

| | |
|---------------------|--|
| 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: | El mito |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-840905 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

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

En este capítulo procedemos a definir los términos claves de nuestro trabajo. En primer lugar definimos los términos procedentes del ámbito literario (*mito*, *tragedia* y *metateatro*) destacando tanto los elementos que los vinculan históricamente como los que los diferencian semánticamente. Después pasamos a definir las nociones de *cuerpo* y *conciencia* en función del papel que desempeñan durante la representación y, también, desde el punto de vista de la neurología y de la psicología. Como todas estas nociones son complejas y polisémicas, el lector puede en cualquier momento consultar el glosario al final de este texto, en el cual encontrará las definiciones sintéticas de los términos claves usados.

2. El mito

UNICIDAD Y MULTIPLICIDAD

Para Mougoyanni Hennessy (2006: 23), «el mito es desde una perspectiva formal, un relato, una narración». De hecho, según el *Diccionario* de la Real Academia, por *mito* se entiende una ‘narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico’. Dicha narración con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. Hoy en día, usamos la palabra *mito* para referirnos a los relatos que, agrupados en una mitología, es decir, en un sistema englobador, plasmarían la visión del mundo de etnias alejadas en el tiempo y el espacio de la perspectiva del occidental moderno, para el cual esos relatos solo transmiten una verdad ficticia o imaginaria. La

paradoja estriba en que para ello usamos una palabra de origen griego sin respetar el sentido que tenía en el contexto de la Grecia antigua. Hemos retomado el signo y le hemos cambiado el significado al introducirlo en los discursos que configuran nuestra propia *Weltanschauung*. En este apartado, vamos pues a volver a la raíz etimológica μύθος.

De hecho, aunque se suele oponer mito a historia, la noción misma de *mito* tiene una historia. Como nos recuerda Calame, el mito apareció como categoría en el naciente pensamiento antropológico entre los siglos XVIII y XIX. Desde entonces, paradójicamente, se utiliza comúnmente un término griego de la Antigüedad europea para describir culturas ajena. Sucesivamente, ocurrió que el sentido moderno que la noción iba adquiriendo con el uso, llegó a aplicarse y a contaminar incluso su significado en el contexto del que fue extraída.³ Además, Calame (2000: 12) añade que no es posible, partiendo de los textos griegos, concluir que el término *mythos* designaba una clase particular de relato tradicional de carácter imaginario. La acepción antropológica del término hoy en día, no corresponde pues al sentido marcadamente pragmático que tenía para los griegos, quienes con *mythos* se referían a cualquier tipo de discurso que produzca un efecto sobre el público («*mythos* à l'époque archaïque renvoie à toute espèce de discours qui a un effet sur le public»).

La vuelta a la raíz etimológica (*mythos* en lugar de *mito*) no nos permite evitar la polisemia, ya que en la *Poética* de Aristóteles, el término significa más bien trabazón de los hechos, estructura, fábula,

³ «En effet le terme de *mythe* renvoie à une notion qui a une histoire. Il est apparu comme classe opératoire dans la pensée de l'anthropologie naissante, liée au goût comparatif du Siècle des Lumières, puis à l'historicisme né avec le romantisme allemand, à la charnière entre XVIII^e et XIX^e siècles. C'est là le paradoxe: tout en portant son intérêt vers les cultures des autres, la pensée anthropologique a été orientée par un tel ethnocentrisme européen qu'elle a fait de catégories instrumentales, relatives à l'épistémologie de la discipline et marquée dans l'espace et le temps, des universaux. De plus, dans le cas précis du mythe, on ne s'est pas limité à conférer à une catégorie du «niveau de base» un statut ontologique. En baptisant cette entité semi-abstraite d'un nom grec, on a projeté en retour, sur son usage dans l'Antiquité, le sens moderne assumé par le terme correspondant». (Calame 2000: 12).

argumento: «La mímesis de la acción es el *mythos*, y por *mythos* entiendo la organización de las acciones»⁴ o «la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos»⁵ (1450^a, 4-5). Más adelante comprobaremos que Aristóteles se sitúa en la tradición arcaica, ya que para él también la finalidad del *mythos* es conseguir un efecto sobre el público. A pesar de la inevitable polisemia, el término *mythos* parece, pues, una categoría mucho más idónea para el estudio del drama que el genérico *mito*.

Pero el problema del mito no es únicamente de tipo polisémico. Estripa también en la multiplicidad de variantes que constituyen la materia de lo que –de manera más o menos arbitraria– consideramos un mito. Ahora bien, ninguna de esas variantes puede erigirse en referente absoluto del mito; más bien, todas son eslabones de una cadena semántica evolutiva, cuyo proceso, como veremos más adelante, se aproxima a la semiosis ilimitada. Hablar, por ejemplo, del «mito de Prometeo» hoy en día constituye una *hybris* teórica. Cabría hablar más bien en plural de los mitos de Prometeo, ya que no existe una sola protoversión de la que proceden todas las composiciones que tienen al titán como sujeto. Cabe afirmar, pues, con Arruabarrena (1995: 9), que la esencia del mito es, pues, su transformación discursiva, y su unidad no es más que una abstracción basada en una pluralidad de variaciones:

el mito no posee autor, pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación. Un mitante, creyendo repetirlo, lo transforma.

Desde un punto de vista pragmático, «el mito de Prometeo», por ejemplo, no existe fuera de sus sucesivas realizaciones discursivas, genéricas y enunciativas. De ahí que el hecho de reducir tal diversidad a una forma narrativa esquemática en un manual mitográfico oculte la esencia plural del mito, enmascaré el hecho de que se decli-

⁴ Según la traducción de López Eire: Aristóteles (2002: 45).

⁵ Según la traducción de García Yebra: Aristóteles (1974: 146).

ne en varios *mythos* y lo convierta en su acepción antropológica de ‘relato tradicional’.⁶

La reducción del mito a un solo relato abstracto impide reconocer los posibles efectos distintos que en cada caso puede producir sobre un determinado público. De ahí que la perspectiva combinada del análisis del discurso con la literatura comparada insista en separar, en primer lugar, el plano del enunciado (que constituye el objeto exclusivo de la mitografía de índole antropológica y estructuralista) y el de la enunciación, para ir percibiendo mejor las relaciones de interdependencia que mantienen. Por eso Heidmann (2003: 49) resalta la importancia de la elección genérica en la creación del sentido:

La comparaison des réécritures d'un même mythe permet de voir que le choix générique (ré)oriente de façon décisive les effets de sens du mythe. Selon le mode de représentation et la forme poétique qu'il choisit de donner au mythe repris, l'énonciateur s'adresse à d'autres destinataires et poursuit d'autres objectifs [...]. La critique littéraire, en se focalisant souvent exclusivement sur les éléments de l'intrigue mythographique, a porté trop peu d'attention à la générnicité et à la pragmatique des (ré)écritures des mythes grecs.

De Paco Serrano (2003: 22-23) concuerda con Heidmann cuando reconoce que «la adaptación del mito se produce, en Grecia, en un género determinado cuya configuración condiciona el procedimiento y los resultados de la reescritura mítica». Se desprende de esta afirmación el hecho de que el *Prometeo encadenado* de Esquilo, por

⁶ «Si l'on veut bien accorder à la littérature non pas le sens étymologique qui la rattache à une culture de l'écriture, mais son sens large qui l'associe à la création poétique, les “mythes” grecs ne peuvent avoir d'existence en dehors des mises en discours et des compositions poétiques qui les portent à leur public. [...] Ce n'est donc guère qu'avec les manuels de mythographie que les récits grecs deviennent, au-delà de leur multiples formes de mises en discours, de simples squelettes; ils sont alors métamorphosés en des mythes auxquels on croit pouvoir accorder, en raison de leur réduction à une forme schématique, une existence transcendante. C'est ainsi que pour nos contemporains mythologues de l'Antiquité, le mythe peut devenir un simple “récit traditionnel”». (Calame 2000: 13-14).

ejemplo, ya es una reescritura. Sin embargo, como comprobaremos a través de nuestro corpus, la reescritura esquilea se diferencia de la práctica de la reescritura de tipo posmoderno por el hecho de que no establece explícitamente un diálogo intertextual y metateatral con obras que lo preceden. Se presenta como *encarnación* y no como *ficción* del mito.

Existen, pues, dos posiciones tanto creativas como teóricas frente al mito, según se considere como una realidad preexistente a la obra o, al contrario, se finja que la obra sea la creación propiamente dicha del mito en cuestión. En el primer caso, el mito suele ser una posibilidad de existencia entre otras o una historia vagamente relacionada con la vida de los personajes; se presenta como ficción. En el segundo, aparece como unicidad, vivencia no intercambiable, encarnación del único destino posible para los personajes. En este segundo caso, el mito cobra un sentido profundamente trágico.

Es por lo que, al abordar las piezas contemporáneas de nuestro corpus, solo se puede hablar de reescrituras del mito de Prometeo, de Fedra o de Don Juan en el sentido en que cualquier versión del mito, sea antigua o moderna, es ya una reescritura: de hecho, podemos afirmar que ya en la época griega solo existían variaciones sobre un determinado argumento, varios *mythos* que, desde un punto de vista posterior, se refieren a un mismo mito.

Así, el mito es un proceso de significación constante basado en la variación y la transformación. No es un objeto semiótico, sino un agente semiótico.⁷ Es un signo que da y revela al mismo tiempo el mero con el que tratamos de dar significado al mundo. Recordemos con Umberto Eco que asistimos a un proceso semiótico cuando un determinado objeto o estado del mundo se representa mediante un signo y el significado de dicho signo puede traducirse en un interpretable, es decir, en otro signo (que Eco (1990: 216) llama *representamen*). Según Eco (1990: 335), la semiosis ilimitada descrita por Peirce se diferencia de la deconstrucción derridiana al no excluir que una serie ilimitada de representaciones, siendo cada una representación de la anterior, pueda tener un objeto absoluto como límite. Eco llama

⁷ Ello recuerda la distinción subrayada por Eco (1990: 216): «La semiosis è un fenomeno, la semiotica è un discorso teorico sui fenomeni semiosici».

abito a dicho objeto absoluto. Desde el punto de vista de la semiosis, el mito es, pues, un *abito* que se realiza a través de una cadena de reescrituras que, a su vez, trasciende.

MITO Y MYTHOS

Como hemos visto, la definición de mito como ‘narración’ constituye una reducción semántica frente a la noción de *mythos*, la cual ya era bisémica en la *Poética* de Aristóteles, como recuerda García Gual (1997: 11): por una parte, el Estagirita se refería con esa palabra al relato heredado (*mythos paradedoménos*), como también al argumento (*systasis ton pragmáton*) de una obra dramática. La ambivalencia del término persiste hasta hoy, ya que, aunque en teoría el sentido predominante haya pasado a ser el de ‘relato heredado’ (lo cual quizás constituya un caso de intrusión de la antropología en la teoría literaria), en la práctica, y particularmente en la reescritura, se juega con la fractura *mythos/mito*, en medio de la cual se suele debatir el personaje. En su *Diccionario del teatro*, Pavis (1998: 308) resume la trayectoria semántica de *mythos* en los siguientes términos:

En su origen, el *mythos* es la fuente literaria, la historia mítica (*fábula* [...]) en que se apoyan los poetas para construir sus tragedias. Los *mythos* son modificados y variados sin cesar; forman *motivos* y *temas* que los dramaturgos griegos reutilizan en sus tragedias. Más tarde, a partir de la acepción introducida por ARISTÓTELES, *mythos* designa cada vez más a menudo la estructura organizada de la acción [...].

La definición de Pavis funde lo que entendemos hoy tanto por mito como por *mythos* desde Aristóteles. El *mythos* como ‘argumento’ es el principio organizador sobre el que se constituye la tragedia, según Aristóteles (2002: 146-150), para quien los personajes son derivados de la substancia del *mythos*:

Y, puesto que [la tragedia] es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter o pensamiento (1449b, 36-38) [...] la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida (1450^a, 4-5) [...]. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, fe-

liches o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. (1449^a, 19-24) [...] La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (1449^a, 38-39) [...] La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan. (1450b, 3-4)

Sin embargo, ocurre que el personaje, que se construye a través del *mythos* dentro de la obra, se convierte a su vez en mito fuera de la obra. La particular relación entre mito y personaje, característica de los mitos griegos, se encuentra también en la literatura española en cuyo seno ha nacido una serie de mitos centrados en un personaje, cuyo nombre evoca y encierra potencialmente un argumento. Según Mougoyanni (2006: 85):

En el caso de la mitología griega, cada relato mítico se construye en torno a un personaje central que da nombre al mito. [...] Parto, pues, del concepto aristotélico de mito: conjunto y ordenación de sucesos que configuran las formas de conducta de un personaje. En este sentido, mitos españoles modernos serían igualmente varios personajes literarios arquetípicos como el Cid, la Celestina, Don Quijote o Don Juan.

A través del arte en general y del teatro en particular, el mito se despliega en el tiempo como un proceso de génesis del sujeto o personaje mítico. Este proceso afecta al espectador, al sentir las emociones que el *mythos* provoca e integrar el mito al propio desarrollo de su vida. Recurriendo a una metáfora científica, podríamos decir que el espectador integra un nuevo genoma literario a su patrimonio genético bio-literario. En otras palabras, el proceso de individuación del héroe mítico se refleja en el espectador, el cual aprende a conocerse a través de la contemplación de dicho proceso. De este modo se entiende cómo el mito produce efecto sobre el público: transmitiendo un condensado de realidad a través de la ficción.

El mito trasciende, pues, la oposición realidad-ficción, como bien se desprende de la segunda acepción de *mito* en el *Diccionario de la Real Academia Española*, binomio que también pone de relieve la relación entre mito y personaje: ‘historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación

universal'.⁸ Esta particularidad de los mitos hace que todavía muchos dramaturgos se sirvan de ellos para re-escribirlos. Para entender mejor por qué el mito sigue siendo un referente indiscutible de la creación actual, conviene meditar sobre la relación atípica que mantiene con la ciencia o el pensamiento científico en general y, en particular, con la antropología, disciplina a la que debe su rescate, aunque tal operación implique la corrupción semántica del término a la que nos hemos referido al principio.

MITO Y CIENCIA

En «El encuentro del mito y la ciencia», Lévi-Strauss (1995: 23-24) confiesa una sensación de pérdida:

[...] creo que hay ciertas cosas que hemos perdido y que deberíamos hacer un esfuerzo por recuperar ya que no estoy seguro de que, debido al tipo de mundo en que vivimos y al tipo de pensamiento científico a que estamos sujetos, podamos reconquistar tales cosas como si nunca las hubiésemos perdido; pero podemos intentar tomar conciencia de su existencia e importancia.

[...] tengo la sensación de que en su evolución la ciencia moderna no prescindirá de estos materiales perdidos sino que, por el contrario, intenta reintegrarlos cada vez más al campo de la explicación científica. El corte, la separación real entre la ciencia y aquello que podríamos denominar pensamiento mitológico [...] tiene lugar durante los siglos XVII y XVIII. En esa época [...] la ciencia necesitó erguirse y afirmarse contra las viejas generaciones del pensamiento místico y mítico [...]. Así, tengo la impresión de que la ciencia contemporánea está en camino a superar este pozo [...].

El mito representa una realidad de la que la ciencia⁹ quiso huir para autoconstituirse; sin embargo, con el pensamiento estructuralista, el

⁸ Vigésima segunda edición. Esta entrada estaba ausente en la vigésima primera edición, lo cual demuestra que volvemos a tener conciencia del componente real del mito.

⁹ Por *ciencia* entendemos no sólo una disciplina en particular como podría ser la antropología en este caso, sino la actitud subyacente a todas las disciplinas científicas (ciencias humanas y naturales) a través de la cual

mito se reintegró al pensamiento científico. Este proceso se debe a la creencia de que la ciencia ha llegado a un grado de madurez suficiente para explicar el significado y la verdad del mito.

Para Lévi-Strauss (1995: 30), la ciencia, en general, y el análisis estructural, en particular, pueden desvelar el significado del mito, ya que es capaz de expresarlo a través de otro lenguaje y traducirlo: «¿Qué significa el término “significar”? Me parece que la única respuesta posible es que “significar” significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente». En otras palabras, se toma conciencia de que lo que durante siglos quedó fuera del campo científico por ser juzgado «mentira, ficción» encierra unas verdades perdidas; sin embargo, la ciencia no se rinde o se resigna a reconocer sus límites ante el mito, ya que más bien amplía su ámbito de aplicación para poder interpretarlo desde su propia perspectiva. De ahí la concepción del mito como instrumento epistemológico que propone Mougoyanni (2006: 86-87):

El mito es, pues, una herramienta de conocimiento y de expresión de conocimiento, es así un proceso hermenéutico. Este proceso hermenéutico es una herramienta del conocimiento racional: el mito es la raciona-
lización argumentativa (relato de hechos) de complejos sistemas de comportamiento humano que trascienden sus propias situaciones histó-
rico-culturales.

Recuperado y reformulado por la antropología, el mito no existe por sí mismo, sino como objeto científico, esto es, como resultado del proceso de objetivación en el que interviene un sujeto. En otras palabras, a través del filtro científico, el mito como proceso de significa-

se pretende conocer objetivamente los fenómenos mediante la observación, el análisis y el razonamiento. Las ciencias humanas se diferencian a veces de las ciencias naturales por el hecho de que el objeto que aspiran a conocer o a modelizar para comprenderlo mejor es con frecuencia una interacción sujeto-objeto. Tradicionalmente se dice que las ciencias naturales explican la natura mientras que las ciencias humanas anhelan comprender el hombre en relación con un determinado objeto y en unos contextos determinados. Sin embargo, en el caso del análisis estructural por ejemplo, las ciencias humanas pueden adoptar una metodología orientada solamente a la explicación.

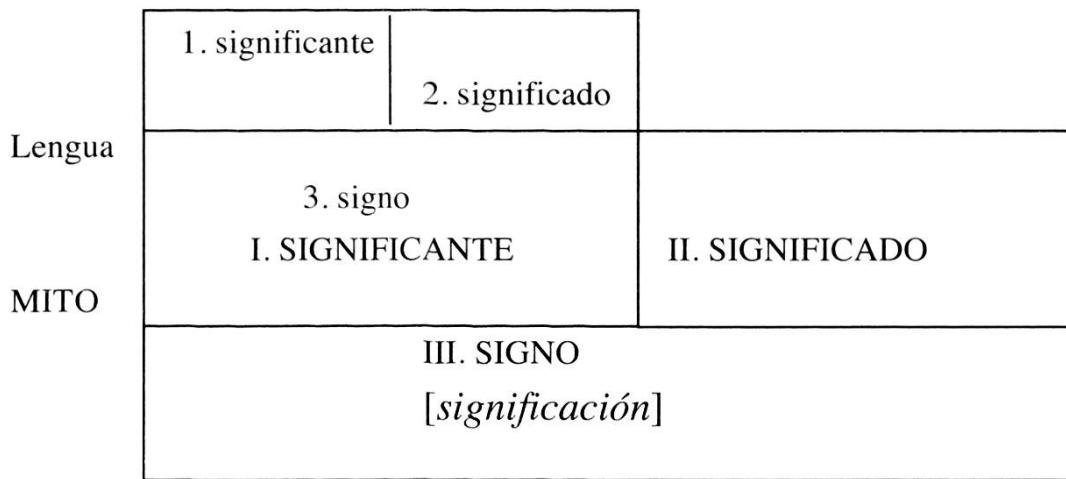
ción y relación sujeto-objeto se convierte en objeto interesante en sí mismo. Toda esta operación es concorde con la finalidad de la empresa científica que es el conocimiento objetivo: sin embargo, contradice la lógica misma del mito, a través del cual el sujeto anhela conocerse a sí mismo.

MITO Y SIGNIFICACIÓN

Sin embargo, desde una perspectiva semiológica, el mito no puede ser reducido a objeto científico. La semiología se constituye en crítica de la mitología al considerar el mito como un sistema semiológico doble cuyo significado queda determinado tanto por el proceso de significación como por el resultado de dicho proceso.

Según Barthes, en cualquier sistema semiológico, como lo es la lengua, no nos encontramos con dos, sino con tres términos distintos, puesto que a la dualidad significado-significante hay que añadirle la correlación que une a ambos, es decir, el signo, el cual constituye la dimensión que realmente percibimos. Desde el mismo punto de vista, el mito es un sistema semiológico doble, ya que se superpone al de la lengua.¹⁰ Barthes propone el siguiente esquema como metáfora espacial del proceso semiológico descrito:

¹⁰ Barthes (1993: 686-687): «*j'ai affaire dans tout système sémiologique non à deux, mais à trois termes différents; car ce que je sais, ce n'est nullement un terme, l'un après l'autre, mais la corrélation qui les unit [...]. On retrouve dans le mythe le schéma tridimensionnel dont je viens de parler: le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui: c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe [...] dans le premier système, devient simple signifiant dans le second».*



El esquema pone de relieve la operación de traslación de las estructuras formales de la lengua a otro plano, en el que lo que es signo en la lengua se convierte en significante para el proceso de significación que es el mito. Barthes identifica mito y significación de manera análoga a como hiciera Saussure con el signo y la palabra.¹¹ El signo mítico es, pues, significación, ‘acción y efecto de significar’.

Ya hemos definido el mito como proceso de significación echando mano de la semiosis ilimitada. Vemos que se justifica, pues, no solo desde un punto de vista centrado en la multiplicidad de variantes que constituyen cada mito, sino también desde un punto de vista atento a la constitución formal interna del mito. En ella, tanto la lengua-objeto como la meta-lengua (teniendo en cuenta que esta no debe reducirse a hablar de aquella) participan de la dinámica inherente al proceso de significación que llamamos *mito*.¹² Separar ambas

¹¹ Barthes (1993: 689-692): «Le troisième terme est la corrélation des deux premiers: dans le système de la langue, c'est le *signe*; mais il n'est pas possible de reprendre ce mot sans ambiguïté, puisque, dans le mythe (et c'est là sa particularité principale), le signifiant est déjà formé des *signes* de la langue. J'appellerai le troisième terme du mythe, la *signification* [...]. En sémiologie, le troisième terme est le seul qui soit donné à voir d'une façon pleine et suffisante, c'est le seul qui soit effectivement consommé. Je l'ai appelé: signification. On le voit, la signification est le mythe même, tout comme le signe saussurien est le mot [...].».

¹² Barthes (1993: 693): «La signification du mythe est constituée par une sorte de tourniquet incessant qui alterne le sens du signifiant et sa forme,

dimensiones –lengua-objeto y metalengua–, como lo haría un mitólogo, significa oponerse al vaivén constitutivo del mito, reducirlo a un metalenguaje y omitir la orientación fundamental del mito a ser recibido, lo cual es su intrínseca función fática más que metalingüística: «le mythe est une parole définie par son intention [...] beaucoup plus que par sa lettre [...]. Le mythe a un caractère impératif, interpellatoire: parti d'un concept historique, surgi directement de la contingence [...], c'est *moi* qu'il vient chercher».¹³ Sintetizando, el mito es un proceso semiótico de variación y transformación y, en consecuencia, un proceso de significación que busca al *yo*.

EL MITO Y EL *YO*

La dimensión teleológica del mito es lo que la ciencia no puede integrar, no porque no pueda hablar de ella (como lo estamos haciendo y lo hizo Barthes, por ejemplo), sino porque no forma parte de su mecanismo de producción de sentido: la ciencia hace como si el *yo* pudiera borrarse para dejar paso a una visión transparente del objeto, mientras que en el complejo proceso del mito, el objeto busca al *yo*. Es más, el *yo* es la finalidad del mito mientras que la finalidad de la ciencia es el objeto. Como bien lo expresó Hans G. Gadamer en *Verdad y método*: «somos incapaces de interpretar los mitos porque son ellos los que nos interpretan a nosotros».¹⁴ El conocimiento que proporciona el mito no es, pues, de índole cartesiana. Incluso, si lleváramos la reflexión sobre el mito hasta sus últimas consecuencias, como lo hace Mircea Eliade, para quien el mito es la base ontológica de la realidad, cabría admitir que el verdadero conocimiento de los mitos no es ni objetivo ni intersubjetivo, sino subjetivo y que consiste en una experiencia religiosa. Como resume Mougoyanni (2006: 52):

¹³ un langage-objet et un métalangage, une conscience purement signifiante et une conscience purement imageante [...].».

¹⁴ Barthes (1993: 694).

¹⁴ Citado por Mougoyanni (2006: 39).

Así, el verdadero conocimiento de las cosas debe estar fundamentado en el conocimiento de los mitos. Conocimiento que no puede ser externo, sino vivencial (práctica del culto a los mitos: ritual), es decir, para comprender los mitos hay que vivirlos (experiencia religiosa).

De los escritos de Mircea Eliade se desprende la existencia de una vivencia emocional del mito que probablemente solo se realice de manera completa en la experiencia mística, aunque también el arte la pueda evocar y transmitir al sujeto. Pero, por otro lado, la ciencia percibe el mito como un relato cuya estructura puede ser sometida a la mirada científica (Levi-Strauss). La ciencia como *logos* (discurso explicativo que no tiene un efecto sobre el público, es decir, que no produce un impacto emocional) absorbe la noción de *mythos* a través de la de mito. Entre la vivencia subjetiva del mito —que solo se da en la experiencia mística y el conocimiento objetivo del mismo al que aspira la ciencia— existe una vía intermedia de aprensión del mito: la del arte, en general, y del teatro, en particular.

EL TEATRO Y LA TRAGEDIA: ENTRE MITO Y CIENCIA

El teatro es, potencialmente, un espacio de transición entre el mito como vivencia ritual y religiosa, y la comprensión científica del mismo, ya que la recepción teatral es tanto distanciada (rasgo que comparte con la observación científica de los fenómenos) cuanto emocional: aunque el espectador no esté involucrado personalmente en la acción, participa emocionalmente de ella (rasgo característico de la ceremonia religiosa). La particular ambivalencia de la recepción teatral, consecuencia de la suspensión del juicio del espectador que respeta el pacto de ficción y la convención teatral, se manifiesta de manera muy explícita en el caso de la tragedia griega.

«La tragedia nace del mito. Toda tragedia es la representación de un gran mito».¹⁵ Sin embargo, al escenificarse, el mito se convierte en espectáculo. La tragedia es, pues, la representación distanciada del mito. En particular, la tragedia griega poetiza el momento histó-

¹⁵ Artaud, Antonin: «Una Medea sin fuego» en *El nacional*, México, 7-6-1936. Cito por García Barrientos (2003: 352).

rico de transición entre ceremonia y espectáculo, participación mística y observación desmitificadora. De ahí que transmita la tensión entre distancia e ilusionismo a través de su peculiar dispositivo enunciativo. En palabras de Mougoyanni (2006: 78):

Será a través de la tragedia como el mito adquiera una funcionalidad distinta, ya que el dramaturgo pretende hacer reflexionar éticamente a su público sobre el enfrentamiento de sus héroes con un destino patético, trágico. La mitología ofrecía al dramaturgo un amplio repertorio de temas en donde era posible elegir los argumentos que mejor se prestasen a sus intenciones didácticas y éticas: provocar en el espectador, a través del terror y la compasión, un sentimiento de purificación.

A través de la catarsis, el espectador de la tragedia experimenta una vivencia emocional del mito. Sin embargo, su experiencia no es del todo religiosa ni completamente distanciada. El espectador de la tragedia griega no participa directamente en una ceremonia religiosa ni en la escenificación de un relato tradicional extraído de un catálogo mitológico, sino en lo que Barthes llama la «presencia» teatralmente mediada o significada del mito. Hay, pues, distanciamiento frente al mito, pero ello no se hace con una intención desmitificadora, sino más bien purificadora o «catártica». Vamos a detenernos ahora en la cuestión de la tragedia, para cuya definición echaremos mano tanto del mito como de la catarsis.