia; el cambio de Andrómaca “pequeño burguesa que aparece primero bajo los rasgos de esposa, después, bajo los de la madre; la fascinación erótica de Casandra, que se precipita al lecho de Agamenón, sabiendo sin embargo que perecerá con él».

En estas mismas aclaraciones Sartre indica por qué eligió esta tragedia y nos dice que la obra de Eurípides fue representada durante la Guerra de Argelia y tuvo un impacto en el público que comenzó a ver con buenos ojos la negociación con F.L.N.¹⁰⁴ Esta tragedia, primero en Eurípides y después en Sartre, es una condenación de la guerra y el colonialismo. Pero la guerra en época de Sartre no es el mismo tipo de guerra que en el siglo V a.C.: «(es) una guerra atómica que no dejará ni vencedores ni vencidos. Eso es, precisamente, lo que toda la obra demuestra: los griegos destruyeron Troya, pero no sacarán beneficio alguno de su victoria puesto que la venganza de los Dioses los hará perecer a todos». En cuanto al colonialismo, el propio autor recalca que le ha dado especial énfasis hablando de Europa que, aunque es una idea moderna, responde a la oposición entre griegos y bárbaros. Por último, Sartre también menciona a los Dioses, una realidad ajena a los espectadores del siglo XX, por lo que necesita marcar más la distancia y los ilustra como contradictorios. Son poderosos y a la vez ridículos, dominan el mundo, pero se dejan llevar por vanidades pequeñas. Los Dioses también están en descomposición.

«La obra termina – dice Sartre – en el nihilismo total». Y él ha querido acentuarlo para que nos demos cuenta de la negación, del rechazo que supone: «a la desesperación final de Hécuba, sobre la cual he insistido, responde la frase terrible de Poseidón¹⁰⁵. Los dioses reventarán con los hombres, y esa muerte común es la lección de la tragedia.»

¹⁰⁴ Frente de Liberación Nacional de Argelia.

¹⁰⁵ La obra termina con Poseidón diciendo: «Ahora váis a pagar. Haced la guerra, mortales imbéciles. Destrozad los campos y las ciudades. Violad los templos, los sepulcros y torturad a los vencidos. Haciéndolo así, reventaréis. Todos» Sartre, J.P. (1967), traducción de Martínez Sierra, M.

¿A qué se refiere Sartre con este «nihilismo total». Volvamos por un momento a *Crítica a la razón dialéctica* para comprender mejor estas palabras. Para Sartre, la praxis no puede ser comprendida a través de la lógica del positivismo. La negatividad es lo propio de la acción humana, ya que, según apuntaba en *El ser y la nada*, la acción es representada como la negación intencional del mundo. A partir de la *Crítica*, funda el concepto de *praxis*, mediante la cual señala que la actividad humana aparece definida como nihilización y totalización del mundo. Esta negación debe ser comprendida dentro de la complejidad dialéctica, en la cual la negación es también una afirmación. La acción, además de implicar la negación del estado actual del mundo, representa también una reconfiguración del mundo. La actividad humana niega al mundo a la vez que lo totaliza. El hombre niega y reconfigura el mundo circundante a partir de la praxis, otorgándole un sentido y una unidad a la dispersión molecular que impera en la materia interte¹⁰⁶. Por tanto, esta negación no es un nihilismo total carente de esperanza, sino una oportunidad para reconfigurar el mundo, pero ese papel le corresponde al espectador de la tragedia.

Vemos que en *Las Troyanas* no hay un único protagonista, como el Orestes de *Las Moscas*, sino que son todas las mujeres troyanas las protagonistas de la obra. Autores como Juncosa Carbonell han postulado que el pueblo troyano se abandona a la mala fe refugiándose en el destino que les ha sobrevenido. Sin embargo, no estamos de acuerdo con este análisis, ya que a partir de otros textos de Sartre en los que critica el colonialismo se explica en qué sentido obran las mujeres troyanas, especialmente Casandra, y que configuran el sentido político y moral de la obra. Antes de analizarlos en profundidad, haremos una breve mención al tema central del pensamiento de Sartre, la libertad. Si bien en *El ser y la nada* y en *El existencialismo es un humanismo* postulaba el autor una libertad formal, por la cual, dentro de las circunstancias concretas de cada uno, el individuo está

¹⁰⁶ Basilio Cladakis, M. (2016).

obligado a elegir, es decir, está condenado a ser libre, en la *Crítica a la razón dialéctica* puntualiza este concepto. Dice Eduardo Bello que «el nuevo sentido de la libertad es el siguiente: no hacer lo que uno quiere, sino poder hacer algo más con nosotros a partir de lo que se ha hecho con nosotros. La relación entre la libertad y la mediación histórica o social es uno de los problemas que más ha investigado Sartre desde el punto de vista moral»¹⁰⁷. F. Scanzio en una obra sobre la moral de Sartre argumenta esta afirmación:

Si el hombre se quiere definir por su lucha contra el Mal, no puede hacerlo sino yendo hasta la raíz de la noción del Mal, es decir, luchando de buena fe contra él. (...) Por ello no conviene situarse «del lado de quienes juegan con el Mal sino del lado de quienes lo sufren», puesto que éstos no pueden querer sino la supresión radical del Mal.¹⁰⁸

Sartre invita a los espectadores de 1965 a situarse así del lado de los oprimidos, a empatizar con las troyanas y a despreciar a los colonizadores griegos. Como ya hemos apuntado antes, el contexto histórico de Sartre es muy similar, salvando las distancias, del de Eurípides, y su producción intelectual a partir de el estallido de la Guerra de Argelia se vuelca, entre otras materias, en el tema del colonialismo. Según esta visión de la descolonización, afirma Pablo Nicolás Naso, se estaba produciendo un «enfrentamiento entre los viejos y decadentes imperios y las surgentes fuerzas de la revolución [que] terminará en el derrumbe de estos primeros, y llevará a la liberación final de la humanidad»¹⁰⁹. A través del análisis de varios de los textos publicados por Sartre desde finales de los años 40, Naso proporciona algunos elementos clave que nos permitirán entender mejor *Las Troyanas*. En primer lugar, en el texto “Antisemita y Judío” de 1948, Sartre plantea que la creación de los sujetos oprimidos no se da por la visión que éstos tienen de sí mismos, sino que es «el

¹⁰⁷ Bello, E. (2005), p. 55.

¹⁰⁸ Scanzio, F. (2000), pp. 285-286. Citado a través de Bello, E. (2005), p. 60.

¹⁰⁹ Naso, P. N. (2017), p. 2.

accionar y el pensamiento de los opresores el que crea al “oprimido” como tal; la “mirada del otro es la que lo modifica y le quita su capacidad de acción individual. (...) Sartre va a postular como varios de los rasgos percibidos de los colonizados son de hecho creados por sus condiciones de opresión y explotación». Héctor, dice Casandra, no era un héroe antes de la llegada de los griegos, sino que se convierte en tal por la invasión aquea: «¡Da gracias a los griegos! Héctor era modesto y pacífico. ¡Ellos son los que le han hecho un héroe!»¹¹⁰. Así también increpa Andrómaca a los soldados griegos cuando se disponen a arrebatarse a su hijo:

Hombres de Europa, despreciáis a África y Asia y nos llamáis bárbaros, creo, mas cuando vanagloria y codicia os lanzan sobre nosotros, saqueáis, torturáis, asesináis. ¿Dónde están los bárbaros, entonces? Y vosotros, los griegos, tan orgullosos de vuestra humanidad. ¿Dónde estáis? Os lo digo: ni uno de nosotros hubiera osado hacer a una madre lo que hacéis conmigo con la tranquilidad de la buena conciencia. ¡Bárbaros! ¡Bárbaros!¹¹¹

El asesinato de Astianacte es uno de los puntos más dramáticos de la obra, cuando los griegos deciden que no dejarán a ningún descendiente varón de Príamo con vida. En 1958, en el texto “Todos somos asesinos”, Sartre condena la justicia francesa al haber condenado a Fernand Yveton, un miembro de una agrupación anticolonial que llevó a cabo un sabotaje, a morir en la guillotina. Para el autor la justicia colonial se ha convertido en un «elemento aterrorizador de quienes combaten la presencia militar francesa en Argelia»¹¹². Del mismo modo, el asesinato del niño consigue erradicar la poca esperanza que podían tener las mujeres troyanas de una nueva Troya.

El último texto que analiza Naso sobre la cuestión colonial de Argelia es el prefacio que realiza Sartre a *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, libro considerado la “Biblia de la descolonización” por Young¹¹³. En él Sartre, citando a Fanon, habla sobre la situación de Europa:

¹¹⁰ Sartre, J.P. (1967), traducción de Martínez Sierra, M., p. 39.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹¹² Sartre, J.P. (marzo de 1958). Citado a través de Naso, P. N. (2017), p. 9.

¹¹³ Young, R. C. (2001). Citado a través de Naso, P.N. (2017), p. 14

«"Europa ha adquirido tal velocidad, local y desordenada... que va... hacia un abismo del que vale más alejarse." En otras palabras: está perdida»¹¹⁴. Las críticas a Europa en *Las Troyanas* son constantes. Quizás una de las más ilustrativas sea el lamento de una mujer troyana: «Desarraigada, arrancada al Asia, tendré que vivir y morir en Europa. Lo cual quiere decir: en el Infierno»¹¹⁵. Sin embargo, los griegos siguen teniendo un concepto elevado de sí mismos, se creen humanos y civilizados: «Sería demasiado cruel, y los de Europa somos humanos», dice Talthibios. Sartre lo deja claro en el prefacio a *Los condenados de la tierra*:

¿Y qué otra cosa hace Europa? ¿Y ese monstruo supereuropeo, la América del Norte? Palabras: libertad, igualdad, fraternidad, amor, honor, patria. ¿Qué se yo? Esto no nos impedía pronunciar al mismo tiempo frases racistas, cochino negro, cochino judío, cochino ratón. Los buenos espíritus, liberales y tiernos —los neocolonialistas, en una palabra— pretendían sentirse asqueados por esa inconsecuencia; error o mala fe: nada más consecuente, entre nosotros, que un humanismo racista, puesto que el europeo no ha podido hacerse hombre sino fabricando esclavos y monstruos.¹¹⁶

Pero los griegos tal y como aparecen en *Las Troyanas*, son cobardes, tan cobardes que tuvieron que asesinar a un niño por temor a que «levantase a Troya de su ruina» pero, prosigue Hécuba «¡Si así fue, es que vuestro poder declina! Os desgarraréis en guerras civiles, y caeréis desunidos en otras manos»¹¹⁷.

En la obra también se muestra la desunión entre las mujeres troyanas. El conflicto entre Hécuba y Andrómaca alcanza su clímax en la escena VII, cuando Andrómaca, de mala fe, acusa a su suegra de ser la causante de todos los males de Troya, al haber dado a luz a Paris. Este fenómeno lo explica Sartre en el prefacio antes mencionado, cuando aduce que «Europa ha fomentado las divisiones, las

¹¹⁴ Sartre, (1963).

¹¹⁵ Opus citat., (1967) p. 27.

¹¹⁶ Opus citat., (1963)

¹¹⁷ Opus citat., (1967) p. 82.

oposiciones, ha forjado clases y racismos, ha intentado por todos los medios provocar y aumentar la estratificación de las sociedades colonizadas». Así lo demuestra Talthibios cuando dice que las mujeres troyanas que no pertenecen a la aristocracia son pesca menuda, y que los jefes griegos se las echarán a suertes.

Sin embargo, las partes fundamentales de la reflexión sobre el colonialismo de Sartre tienen que ver con el trabajo forzado y con la resistencia a la violencia colonial. En cuanto a lo primero, postula que para que se pueda dar la condición de esclavitud o de trabajo forzado, hay que reducir al colonizado a la calidad de ser inferior para poder justificar los crímenes que contra él se cometan. Pero siempre hay cabida para la resistencia, ya que: «no nos convertimos en lo que somos sino mediante la negación íntima y radical de lo que han hecho de nosotros». Esa negación de la condición impuesta por los opresores, esa furia contenida frente a la violencia, si no se libera, acaba dañando de nuevo a los oprimidos, que se matan entre sí. Vemos el ejemplo nuevamente de Andrómaca y Hécuba que, frente a la imposibilidad de dañar a sus agresores, se dañan entre ellas. Otro ejemplo de respuesta frente a esta furia contenida es la enajenación religiosa, es decir, el utilizar barreras sobrenaturales, reanimar antiguos mitos o realizar ritos meticulosos, en una suerte de neurosis colonial.

Esa violencia irreprimible no es una absurda tempestad ni la resurrección de instintos salvajes ni siquiera un efecto del resentimiento: es el hombre mismo reintegrándose. Esa verdad, me parece, la hemos conocido y la hemos olvidado: ninguna dulzura borrarán las señales de la violencia; sólo la violencia puede destruirlas. Y el colonizado se cura de la neurosis colonial expulsando al colono con las armas.

Es ahora cuando es pertinente hablar del papel de Casandra. Casandra la loca, la adivina a la que nadie cree pero que pronostica el futuro, despreciada por Apolo al negarle su cuerpo, virgen, ella se erige como la única figura que presenta resistencia frente a los griegos. La enajenada sabe que

volverá con Agamenón a Argos y que allí le espera la muerte, pero su muerte será recompensada con la muerte de toda la estirpe de Atridas: «Levantad la cabeza, orgullosas – les dice a las troyanas –. Dejadme a mí el cuidado de vengar a vuestros hombres, mis bodas perderán a sus verdugos».¹¹⁸

Nos queda analizar ahora el papel de los dioses. Son, como hemos mencionado anteriormente, dioses en decadencia. Al igual que el Júpiter de *Las Moscas* su reinado se termina. Poseidón lo sabe y lo enuncia al inicio de la obra: «¡Yo soy el vencido! ¿Quién servirá mi culto?». Palas Atenea es una diosa caprichosa y mudable; ofendida por los agravios de los griegos, decide volverse contra ellos. Zeus, llamado por Hécuba «Ley de la Naturaleza o Razón en el hombre», hace caso omiso a las plegarias de la reina y devuelve a Helena con Menelao a Esparta, por lo que las troyanas deciden abandonar su culto. Desengañada, Hécuba, reconoce que los dioses van a morir: «Dentro de dos mil años, nuestro nombre seguirá estando en todas las bocas; (...) ¡Y no podréis hacer nada, Olímpicos! Porque habréis muerto desde hace mucho tiempo como nosotros»¹¹⁹. Poseidón, finalmente, se apiada de ella y la mata antes de que se convierta en esclava y la convierte en una roca de la costa de Troya. Termina la obra con un alegato de Poseidón contra la guerra, recalcando el carácter antibelicista de la tragedia. Es este nihilismo total, como lo llama Sartre, lo que abre un pequeño resquicio a la esperanza. Pues, muerto el viejo mundo, un nuevo mundo puede surgir.

Por último, dado que se trata de una traducción libre del texto de Esquilo, veamos qué dice Sartre sobre el lenguaje que decidió utilizar:

Quedaba excluido un lenguaje de pura imitación (...) porque el texto debe también marcar su propia distancia respecto a nosotros. He elegido, pues, un lenguaje poético, el cual conserva su carácter ceremonioso. Su valor retórico, pero que modifica su acento. (...) Fuera de ahí, corría el riesgo de destruir no sólo los lugares comunes, sino la obra misma. No podía por lo tanto volverlo a encontrar sino mediante la distancia, obligando

¹¹⁸ Opus citat. (1967), p. 39.

¹¹⁹ Opus citat. (1967), p. 86.

al espectador a retroceder en relación con el drama.

En esta última tragedia de Sartre reconocemos un compromiso muy fuerte con la situación de su época y, desde luego, mucho más explícito que en *Las Moscas*. Culmina así su carrera de dramaturgo, que le valió para transmitir sus ideas al gran público, sin perder de vista la perfección formal.

5. Conclusiones

Tras el análisis de la relectura de dos tragedias griegas, la trilogía de la *Orestíada* de Esquilo y *Las Troyanas* de Eurípides en Sartre, hemos podido observar que Sartre es un autor muy personal a la hora de interpretar obras clásicas. Comprende la obra antigua en su contexto, pero decide traerla al presente, no mediante la trasposición espacio-temporal, sino mediante el contenido, el mensaje que quiere transmitir. Hemos visto que estas dos tragedias corresponden, respectivamente, a la primera y la última tragedias que estrenó el autor y se puede apreciar la evolución de su pensamiento a lo largo de las dos décadas que median entre ellas. Pasamos de una obra más puramente filosófica, mucho más libre en cuanto a la forma, donde el hipotexto es realmente un texto mental y en la que el interés es expresar la idea de la libertad como la condición fundamental del ser humano, a una obra mucho más comprometida políticamente, más fiel al texto griego – casi una traducción – pero, a la vez, muy actual, en la que pretende criticar el belicismo y el colonialismo del mundo occidental de los años 60. Sartre consigue dotar de nueva vida a los mitos antiguos, les da nuevos significados y los acerca a la actualidad.

Son obras muy sencillas pero a la vez muy ricas, con múltiples capas filosóficas, políticas, históricas, literarias, filológicas, etc. que se podrían seguir desgranando si la extensión de este trabajo no fuera tan limitada. Dejaremos ese trabajo para el futuro.

Cabe todavía reiterar las palabras de Sartre que, en nuestra humilde opinión, se trata de unas expectativas autoimpuestas que cumple, siendo generoso y regalándonos a los lectores y espectadores de su obra literaria la revelación de una parte del mundo y su deseo de cambiarlo:

Si me dan este mundo con sus injusticias, no es para que, contemple éstas con frialdad, sino para que las anime con mi indignación y para que las revele y cree con su naturaleza de tales, es decir, de abusos que deben ser suprimidos. De esta manera, el universo del escritor se revelará en toda su profundidad únicamente con el examen, la admiración y la indignación del lector.

6. Bibliografía

AUTORES CLÁSICOS

ARIST. Poet.. Traducción de Alicia Villar Lecumberri (2004), Madrid: Alianza.

A. A ., *Ch, Eu*. Introducción general de Francisco Rodríguez Adrados. Traducción y notas de Bernardo Perea Morales (2000), Madrid: Gredos.

E. *Tr*. Introducción general de Manuel Fernández Galiano. Traducción y notas de Bernardo Perea Morales (1986), Madrid: Gredos.

OBRAS DE SARTRE

Sartre, J.-P. (1967). *Las Troyanas*. Buenos Aires: Losada.

Sartre, J.-P. (1981). *Las Moscas*. Madrid: Alianza.

Sartre, J.-P. (1999). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.

Sartre, J.-P. (2008). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

Sartre, J.-P. (1963). Prefacio a Los Condenados de la Tierra. En J. Campos (Trad.), *Los Condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sartre, J.-P. (1965). El colonialismo es un sistema. En *Colonialismo y neocolonialismo. Situations V*. Buenos Aires: Losada.

Sartre, J.-P. (1965b). *Las palabras* (M. Lamana, Trad.; 2ª). Buenos Aires: Losada.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Amorós, C. (1971). El concepto de la razón dialéctica en J.P. Sartre. *Teorema: Revista internacional de filosofía*, 1(2), 103-116.

Rovecchio Antón, L. (2012). El mito de Orestes en *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre y *El pan de todos* de Alfonso Sastre: La necesidad de la acción. *Lingue e Linguaggi*, 7, 239-248.

Bello, E. (2005). La sombra de Nietzsche en Sartre. *Δαιμων. Revista de Filosofía*, 35, 41-62.

Buero Vallejo, A. (1994). *Obra completa* (L. Iglesias Feijoo & M. de Paco, Eds.). Madrid: Espasa

- Las moscas y Las Troyanas: recepción del mito grecolatino e intertextualidad en Sartre* M. Victoria Yagüe Kuzminska
- Calpe.
- Carmona, F. (1981). *El teatro de J.P. Sartre*. Murcia: «Cátedra de Teatro» Universidad de Murcia.
- Cladakis, M. B. (2016). Sartre y el marxismo: Dialéctica, praxis y negatividad. *Symploké Revista Filosófica*, 18-25.
- Díez del Corral, L. (1974). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos.
- Domenech, R. (2018). ¿Por qué «Las Troyanas»? /. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 185, 5.
- El Sartre marxista y la teoría del compromiso. (2006, abril 17). *Monografias.com*. Recuperado el 10/07/2022 <https://www.monografias.com/trabajos28/sartre-marxista-teoria-compromiso/sartre-marxista-teoria-compromiso>
- Galster, I. (1988). Las moscas, ¿pieza de la resistencia? *Ideas y Valores*, 76-77, 57-71.
- Garcés, M. (2018). *Ciudad Princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Jurado, F. (2014). *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. UNAM.
- García Jurado, F. (2016). Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector. *Nova Tellus*, 33(1), 9. <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2015.33.1.691>
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hardwick, L., & Stray, C. (Eds.). (2008). *A companion to classical receptions*. Malden, MA ; Oxford: Blackwell.
- Hernandez Álvarez, V. (2002). Dos elecciones en la crítica del siglo XX : J-P. Sartre y R. Barthes. *Anales de Filología Francesa*, 11.
- Hightet, G. (1996). *La tradición clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Las moscas y Las Troyanas: recepción del mito grecolatino e intertextualidad en Sartre* M. Victoria Yagüe Kuzminska
- Conversación sobre historia (2021, diciembre 3). Un compromiso firme contra el colonialismo: Jean-Paul Sartre y la guerra de Argelia. *Conversacion sobre Historia*. Recuperado el 10/07/2022 <https://conversacionsobrehistoria.info/2021/12/03/un-compromiso-firme-contra-el-colonialismo-jean-paul-sartre-y-la-guerra-de-argelia/>
- Iser, W. (1987). El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico. En José A. Mayoral (comp.) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Jauss, H. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación* (J. G. Costa & J. L. Gil Aristu, Trads.). Barcelona: Península.
- Juncosa Carbonell, A. (1976). La moral de Sartre en su teatro. *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografía, Història i Filosofia*, 1. <https://revistes.urv.cat/index.php/utghf>
- Kierkegaard, S. (1982). *El concepto de la angustia* (2.^a ed.). Espasa Calpe.
- Kronegger, M., Jauss, H. R., & Shaw, M. (1985). Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 39(2), 151. <https://doi.org/10.2307/1347336>
- Lasso de la Vega, J. S. (1967). *Helenismo y literatura contemporánea*. Madrid: Prensa española.
- Malinowski, B. (1993). *Magia, ciencia y religión* (A. Pérez Ramos, Trad.). Madrid: Planeta Agostini.
- Marx, K. et al. (2009). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política: (Grundrisse) 1857 - 1858*. México, Madrid: Siglo Veintiuno Ed.
- Naso, P. N. (2017). Las guerras de los condenados: Conflictos militares en la mirada de Jean-Paul Sartre. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata*.
- Rey Ríos, R. (1956). Temática griega en el teatro contemporáneo francés. *Universidad*, 33, 139-

153.

Rivero Iglesias, C. (2021). El nacimiento de la tragedia y el coro en *La tejedora de sueños*. *Revista de literatura*, 83(166), pp. 605-614. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.023>

Steinlen, C. (2015). El materialismo histórico de Sartre: El final de la teleología moderna. *Estudios Avanzados*, 24, 15-23.

Valdés-Villanueva, L. M. (s. f.). De te fabula narratur: Teatro y mito en Sartre. *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, 10(4), 347-365.

Vernant, J.-P. (1982). El sujeto trágico: Historicidad y transhistoricidad (M. Fe, Trad.). *Thesis : Nueva Revista de Filosofía y Letras*, 12.

Vernant, J.-P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua: Vol. I*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua: Vol. II*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Villafranca, A. L. (2017). *Myth and Tragedy in Modern French Theater*. 17.

Yagüe Kuzminska, M. V. (2014). *La muerte de Agamenón en Odisea y Esquilo*, Universidad de Valladolid <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/8026>

Zavala, L. (1999). Elementos para el análisis de la intertextualidad. *Cuadernos de Literatura*, 5(10), 26-52.

Zurro, M. del R. (2002). *Sartre: ¿Pensar contra sí mismo?* Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.