Destino trágico

> *"Director: No me explico ese afán tuyo de cambiar formas y darle otro frente a lo que es inamovible.*
>
> *Autor: Porque los mitos inamovibles resultan pesados. Hace falta que los vivifiquemos para hacerlos realmente aprovechables".*
>
> (Carlos de la Rica, *La razón de Antígona,* El Toro de Barro, 1980, pág. 22).

En su artículo "Tragedia" escribe el profesor Pavis (*Diccionario del teatro*, pág. 516) que "la secuencia típicamente trágica tendría esta fórmula mínima: el *mito* es la *mímesis* de la *praxis* a través del *pathos* hasta la *anagnórisis*". Y explica, a continuación: "Lo que en otras palabras significa: la historia trágica imita acciones humanas en torno al sufrimiento de los personajes y a la piedad, hasta el momento del reconocimiento de los personajes entre sí o de la toma de conciencia del origen del mal".

Los asistentes a la representación trágica en la Grecia de Sófocles no buscaban sorprenderse a la vista de la trama vertida por el autor en la escena. Los trágicos tomaron, como los poetas épicos, los relatos que la tradición mitológica les había hecho llegar. Hesíodo y Homero dejaron constancia, que sirvió de repertorio de consulta para las siguientes generaciones. Cuando Electra[1] recibe la urna que el extranjero le tiende, los asistentes a la representación ya saben, aunque Electra lo desconozca, que no contiene las cenizas de su hermano Orestes, y que este se encuentra junto a ella. ¿Qué buscaban entonces los griegos de ese público conocedor de antemano del desarrollo de los hechos? Que la sucesión de elementos estructurales de la composición diera paso a la *catarsis*: que acompañar a Electra en el cumplimiento de su destino les permitiera alcanzar la purificación de sus pasiones; quizá para ser, momentáneamente, un poco más humanos.

La fórmula que permite a la heroína cumplir, como a Electra, con la tragedia de su destino puede analizarse en secuencias: *hamartía*, *hybris*, e*thos-pathos, anagnórisis y catarsis*. Trataré de ejemplificar cada una de ellas con un fragmento siginificativo de la literatura universal.

Pretendemos que el alumno conozca algunos de los elementos de la tragedia clásica con su denominación griega. Entienda cómo las obras literarias reflejan un momento de la historia que nos hace comprender mejor a sus lectores contemporáneos y pese a la idea de que no se pueden desprender de su estaticismo, ancladas en un pasado inmovilista, son capaces de conmover al lector de cualquier época y conducirlo, como en este caso a sus heroínas protagonistas, a las acciones más inesperadas.

El alumno, a partir del estudio de algunas de las obras maestras de la literatura universal y de algunas de las secuencias que constituyen la fórmula de la tragedia, elegirá una obra de su propio interés para reflexionar sobre lo aprendido y ejemplificarlo en ella. Analizará la acogida de la obra seleccionada por el lector de la época, su reacción.

---

[1] Al regresar de la guerra de Troya, Agamenón es recibido en Micenas por su esposa Clitemnestra, quien le asesina de forma ignominiosa. Castiga de este modo a su marido por haberse atrevido a sacrificar a la hija de ambos, Ifigenia, a fin de que la tropa griega pudiera partir rumbo a Troya. Los otros hijos, Orestes, Electra y Crisótemis han sufrido suertes muy diversas. Las dos hermanas siguen viviendo en Micenas—Crisótemis en el palacio, Electra en una choza apartada de la mansión real por su enfrentamiento con su madre—. Orestes anda errante esperando el momento de volver a su tierra. Un designio de Apolo le impulsa a regresar para vengar la muerte de su padre. La estratagema urdida por Orestes da resultado: se difundirá la falsa noticia de su muerte, a la que seguirá el reconocimiento de los dos hermanos.

1.a *Hamartía*

Hamartía es el error de juicio y la ignorancia que provocan la catástrofe. Pero la heroína[2] no comete una falta a causa de su bajeza y maldad, sino por algún yerro. No es sino enfermedad del espíritu, delirio enviado por los dioses, que necesariamente engendra el crimen, y la concepción por la que el culpable es definido como el que, sin ser obligado, decide deliberadamente cometer un delito (Pavis, pág. 251).

1.b *Antígona*, de Sófocles, (s. V a.C.)

1.b.1 Argumento

Tras el exilio de Edipo, sus hijos varones, Etéocles y Polinices, se han enfrentado en lucha fratricida por el reino de Tebas. Y se han dado mutua muerte. Correspondía a Polinices sustituir a Etéocles en el gobierno del reino, según el acuerdo alcanzado de alternar en el trono, pero este se había negado y había expulsado a su hermano de Tebas. Así ha accedido al trono Creonte, quien ordena que se realicen solemnes ceremonias fúnebres solo en honor de Etéocles, y que el cuerpo de Polinices sea arrojado, insepulto, para pasto de rapaces y perros. Se decreta pena de muerte para cualquiera que incumpla las órdenes del regente.

1.b.2 Texto

CREONTE: A ti, sí, a ti, a la que baja la cabeza hacia el suelo, ¿afirmas o niegas ser la autora de esto?

ANTÍGONA: Afirmo que lo he hecho y no lo niego.

CREONTE: […] Y tú, dime, no por extenso, sino brevemente, ¿sabías que había sido decretado no hacer eso?

ANTÍGONA: Lo sabía. ¿Cómo no había de saberlo, cuando era cosa pública?

CREONTE: Entonces, ¿te atreviste a transgredir estas leyes?

ANTÍGONA: No fue Zeus en modo alguno el que decretó esto, ni la Justicia, que cohabita con las divinidades; de ningún modo fijaron estas leyes entre los hombres. Y no pensaba yo que tus proclamas tuvieran una fuerza tal que siendo mortal se pudiera pasar por encima de las leyes no escritas y firmes de los dioses. […] No había yo de, por temer el parecer de hombre alguno, pagar ante los dioses el castigo por esto […]. Y si voy a morir antes de tiempo, por beneficio lo tengo, pues el que como yo vive en medio de numerosos males, ¿cómo ese no saca beneficio con morir? De esta forma, para mí al menos el alcanzar este destino en modo alguno es un pesar; más bien, si el cadáver del nacido de mi madre consintiera yo en dejarlo

[2] Sustituyo la forma genérica “héroe” por la específica “heroína”, de la que aquí se trata en todos los textos.

> muerto insepulto, de eso sentiría pesar, pero de esto de ahora no me duelo. Y si a ti te parece que ahora estoy llevando a cabo una empresa loca, quizá en cierto modo para un loco es para quien estoy siendo culpable de locura.

1.b.3 Receptor

¿Qué buscaba el público de la época en la representación de *Antígona*? ¿Por qué acudía? ¿Qué esperaba encontrar? ¿Qué acciones provocaba la asistencia a *Antígona*? Lo que sabemos con exactitud es que los griegos no buscaban el elemento sorpresa; las obras giraban en torno a mitos conocidos, como dice José Mª Pemán en su introducción a la obra: "Los atenienses asisten a esas representaciones con ánimo más parecido al del público actual cuando asiste a un concierto" (*Ayax. Antígona. Edipo Rey,* pág. 15). Para Pemán la obra supone "la exaltación de lo griego como valor fundacional de la civilización europea" (pág.12). Imaginamos a un público que busca, por lo tanto, encontrarse con lo conocido pero con el ánimo de la victoria ateniense, que busca el encuentro con la verdad, porque cuando Antígona argumenta sabe que tiene de su lado a los dioses, se siente libre, nace, en escena y en el espíritu del público que asiste a su representación, "la dignidad humana, la conciencia personal" (pág. 13).

Como ha estudiado Werner Jaeger, "no es posible […] una historia de la literatura griega separada de la comunidad social de la cual surgió y a la cual se dirigía" (*Paideia,* pág. 13). Como cualquier manifestación artística, *Antígona* es la expresión "de un sentimiento vital antropocéntrico. […] formar verdaderos *seres humanos* (el crítico dice: *"hombres"*), del mismo modo que el alfarero modela su arcilla y el escultor sus piedras. […] La más alta obra de arte que su afán se propuso fue la creación del hombre (la mujer, añadimos nosotros, en el caso de Antígona) viviente" (pág. 11). Antígona representa como cualquier "humanitas" el hombre –la mujer– como idea, como auténtico ser.

El público de *Antígona* reflexiona sobre el mal. Toma partido. Fue tal el éxito que Sófocles obtuvo con la obra que se le nombró *estratego,* el máximo grado militar. No se entendería que la obra significara "apología de la desobediencia".

Imagen[3] 1: La *Antígona Europea*, representación en Segóbriga, junio de 2021

[3] Las imágenes 1, 4, 5 y 6 son de creación propia bajo licencia CC BY SA teresa.maseda@educa.madrid.org

Para Rocío Orsi Portalo “no se trata de una rebelión pública y organizada, sino de un acto privado de piedad y amor filial; no se trata de un hombre con propósitos políticos claros, sino de una muchacha cuyo objetivo principal es satisfacer sus obligaciones familiares” (*Tragedia y reflexión. Algunas observaciones sobre Antígona*, pág. 154). El público que asiste a la obra busca diversión pero también reflexión. Se conmueve porque Antígona está comprometida con sus actos. Pese a que lo que se espera de la mujer griega es que se limite a actuar en el ámbito de lo privado, Antígona parece comportarse de muy distinta manera, pero sin excederse del ámbito familiar, no busca el enfrentamiento ni político ni público con Creonte. Pero el “tirano” ha mostrado desprecio por las “leyes no escritas”, lo que, como explica Orsi Portalo, desagradaría al público de la época; de la misma manera que el enfrentamiento con su hijo y con el sabio Tiresias. La muerte de su mujer y su hijo explica el alejamiento que se produce entre Creonte y el público y el acercamiento a Antígona.

2.a *Hybris*

Hybris es arrogancia, persistencia, orgullo y obstinación de la heroína que persevera a pesar de las advertencias de los dioses, y que la lleva a no claudicar. Es "falta inherente a lo trágico y a la grandeza de la heroína, lista siempre para asumir su destino" (Pavis, pág, 260).

2.b *Eneida*, de Virgilio, (s. I a. C.)

2.b.1 Argumento

(Libro I) Las naves de los troyanos, que surcan el mar de Sicilia, son arrojadas a las costas africanas por una violenta tempestad que la rencorosa Juno les envía. Venus se aparece a su hijo, Eneas, como una cazadora, y le informa de que se encuentra en las tierras de la fenicia Dido, ahora reina de Cartago. Después convence a Cupido para que suplante al hijo de Eneas cuando este se presente ante la reina, y logra así que su corazón se inflame de amor por el troyano.

Se organiza un banquete en el que Eneas relata sus aventuras (libros II y III): la caída de Troya, la muerte del rey Príamo, la pérdida de Creúsa, mujer del héroe; Delos, Creta, Epiro, Sicilia, África.

(Libro IV) Dido abre su corazón a su hermana Ana y le expone su terrible dilema: se ha enamorado del héroe troyano, pero aún respeta la memoria de Siqueo, su primer marido ya muerto. Salen Dido y Eneas de cacería; protegidos en una cueva de una repentina tormenta, se consuma su unión. Pero Eneas prepara su partida, le espera la fundación de Roma; El amor se vuelve para la reina dolor insoportable.

2.b.2 Texto

En ese momento, cuando las ropas de Ilión y el lecho conocido

contempló, en breve pausa de lágrimas y recuerdos,

se recostó en el diván y profirió sus últimas palabras:

"Dulces prendas, mientras los hados y el dios lo permitían,

acoged a esta alma y libradme de estas angustias.

He vivido y he cumplido el curso que Fortuna me había marcado,

y es hora de que marche bajo tierra mi gran imagen.
He fundado una ciudad ilustre, he visto mis propias murallas,
castigo impuse a un hermano enemigo tras vengar a mi esposo:
feliz, ¡ah!, demasiado feliz habría sido si solo nuestra costa
nunca hubiesen tocado los barcos dardanios."
Dijo, y, la boca pegada al lecho: "Moriremos sin venganza,
mas muramos", añade. "Así, así me place bajar a las sombras.
Que devore este fuego con sus ojos desde alta mar el troyano
cruel y se lleve consigo la maldición de mi muerte."
Había dicho, y entre tales palabras la ven las siervas
vencida por la espada, y el hierro espumante
de sangre y las manos salpicadas. Se llenan de gritos los altos
atrios: enloquece la Fama por una ciudad sacudida.

Nos parece interesante relacionar el fragmento anterior con la carta de Dido a Eneas, escrita por Ovidio en en *Cartas de las heroínas griegas,* (15 primeros años a.C.)

2.b.3 Texto

Como canta el blanco cisne, cuando la muerte lo llama, tendido sobre las humedad eshierbas en la ribera del Meandro, así te hablo yo, y no porque abrigue esperanzas de conmoverte con mis súplicas. Contra la voluntad divina he dado comienzo a esta carta. […] Me abraso cual las antorchas rociadas con azufre, como el incienso sagrado esparcido sobre humeantes fuegos. Eneas esté siempre clavado en mis ojos que no duermen, la noche y el día traen a Eneas a mi pensamiento. […] , tengo decidido quitarme la vida; no puedes ser cruel por más tiempo conmigo. […]. te escribo y en mi regazo está la espada troyana, y de mis ojos corren las lágrimas y caen sobre la espada desenvainada que dentro de poco se teñirá con sangre y no con lágrimas. ¡Qué oportuno es tu regalo para mi destino!

2.b.4. Receptor

La *Eneida* era una obra conocida por todos, la estudiaban los jóvenes y la recitaban de memoria. Y esto era así porque en ella se muestra a Octavio como vencedor de Actium y el inicio del gobierno universal de Roma.

Los contemporáneos de Virgilio se identifican con su obra y con lo que en ella ocurre: "[…] fue el catecismo de la juventud romana, el compendio de una fe en el destino de Roma" (*Dido, reina trágica: tratamiento en Virgilio y Ovidio, pág.* 24).

Imagen 2: La muerte de Dido, obra de Cayot, Louvre.

Los valores que conmovían a los conocedores de la obra eran exaltados debido a su carácter nacional, histórico y tradicional. Eneas respeta a los dioses y se esfuerza por cumplir su destino. Cualquier ciudadano puede identificarse con él, y por lo tanto, entenderle. A lo largo del viaje se construye el personaje de Eneas, con la historia de Dido se "acentúa la principal cualidad que se destaca en este: la pietas" (*Dido, reina trágica: tratamiento en Virgilio y Ovidio*, pág. 20). Amor que abandonará para conseguir su objetivo y que todos entienden como primordial: fundar el Imperio según los dioses han decretado.

Pero ¿qué sienten al oír los amores de Dido y Eneas? Todos conocen la leyenda de estos amores, pero nadie se queda impasible ante las palabras de Ovidio en las *Heroídas*. Cuando Dido toma conciencia del abandono, al reflexionar, actúa. Ya no es el elemento que permite construir en toda su magnitud al héroe Eneas, la Dido de Virgilio es dueña de su destino. La carta no la entienden los contemporáneos de Ovidio solo como un ejercicio de retórica. El yo femenino en toda su identidad se encuentra en las palabras de Dido, y las mujeres de clase acomodada que escuchaban el dolor de Dido en algún recitado en público, sentían como propio su abandono.

3.a *Ethos-pathos*

El *ethos* es la impresión moral ejercida por el orador, que se hace *pathos*, sentimiento, sufrimiento capaz de conmover al receptor. El teatro, en particular la tragedia, recurre al *pathos* como invitación al espectador a identificarse con una situación o causa cuya evocación agita violentamente el espíritu (Pavis, pág.352).

3.b *Tristán e Iseo* (s. XII)

3.b.1 Argumento

El caballero Tristán, el triste, ha sido enviado por su tío, el rey Marc de Cornualles, a recoger a su futura esposa, Iseo, la Rubia, hija del rey de Irlanda. Por error, durante la travesía a Cornuallles, Tristán e Iseo beben el filtro mágico que Iseo llevaba con intención de que ocasionara en su destino el amor a su futuro rey. Surge así entre los jóvenes un amor imposible de vencer.

Ya casada con el rey Marc, hacen saber a Iseo que su amado Tristán está a punto de morir en la pequeña Bretaña, y emprende viaje para morir junto a él. Pero la esposa de Tristán, Iseo de las Blancas Manos, presa de celos, afirma, mintiendo, que la nave que debería traer a Iseo la Rubia lleva las velas negras[4] que indican que la reina no llega en ella.

3.b.2 Texto

—Señora, grande es nuestro dolor, como nunca hubo otro igual. El valiente y noble Tristán ha muerto: era generoso con los necesitados y audaz para acudir en ayuda del que sufría. Acaba de morir en su lecho de una herida que recibió.

Al conocer la noticia, el dolor corta a Iseo la palabra. La muerte de Tristán la ha enloquecido. Corre por las calles, el vestido en desorden, y llega antes que los otros al palacio. Nunca habían visto los bretones mujer tan bella: la contemplan sorprendidos, preguntándose perplejos quién puede ser y de dónde viene. Iseo llega hasta el cuerpo de su amigo. Se vuelve hacia Oriente y por él reza piadosamente.

—Amigo Tristán, cuando muerto os veo, no hay razón para que yo siga viviendo. Habéis muerto por mi amor y yo muero por cariño hacia vos. No pude llegar a tiempo para curar vuestro mal, amigo; por vuestra muerte no podré volver a tener consuelo, ni alegría, ni solaz, ni placer. ¡Maldita sea la tormenta que me retuvo en el mar! Si hubiera podido llegar a tiempo os habría devuelto la vida y os habría hablado dulcemente de nuestro amor; os habría recordado nuestro triste sino […]. Os habría besado y abrazado. Ya que no he podido devolveros la vida, que al menos nos

[4] Egeo, padre de Teseo, morirá de dolor al ver las velas negras que por error le anunciaron que la embarcación que llegaba traía el cadáver de su hijo.

> reunamos en la muerte, que comparta la misma suerte que vos. Por mí habéis perdido la vida, por vos moriré como amiga fiel.
>
> Se extiende junto a él. Lo abraza, lo besa en la boca y en el rostro, lo estrecha contra sí, cuerpo contra cuerpo, boca contra boca. Rinde así el alma y se extingue junto a su amigo. Iseo muere por amor a Tristán.

3.b.3 Receptor

Explica Isabel de Riquer que *Tristán e Iseo* fue uno de los textos básicos para la educación sentimental de la época. Se encuentran versiones en todas las lenguas literarias: "La leyenda fue elogiada, imitada y también criticada y repudiada desde sus inicios" (pág. 105).

Su novedad, dentro de la literatura cortés, radica en el tratamiento del amor. Se trata como explica esta profesora, de un amor trágico, "nacido del azar, fruto de una equivocación, no de la voluntad ni de la libertad de elección […]" (págs. 107-108). Y que solo encontrará su culminación con la muerte […].

Lo que el receptor de la época percibe es "una novela más realista en su concepción del amor" (pág. 108). No se conmovió por el amor adúltero, sino porque la infidelidad de Iseo no estaba justificada por ser Marc un mal marido o un marido impuesto.

Suscitó interés ("se conservan copas, peines, arcas, tapices y cerámicas con los símbolos y las figuras tristanianas"; pág. 116), porque se transgredieron las normas. El hombre se enfrenta a la sociedad, aunque sea a causa de un filtro, y esto le conduce a la muerte. Conmueve porque los protagonistas actúan como si ningún destino trágico les esperase.

Imagen 3: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/John_William_Waterhouse_The_Lady_of_Shalott.jpg

4.a *Anagnórisis*

Anagnórisis es, en la teoría clásica del drama, el reconocimiento de un personaje por otro, lo cual desenlaza el conflicto, disipándolo —en el caso de la comedia— o concluyéndolo trágicamente. El drama solo termina cuando los personajes han tomado conciencia de su situación, reconocida la fuerza del destino.

4.b *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, (1597)

4.b.1 Argumento

En Verona. Hay una riña entre los servidores de dos casas nobles, Capuleto y Montesco. Benvolio, de la familia Montesco, quiere separarlos, pero Tebaldo, de los Capuleto, lucha con él, hasta que los pacifican unos ciudadanos y el Príncipe de la ciudad, Scala. Luego los Montesco hablan de uno de ellos, el joven Romeo, muy enamorado, como confirmará él mismo más adelante. En la calle, un criado les propone, sin saber a quién se dirige, ir a una fiesta que dan esa noche sus enemigos los Capuleto. El viejo Capuleto concede al conde Paris permiso para cortejar a su hija, Julieta —que va a cumplir catorce años—, a la que pretende en matrimonio. La señora Capuleto habla con el ama, que recuerda la niñez de Julieta y comenta la propuesta matrimonial.

Por la noche, Romeo y otros dos jóvenes Montesco, Benvolio y Mercucio, asisten a la fiesta, aunque Romeo ha tenido un sueño agorero —que Mercucio no le deja contar, desarrollando una hermosa fantasía suya sobre la Reina de los Sueños—. Tebaldo descubre a Romeo y quiere matarle, pero el viejo Capuleto se lo prohíbe. Romeo ve a una hermosa joven…

4.b.2 Texto

ACTO I, Escena V

ROMEO: ¿Quién es aquella dama que engalana
la mano de aquel caballero?

CRIADO: Lo ignoro, señor.

ROMEO: ¡Oh, ella enseña a brillar a las antorchas!
Parece suspendida del manto de la noche
como una joya en la oreja de un negro.
Demasiado ideal para este mundo.
Va la doncella entre sus compañeras

como blanca paloma entre sus cuervos.
Cuando se acabe el baile iré a tocar
su mano, y que bendiga la mía.
Corazón, ¿has amado alguna vez?
Jamás he visto una belleza igual.

[…]

ROMEO *[A Julieta]*:
Si con mi mano indigna profano
tu santuario, será dulce el castigo:
mis labios borrarán su rudo tacto
como dos sonrosados peregrinos.

JULIETA: Buen peregrino, habláis de vuestra mano
cruelmente, cuando actúa con respeto;
también las palmas de los santos besan,
juntando palmas, las de los romeros.

ROMEO: ¿No tienen labios romeros y santos?

JULIETA: Sí, peregrino, son para rezar.

ROMEO: ¿Pueden mis labios, pues, como las manos,
rezarte para no desesperar?

JULIETA: El santo no se mueve, aunque conceda.

ROMEO: Pues no te muevas tú mientras te rezan.
[Besándola.]
Así tus labios borran mi pecado.

JULIETA: ¿Y ese pecado quedará en los míos?

ROMEO: ¿Pecado de mis labios? ¡Dulce agravio!
Devuélveme el pecado.

[La besa de nuevo.]

JULIETA: Besas como un experto.

NODRIZA: Señora, vuestra madre quiere hablaros.

ROMEO: ¿Quién es su madre?

NODRIZA: Vaya pregunta, joven;
su madre es la señora de la casa,
[…]

ROMEO: ¿Es una Capuleto? ¡Qué elevado
precio! Debo la vida a mi enemiga.

[…]

[Salen todos, menos Julieta y la Nodriza]

[…]

JULIETA: ¿Y aquel de allí, que no quería bailar?

NODRIZA: No lo sé.

JULIETA: Ve a preguntar su nombre. Si es casado,
mi tálamo será también mi tumba.

NODRIZA: Es Romeo, un Montesco, el hijo único
y el heredero de vuestro enemigo.

JULIETA: ¡Oh, que mi único amor nazca de mi único odio!
Ya es demasiado tarde para volverme atrás.
¡Oh amor nacido de extraño prodigio:
tener que amar a un odiado enemigo!

Imagen 4: Representación de *Romeo y Julieta*, en Shakespeare´s Globe, London, octubre 2021

4.b.3 Receptor

El teatro de la época se convierte en un lugar de debate y de reflexión. No solo de divertimento, porque para eso estaban las peleas de gallos o de osos. Sin olvidarnos de que es una de las actividades que más dinero daba a ganar a los involucrados en el proyecto. A todos les gustaba el teatro, no entendía de clases sociales.

En *Romeo y Julieta* encontramos algunos de los temas que más preocupan a sectores de la sociedad como la nobleza y la nueva y próspera clase mercantil. Aquella busca en esta una mejora en su situación económica emprobrecida. Y así la libre elección de compañero puede ser una solución a la crisis económica que muchos viven. Los padres de Julieta eligen un pretendiente para su hija que les permitirá mantener su posición económica.

Imagen 5: Balcón de Julieta, Verona, noviembre 2021

La escena que hemos comentado pone de manifiesto que no son libres porque son siervos de sus apellidos. Tan solo podría salvarles de su esclavitud su juventud, y el receptor ve entonces cierta esperanza para su amor. Pero el azar se encargará de impedir el cambio que se anhela.

5.a *Catarsis*

El drama produce piedad o terror en el espectador, que entonces se identifica con el héroe trágico y 'purga' con ello sus pasiones. Esta purgación se ha identificado, además, con el 'placer estético' que surge del trabajo de lo imaginario, de la producción de la ilusión escénica.

5.b *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, (1857)

5.b.1 Argumento

Emma, arruinada y sin amantes que puedan ayudarla, decide desesperada suicidarse con arsénico.

5.b.2 Texto

Emma, efectivamente, paseaba la mirada despacio en torno suyo, como quien se está despertando de un sueño. Pidió con voz bien inteligible que le trajeran un espejo y estuvo un rato con el rostro inclinado sobre él, hasta que empezaron a brotarle de los ojos unos gruesos lagrimones. Entonces echó la cabeza para atrás y la dejó caer sobre la almohada lanzando un gran suspiro.A partir de entonces, el pecho se le empezó a alborotar en un estertor galopante. Se le salió toda la lengua fuera de la boca y sus ojos daban vueltas y palidecían como globos de luz a punto de apagarse, hasta el punto de que se la hubiera creído ya difunta, a no ser por el veloz y horrible movimiento de las costillas que subían y bajaban en furioso jadeo, como si el alma estuviera dando brincos para tratar de desligarse.

[…]

Charles, de rodillas, estaba al otro lado y extendía los brazos hacia Emma. Le tenía cogidas las manos y se las apretaba, sintiéndose estremecer a cada nuevo latido de su corazón, como si repercutiera en él el eco de una ruina apunto de derrumbarse definitivamente.

[…]

Emma se incorporó como un cadáver galvanizado, con todo el pelo suelto y las pupilas inmóviles, abiertas de par en par.

[…]

Una convulsión nueva vino a derribarla sobre el colchón. Todos se acercaron. Había dejado de existir.

5.b.3 Receptor

Flaubert termina de escribir *Madame Bovary* en 1856 y empieza a publicarse en la *Revue de Paris*. No solo tuvo que soportar críticas sino también un proceso judicial, del que se defendió diciendo entre otras cosas

> "[…] toda obra auténtica encierra en sí misma una enseñanza, y si el lector no saca de un libro la enseñanza moral que debe hallarse en él, es que el lector es un imbécil o que el libro es malo." (*Madame Bovary*, pág. 47).

Flaubert salió absuelto del proceso judicial y la novela triunfó; al final del año todo el mundo conocía a Emma y hablaba de ella. Pero ¿cómo entendió el receptor de esta época el triunfo de Emma?

> "Su derrota no prueba que ella estaba en el error y los burgueses de Yonville-l'Abbaye en lo cierto, que Dios la castiga por su crimen, como sostuvo en el juicio Maitre Sénard, el defensor de la novela (su defensa es tan farisea como la acusación del Fiscal Pinard, secreto redactor de versos pornográficos), sino, simplemente, que la lucha era desigual: Emma estaba sola, y, por impulsiva y sentimental, solía equivocar el camino, empeñarse en acciones que, en última instancia, favorecían al enemigo (Maitre Sénard, con argumentos que debió poner en su boca el propio Flaubert, aseguró en el juicio que la moraleja de la novela es: los peligros de que una muchacha reciba una educación superior a la de su clase)" (*La orgía perpetua*, pág. 6).

Flaubert persigue con esta obra criticar a la sociedad que produce una mujer como la protagonista. La adúltera es culpable pero es fruto de una sociedad que provoca en ella esa manera de evadirse. Su destino no es un "destino trágico", es un destino derivado de la sociedad de mediados del XIX. "La suerte de los protagonistas no es decidido por los dioses sino por los hombres" (*La mujer insatisfecha*, pág. 44).

Imagen 6: Algún rincón de la Bretaña, 2018

Con su libro Flaubert pretende demostrar lo nociva que puede ser para una mujer la imaginación romántica, y en consecuencia su deseo es desterrarla. No queda claro si las lectoras de la época entendieron que el adulterio era visto desde la perspectiva masculina o si de alguna manera, como dice Vargas Llosa:

> "Las ambiciones por las que Emma peca y muere son aquellas que la religión y la moral occidentales han combatido más bárbaramente a lo largo de la historia. Emma quiere gozar, no se resigna a reprimir en sí esa profunda exigencia sensual que Charles no puede satisfacer porque ni sabe que existe, y quiere, además, rodear su vida de elementos superfluos y gratos, la elegancia, el refinamiento, materializar en objetos el apetito de belleza que han hecho brotar en ella su imaginación, su sensibilidad y sus lecturas. Emma quiere conocer otros mundos, otras gentes, no acepta que su vida transcurra hasta el fin dentro del horizonte obtuso de Yonville, y quiere, también, que su existencia sea diversa y exaltante, que en ella figuren la aventura y el riesgo, los gestos teatrales y magníficos de la generosidad y el sacrificio. La rebeldía de Emma nace de esta convicción, raíz de todos sus actos: no me resigno a mi suerte, la dudosa compensación del más allá no me importa, quiero que mi vida se realice plena y total aquí y ahora" (pág.6).

BIBLIOGRAFÍA:

Braña Soto, Sonia. (2012). *Modelos femeninos en las Heroídas de Ovidio.* Universidad de Oviedo.

Bregazzi, Josephine. (1999). *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Madrid, Alianza Editorial. Filología y Lingüística.

Camino Plaza, Laura. (2015). *Las voces femeninas en las Heroídas de Ovidio.* Universidad de Santiago de Compostela.

Ciplijauskaité, Biruté. (1984). *La mujer insatisfecha*. Barcelona, Edhasa.

*Dido, reina trágica: tratamiento en Virgilio y Ovidio.*Trabajo Fin de Máster. UNED.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary. E*dición de Germán Palacios. Madrid, Cátedra Letras Universales (2010).

Jaeger, Werner *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Méjico, Fondo de Cultura Económica (2010).

Orsi Portalo, Rocío, (2005), *Tragedia y reflexión. Algunas observaciones sobre Antígona.* Universidad Carlos III, Madrid.

Ovidio, *Cartas de las heroínas.* Edición de Vicente Cristóbal. Madrid, Alianza Editorial. Clásicos de Grecia y Roma (2008).

Pavis, Patrice, (1983), *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós Comunicación.

Riquer, Isabel de, (2018), "Tristán e Iseo" (págs.105-116), en *La literatura admirable* de Jordi Llovet, dic. Barcelona, Ediciones de Pasado y Presente.

Sófocles, *Ayax. Antígona. Edipo Rey*. Edición de José Alsina Cota. Barcelona, Biblioteca Básica Salvat (1969).

Tristán e Iseo. Versión de Alicia Yllera. Madrid, Alianza Editorial (1988).

Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua.* Barcelona, Debolsillo (2015)

Virgilio, *Eneida*. Edición de Rafael Fontán Barreiro. Madrid, Alianza Editorial. Clásicos de Grecia y Roma (2011)