

La trans-estructuración trágica del mito

Evanghélos A. Moutsopoulos
Universidad de Atenas

En este artículo se pretende mostrar cómo un mito es superado por el poeta trágico convirtiéndolo en una tragedia completamente nueva. En tal sentido, más que de reestructuración —simple proceso de reorganización de los elementos de un mito con el fin de adaptarlo a condiciones nuevas—, se hablará de trans-estructuración, es decir de la superación total y deliberada del modelo anterior y de una articulación original de los elementos iniciales complementados con elementos nuevos. La trans-estructuración trágica del mito depende de la intencionalidad del poeta trágico de superar la estructura mítica inicial y ofrecer, así, un modelo nuevo y autónomo de estructura de comportamiento.

“The tragic Trans-structuring of Myth”. This paper intends to show how a myth is overcome by the tragic poet by turning it into a completely new tragedy. In this sense, more than of a re-structuring —simple process of reorganization of the elements of a myth in order to adapt it to new conditions—, it will be spoken of a trans-structuring, that is, of a total and deliberate overcoming of the former model and of an original articulation of the initial elements complemented by new ones. The tragic trans-structuring of the myth depends on the tragic poet’s intention of overcoming the initial mythical structure and offering, thus, a new and autonomous model of the structure of behaviour.

I. Prolegómenos

En este trabajo me propongo establecer un nexo que permita explicar, evaluar y apreciar las relaciones existentes entre el mito griego como tal y su empleo por los poetas clásicos. Con este fin, me parece absolutamente necesaria una puntualización previa del significado de las nociones implicadas en este caso.

Una serie de estudios recientes, relacionados con la estructura y la función del mito, parece haber sido suficiente para subrayar adecuadamente, en el ámbito de interpretación de la cultura, el rol de la invención mítica en el seno de las sociedades humanas. De modo general, y a semejanza de las reglamentaciones específicas que se forjan los grupos de juego para atenerse a ellas, y en las cuales ellos luego se reconocen, los mitos se afirman como creaciones imaginativas en las que ciertos estados vividos de la marcha de las sociedades se cristalizan y objetivan, constituyéndose luego como sistemas de valores que funcionan a modo de determinaciones de carácter definitivo que expresan las aspiraciones de las sociedades, al extremo de poder retrasar su evolución¹.

Así, el mito sería a la vez una emanación de la creatividad social, un producto directo de la cultura y un modelo de conducta tan concreto como complicado debido a su carácter “aglutinante” que permitiría la superposición de varias determinaciones sucesivas cuya fusión, más o menos incompleta, revela la discontinuidad de los estados correspondientes de la evolución. En estas condiciones, el principal rol cultural del mito consiste en asegurar la continuidad de las sociedades mediante su propia discontinuidad reducida a una cuasi unidad. Este rol es posible en virtud de la naturaleza misma de la estructura del mito, a la vez rígida y flexible, inmóvil y maleable, sin la cual el universo mítico sólo sería un aglomerado estelar, cuando en realidad se presenta como un sistema ordenado de constelaciones.

Por otra parte, la estructura del mito, que supera la oposición fundamental entre materia y forma², posee “su ley inmanente de acción y de

¹ Cf. Cazeneuve, J., *La mentalité archaïque*, París: A. Colan, 1961, p. 113ss.

² Cf. Lévi-Strauss, Cl., “La structure et la forme”, artículo reproducido en forma de capítulo en: *Antropologie structurelle deux*, París: Plon, 1973, pp. 139-173, especialmente p. 139.

desarrollo..., una causalidad propia”, y realiza “una individualidad funcional”³. Ahora bien, si éste es el caso de la estructura, considerada desde el punto de vista ontológico, es decir, en tanto unidad orgánica que presenta posibilidades de adaptación continua y, por tanto, de supervivencia en un universo concebido de manera objetiva, es una cosa muy diferente cuando la estructura es concebida desde el punto de vista de la conciencia (en la acepción más amplia del término) que a ella se refiere, y por lo tanto desde el punto de vista de la importancia que la estructura adquiere para la conciencia y del significado que se le atribuye. El término “significado” es empleado aquí en el sentido de “valoración”, es decir de “valor”, a saber de “aquello en relación con lo cual un elemento del mundo adquiere un sentido para un sujeto..., una realidad operante que nada tiene de objetivo... y cuya acción hace significativas, para un sujeto, las estructuras del mundo”⁴.

Si la creación mítica propiamente dicha es más o menos independiente de los procesos registrados de la creación consciente, ésta última se presenta de manera más completa y en un grado más alto en el arte⁵. Se constata, a este respecto, la existencia de una verdadera dialéctica entre la obra de arte concebida como mito en sí y el carácter artístico que un mito adquiere en un estadio evolucionado de su consolidación⁶. Esta constatación nos permite hablar, por un lado, no de la estructura estática del mito, sino más bien de su estructuración dinámica, dicho de otra manera, de un proceso de adecuación de una estructura mítica a un modelo estructurado, producido por la necesidad experimentada por el inconsciente colectivo de trascender su propia realidad; y nos permite hablar por otro lado, no sólo de reestructuración, es decir de modificación orgánica del mito, inevitable por razones sociales, sino también de su *trans-estructuración*, es decir, de su modificación “superadora” por la voluntad misma del creador quien deliberadamente se propone darle un nuevo significado, es decir darle simplemente un significado, sustituyendo su propia creación o acentuando alguno

³ Cf. Muccielli, R., “Stabilité et labilité des structures de la personnalité”, en: *Notion de structure et structure de la connaissance, XXe. Semaine de Synthèse*, París: A. Michel, 1957, pp. 344-358, especialmente p. 344.

⁴ Cf. Muccielli, R., *Introduction a la psychologie structurale*, París: Dessart, 1966, p. 12.

⁵ Cf. Moutsopoulos, E., “Vers une phénoménologie de la création”, en: *Revue Philosophique*, 151 (1961), pp. 261-291, especialmente pp. 287-290.

⁶ Cf. Moutsopoulos, E., “Les dimensions mythiques de l’art”, en: *Néa Hestia*, 112 (1982), pp. 1272-1275.

de sus elementos constituido así en centro principal de organización y atracción.

En este orden de ideas, la reestructuración de un mito sería simplemente el resultado de un proceso que apunta a su adaptación a condiciones nuevas, así como a la absorción orgánica y a la integración de elementos inéditos, mientras que su trans-estructuración dependería de una intencionalidad precisa y correspondería a la búsqueda de su actualización *káirica*⁷ en el seno de una creación estética, creación cuyo aspecto principal resulta ser la tragedia.

II. Modelos

Sin duda al interior del universo mítico, el cual constituye el centro mismo en el que la vida cultural griega evoluciona en la época clásica, los poemas homéricos y hesiódicos configuran si no un conjunto orgánico y estructurado de mitos cuando menos una codificación de elementos míticos a la vez desordenados y armonizados: elementos que se relacionan con un espectro temático que abarca los dominios más variados, desde las concepciones cosmogónicas de corte y aspecto universales hasta la memoria de los eventos resaltantes, pasando por los vestigios de etapas cumplidas de la sociedad, tales como el matriarcado⁸, por ejemplo.

En los poemas homéricos, los mundos y los seres se enfrentan y sostienen bajo el signo del arbitraje divino, sujeto él mismo, a la presencia de una necesidad implacable. Sin embargo, es claro que este determinismo absoluto favorece, a su manera, el desarrollo de un margen de iniciativa en los seres, dioses, semi-dioses o héroes, y en consecuencia, favorece también el desarrollo de una apariencia de libertad condicionada sin la cual el conflicto de fuerzas contrarias, que constituye el núcleo mismo del mito, no podría ponerse en evidencia. Se supone que el hombre debe vivir en la ilusión de su propia libertad cuando en realidad no es más que un títere que actúa bajo el impulso y en nombre de alguna divinidad, respondiendo a una fuerza de orden o desorden cósmico⁹. Su error consiste en creer que

⁷ Cf. Moutsopoulos, E., "Maturation et corruption. Quelques réflexions sur la notion de 'kairos'", en: *Revue des Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques et Comptes Rendus de ses Séances*, 131 (1978), pp. 1-20.

⁸ Cf. Bachofen, J., *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart: Kraiss & Hoffmann, 1861.

⁹ Cf. *Odisea*, α34: σφῆσιν ἀτασθαλιῶν ὑπέρομον ἄλγε' ἔχουσιν.

puede rebelarse contra ese estado de cosas en defensa de su propia dignidad, lo cual constituye su grandeza, pero que a menudo degenera en orgullo y en soberbia, acarreado así su degradación. La idea de mesura no puede dejar de asociarse con aquellas de desmesura, de exceso y arrebato *káirico*, de punto crucial en el cual se encuentran el “demasiado” y el “demasiado poco”, el “todavía” y el “nunca más”.

De hecho, el inestable equilibrio personificado por Dike, divinidad omnipresente y omnipotente, ya reposa en las nociones de límite y *kairós*, de “este lado” y “más allá”, las cuales personifican a Hybris y a Némesis, divinidades tanto opuestas como complementarias, que representan los puntos extremos de un movimiento pendular destinado a reestablecer un orden temporalmente alterado. Es precisamente sobre este modelo de “golpe inicial”, que provoca indefectiblemente una serie de “contra-golpes”, a la vez catastróficos y saludables experimentados por la humanidad, que se basan no solamente el movimiento de integración del héroe épico en su universo vital, así como los movimientos conflictivos ilustrados en la tragedia griega en su conjunto, sino también las estructuras que supuestamente dominan la marcha misma de la historia en Hesiodo¹⁰ cuya obra ilustra este modelo en el ámbito de una visión histórica de la sociedad.

El esquema “soberbia-degradación” es el modelo épico en el que se superpone definitivamente, a partir del paso del ditirambo a la tragedia, el esquema “crimen-expiación”, su correlato típicamente trágico. Siempre es difícil establecer una distinción radical entre ambos modelos, ya que las categorías de lo profano y lo sagrado no obedecen de ningún modo, en Homero o en Hesiodo, a este género de analítica, de acuerdo a un criterio de discriminación *a posteriori*. En efecto, ya en la epopeya, que constituye prácticamente la única fuente de la temática de la tragedia, lo profano y lo sagrado, lo humano y lo divino, se encuentran indisolublemente reunidos en un *continuum* complejo de trascendencia implacable de donde surgen conciencias “energúmenas” en las que la pasión y la exageración no son más que la expresión de una maldición de origen irracional, inconcebible e incomprensible, que cae tanto sobre los individuos como sobre las familias, tanto sobre las colectividades como sobre los héroes¹¹. Todo ocurre como

¹⁰ Cf. Moutsopoulos, E., “Modèles historiques et modèles culturels”, en: *Hu-manitas*, 22 (1981), pp. 19-23 y *Dialektik des Geschichtsprozesses*, Berlín: Dietz Verlag, 1981, pp. 313-314.

¹¹ Cf. entre los títulos de tragedias perdidas: a) (Esquilo) *Niobe*; (Sófocles) *Dánae*, *Peleo*; (Eurípides) *Dicteis*, *Ino*, *Andrómeda*, *Antiopé*, *Meleagro*, *Télefo*, *Faetón*, *Peleo*; b) (Sófocles)

si Némesis buscarse gratuitamente a Hybris nada más que para suscitar la ocasión para luego, ella misma, intervenir. Sin embargo en este contexto, aunque a menudo de manera inconsciente, en relación a lo que Ananke y Heimarmene traman contra él, el héroe siempre es responsable, y por lo tanto culpable, de haber o no haber actuado: su destino consiste en jugar obligatoriamente y en perder. Son raros los casos en que la *catarsis*¹² no sobreviene exclusivamente en detrimento suyo. Los trágicos recordarán constantemente esta lección.

Un último modelo encontrado en la epopeya es el siguiente: las series de gérmenes de situaciones trágicas están incluidas, y como imbricadas las unas en las otras, en situaciones conflictivas ampliamente desarrolladas. La tragedia se alimentará de este fondo en un esfuerzo de abstracción y fragmentación, de aislamiento y condensación, de concentración y expansión, con una libertad tan marcada que le permitirá ilustrar la materia mítica recurriendo a diversas interpretaciones que subrayan la polivalencia de esta materia, sometida más que a una simple reestructuración a una trans-estructuración.

III. La técnica trágica

Los principios enumerados son rigurosamente aplicados en el ámbito de la técnica de los trágicos, en la disección, transposición y trans-estructuración del mito con el fin de adaptarse a necesidades a la vez escénicas y estéticas. Antes de empezar un trabajo de composición el dramaturgo se distancia totalmente de las estructuras sugeridas originalmente por el “ropaje” épico del mito. Las necesidades escénicas¹³ imponen ciertas leyes en la construcción de la acción trágica, leyes que la estética del clasicismo francés, por ejemplo, después de haberlas adoptado, ha sabido expresar en la sugerente fórmula de “regla de las tres unidades”¹⁴. En

Nausícaa, Policena, Crises, Ulises, Filóctetes en Troya, Támiris; (Eurípides) *Antígona, Arquelao*; c) (Esquilo) *Edonios*; (Sófocles) *Cautivas, Frigios*; entre los trágicos menores, cf. Ión, *Onfale* (datífico); Diógenes de Atenas, *Sémele*; Agatón, *Alcmeón*; Licofrón, *Menedemo*; Teognis, *Fénix, Guardianes*; Aqueo, *Filóctetes*; etc.

¹² Sobre el origen del término, cf. Moutsopoulos, E., “Nausée et ‘catharsis des passions’”, en: *Diotima*, 10 (1982), pp. 76-80.

¹³ Cf. Navarre, O., *Le théâtre grec. L'édifice, l'organisation matérielle des représentations*, París: Payot, 1925 y Navarre, O., *Les représentations dramatiques en Grèce*, París: Les Belles Lettres, 1929.

¹⁴ Cf. Boileau, N., *Art poétique*, cap. III: “En un lugar, un día, un solo hecho considerado...”

efecto, el poeta trágico está obligado y, a la vez, es capaz de adaptar su texto a las exigencias materiales del lugar y a las condiciones de la representación teatral.

Aunque afirmemos que la epopeya, tal como fue practicada por los aedos, se presentaba ya, técnicamente, como una tragedia antes que ésta existiera (diálogos, descripciones, comentarios, etc.¹⁵), el rol del poeta clásico no es *narrar* la acción, sino adaptarla para ser *representada* en escena, de ahí su deber de preservarla de toda desviación parentética, despojándola de sus ornamentos anteriores e imponiéndole una forma y dimensiones que respondan a una preocupación de economía escénica. Esta economía se manifiesta necesariamente en los ámbitos de disposición temporal y espacial; de ello resulta tanto una condensación como una abstracción del tiempo y del espacio, estrechamente solidarias y complementarias, en las que toda referencia a cada elemento concreto es automáticamente eliminada y desterrada: tal palacio o peñasco groseramente sugerido, tal jornada arbitrariamente eliminada en el *continuum* de una temporalidad mítica, determinan el punto de intersección *káirico* por donde pasa la curva de la acción, ella misma *kairificada* debido a su participación en esa especie de “convergencia de circunstancias”.

Cada uno de estos parámetros adquiere un carácter nodal y *káirico*, en virtud de su actualización, mediante su condensación simultánea en una disminución dimensional y en una optimización intensiva. Su intensificación corresponde a la intencionalidad misma del poeta trágico, calificada de *káirica*. Esta favorece el estallido, la fragmentación del mito épico original en una multitud de mitos en la que, sin embargo, cada uno tiene un amplio sentido y significado debido a su propia actualización, su propia *kairificación*. La fragmentación del mito en otro poeta trágico ha sido muy desarrollada. Este proceso de fragmentación se hace cada vez más evidente a medida que la tragedia evoluciona con Eurípides, por ejemplo¹⁶.

La tragedia griega se encamina firmemente desde la concepción rigurosa de la trilogía clásica cuyas partes, a pesar de ser esencialmente autónomas, se complementan las unas con las otras, hasta llegar a la concepción final tan rigurosa de la obra clásica única y aislada. En este marco, el poeta trágico es totalmente libre de escoger el dominio que conviene a su empresa y desde el cual cortará y reorganizará los diversos elementos en

¹⁵ Cf. Elderkin, G., *Aspects of the Speech in the Later Epic*, Baltimore: 1906 y Berard, V., *Introduction à l'Odyssee*, París: Les Belles Lettres, 1924, t. I, p. 85ss.

¹⁶ Cf. Moutsopoulos, E., *La musique dans l'œuvre de Platon*, París: P.U.F., 1959, p. 279ss.

un esfuerzo de trans-estructuración del mito inicial, trans-estructuración que sugiere un mensaje mediante una obra en la estética renovada, es decir, completamente nueva.

Todas estas manipulaciones que el dramaturgo hace de la materia mítica, es decir del mito inicial, complementadas con la introducción de coros y personajes como los heraldos o dioses *ex machina*, cuyos roles respectivos de comentaristas, de factores de enlace, de relatores de las prolongaciones extra escénicas de la acción (pero que aquí están de esta manera integrados) y finalmente de factores de desviación del curso de los eventos, contribuyen a darle a la materia mítica una unidad rigurosa integrándose de manera estructurada en una serie de episodios significativos para la progresión de la acción en cuestión. Así, el dramaturgo se beneficia, por su distanciamiento, es decir por su desvinculación radical, del privilegio de poder no sólo fragmentar, sino también reagrupar ciertos elementos extraídos de los diversos mitos, los cuales le permiten acentuar la *kairicidad* de la acción. *Kairicidad* entendida en el sentido de que todo elemento dramático se encuentra ubicado en un lugar exacto no intercambiable, antes o después del cual su función propia dejaría de integrar (para destruir) la unidad de la acción.

Piénsese simplemente en una intervención hipotética de los episodios de una tragedia como *Edipo rey* de Sófocles, intervención por otro lado impracticable, ya que se resolvería en un absurdo trágico. Por el contrario, tal intervención hubiera sido posible en el marco de la epopeya, lo que precisamente atestigua el grado en el que la tragedia, en tanto obra de arte, es el resultado de una organización funcional que obedece al rigor extremo de la intención del dramaturgo. Siempre que tragedias comparables, las *Coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides, por ejemplo, difieren en cuanto a sus propias acciones o en cuanto a sus respectivos marcos temporales y espaciales, la libertad del dramaturgo posterior no se ejerce sobre la estructura establecida por su ancestro, sino únicamente sobre la materia épica misma de la cual extrae sus elementos dramáticos.

Se trata aquí, nuevamente, más que de una reestructuración de una trans-estructuración, en cuyos términos el poeta trágico se compromete no a proceder según simples reagrupaciones temáticas, sino a unificar orgánicamente los elementos de su trabajo bajo el signo de una *kairicidad* y una *kairificación* específicas en las que integra su propia concepción del alcance y del significado de la acción.

IV. La trans-estructuración trágica

En estas condiciones, el sentido de la idea de trans-estructuración se hace evidente. El proceso de reestructuración, que es la modificación de un modelo inicial de articulación por la simple superación de los puntos esenciales sobre cuya disposición reposa, se afirma como la reorganización del modelo en cuestión con el fin de adaptarlo, por adecuación, a una situación nueva. Esto es completamente diferente de la trans-estructuración, verdadero “tránsito a un género diferente”¹⁷ que supone una superación total de un ámbito o de un nivel dado y una articulación original de factores precedentes, complementados por factores nuevos. Esto no es todo: la trans-estructuración trágica supone, especialmente, la voluntad del dramaturgo de “trascender” un simple aspecto particular de un mito constituyéndolo como *unicum*, actualizándolo, convirtiéndolo en el centro de un universo en el cual los elementos están dispuestos de manera imprevista, de modo que sus relaciones funcionales iluminen el mito original con una luz decisiva, completamente inesperada.

¿Decir “imprevista” no sería caer en la exageración? A todas luces, si Eurípides, por ejemplo, no hace en sus prólogos simple alusión a los mitos, a menudo difundidos, a los que ha recurrido, sino que a veces nos recuerda hasta los detalles de la trama y el desenlace, encuentra siempre (¡y con qué maestría!) la manera de estimular el interés de los espectadores a quienes se dirige sin que éste cese. Los mismos eventos son retomados en escena con un matiz diferente por cada uno de los tres grandes trágicos: los hechos relevantes no son los mismos en cada caso y los mismos héroes, aunque realicen las mismas acciones, vibran con un ímpetu muy particular. Se trata de una modificación general del ambiente, no de simples alteraciones o variaciones sobre un tema dado, sino de creaciones de universos nuevos que existen por la sola voluntad del poeta.

Un mito épico, homérico o hesiódico, articulado en varias fases o grupos de elementos, es a menudo retomado por el poeta, desarticulado, y por tanto reducido, condensado en una sola visión que deviene núcleo de toda una estructura antes impensable y que vibra al ritmo impuesto por una “expresión imitativa”¹⁸, de “costumbres, pasiones y actos”¹⁹. Piénsese en

¹⁷ Cf. Aristóteles, *De caelo*, α1, 268 1: [εἰς] ἄλλο γένος μετάβαισις.

¹⁸ Cf. Koller, H., *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna: Francke, 1954, p. 85ss.

¹⁹ Cf. Aristóteles, *Poétique*, I, 1447 a 26: μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.

cuántas tragedias, tanto antiguas como modernas y contemporáneas —y este detalle es altamente significativo— ha originado el mito de los Atridas o aquél de los Labdácidas. Cada vez surge un universo completamente nuevo que nada tiene en común con los universos precedentes salvo un pretexto temático.

Lo que cuenta para el dramaturgo no es de ninguna manera repetir un mito, sino crear uno; no interpretar una pieza musical, sino hacer una nueva a partir de ésta, en una tonalidad distante, con dominantes diferentes y en un registro nuevo, en resumen, de estructura distinta, con respecto a la cual, sin embargo, la precedente sigue siendo un fondo de proyección reconocible. El arte realiza precisamente ese milagro gracias a la selección y a la valoración de un *kairós* específico propio de cada obra.

Como toda estructura, la estructura mítica lleva en sí las potencialidades necesarias para su propia superación, pero éstas sólo son actualizables y están actualizadas, en el dominio de la tragedia, por la presencia *kairificante* del poeta, a la vez constreñido a respetar una forma tradicional, la de la tragedia, y libre de construir, recurriendo a todo tipo de licencias e innovaciones²⁰, una nueva estructura mítica autónoma que represente su propia interpretación de los elementos iniciales, así “superados”. La trans-estructuración trágica es una “transvaloración”, corresponde a un nuevo orden jerárquico de valores en el que la cima está ocupada por el héroe. Esta se resume en la exaltación de aquél. Si el héroe mítico está integrado en un sistema estructural, el héroe trágico impone el suyo propio.

El héroe trágico se sitúa en el extremo opuesto del héroe mítico tal como se perfila a través de la epopeya. Algunos ejemplos típicos ilustrarán esta constatación. En Sófocles, Filóctetes es, por así decirlo, iluminado *desde el interior*. En las *Bacantes* la condensación trágica es llevada hasta la confusión de Penteo con Dioniso, pero dándole un carácter “catártico” aparte. *Prometeo encadenado*, aun en tanto parte de una trilogía que sólo sería hipotética, se basta a sí mismo. La “catarsis” mítica se halla aquí anticipada y *Prometeo liberado* no agregaría nada sustancial a la tragedia precedente. En los *Siete contra Tebas*, tragedia “épica” por excelencia, el orden épico es completamente invertido: ya no es más la acción trágica la que está sometida a la narración, antes bien se produce lo contrario. Ocurre lo mismo con los *Persas*, tragedia “histórica”, cuya estructura se opone radicalmente a aquella del relato herodoteano.

²⁰ Cf. Estève, J., *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*, (tesis), Nîmes: Aix Marseille, 1902, p. 52ss.

V. Conclusión

Estamos lejos de la concepción que haría de la tragedia una simple interpretación del mito concebido en su polivalencia, es decir en su ambigüedad. Obra de arte significativa, la tragedia es el mito en sí, proyectado, realizado e impuesto como tal, es decir como una estructura determinante y consolidante, en la conciencia de las personas y de los grupos humanos. Concibiéndola, el poeta trágico condensa y resume la humanidad en su función *mitopoiética*. Sin embargo, en tanto creador, quema etapas: se inspira menos en un pasado concentrado en una alusión épica que en un futuro al cual ofrece de golpe un modelo de estructura de comportamiento. Creación que se pretende ejemplar, y que a menudo efectivamente lo es, la tragedia permanece más allá en relación al mito: es una imagen del mito, por supuesto, pero multiplicada, ampliada al infinito y sobre todo válida en sí; lo desafía para, en definitiva, apartarlo y sustituirlo.

(Traducción de Mariana Chu)