

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 24 (2013)

Artikel: Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX : ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama
Autor: Herzog, Christophe
Kapitel: Mito y tragedia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840905>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

3. Mito y tragedia

En un libro importante, Vernant y Vidal-Naquet subrayan la necesidad de referirse a lo que entendemos por *mito* a la hora de intentar una comprensión cabal de lo que fue la tragedia y el contexto en que se produjo. Para dichos autores, las tragedias no son mitos y, de hecho, el género trágico aparece cuando el lenguaje de raíz mítica deja de influir concretamente en la realidad política ateniense. El nuevo género se nutre, pues, tanto del mundo mítico como de la realidad ateniense de la época; aprovecha el hecho de que el mito, aunque está caducado, sigue presente en las conciencias mientras se van desarrollando los nuevos valores de la *polis*. El contrapunto entre ambos universos resulta muy fecundo para la elaboración de la acción trágica.¹⁶ Para Vernant y Vidal-Naquet (1972: 16), la tragedia, aun nutriéndose del mito, se distancia de él y pone en tela de juicio los valores (heroicos, religiosos, etc.) que conlleva:

La tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros dont elle s'inspire et qu'elle transpose très librement. Elle les met en question. Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité.

Los poetas trágicos componen sus argumentos inspirándose en el mito; sin embargo, sus *mythos* plasman una especie de puesta en tela de juicio de los valores del mundo mítico. Para Vernant y Vidal-Naquet, el momento de la tragedia, en el que nace y se afirma la conciencia trágica, es el momento en el que el pensamiento jurídico y político, si bien se erige en oposición a la tradición heroica y míti-

¹⁶ Vernant y Vidal-Naquet (1972: 7): «Les tragédies, bien entendu, ne sont pas des mythes. On peut soutenir au contraire que le genre tragique fait son apparition à la fin du VI^e siècle lorsque le langage du mythe cesse d'être en prise sur le réel politique de la cité. L'univers tragique se situe entre deux mondes, et c'est cette double référence au mythe, conçu désormais comme appartenant à un temps révolu mais encore présent dans les consciences, et aux valeurs nouvelles développées avec tant de rapidité par la cité [...], qui constitue une de ses originalités et le ressort même de l'action».

ca, todavía mantiene un diálogo dialéctico con él. Y lo mismo ocurre entre los espacios humanos y divinos.¹⁷ Este fenómeno se puede observar en tragedias como *Prometeo*, *Edipo* y *Antígona*, entre otras. El personaje Prometeo, por ejemplo, tal como aparece en la tragedia de Esquilo, es la encarnación del vínculo entre lo humano y el olimpo divino. A través de su acción y de su actuación, a veces autoconsciente, Prometeo llega a convertirse en personaje-interfaz entre lo humano y lo divino, y también, desde el punto de vista de una interpretación metateatral, entre la acción y el público.

Aquí vemos que la perspectiva de Vernant y Vidal-Naquet se sitúa todavía dentro del paradigma del análisis estructural; de ahí que su lenguaje refleje las transformaciones semánticas del término *mito* criticadas por Calame. Pero aun así, más allá de problemas meramente conceptuales, su enfoque sigue siendo enriquecedor y sugerente a la hora de aproximarnos al fenómeno de la tragedia. Y eso porque su objetivo consiste en apuntar a las tensiones y ambigüedades que sustentan la tragedia y que esta a su vez expresa; no pretenden esbozar un modelo abstracto de la tragedia ni de lo trágico porque afirman la necesidad de definir la tragedia desde un punto de vista temporal.

EL MOMENTO DE LA TRAGEDIA

La tragedia supone, pues, un tiempo de presencia o de co-presencia en la(s) conciencia(s) de valores que proceden de mundos distintos. No otra cosa dice Doménech (2003: 120) cuando parafrasea a Gold-

¹⁷ Vernant y Vidal-Naquet (1972: 16): «La tragédie grecque apparaît comme un moment historique très précisément circonscrit et daté. On la voit naître à Athènes, s'y épanouir et dégénérer presque en l'espace d'un siècle. [...] Le moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre, les oppositions se dessinent clairement [...]. Il y a une conscience tragique de la responsabilité quand les plans humain et divin sont assez distincts pour s'opposer sans cesser pourtant d'apparaître inséparables».

mann: «La visión trágica aparece en los momentos de transición, en los que se han derrumbado los valores de una época anterior y aún no han surgido los de una época nueva». Al situarse en una encrucijada de la historia, la tragedia surge como el presente entendido como la simultaneidad desestabilizadora de dos maneras de ser.

Según Nietzsche (1995: 99), la tragedia griega recoge el mito en el momento de su muerte inminente:

Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con un resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto con el sosiego lleno de sabiduría del moribundo.

La muerte del héroe significa en otro plano la muerte del mito. Sujeto y fábula estructuradora funcionan como sustitutos analógicos reveladores del proceso musical de aniquilación dionisiaca que subyace debajo de cualquier apariencia fenomenológica (1995: 137):

La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es solo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación.

Nietzsche (1995: 136) considera el *mito* como «el ejemplo significativo» y el mito *trágico* como el «mito que habla en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco». A través del pensamiento de Nietzsche y el potencial semántico del concepto de *lo dionisiaco*, intuimos el proceso de significación trágica y las emociones que conlleva (desde el terror hasta el placer, pasando por la compasión).

Al poner de relieve el vínculo histórico y semántico entre mito y tragedia, las reflexiones de Nietzsche, Barthes, Vernant y Vidal-Naquet, entre otros, deben interrogarnos sobre la vigencia de los mitos en nuestro teatro y su potencial trágico. En efecto, ¿cómo explicar la vuelta reiterada a unas historias cuya pérdida de valor estructurador de nuestras vidas ya era patente hace dos mil quinientos años? Y si el mito pierde valor y su función se modifica, ¿qué ocurre al mismo tiempo con la tragedia?

DEL MITO AL CUERPO: EL DESTINO DE LA TRAGEDIA

Maestro (2000: 123) describe la erosión de la función estructuradora del mito como fábula en la tragedia moderna y contemporánea en los términos siguientes:

La evolución de la Modernidad distancia la experiencia trágica del mundo metafísico [...]; la experiencia trágica pasa de la *fábula* al *sujeto*, es decir, de la acción al personaje, lo que equivale a confirmar que la dramaturgia, y el arte en general, evoluciona de la experiencia trágica del teatro antiguo a la expresión de la existencia trágica característica del drama moderno, y muy especialmente del teatro de la Edad Contemporánea posterior al Romanticismo europeo; la tragedia, en suma, se «existencializa» [...].

Estudiando algunas obras del período posmoderno, veremos que se puede prolongar la reflexión de Maestro (2000: 143) poniendo de relieve una nueva etapa de ese proceso de transformación de la tragedia que, después de existencializarse, es decir, de pasar de la acción al personaje o de una concepción funcional y estructural de los hechos a la expresión vivencial de los mismos por el sujeto, se centra en el cuerpo del personaje-actor, se corporeiza:

El material de la tragedia deja de ser la leyenda, y comienza a ser la realidad, la existencia de la persona, las formas y condiciones del ser de carne y hueso en sus formas y condiciones existenciales de vida.

La tragedia sigue una trayectoria fatal, casi trágica que parece preanunciada en la psicologización progresiva de sus contenidos en la obra de los tres grandes trágicos griegos, desde Esquilo hasta Eurípides, con quien culmina ese proceso que parece representar el destino de la tragedia.

En el teatro contemporáneo, según Marie-Claude Hubert, el destino, al no encontrar un anclaje en la relación de un personaje con algo exterior –un dios o una fuerza sobrenatural en el caso de la tragedia, otro ser humano en el caso del drama moderno– trata de hacerse un sitio en la relación entre el hombre y su cuerpo:

Destin tout aussi inéluctable, mais qui s'est dépouillé de toute noblesse inhérente à la tragédie. S'inscrivant sur le corps, il revêt une forme grotesque. Tandis que le sujet de la tragédie, c'est le rapport de l'homme avec les forces des dieux ou de la passion, c'est la lutte qui souvent, certes, détruit le héros, mais le grandit, le sujet de ces œuvres contemporaines, c'est le rapport de l'homme à son corps, le combat dérisoire qui le déchoit.¹⁸

Sin embargo, para un dramaturgo como Hernández Garrido (2004: 3) el combate entre el hombre y su cuerpo, juzgado grotesco e irrisorio por Hubert, puede adquirir matices trágicos y nobles. De hecho, la visión de las cuatro esculturas de Miguel Ángel *Los esclavos* le inspiran el ciclo dramático epónimo, lo cual comenta con las siguientes reflexiones:

Miguel Ángel optó en las cuatro esculturas de Florencia por no completar su trazado y dejar a la vista las trazas de su propio trabajo como artífice y la rudeza sin moldear del mármol, adelantándose en esto a formas de entender el arte que el siglo XX ha reinventado. En los esclavos florentinos asombra la textura de la piedra, la pesadez de la materia contra la que luchan las figuras en un retorcimiento inútil que no les sirven para lograr escapar de una prisión demasiado real [...]: esos seres que el cincel no ha dotado de una forma independiente de la materia que los conforma y que no llegan a ser personajes completos, pero logran impresionarnos aún más en su debate contra su condición de criaturas.

La tensión, ya que no la oposición, entre cuerpo y narratividad (mito) es constitutiva del teatro, pero solo en determinadas ocasiones, cuyo número y frecuencia van creciendo a lo largo del siglo XX, se explicita tanto que llega a formar parte de la trama. Según Hernández Garrido (2004: 7):

Se pone aún más en evidencia (y esto es una de las notas exclusivas de la escritura teatral frente a otras formas literarias) la radicalidad del cuerpo como objeto que se resiste al esfuerzo ordenador del relato, algo que se enfrenta desde su organicidad a un procedimiento literario. El teatro pone en escena, entonces, esa imposibilidad última de la Literatura como extraña al cuerpo, a la radicalidad de lo real.

¹⁸ Citada por Vasserot en Roswita/Vasserot (2002: 10).

El teatro español desde principios del siglo XX constituye un campo de observación privilegiado de esta tendencia a partir de los esperpentos de Valle-Inclán, en los que la referencia al cuerpo lleva la hiperteatralización postromántica a la expresión simultánea de lo grotesco y lo trágico, hasta las obras de Rodrigo García y Raúl Hernández Garrido, sin olvidar las múltiples taras físicas que aquejan a los personajes de Buero Vallejo.

¿Qué observamos a través de esta tendencia? Que la tragedia se esfuma y su lugar queda ocupado por un sucedáneo: el concepto filosófico de lo trágico, que no es la tragedia, como intentamos demostrar en el próximo apartado.