

TRAGEDIA GRIEGA Y *WESTERN* AMERICANO: ESTUDIO DE CUATRO CASOS

Nuno Simões Rodrigues
Universidade de Lisboa
nonnius@letras.ulisboa.pt

GREEK TRAGEDY AND AMERICAN WESTERN: FOUR CASE STUDIES

RESUMEN: Varios autores han llamado nuestra atención sobre la proximidad de la estructura de films como *High Noon*, de Fred Zinnemann (1952), y la tragedia ática, o *The Searchers*, de John Ford (1956), y la epopeya homérica. Nuestro estudio tiene como objetivo explorar la relación que se puede establecer entre la tragedia griega, en especial, y el *Western*, género cinematográfico que funciona como una “mitología para los EEUU”, a partir de cuatro casos. Este análisis se centra sobre todo en: *The Furies* de Anthony Mann (1950), *The Magnificent Seven* de John Sturges (1960), *Fedra West* de Joaquín Romero (1968) y *Space Cowboys* de Clint Eastwood (2000).

PALABRAS CLAVE: Tragedia griega, Epopeya griega, *Western*, Mitología y Cine, Grecia Antigua y Cine.

ABSTRACT: Several authors have called our attention to the proximity of the structure of films such as *High Noon* by Fred Zinnemann (1952) and Attic tragedy, or *The Searchers* by John Ford (1956), and the Homeric epic. Our study aims to explore the relationship that can be established between Greek tragedy, in particular, and the *Western*, film genre that works as a “Mythology to the US”, through four cases. This analysis focuses mainly on: *The Furies* by Anthony Mann (1950), *The Magnificent Seven* by John Sturges (1960), *Fedra West* by Joaquin Romero (1968) and *Space Cowboys* by Clint Eastwood (2000).

KEYWORDS: Greek Tragedy, Greek Epics, Western, Mythology and Cinema, Ancient Greece and Cinema.

RECIBIDO: 02.02.2016. ACEPTADO: 17.02.2016

1. EL *WESTERN* AMERICANO: UNA FÓRMULA DE MITOGRAFÍA

No debe resultar extraño afirmar que, en cuanto género cinematográfico, el *Western* proporciona a la cultura norteamericana, fundamentalmente, un corpus mitológico semejante al que representan, funcionalmente, la epopeya y la tragedia ática para la cultura griega antigua. Ya hubo, por cierto, quien consideró que las películas sobre el Oeste ofrecen a los americanos el mismo tipo de pasado mítico que la *Iliada* ofrecía a los griegos¹. Otros dijeron que el “Western has become American mythology. The myth of the West is a nostalgic past for Americans”². En efecto, en el Oeste americano, mitos y leyendas emergieron de figuras y acontecimientos históricos, como la Guerra Civil, la expansión hacia la costa occidental o los masivos movimientos de ganado. En realidad, la mayoría de los héroes del *West* estaban asociados al universo de la marginalidad y terminaron mezclándose con caracteres ficticios y originando fórmulas de carácter mítico, cual fenómeno propio de la memoria colectiva³. Por consiguiente, como señala Winkler, “The Westerner is the quintessential figure of American mythology”⁴. Y así como los mitos griegos se consolidaron esencialmente en la literatura, es de resaltar que los mitos americanos del Oeste se forjaron sobre todo en la meta-literatura, esto es, a través del cine⁵. A pesar de ser originario de los EEUU, el *Western* se expresó con variantes geográficas y cinematográficas, de las que el llamado *spaghetti Western* es el ejemplo más conocido.

Estas nos parecen afirmaciones pertinentes, que suscitan algunas reflexiones en el marco de la recepción de la Cultura Clásica en el mundo contemporáneo. En efecto, si tenemos en cuenta la importancia que lo audiovisual, el cine en particular, tiene en la cultura actual desde al menos el inicio del siglo XX, las ideas señaladas ganan una relevancia particular que no deberá ser menospreciada.

En este sentido, es igualmente digno de resaltar que, en cuanto mitología fabricada en y para el mundo contemporáneo, el género *Western* no ignoró los puntos axiales de sus orígenes occidentales, asimilándolos, redefiniéndolos y revistiéndolos, sin perder, no obstante, su esencia, valores y objetivos éticos, culturales, ideológicos y mentales. No hay que olvidar que la cultura norteamericana es producto de convergencias, en las que la dosis europea-occidental es significativa, si no predominante, teniendo por ello un peso notable aquello que llamamos patrimonio o matriz grecorromana y judeocristiana, por utilizar expresiones corrientes, aunque epistemológicamente discutibles.

¹ Belton 1994: 224; Blundell y Ormand 1997: 537; Winkler 1985: 535.

² Williams 2012: 48.

³ Winkler 1985: 517.

⁴ Winkler 1985: 534-535.

⁵ Winkler 1985: 519; Clemente Fernández 2009.

Recientemente, estudios como los de M. Malamud y M. Wyke lo demostraron de forma específica y objetiva⁶, siendo estas autoras sólo dos ejemplos entre los varios que podríamos citar en este campo de investigación. Esta problemática es tanto más pertinente para nosotros cuanto que, de hecho, sobre todo después de la Segunda Gran Guerra y hasta nuestros días, los EEUU han pasado a representar para Occidente una especie de faro o de guardián y árbitro de representaciones mentales, valores filosóficos, ideologías económicas y prácticas políticas, independientemente de que estemos o no de acuerdo con ellas⁷.

El hecho es que, de forma más o menos asumida, de modo más o menos explícito, la cultura norteamericana recibió y reformuló desde el siglo XVIII aspectos de la tradición clásica visibles en varios dominios⁸. La arquitectura del poder, de la que el Capitolio en Washington D. C. es un ejemplo mayor, es una de las evidencias de esa asimilación. Pero también puede ser encontrada en la literatura, como muestran las piezas de teatro de Eugene O'Neill, *Desire under the Elms* y *Mourning becomes Electra*. La primera data de 1924 y retoma el asunto de Fedra e Hipólito, basándose en gran parte en las tragedias homónimas de Eurípides y Séneca, pero situando la acción en la Nueva Inglaterra de 1850; la segunda se estrenó en Broadway en 1931 y está formada por una trilogía que narra la *Oresteia* de Esquilo, esta vez en el escenario de la Guerra Civil Americana. Ambas piezas acabaron siendo adaptadas al cine (1958 y 1947), de la mano de Dudley Nichols y Delbert Mann, respectivamente, confirmando este medio como uno de los privilegiados para la expresión de la cultura en cuestión.

Por su parte, el *Western* fue asumido como un género específico de la cultura contemporánea norteamericana, llegando al punto de funcionar él mismo como modelo de construcción de narrativas de supuesto origen clásico, concretándose en un ciclo por lo menos curioso. Como escribe Winkler, el héroe del Oeste acabó por suministrar modelos para otros héroes de la literatura y del cine⁹. Así, uno de los mayores éxitos de la literatura norteamericana del final del siglo XIX, con impacto en el cine, fue la novela *Ben-Hur: a Tale of the Christ* de Lew Wallace (1880). Para hacerse una idea de la importancia de este fenómeno literario, en 1912 se habían vendido más de un millón de copias de un texto que no pasaba de un *dime novel*¹⁰. Como notó M. Malamud, una de las razones del éxito de

⁶ Joshel, Malamud y McGuire Jr. 2001; Wyke 2006; Malamud 2009.

⁷ A este propósito, recordemos que, siempre que estalla un conflicto bélico en el globo, el mundo permanece a la expectativa de ver cuál es la reacción de los EEUU; o siempre que hay elecciones para la presidencia norteamericana, no sólo se asiste externamente al proceso como si fuese un fenómeno interno, sino que se llega al punto de defender a un candidato, aunque no se sea americano, como se verificó con la elección de Barack Obama, que en algunos círculos llegó a ser calificado de “el candidato europeo”. Por otro lado, el Occidente consume la producción cultural norteamericana de forma continua y regular, asimilando hábitos y renovando fuentes.

⁸ Sobre esta cuestión, véase el excelente estudio de Martínez Maza 2013.

⁹ Winkler 1985: 535.

¹⁰ Malamud 2009: 133.

la novela y, después, de las versiones cinematográficas de la misma, se basa en el hecho de que el héroe, un aristócrata judío con amistades en los círculos del poder romano durante el siglo I d. C., está construido sobre la base de las estructuras propias del *Western*. Tal como el Oeste americano, la Judea romana de la novela funciona como frontera de una tierra que se enfrenta con una Roma opresiva, amoral e irreligiosa. Así como un *westerner* o *cowboy*, que se mueve tanto en territorio de pioneros como en espacios “salvajes” o indios, Ben-Hur transita de Roma a Judea. Y, además de otros aspectos, no podemos dejar de referirnos al famoso episodio de la carrera de cuadrigas que el príncipe judío protagoniza y que rivaliza con cualquier escena de *wagons* de films de acción en el *wild West*¹¹. No deja de ser extraordinario que un personaje del mundo clásico tenga como substrato al héroe del género norteamericano y esa haya sido, finalmente, la razón mayor de su éxito entre las masas.

En el mismo sentido, podríamos analizar la construcción de la narrativa cinematográfica de *Quo Vadis* de M. LeRoy (1951). Pero únicamente llamamos la atención sobre la forma en que, en la escena-clímax del film, Ligia (Deborah Kerr) es amarrada a un poste en medio de la arena romana, como si de una heroína de *Western*, hecha prisionera por indios apaches o sioux, se tratase. Esta opción de LeRoy es tanto o más significativa en la medida en que substituye la fórmula original presentada por H. Sienckiewicz en la novela, en la cual la protagonista es atada a lomos de un toro, encenificando el mito de Dirce¹². De igual modo, destacamos el acento profundamente tejano de Robert Taylor: el actor escogido para interpretar al personaje de Marco Vinicio era protagonista de *Westerns*...¹³

2. WESTERN Y TRAGEDIA: UNA SÍNTESIS

La proximidad de la cultura griega, de la mitología y de la tragedia en particular, al *Western* americano es visible en dos niveles: por un lado, es posible encontrar vestigios de ambas en los aspectos formales y conceptuales de la gramática aristotélica –tanto épicos como trágicos– en algunas de las producciones cinematográficas, independientemente de los enredos o *mythoi* –para utilizar de nuevo el lenguaje de Aristóteles–, que sirven de base a los films del género¹⁴; por otro, son esos mismos argumentos los que parecen asentarse directamente en narrativas creadas por los griegos antiguos, aunque modernizados o actualizados de acuerdo con los objetivos de los realizadores o productores o incluso de las audiencias a las que se destinan. Veamos algunos ejemplos de estos dos tipos de formulación.

¹¹ Malamud 2009: 136-138.

¹² Ver CLEM. *ad Cor.* 1.6.2; Wyke 1997: 115; Rodrigues 2012b: 125-140.

¹³ Wyke 1997: 139, 144-145; Cyrino 2005: 22.

¹⁴ Esta problemática fue ya estudiada por Onaindía 1997, que se refiere a los primeros autores que percibieron la relación entre tragedia y *western*, y por Winkler 2001: 119-126. Ver también Tovar Paz 2007.

Un caso clásico, citado a menudo, es *High Noon*, de Fred Zinnemann (1952), con argumento de Carl Foreman¹⁵. El film cuenta en tiempo casi real la historia de un *marshall* (Gary Cooper), obligado a enfrentarse a un bando de malhechores, que se ve ante un dilema de tipo trágico construido en torno a la responsabilidad del héroe con su mujer (Grace Kelly), con los miembros de su comunidad y consigo mismo¹⁶. El uso del tiempo, del espacio y de la acción en esta película llevó a que se estableciese una asociación con la ley pseudo-aristotélica de las tres unidades en la tragedia, lo que no es un elemento que haya que pasar por alto, aunque se trate de un tópico sobre todo moderno y no antiguo¹⁷.

Más reciente es *The Searchers* de John Ford (1956), con argumento de Frank S. Nugent, basado en la novela de Alan Le May, publicada en 1954¹⁸. La acción ocurre durante las llamadas “Indian Wars” en Tejas (1868), en las que el *western*, Ethan Edwards (John Wayne), es un veterano de la Guerra de Secesión, que busca a una sobrina raptada por los indios comanches, y cuya restante familia ha sido asesinada. Después de una larga búsqueda de años, Ethan acaba por encontrar a su sobrina Debbie (Natalie Wood), transformada ya en mujer de un jefe indio y por tanto objeto de un proceso de aculturación. Aun así, Ethan rescata a Debbie para entregarla a manos de una familia de pioneros europeos, acabando por conformarse con su destino de pistolero errante.

El American Film Institute consideró este film “the greatest American western”¹⁹. Si la base clásica de *High Noon* parece ser la tragedia, lo que sustenta *The Searchers* parece ser sobre todo la epopeya, más concretamente la *Odisea* y la *Iliada*, dadas las temáticas de búsqueda, de viaje, de rescate de la mujer raptada o de la mutilación del cadáver del enemigo. Pero algunos investigadores desvelaron también en esta película formas de lo trágico aristotélico, de la *anagnorisis* a la *hybris*, pasando por la *peripeteia*.²⁰

Otros ejemplos podrían ser citados como evidencia de la utilización de estos parámetros: *Stagecoach* de John Ford (1939), *Duel in the Sun* de King Vidor (1946), *Red River* de Howard Hawks (1948), *Shane* de George Stevens (1953), *The Bravados* de Henry King (1958), *The Professionals* de Richard Brooks (1966), *Rio Lobo* de Howard Hawks (1970), *Jeremiah Johnson* de Sydney Pollack (1972) y *Unforgiven* de Clint Eastwood (1992). Pero la lista fácilmente podría ser más larga y abierta a nuevos parámetros, como muestra, por ejemplo *Seven Brides for Seven Brothers* de Stanley Donen (1954), basada en la vida que Plutarco escribió de Rómulo. Se verifica así el recurso a las normas y formas clásicas en la

¹⁵ Ver, por ejemplo, Onaíndia 1997; sobre el realizador del film en cuestión, ver Smyth 2015.

¹⁶ Winkler 2001: 122; Cano 1999: 54.

¹⁷ Onaíndia 1997: 80-84.

¹⁸ Sobre el realizador del film en cuestión, ver McBride 2014.

¹⁹ Matheson 2016: 316.

²⁰ Winkler 2001: 118-147; sobre estas películas, cf. Day 2016.

construcción de narrativas modernas bajo la bandera del *Western* que, como ha señalado M. M. Winkler, no despreció otras temáticas y estructuras intrínsecas a la cultura clásica, como las del héroe y sus armas, la violencia, el viaje, la inmortalidad y la apoteosis²¹.

Pero es sobre todo la utilización del mito y su revestimiento y función trágica lo que nos interesa destacar en este análisis. En efecto, los cineastas y guionistas norteamericanos parecen no haber despreciado las potencialidades de los argumentos ofrecidos por la mitología clásica, con particular formulación poética previa al nivel de la tragedia. Son cuatro los casos que pretendemos destacar: *The Furies* de Anthony Mann (1950), *The Magnificent Seven* de John Sturges (1960), *Fedra West* de Joaquín Romero (1968) y *Space Cowboys* de Clint Eastwood (2000).

3. *THE FURIES*: ELECTRA EN EL OESTE AMERICANO

Como fácilmente percibimos por el título, *The Furies* evoca el nombre romano de las figuras que en la cultura griega eran conocidas como Erinias y que pertenecían al grupo de antiguas divinidades del panteón helénico. Apparentemente, estos personajes eran fuerzas primitivas que no reconocían la autoridad de los dioses más jóvenes y que representaban la venganza, sobre todo la que se aplicaba sobre crímenes de sangre cometidos en el seno de la familia. Por eso mismo, las Erinias son particularmente importantes en la economía de la tragedia griega, asumiendo la función de protectoras del orden social, instigadoras de la venganza, pero también del castigo de los actos de *hybris*. La *Oresteia* de Esquilo es particularmente sintomática de esas funciones de estos *daimones* (A. Eu. 39-64). ¿Cómo se relacionan, pues, estas entidades con un *Western* rodado en 1950?

En realidad, en la película, *The Furies* es el nombre de un extenso rancho, propiedad de un hombre poderoso, T. C. Jeffords (Walter Huston), cuya hija, Vance (Barbara Stanwyck), mantiene una amistad secreta con un enemigo del padre, Juan Herrera (Gilbert Roland). T. C. dirige su rancho tal como un rey gobierna su reino, llegando a “acuñar” su propia moneda, en un claro ejercicio de autoridad casi feudal. Vance es codiciosa y ambiciosa y su mayor sueño es gobernar un día la propiedad con la misma tenacidad que su padre, al lado de un marido a su altura. Vance acaba por enamorarse de Rip Darrow (Wendell Corey), un banquero que es también enemigo de T. C. y que acaba por aceptar un soborno del rancho para abandonar a la joven. Esta actitud de Darrow desencadenará en Vance el deseo de venganza.

Pero el enredo se intensifica cuando un día T. C. lleva a casa a una mujer, Flo Burnett (Judith Anderson), con la que pretende casarse. Los intereses de Flo

²¹ Winkler 1985: 516-540.

Burnett, por su parte, son meramente materiales y Vance, ante una decisión consumada y la posibilidad de ser relegada a un segundo plano, tanto en la gestión de la propiedad como en las atenciones de las que era objeto por parte del padre, ataca a la futura madrastra con unas tijeras, desfigurándole el rostro. El padre corta entonces las relaciones con la hija, decidiendo expulsar a los Herrera de la propiedad y ahorcando a Juan, lo que acentúa el deseo de venganza por parte de la muchacha. La venganza de la hija se consume con la ayuda del hombre que un día aceptó el soborno del padre para alejarse de ella. Con la connivencia del banquero, Vance neutraliza la “moneda” creada por T. C. y éste pierde toda su riqueza, acabando por morir a manos de la madre de Juan Herrera, el hombre al que un día mandó ahorcar.

Un primer dato que hay que señalar en este film de Anthony Mann es el hecho de que todos los personajes están lejos de ser caracteres buenos o positivos. Todos ellos son, más bien, sintomáticamente ambiguos, si no perversos, en sus decisiones y acciones. En este sentido, la galería de figuras que componen *The Furies* corresponde a la ética del *Western*, en el que los héroes son simultáneamente antihéroes, lo que en cierto modo corresponde también al *ethos* aristotélico de los héroes trágicos griegos.

El film de Anthony Mann se basa en una novela homónima de Niven Busch (también autor del enredo del film *Duel in the Sun*, de King Vidor, 1946, película que contiene igualmente una esencia trágica) y, según algunos estudiosos²², habría sido objetivo del realizador usar ese argumento para trasponer la tragedia *King Lear* de Shakespeare al escenario del Oeste americano. Así se explicaría el carácter trágico del film, así como la tensión familiar que se vive en el interior de *The Furies* y que se refleja sobre todo en la relación padre/hija. Entretanto, las tres hijas de Lear estarían aquí reducidas a una, que tiene un hermano y una cuñada. Por otro lado, antes de que estallase el odio entre padre e hija, existía en la relación de T. C. y Vance una ambigüedad de afectos que deja entrever una cierta tensión erótico-sexual, como muestra el detalle de que el padre acostumbraba pedir a la hija que le rasque la sexta vértebra lumbar. Esta percepción se confirma cuando el lugar de la hija es ocupado por Flo Burnett, pasando a ser la altiva mujer la que tiene el privilegio de aliviar el picor de T. C. Por otro lado, la difunta madre de Vance, a quien ella se refiere siempre con significativo distanciamiento, está presente en una especie de encarnación en la hija, que no sólo usa las ropas maternas para parecerse a la progenitora, sino que deambula por el cuarto de la mujer, cerrado desde su muerte y de ese modo transformado en una especie de mausoleo o templo sagrado. Estos factores contribuyen a una mayor identificación de la hija con la madre, aumentando la tensión y la ambigüedad en la relación con el padre.

²² Darby 2009: 135.

La esencia de este *Western* no es, por tanto, la tradicional escena de tiroteo (a la que tampoco se renuncia), sino la tensión psicológica generada entre los personajes, el protagonismo de la familia y de las relaciones familiares y la idea de que la venganza solo genera violencia. En este sentido, *The Furies* se asume como un film de naturaleza eminentemente trágica.

La influencia clásica, sin embargo, nos parece que reside sobre todo en la lectura junguiana de la relación padre/hija, evocando naturalmente las figuras de Agamenón y Electra, pero también la relación hijastra/madrastra, en cuanto variante del arquetipo griego sustanciado en Electra y Clitemnestra. En efecto, la relación de odio que se establece entre las dos mujeres corresponde, en cierto modo, a la hostilidad vengativa que Electra desencadena contra la madre en el contexto mítico-trágico de los griegos. Nos parece así que no será posible comprender la plenitud del carácter de Vance Jeffords sin la figura de Electra de Esquilo, Sófocles y Eurípides en el horizonte, funcionando el nombre del rancho como una metáfora del enredo de tipo trágico.

4. *THE MAGNIFICENT SEVEN*: SIETE CONTRA UNA TOWN DEL OESTE AMERICANO

The Magnificent Seven fue realizado por John Sturges en 1960²³. Este es, sin duda, uno de los más célebres e importantes films del género *Western*, habiendo marcado su elenco, en el que destacan Yul Brynner, Steve McQueen, Eli Wallach, Charles Bronson y James Coburn, la historia del cine. No deja de ser curioso, sin embargo, que *The Magnificent Seven* haya sido en realidad la adaptación americana de un film japonés de 1954, realizado por Akira Kurosawa, *Shichinin no Samurai* o *Los Siete Samurais*.

El film de Kurosawa pertenece al género conocido como *jidaigeki* y transcurre en el siglo XVI, durante el período feudal japonés. Una pequeña aldea de agricultores es atacada por una banda de 40 malhechores, que les roban las cosechas, matan a los hombres y raptan y violan a las mujeres. Ante esta situación y la amenaza de que se repita, los aldeanos, por consejo del anciano de la aldea, deciden “contratar” a samuráis sin patrocinio, conocidos como *ronin*, a cambio de arroz, para que éstos defiendan la aldea y sus habitantes. Como consecuencia de una demanda hecha por parte de una embajada de campesinos, la aldea consigue contar con siete samuráis que a cambio de alojamiento y comida defienden a la comunidad. Después de una serie de vicisitudes, durante las cuales cuatro de los samuráis caen en combate, los bandidos son neutralizados y la aldea resiste, llevando a uno de los guerreros a afirmar que los verdaderos vencedores de aquel combate son los campesinos y no los samuráis²⁴.

²³ Sobre este realizador y el film, ver Lovell 2008.

²⁴ Frase tomada de *The Grapes of Wrath* de J. Steinbeck (1939); cf. Winkler 1985: 536. Hay aquí algo de Cincinato, lo que corresponde también, y mucho, al espíritu americano. Ver LIV. 3.26. Sobre esta película, ver Kemp, Lambert 2014.

Partiendo de la idea de rodar un día en la vida de un samurái, Akira Kurosawa acabó por dirigir la que es considerada una de las óperas primas del cine mundial, en relación con la cual frecuentemente se ha señalado la posibilidad de que, en la base del argumento (la historia de una aldea defendida por samuráis que Kurosawa habría descubierto durante sus pesquisas para esta producción), estuviese un antiguo mito helénico: los Siete contra Tebas.

De acuerdo con el corpus mitológico griego, tras el descubrimiento del incesto de Edipo, sus dos hijos lo expulsaron de la ciudad de Tebas, al tiempo que él los maldecía anunciando que jamás se entenderían y morirían uno a manos de otro (*A. Th., passim*). Para evitar la maldición del padre, los dos hermanos decidieron reinar por turno. Etéocles habría sido el primero en sentarse en el trono y cuando llegó el turno de Polinices de asumir el poder, éste vio rechazada su pretensión. Polinices buscó entonces la ayuda del rey de Argos y con el auxilio de éste organizó una campaña militar contra su propia ciudad. El ejército, dirigido por Adrasto, incluía a otros seis grandes guerreros: Anfiarao, Capaneo, Hipomedonte, Partenopeo, Tideo y Polinices. Los siete y sus ejércitos atacaron Tebas, pero acabaron diezmados. Solo Adrasto se salvó. Durante el conflicto, Etéocles y Polinices se enfrentaron y acabaron por matarse mutuamente en un duelo cuerpo a cuerpo. Después de la victoria tebana, Etéocles fue sepultado con todos los honores, mientras a Polinices se le negaron los rituales fúnebres, lo que acabó por desencadenar la tragedia de la hermana de ambos, Antígona (*S. Ant., passim*).

Cabe a Esquilo la gloria de haber inmortalizado el mito de Los Siete en una tragedia que formaba parte de una trilogía labdácida y que trataba sobre los temas centrales de este núcleo trágico, a saber: el parricidio, el incesto y la maldición sobre los hijos²⁵. La tragedia *Siete* se sitúa así dentro de la ciudad sitiada, a punto de ser atacada por el ejército comandado por Adrasto, en un ambiente profundamente bélico en el que sobresale, sin embargo, una ideología antibelicista, como se desprende de los lamentos de las mujeres de Tebas. Ello a pesar de que el Etéocles de Esquilo es un cumplidor de sus deberes con la patria y legítimo defensor de la misma. Como nota A. Lesky, Esquilo no es sólo un “panegirista de la guerra por la guerra”²⁶. Así, *Siete contra Tebas* es sobre todo la tragedia de la consumación del destino, siendo las acciones de los hombres etapas necesarias de esa concretización y habiendo clara conciencia de ello por parte de los intervinientes en el proceso.

A pesar de que los *Siete Samuráis* de Kurosawa colocan a los guerreros defendiendo a una comunidad y no atacándola, como estipula el antiguo mito griego, nos parece claro que fue esta estructura la que influyó en la película del realizador japonés. Y no es del todo inusitado que un autor asiático haya recurrido al corpus mitológico-literario griego. Recuérdese, además, que Kurosawa adaptó al cine a

²⁵ Lesky 1995: 277.

²⁶ Lesky 1995: 278.

Shakespeare (*Macbeth* en *Trono de Sangre*, 1958, y *King Lear* en *Ran*, 1985), Dostoievsky (*El Idiota* en *Hakuchi*, 1951) y Gorki (*El submundo* en *Donzoko*, 1957). Por consiguiente, no parece que adaptar a Esquilo sea inverosímil para un realizador como Kurosawa. El film mantiene, además, resquicios de estructura trágica, de la que la fórmula del coro representado por los aldeanos es la más evidente. Otro elemento que puede ser citado como evidencia de este recurso son las críticas y lamentos²⁷ por la guerra y el pillaje, que proceden sobre todo de personajes femeninos, que parecen enraizados directamente en la tragedia de Esquilo.

Por otro lado, *Los Siete Samuráis* adquirieron una forma profundamente identificable con el *Western*. El realizador Sam Peckinpah llegó incluso a afirmar: “I’d like to be able to make a Western like Kurosawa makes Westerns”²⁸. Realizadores y actores norteamericanos, entre ellos Yul Brynner, lo reconocieron, lo que habría motivado la adaptación del film japonés en los EEUU seis años después del estreno del original. En verdad, esa identificación nada tenía de extraordinario, una vez que el propio Kurosawa fue a su vez influido por el *Western* americano y en particular por la cinematografía de John Ford²⁹.

Por consiguiente, *The Magnificent Seven* de John Sturges, al adaptar el argumento y las principales líneas narrativas de *Los Siete Samuráis* y transponer la acción a México, en donde los guerreros samuráis son sustituidos por pistoleros americanos y los campesinos del Japón feudal dan lugar a aldeanos de una pequeña ciudad mexicana en la frontera con EEUU de final del siglo XIX, acabó por integrar en el género *Western* los puntos axiales del film original, que se asentaban en la tragedia griega, en particular en *Siete contra Tebas*. Sturges parece haber tenido conciencia de eso mismo. Resaltamos el hecho de que el realizador norteamericano innova en relación al autor japonés al introducir en su versión, como motivo de presentación de los *westerners* (Yul Brynner y Steve McQueen) no la escena que en el film original resalta el valor del primer samurái, a saber, la ingeniosa liberación de un niño rehén de un bandido en una tienda, sino otra secuencia en la que sobresale el coraje que se confunde con el deber moral de prestar honras fúnebres a un indio muerto a quien pocos quieren ver sepultado por razones de racismo y xenofobia. En este sentido, la acción de Chris Adams (Yul Brynner) y Vin (Steve McQueen) se asemeja a la de Antígona en la tragedia homónima de Sófocles.

5. FEDRA WEST: FEDRA E HIPÓLITO EN EL ANTIGUO OESTE

Dado el papel mitológico que el *Western* representa para la cultura norteamericana, esencialmente derivado del carácter fundacional que define este género

²⁷ El discurso en torno a la guerra en este film es muy semejante a lo que leemos en *A. Th.* 78-180.

²⁸ Winkler 1985: 535, n. 4.

²⁹ Winkler 1985: 536.

cinematográfico, es doblemente pertinente la adaptación del mito de Fedra e Hipólito a un escenario de ese tipo, como sucede con *Fedra West*, film rodado en 1968, bajo la dirección de Joaquín Romero Marchent³⁰. A pesar de estar rodado en inglés, la cultura hispano-mexicana subyace también a esta producción, dado que el enredo se localiza en la región fronteriza de México con los EEUU. Este factor llevó a que el film en cuestión fuese considerado un *spaghetti western*, género que tuvo su acmé precisamente en los años 60 del siglo XX y que está en relación con el *western* clásico como el *peplum* lo está con el film épico de inspiración clásica. Otro aspecto que hay que resaltar es el hecho de que la actriz titular sea la brasileña Norma Bengell.

Bengell interpreta a Wanda, una mexicana de orígenes humildes que se casa con D. Ramón (James Philbrook), un rico hacendado, que controla la economía local. Ramón tiene un hijo de una primera mujer, Stuart (Simón Andreu), que regresa a casa después de terminar medicina en una Universidad de Filadelfia. La madre de Stuart era norteamericana, lo que justifica el nombre anglosajón del muchacho. La llegada de Stuart viene a alterar el rumbo de los acontecimientos. A pesar de considerarse bien casada, Wanda no resistirá la pasión por el hijastro, mientras que él siente en principio odio por ella. En efecto, Stuart considera a Wanda una usurpadora del lugar de su madre. Pero será la pasión incestuosa la que acabará por desencadenar la tragedia en la familia. El casamiento hecho por interés monetario no será tampoco extraño a ese desenlace.

La mera enunciación de los personajes centrales del film permite percibir que una vez más estamos ante una historia cuya estructura se asienta en un mito griego, el de Fedra e Hipólito, lo que por otra parte es asumido por el realizador, como indica el propio título del film: Wanda es Fedra y Stuart es Hipólito, en cuanto que D. Ramón es Teseo, un rey a su manera. La madre de Stuart asume el papel de Antíope/ Hipólita/ Melanipa y hasta la supersticiosa ama india de Wanda insinúa los enredos de la tragedia antigua. A pesar del *setting*, son varios los elementos que evocan el mito antiguo y sus respectivos significados, como la omnipresencia de los caballos y, en particular, el afecto que Stuart demuestra por ellos³¹. A veces, los símbolos se transfieren a las formas consideradas más adecuadas a su encuadramiento, como el desierto que asume las funciones de mar/ floresta en la tradición antigua. Otros *topoi* clásicos, no necesariamente trágicos, son fácilmente reconocibles, como el de la tempestad que se abate sobre los amantes y los obliga a resguardarse en un local que favorece la pasión³² o incluso la escena *voyeuse*, del tipo de la del baño de Ártemis, en que el joven queda encantado con la desnudez de la mujer cuando la ve bañarse.

³⁰ Sobre este realizador, ver Aguilar 1999.

³¹ Ver Rodrigues 2012a: 147-169. El tema de Fedra e Hipólito en el cine fue también estudiado por Mariño Sánchez-Elvira 1997.

³² Verg. *Aen.* 4.130-197.

De todos los ejemplos analizados, éste es tal vez aquel en el que la influencia de la tragedia griega (y también romana) es más evidente y asumida. Aun así, esta adaptación prescinde de cualquier elemento metafísico que promueva la pasión entre madrastra e hijastro, prefiriendo, en vez de eso, colocar el acento en la reciprocidad de los sentimientos de los protagonistas del adulterio. Este detalle, sin embargo, no es menor en la economía del enredo, una vez que permite que la historia se deslice hacia el melodrama burgués, más del gusto del público contemporáneo, alejándose de la concepción original, tal como fue definida por los trágicos grecolatinos, en particular por Eurípides.

En este filme, el deterioro de la relación entre madrastra e hijastro cubre la necesidad de crear la antinomia entre ambos personajes, lo que en parte caracteriza la esencia de la tragedia antigua. Pues el hecho es que, como en casi todas las versiones cinematográficas del tema de Fedra, también es ésta incapaz de resistirse a la consumación del adulterio incestuoso, finalmente la forma dramática más atrayente para las audiencias actuales y que ofrece la posibilidad de la metamorfosis de la tragedia en melodrama. El autodesprecio de Stuart, por otro lado, se corresponde con la desintegración psicológica de Hipólito tanto en Eurípides como en Séneca. Otra novedad en esta *Fedra West* es el hecho de ser Ramón/Teseo quien acaba por “ensuciar” las manos de sangre y matar a la mujer y al hijo, forzando de ese modo la aplicación de la némesis a los amantes, por la errada decisión tomada, y que tiene que ver con la humanización de la tragedia en este nuevo contexto.

6. *SPACE COWBOYS*: FILOCTETES EN EL ESPACIO

El último caso que nos gustaría señalar en este recorrido por la presencia de la tragedia griega en el cine *Western* es el de *Space Cowboys* de Clint Eastwood, estrenado en 2000³³. La presencia de lo trágico en la cinematografía de Eastwood fue ya analizada en profundidad por J. A. Williams, que sin embargo sólo estudió tres films del actor/realizador: *High Plains Drifter* (1973), *The Outlaw Josey Wales* (1976) y *Unforgiven* (1992)³⁴. M. M. Winkler señaló también aspectos de esa presencia en algunos de sus estudios³⁵. Como concluyen estos investigadores, tanto las formas como los contenidos trágico-mitológicos están presentes en varios de los films de Eastwood. Sin embargo, ninguno de ellos señala la posibilidad de que el argumento de *Space Cowboys* se base en *Filoctetes* de Sófocles.

Como es evidente, una objeción significativa a esta propuesta podrá nacer del hecho de que este film no es, aparentemente, un *Western*, a pesar de que el término *Cowboys* forma parte del título. Pero esa objeción rápidamente perderá

³³ Sobre Eastwood y sus *Westerns*, ver Neibaur 2015.

³⁴ Williams 2012.

³⁵ Winkler 1985: 516-540; Winkler 2001: 118-147.

sentido si argumentamos en contra, con otros hermeneutas, que el héroe espacial o de ficción científica de la cinematografía americana es claramente un heredero directo del *westerner*³⁶, siendo aquel una mera variante de éste (p. e. Han Solo en *Star Wars*)³⁷. Estos héroes son claramente *westerners* instalados en un nuevo escenario, el de las fronteras del espacio. En este sentido, el film de Eastwood es ya una *interpretatio* tecnológicamente moderna de la mitología americana, tal como otros antes de él lo fueron de mitologías anteriores.

La acción de esta película transcurre entre 1958 y 2000 y se centra en un piloto de la fuerza aérea norteamericana, Frank Corvin (Clint Eastwood) cuya osadía/*hybris* de juventud es castigada al ser apartado, junto con los miembros de su equipo, de los programas de astronáutica, que daban entonces sus primeros pasos. Allí se frustran los sueños de cuatro pilotos, Frank Corvin (Clint Eastwood), William Hawkins (Tommy Lee Jones), Jerry O'Neill (Donald Sutherland) y Tank Sullivan (James Garner).

Más de cuatro décadas después, la NASA pretende capturar y neutralizar un satélite de la antigua Unión Soviética, que está a punto de caer en la superficie terrestre, pero ninguno de los técnicos de la institución tiene conocimientos que le permitan decifrar los sistemas de comunicación usados antes por los soviéticos y de ese modo impedir el desastre. En verdad, el sistema del satélite fue copiado de fórmulas originalmente creadas por Frank Corvin, el piloto apartado décadas antes. Es entonces cuando dos funcionarios estatales le piden a Corvin ayuda para el éxito de la misión que la NASA pretende llevar a cabo. Uno de ellos es Sarah Holland (Marcia Gay Harden). El otro es un astronauta especialmente enviado por el director del proyecto, Bob Gerson (James Cromwell), el cual es sospechoso de traicionar a los EEUU y a quien Corvin desprecia. Aunque contrariado, Corvin acepta por fin asumir él mismo la misión, con la condición de tener consigo a su antiguo equipo, conocido como *Team Daedalus*. Aceptada la condición, se genera un conflicto inevitable entre los jóvenes astronautas y el veterano equipo Dédalo, sucediendo en ese contexto que uno de sus miembros, William Hawkins (Tommy Lee Jones), descubre que padece una patología oncológica pancreática. Por fin, con el sacrificio de Hawkins y a pesar de las tensiones generadas, el equipo consigue neutralizar el peligro que el satélite representaba, consiguiendo el éxito de la misión.

La historia de un hombre apartado de su vocación militar, miembro de un equipo en el que otro de sus elementos sufre una dolencia grave, evoca naturalmente el antiguo mito de Filoctetes. En la antigua tradición griega, Filoctetes es el hombre al que habían sido confiados el arco y las flechas de Heracles y que había sido también uno de los pretendientes de Helena de Troya, por lo que acabó por formar parte de la expedición de los aqueos a la ciudad con vistas a rescatar a

³⁶ Winkler 1985: 535.

³⁷ Ver el reciente e interesante estudio editado por Rogers y Stevens 2015.

la esposa de Menelao³⁸. Según una de las versiones, de camino a Troya, Filoctetes había sido mordido por una serpiente. La herida se había infectado de tal forma que exhalaba un olor fétido y hacía que el guerrero profiriese gritos insoportables, lo que llevó a Ulises a convencer a los otros jefes aqueos para que abandonaran a Filoctetes en la isla de Lemnos. El hombre había pasado diez años en la isla, supuestamente desierta. Durante ese tiempo, los aqueos no lograron tomar Troya, hasta que Héleno les reveló que sólo lo conseguirían si tenían con ellos las armas de Heracles, en poder de Filoctetes.

Ulises partió entonces para Lemnos, acompañado por Neoptólemo (según Sófocles) o por Diomedes (según Eurípides), con el objetivo de convencer a Filoctetes de que era su deber regresar con él a Troya. Filoctetes se resiste al principio, pero, después de varios argumentos, entre ellos la defensa de la patria, el cumplimiento del deber, la promesa de curación o el regreso a casa, Filoctetes acaba por ceder y acompañar a Ulises y sus compañeros, siendo uno de los héroes supervivientes de la Guerra de Troya (*Od.* 3.190). Es precisamente éste el momento escogido por Sófocles para la composición de su tragedia *Filoctetes*, representada por primera vez en 409 a. C. y en la cual se muestra a un hombre “abandonado a quien la soledad y el sufrimiento endurecieron” (Filoctetes) y a otro que es el “retrato del político sin escrúpulos morales que actúa por oportunismo e interés y que utiliza sus medios para conseguir sus objetivos” (Ulises)³⁹. Como nota J. R. Ferreira, es “de la correlación de fuerzas entre estos personajes como nace y se desarrolla la acción”⁴⁰ de este drama. El *Filoctetes* es así, sobre todo, la tragedia de la ingratitud, de la deslealtad y de la injusticia, cuya redención se consigue por el altruismo de un hombre que acaba por ayudar a aquellos que antes lo habían abandonado. De despreciado, Filoctetes se convierte en un hombre enaltecido.

Procediendo a un análisis comparativo, nos parece difícil no entrever en el film de Eastwood una narrativa basada en la tragedia de Sófocles. Corvin es claramente un *westerner*, pero también un Filoctetes americano del siglo XX, a quien el apartamiento compulsivo de las instituciones militares lanzó a una especie de soledad y aislamiento, para ser después recuperado por aquellos que lo rechazaron. Gerson asume las funciones de Ulises, que en la tragedia de Sófocles tiene uno de los papeles más negativos de su “carrera mitográfica”. Holland y el joven astronauta recuperan algunos rasgos de Neoptólemo; en cuanto a Hawkins, la más trágica de las figuras en el film, incorpora el problema médico que en la narrativa antigua determina el estado de Filoctetes. Los resquicios de la Guerra Fría evocan naturalmente la Guerra de Troya y hasta el nombre de la lanzadera espacial utilizado por el grupo, como el del antiguo equipo de Corvin, “Dédalo”, está lejos de ser inocente, no obstante sus evidentes connotaciones astro-aéreas.

³⁸ Ver, por ejemplo, Apollod. 3, 10, 8; *Epit.* 3, 27; 5, 8; Hyg. *Fab.* 102 y sobre todo S. *Ph. passim*.

³⁹ Ferreira 2003: 441.

⁴⁰ Ferreira 2003: 441.

7. NOTAS FINALES

En suma, siendo el *Western* un género con funciones de mitología fundacional en el cuadro de la “reciente” cultura norteamericana, sus creadores/poetas no dudaron en usarlo como forma de transmisión y reinterpretación de viejas estructuras narrativas de la cultura europea, ya al nivel de las formas, ya al de los contenidos. El *Western* se reveló así como una forma privilegiada de renovación de la matriz cultural de Occidente.

Estas relecturas se hicieron con las necesarias adaptaciones, sobre todo en los detalles exteriores, ajustándose a las nuevas realidades, determinadas tanto por las circunstancias histórico-políticas como por las audiencias a quienes se dirigían y dirigen. En este sentido, y siendo la tragedia griega uno de los substratos de esas *interpretaciones*, hubo, por ejemplo, que desacralizar los antiguos mitos y las correspondientes formas que los transmitieron, centrándose sobre todo en la humanización del mensaje. Se trata, por tanto, de una perspectiva ética asentada en el hombre y sus vivencias humanas (ya la tragedia americana lo había hecho⁴¹).

Así, se posibilita el revivir de figuras y arquetipos de nuestro imaginario y patrimonio cultural, como Electra, Agamenón, Clitemnestra, Etéocles, Polinices, Antígona, Fedra, Hipólito, Teseo, Filoctetes y Ulises.

Esta tendencia confirma también la perennidad de la cultura clásica en el mundo contemporáneo, en particular de sus formas poéticas, de las que la tragedia es un ejemplo mayor⁴². Mas cabe preguntarse, ¿cuánto de eso será efectivamente percibido por las audiencias modernas? ¿Cuántos se dan cuenta de que cuando asisten a una creación como un *Western* muchas veces están reviviendo una experiencia emocional ya sentida hace más de dos mil quinientos años?⁴³

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar 1999: C. Aguilar, *Joaquín Romero Marchent: La firmeza del profesional* (Almería 1999).
- Balló y Pérez 2014: J. Balló Fantova y X. Pérez Torío, *La Semilla Inmortal. Los argumentos universales en el cine* (Barcelona 2014).
- Belton 1994: J. Belton, *American Cinema/American Culture* (New York 1994).
- Blundell y Ormand 1997: M. Blundell, K. Ormand, “Western Values, or the Peoples Homer: *Unforgiven* as a reading of the *Iliad*”, *Poetics Today* 18/4 (1997) 533-569.

⁴¹ Ver, por ejemplo, Williams 2002.

⁴² Sobre la perennidad tipológica en el argumento cinematográfico, ver Balló y Pérez 2014.

⁴³ Texto originalmente presentado como conferencia en la Universidad de Málaga, en mayo de 2015. Agradezco a mi colega y amiga Marta González su traducción al castellano.

- Cano 1999: P. L. Cano, *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión* (Barcelona 1999).
- Clemente Fernández 2009: M. D. Clemente Fernández, E. Torres-Dulce Lifante, *El héroe del Western: América vista por sí misma* (Madrid 2009).
- Cyrino 2005: M. S. Cyrino, *Big Screen Rome* (Oxford 2005).
- Darby 2009: W. Darby, *Anthony Mann: The Film Career* (Jefferson 2009).
- Day 2016: K. Day, *Cowboy Classics: The Roots of American Western in the Epic Tradition* (Edinburgh 2016).
- Ferreira 2003: J. R. Ferreira, *Sófocles. Filoctetes* (Coimbra 2003).
- Joshel, Malamud, McGuire 2001: S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr. (eds.), *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture* (Baltimore/London, 2001).
- Kemp, Lambert 2014: P. Kemp, G. Lambert, *Akira Kurosawa's Seven Samurai* (London 2014).
- Lesky 1995: A. Lesky, *História da Literatura Grega* (Lisboa 1995) (trad. cast. *Historia de la Literatura Griega*, Madrid 1989).
- Lovell 2008: G. Lovell, *Escape Artist: The Life and Films of John Sturges* (Madison 2008).
- Malamud 2009: M. Malamud, *Ancient Rome and Modern America* (Oxford 2009).
- Mariño Sánchez-Elvira 1997: R. M. Mariño Sánchez-Elvira, "Teseo, Fedra e Hipólito en el Cine", *Eclás* 111 (1997) 111-125.
- Martínez Maza 2013: C. Martínez Maza, *El espejo griego. Atenas, Esparta y las ligas griegas en la América del periodo constituyente (1786-1789)* (Barcelona 2013).
- Matheson 2016: S. Matheson, *The Westerns and War Films of John Ford* (Lanham 2014).
- McBride 2014: J. McBride, *Searching for John Ford* (London 2014).
- Neibaur 2015: J. L. Neibaur, *Clint Eastwood Westerns* (London 2015).
- Onaindía 1997: M. Onaindía, "La tragedia clásica y el 'western': Solo ante el peligro", *Eclás* 112 (1997) 69-84.
- Rodrigues 2012a: N. S. Rodrigues, "Fedra e Hipólito no Cinema", en C. A. M. Jesus, C. Castro Filho, J. R. Ferreira (eds.), *Hipólito e Fedra: nos Caminhos de um Mito* (Coimbra 2012) 147-169.
- Rodrigues 2012b: N. S. Rodrigues, "*Quae fuerat fabula, poena fuit*. Mitologia e Justiça na Arena Romana", *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias* 30 (2012) 125-140.
- Rogers y Stevens 2015: B. M. Rogers, B. E. Stevens (eds.), *Classical Traditions in Science Fiction* (Oxford 2015).
- Smyth 2015: J. E. Smyth, *Fred Zinnemann and the Cinema of Resistance* (Jackson 2015).
- Tovar Paz 2007: F. J. Tovar Paz, *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine* (Cáceres 2007).

- Williams 2012: J. A. Williams, *Modernizing the Greek Tragedy: Clint Eastwood's Impact on the Western* (Washington 2012).
- Williams 2002: R. Williams, *Tragédia Moderna* (São Paulo 2002).
- Winkler 1985: M. M. Winkler, "Classical Mythology and the Western Film", *Comparative Literature Studies* 22/4 (1985) 516-540.
- Winkler 2001: M. M. Winkler, "Tragic Features in John Ford's *The Searchers*", en M. M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema* (Oxford 2001) 118-147.
- Wyke 1997: M. Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History* (New York 1997).
- Wyke 2006: M. Wyke, *Julius Caesar in Western Culture* (Oxford 2006).