

Losada Goya, José Manuel

Mito y clasificación social

Letras N° 74-75, 2017

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Losada Goya, José M. "Mito y clasificación social" [en línea]. *Letras*, 74-75 (2017). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=mito-clasificacion-social-losada-goya> [Fecha de consulta:]

Mito y clasificación social

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA

Universidad Complutense de Madrid
jlosada@ucm.es

Resumen: Al igual que las sociedades de las que forman parte, los mitos también están estratificados. La mitocrítica debe tener en cuenta la clasificación social del contexto socio-histórico donde nace cada mito. A través de un análisis del mito de Don Juan, podemos evidenciar la diferencia social existente entre el emisor del mito y su receptor, entre el personaje mítico y el resto de los personajes.

Palabras clave: mito – mitocrítica – mitología – sociedad – Don Juan

Abstract: All societies are stratified and myths are not free from this stratification. Myth criticism has to take into account the social classification. Through an analysis of the Don Juan myth, we can see the social difference that exists both between the speaker and the receptor of the myth, and the mythical character represented in the story and the rest of characters.

Keywords: Myth – Myth criticism – Mythology – Society – Don Juan

Entre las innumerables dimensiones del mito se encuentra la social. Todo mito, también el literario, se desarrolla en sociedad. La relación entre mito y sociedad admite también un sinfín de enfoques. Aquí me limitaré a uno: el mito no es ajeno a la "clase" social, al estamento (término del Antiguo Régimen) o, hablando con mayor propiedad, al grupo, la colectividad social donde el individuo se desenvuelve habitualmente.

Para comprender lo que persigo explicar, vayan por delante dos premisas y una consecuencia:

1ª premisa. Todo mito es una emergencia social: no surge por generación espontánea ni resulta de la naturaleza biológica del ser humano individual. No existe ningún mito

ajeno a una proyección social, por pequeña que sea.

2ª premisa. Elemento indispensable de la sociedad es la clasificación: al margen de las ideologías utópicas, no existe ninguna sociedad absolutamente igualitaria. La distribución de la riqueza, del trabajo, del conocimiento, es disimétrica, no lineal. No comparto la opinión de la ausencia de jerarquía en las comunidades primitivas.

3. Consecuencia: como fenómeno social, el mito evidencia una clasificación, una organización social.

Aún cabría añadir que, siendo el mito una de las manifestaciones más importantes en la cultura de una sociedad, toda mitología es cultura estratificada.

Clasificación social y estratificación de la cultura. Nada mejor que el mito para consignar la balanza desequilibrada de los hombres en sociedad, de los grupos en sociedad. Lo muestra la historia literaria de los cinco continentes.

La diferenciación social relativa al mito es variada:

1. En primer lugar, existe la clasificación del enunciador (el mito es un *relato*). No cuenta quien quiere, sino quien puede. La comunidad guarda celosamente sus mitos. A nivel privado los puede contar una nodriza a un niño, pero socialmente los canta el vate, los anuncia la profetisa, los celebra el mago o los escribe el monje. La transmisión queda así asignada a los miembros de un grupo social; el resto de la comunidad solo puede escuchar, aprender, ver o leer los mitos.

2. En segundo lugar, existe la clasificación de los personajes representados en el mito (todo mito tiene un referente personal). Es llamativo observar cómo todos los personajes comprometidos en un mito muestran, consciente o inconscientemente, una estratificación social en función de ese mito. Dos fuerzas luchan aquí en sentidos opuestos. Por un lado, la tendencia de la naturaleza a la uniformización, que iguala a todos los humanos como puros entes biológicos. Por otro lado, la tendencia cultural de la sociedad, que desequilibra la balanza humana.

Creo que la razón de esta doble clasificación (del emisor, en primer lugar, de los personajes, en segundo lugar) solo se explica porque el mito es sagrado. Merece la pena recordar que "sagrado" es lo que está separado y dedicado a los dioses ("santificado"), lo que se esconde y sustrae a la mirada por ser diferente y extraordinario. El término proviene del protoindoeuropeo *sak* "santificar", "hacer un tratado", y se correlaciona con los vocablos *hagios* (griego), *qadosh* (hebreo) y *haram* (árabe). Por el contrario, lo profano es lo que se encuentra delante (*pro-*) del templo (*fanum*), es decir, fuera del lugar o del ámbito sagrado. Así, el monje, el profeta o el arúspice, que no comparten igual habitación que el vulgo, transmiten lo sagrado, lo mítico. También así, el héroe, que no comparte sus hazañas con el pueblo, vive lo sagrado, lo mítico. Ambos, el transmisor y el ejecutor, viven en un mundo restringido, propio solo a ellos.

Lo que va dicho vale tanto para los pueblos indoeuropeos como para los africanos, asiáticos, americanos y australianos. En toda historia literaria existen ejemplos de esta separación - que es clasificación - entre lo sagrado y lo profano bajo cualquiera de los dos modos aquí descritos:

1º Entre el hombre (o la mujer) autorizado a transmitir el mito y el que debe limitarse a escucharlo.

2º Entre el hombre (o la mujer) representado en el mito y los demás miembros de la sociedad.

Aquí voy a limitarme a un ejemplo: el mito de don Juan. Procedamos siguiendo el orden anunciado.

1. En primer lugar, la clasificación del enunciador. Asumo que el origen es hispánico, no italiano (la hipótesis de Farinelli no ha sido demostrada), que el primer don Juan literario aparece en *El burlador de Sevilla*. A menos que se demuestre de manera incuestionable la erudita y loable investigación de Alfredo Rodríguez López-Vázquez y su atribución del *Burlador* a Andrés de Claramonte, la pieza teatral habría sido escrita por un autor, el mercedario Tirso de Molina, cuya filiación religiosa le desmarca socialmente: en la cosmovisión del siglo XVII, los sacerdotes, y de modo particular los miembros de órdenes religiosas, formaban parte de un estamento social privilegiado y autorizado para la enseñanza debido a sus funciones espirituales y a sus conocimientos humanísticos: eran una clase social netamente diferenciada. El fraile ocupaba un lugar de intermediario entre el mundo sobrenatural y el natural, algo semejante al adivino de las sociedades primitivas. Ahora bien, esta enunciación por un religioso no tiene por qué determinar las secuelas del mito: injertado en la sociedad (en el vulgo), el mito adquiere vida propia, ya no necesita un transmisor que ejerza el papel de puente entre la trascendencia y la immanencia. De ahí que los "Don Juan" subsiguientes no requieran de un autor perteneciente al estamento religioso.

2. En segundo lugar, la clasificación de los personajes representados. Huelga considerar a los personajes cuya nobleza se debe al género literario de la comedia palaciega (los reyes, el duque Octavio, el marqués de la Mota): su presencia es ajena al desarrollo mítico. En cambio, importan sobremanera los nobles directamente imbricados en el mito:

a) El personaje asesinado, Gonzalo de Ulloa, es noble por doble título. 1º. Es de alta alcurnia, pertenece a un estamento particularmente elevado, solo por debajo del rey. 2º. Es comendador militar y percibe tributos de sus vasallos. Su estatuto de comendador es de primera importancia: reconquistador, está entroncado con la defensa del cristianismo frente a la invasión musulmana; es decir, don Gonzalo queda erigido como baluarte de la fe, de la creencia en la existencia extraordinaria propia de los

mitos.

Además, tras su muerte, don Gonzalo está revestido de un título cristiano: asesinado por el seductor en defensa del honor familiar, este noble pasa a ser un "aparecido", un personaje en íntima relación con el más allá: "No alumbres, que en gracia estoy"(v. 2518, ed. 1995, p. 278) responde cuando su homicida se presta a alumbrarle al salir de la casa. Don Gonzalo es, por antonomasia, el personaje humano que ha accedido al mundo sobrenatural.

b) El protagonista, don Juan, también es linajudo. En su entrevista con Aminta hace muestra de sus galas: "Yo soy noble caballero, / cabeza de la familia / de los Tenorios antiguos, / ganadores de Sevilla"(v. 2066-2069: 250). Aquí se ufana de su casta y su papel en la empresa de la Reconquista; comparte, por lo tanto, los dos primeros títulos del comendador: nobleza hereditaria y bastión de la fe. En cuanto al título cristiano, don Juan es el Anticristo sacrílego que atenta contra "la torre de ese honor"del padre que reside en la virtud de la hija (v. 1574: 219); su burla a la honestidad de Ana es un escarnio imperdonable a la "barbacana caída"(v. 1573) de la reputación de don Gonzalo. Conocemos el valor religioso que, en la sociedad española del siglo XVII, suponía la honra femenina. El agravio donjuanesco no se limita a la carne: alcanza la vertiente espiritual, trascendental, de la familia Ulloa. El seductor se convierte en ofensor de Dios.

De este modo, el comendador y el seductor quedan profundamente ligados: ambos estaban ya, por razón de su estirpe, relacionados con la nobleza defensora de una dimensión trascendente; con el crimen, esta relación puramente histórica se transforma en mítica porque el primero, don Gonzalo, enlaza al segundo, don Juan, con el más allá.

Hasta aquí *El burlador de Sevilla*. Cabría pensar que el esquema básico de la pieza teatral (un noble seductor, un grupo femenino, un comendador) se circunscribiera exclusivamente al marco sociológico de la España de la época. Nada más lejos. El mito queda constituido cuando esos elementos invariables de la trama dramática se convierten en mitemas (el seductor en el profanador, el grupo femenino en el obstáculo que propicia el sacrilegio contra la divinidad, el comendador en el representante de la venganza divina y de la eternidad). Este conjunto de temas mitológicos se solapa a la configuración social, más precisamente al estamento más elevado de la sociedad, el noble, por encima del cual solo está Dios. De manera general, no exhaustiva, se puede aventurar que el estamento clerical transmite los mitos del estamento noble (que los vive) al estamento plebeyo (que los cree).

Organizado el mito, ya puede ser exportado a nuevos horizontes sociales y discurrir por la historia literaria sin perder su idiosincrasia. Con esto quiero decir dos cosas:

1ª. Que el mito de don Juan no es simplemente el mito del seductor (el "seductor"es un tema, un tipo y una función, nunca un mito), sino el mito del seductor noble que,

atentando a la virtud femenina, se topa con la divinidad representada por otro noble.

2ª. Que esta trama mítica acarrea consigo, de modo inexcusable, una determinación socio-histórica –local y temporal– determinada.

Generado en un momento y un espacio, el mito se lanza a la aventura global que le confieren sus mitemas, pero siempre conserva su carácter local.

Aquí radica la globalización del mito, de la que el caso donjuanesco es paradigmático. En su internacionalización, el conjunto mítico pierde el envoltorio local más superficial, pero conserva el núcleo generador local y temporal. Los donjuanes subsiguientes pueden prescindir del marqués de la Mota, de Aminta o del rey de Nápoles, pero retienen siempre dos dimensiones incuestionables:

1ª. La dimensión mítica, configurada por sus elementos míticos invariables o mitemas. Por esto el mito es susceptible de universalización.

2ª. La dimensión espacial y temporal, compuesta por sus elementos socio-históricos invariables. Por esto el mito siempre conserva el olor de su nido.

Veámoslo.

Como va dicho, lanzado al tráfico literario, el mito ya no requiere de un religioso como transmisor: los adaptadores subsiguientes no son frailes. Todas sus obras conservan sin embargo los dos aspectos a los que no he dejado de referirme:

1º. Los mitemas que componen el mito donjuanesco: el seductor que atenta contra la divinidad, el grupo femenino que propicia el sacrilegio, el comendador que representa la venganza divina y la eternidad.

2. La determinación socio-histórica del mito donjuanesco:

a) Por un lado, una estructura social netamente estamental. Un joven noble mancilla la virtud de una mujer también noble (no hace al caso que también ultraje a mujeres del pueblo) y, como consecuencia, afrenta el honor de un anciano noble que más tarde, de manera extraordinaria, le inflige su muerte.

b) Por otro lado, una determinación espacial y temporal considerablemente marcada. Llama la atención que las innumerables versiones y adaptaciones del mito sitúen casi por sistema la trama argumental en España. También es llamativa la persistencia habitual del marco temporal: el siglo XVII.

Bastaría echar un vistazo a la serie para comprobar el carácter estático, casi inmovilista, de las adaptaciones del mito donjuanesco. Las excepciones a la regla son escasas.

Pero la uniformidad en la persistencia de los elementos básicos no es absoluta. Hay algunos elementos que, aun formando parte del mito original, tienden a desaparecer en las adaptaciones. Piénsese en la encomienda militar: aunque raros, no faltan los textos en los que este aspecto típicamente hispánico desaparece, sin duda alguna debido a su escasa repercusión en otros horizontes y literaturas. El padre de Ana es despojado del aspecto religioso de su encomienda y convertido en un noble más; pierde así su condición de

baluarte de la fe. De manera concomitante, el joven seductor ve reducida la categoría de su afrenta: ultraja el honor de una mujer, a lo más de una familia, pero no el de Dios.

De manera consiguiente, la dimensión mítica del argumento se resiente. Aquí radica buena parte de la progresiva desmitificación del mito a lo largo de los siglos: ignorada la condición trascendente del comendador, su asesino queda relegado, de manera exponencial en la sociedad de masas, al papel de simple seductor.

Ejemplo: el *Don Juan* de Lenau (1844). En el cementerio no aparece alusión alguna al estatuto de Ulloa; el protagonista solo murmura a su criado: "A decir de esas líneas de oro de esta inscripción, aquí yace un hombre que maté" ("*Wie dieser Grabschrift goldne Zeilen sagen, / so liegt allhier ein Mann, den ich erschlagen*", 2014: 27). Es significativo que el comendador, a diferencia de lo acostumbrado, no aparece más tarde: le sustituye su hijo don Pedro, rodeado de mujeres y niños que reclaman venganza. En el momento del duelo, don Juan vence fácilmente, pero en lugar de asestar el golpe final se entrega a su adversario: "Mi enemigo mortal está librado a mi voluntad; / pero esto mismo me deja indiferente, como la vida misma" ("*Mein Todfeind ist in meine Faust gegeben; / doch dies auch langweilt, wie das ganze Leben*": 36), declara antes de tirar su espada y mostrar su pecho descubierto a don Pedro. Cuando los ultrajes del protagonista se reducen a la seducción, huelga el castigo directo del cielo, que prescinde de la estatua, símbolo de la trascendencia, y recurre a instrumentos secundarios.

Una de las pruebas más palpables de lo que sostengo la encontramos en *Don Juan*, comedia musical lanzada en 2003 (música y texto de Félix Gray, dirección de Gilles Maheu). Un seductor, un grupo femenino... Sevilla, corridas, flamenco, siglo XVII... pero este *Don Juan*, ateo y solitario, está huérfano de comendador. El duelo final no diverge mucho de la pieza de Lenau: superior en el combate, don Juan se deja atravesar por la espada de Raphaël. La muerte de este héroe aparece rodeada de toda la parafernalia local e histórica, pero privada del mitema de la justicia eterna que representaba don Gonzalo. Don Juan muere, declara, "de amor por ella", María. A esta explicación se añade otra: don Juan se arrepiente de su vida inane ("Perdón, Dios mío"). Amor y decadencia, romanticismo y posmodernidad hacen las veces de la venganza celeste.

Toda esta reflexión sobre una clasificación social se podría aplicar a otros mitos, sin necesidad de recurrir a los grandes casos mitológicos de la antigüedad. Baste el ejemplo del Grial (un caballero, un rey, el ritual de un cortejo...). La razón, creo, radica en que el pueblo –esto vale también para el lector o el espectador– dirige hacia los personajes de elevada condición social una mirada distinta de la habitual: el respeto que depara a los héroes es mayor en la medida que se alejan de él. *Maiores longinquo reverentia*, diría Tácito (*Anales*, 1, 47). Lo cual no impide la existencia de mitos sin esta clasificación social. Simplemente he querido decir que el mito se desenvuelve, como pez en el agua,

en una sociedad diferenciada en castas. Aquí me he limitado al componente de la clase estamental, pero valdrían igual otras clasificaciones: la riqueza, la sabiduría, el prestigio o, en nuestros días, el parangón y glamour de las *celebrities*.

Referencias bibliográficas:

LENAU, Nikolaus, 2014, *Don Juan. Dramatische Szenen*, intr. Karl-Maria Guth, Berlin, Hofenberg.

MAHEU, Gilles (dir.), música de Félix Gray, coreografía de Miguel Ángel Rojas y Carlos Rodríguez, *Don Juan*, Montreal (2003/2004) y París (2005). <https://www.youtube.com/watch?v=ZmzpG11NJwc>

TIRSO DE MOLINA, 1995, *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, "Letras Hispánicas".