

TRAS LOS QUINQUIS Y SARAH KANE: HACIA UNA POETICA DE LA INMANENCIA

Jorge Manuel Carreira Rubiños
Universidad Nacional de Educación a Distancia

RESUMEN

El presente artículo, concebido como estudio preliminar de investigación doctoral, aborda la pervivencia y mutación de lo trágico en la modernidad tardía a través de un análisis comparado entre el cine de la marginalidad española ("cine quinqu") y el teatro *In-Yer-Face* de Sarah Kane. Contra la tesis de George Steiner sobre la "muerte de la tragedia", se propone la existencia de una "Tragedia de la Inmanencia" que ha transitado ontológicamente del Modo de lo Necesario al Modo de lo Imposible. Utilizando como marco teórico la Estética Modal de Jordi Claramonte, los Lenguajes de Patrones de Christopher Alexander y las categorías cualitativas de la Poética de Aristóteles, se examinan las fracturas estructurales en la *opsis* (del ágora al "no-lugar" o descampado), el *êthos* (la depotenciación del héroe y la ausencia de *hamartia*) y el *mythos* (la corrosión de la trama mediante la broma y el absurdo). El estudio concluye que, lejos de desaparecer, la estructura trágica persiste en la figura del sujeto "desacoplado" o inercial, cuya resistencia biológica (*conatus*) en un entorno de exclusión constituye la forma última de la dignidad trágica contemporánea.

I. HACIA UNA ONTOLOGÍA DEL ESPACIO EN LA TRAGEDIA DE LA INMANENCIA

1. PREÁMBULO: LA CRISIS DE LA FORMA Y LA RESISTENCIA DE LO TRÁGICO

La presente investigación se sitúa en la intersección crítica entre la estética modal, la teoría literaria y la historia de las artes escénicas. Su propósito fundamental es rastrear la pervivencia y mutación de lo trágico en la modernidad tardía, tomando como casos de estudio comparado el teatro del absurdo de Samuel Beckett, el cine de la marginalidad social española (conocido como "cine quinqu") y el teatro experiencial o *In-Yer-Face* de Sarah Kane. La hipótesis que vertebra este estudio sostiene que, contra el diagnóstico de George Steiner en *La muerte de la tragedia*, la estructura trágica no se ha disuelto en el drama burgués ni en el mero desastre sociológico, sino que ha transitado ontológicamente desde el *Modo de lo Necesario* hacia el *Modo de lo Imposible*.

Para Steiner, la tragedia es una forma de arte que requiere una cosmovisión específica: la existencia de un orden trascendente (mitológico, teológico o cósmico) contra el que el héroe choca, generando una caída que, paradójicamente, valida la existencia de dicho orden. En la modernidad, desprovista de dioses y fragmentada en la inmanencia, la "caída" pierde su resonancia metafísica para convertirse en mera desgracia o patología. Sin embargo, tal como se apunta en *La imposibilidad de la tragedia en tiempos modernos: el caso Sarah Kane*, esta lectura podría ser insuficiente. Si bien la "tragedia vertical" (hombre contra dios) ha colapsado, emerge una "tragedia horizontal" o inmanente, donde la fatalidad (*fatum*) no proviene de un oráculo, sino de la rigidez de los sistemas sociales y la fractura de la psique.

Para validar esta hipótesis, no basta con un análisis temático, se requiere una metodología que permita comparar estructuras profundas a través de épocas y géneros dispares. En este sentido, recurrimos a dos herramientas teóricas fundamentales: la *Estética Modal* de Jordi Claramonte y los *Lenguajes de Patrones* de Christopher Alexander. A través de ellas, y revisitando tres de las categorías clásicas de la *Poética* de Aristóteles (*opsis*, *êthos* y *mythos*), demostraremos que obras tan dispares como *Navajeros* y *Blasted* comparten una misma "hendidura de trasfondo": la imposibilidad estructural de un acople fértil entre el sujeto y su mundo.

2. MARCO METODOLÓGICO: MODOS, PATRONES Y CATEGORÍAS ARISTOTELICAS

El análisis se fundamenta en la distinción modal propuesta por Claramonte, que entiende la evolución de las formas artísticas no como una sucesión lineal, sino como la oscilación dinámica de un sistema sobre un atractor de Lorenz, definido por los bucles de lo *repertorial* (lo instituido, la norma, la tradición) y lo *disposicional* (la potencia, la novedad, la variación).

En la *Tragedia Ática*, el sistema gravita en torno al *Modo de lo Necesario*, existe un repertorio sólido (el mito y la ley de la polis) que el héroe desafía o cumple, pero que siempre permanece como horizonte de sentido inamovible. Edipo no puede escapar a su destino porque el repertorio mítico es una totalidad cerrada, su acción (*drâm*) es trágica precisamente porque confirma la necesidad de ese orden.

Por el contrario, el cine quinquí y el teatro de Sarah Kane se sitúan en el *Modo de lo Imposible*. Como se detalla en *Poética quinquí: héroes del modo de lo imposible*, este modo surge cuando "ya no se dan las condiciones para explorar la novedad o no hay abrigo en un quehacer estable y donador de sentido". Aquí, el repertorio se ha esclerotizado o fracturado hasta el punto de no ofrecer asideros vitales, mientras que las disposiciones del sujeto son incapaces de generar un nuevo orden. La tragedia, entonces, no es el choque contra la ley, sino la asfixia por la ausencia de ley fértil; no es la *hybris* (desmesura), sino el agotamiento. Para operativizar este marco abstracto, aplicamos la "lente" de Christopher Alexander: el concepto de *patrón*. Entendemos por patrón una "solución a un problema recurrente en un contexto específico". Si la tragedia es un problema de diseño vital (¿cómo habitar un mundo hostil?), la tragedia clásica y la moderna ofrecen patrones de resolución opuestos. Mientras el héroe clásico aplica el patrón de la aceptación del destino (*amor fati*), el héroe de lo imposible aplica el patrón de la resistencia inercial o el lance patético.

Finalmente, estructuramos el análisis mediante las categorías cualitativas de Aristóteles. Lejos de ser un corsé anacrónico, la disección en *opsis* (espectáculo), *êthos* (carácter) y *mythos* (trama) nos permite aislar los elementos constitutivos de la obra y observar cómo cada uno de ellos sufre una mutación específica bajo la presión del modo de lo imposible.

3. LA OPSIS: GEOGRAFÍAS DE LA EXCLUSIÓN Y EL NO-LUGAR

La *opsis*, que Aristóteles consideraba la parte "menos propia de la poética" por depender de la tramoya y no del poeta, adquiere en la modernidad una centralidad ontológica. En un mundo donde el *logos* (la palabra, el discurso racional) se ha revelado insuficiente o engañoso —como bien saben los personajes de Beckett o Kane, que desconfían del lenguaje—, el espacio físico se convierte en la verdad última de la obra. El espacio ya no es el telón de fondo de la acción, es la condición de posibilidad (o imposibilidad) de la existencia misma.

3.1. El Desplazamiento del Centro a la Periferia: El Descampado Quinquí

En la tragedia clásica, la acción transcurre en espacios de máxima visibilidad y centralidad política: el palacio real (*Orestíada*) o el espacio sagrado (*Edipo en Colono*). Son "lugares" antropológicos en el sentido de Marc Augé: identitarios, relacionales e históricos. El héroe trágico, incluso en su caída, ocupa el centro del mundo. En el cine quinquí, se produce un desplazamiento radical

hacia la periferia. El cronotopo fundamental de esta poética es el *descampado*. En *Poética Quinqui* se realiza una fenomenología precisa de este espacio: "*El descampado, las persecuciones en coches con cierto aire a latas de zinc oxidadas, la suciedad de las ropas... todo converge como si un rigor apriorístico, calculado y descarnado estuviera acechando en cada esquina*". El descampado no es naturaleza (no es el bosque romántico) ni es ciudad (no es la polis civilizada). Es un "tercer espacio" o un *no-lugar*: "*un espacio vacío repleto de futuros golpes y juegos con los compinches, matriz de relaciones a partir de la nada o de desechos*". Este espacio se define por su cualidad de erial: tierra quemada donde la vida no brota, sino que resiste.

Analizando cintas como *Yo, el Vaquilla* o *Surcos*, observamos cómo la arquitectura refleja la quiebra del repertorio social. El "chabolismo vertical" y los bloques de colmenas de la periferia madrileña o barcelonesa son la objetivación en piedra de un fracaso colectivo: "*El espacio extramuros no es ciudad, y por lo tanto, no estará dotada de nada que la asemeje a la urbe, es un espacio desnudo*" (Carreira, 2025b). Esta desnudez espacial conecta íntimamente con la escenografía de Samuel Beckett. El "camino rural con árbol" de *Esperando a Godot* o el "montículo de tierra" de *Días felices* son abstracciones metafísicas del descampado quinqui. En ambos casos, el personaje es arrojado a una intemperie radical, despojado de los atributos de la civilización (repertorio burgués) y obligado a una supervivencia biológica y lingüística precaria. El descampado es el escenario natural del *Modo de lo Imposible*: un lugar de tránsito que nunca lleva a ninguna parte, un bucle espacial que atrapa al sujeto en una espera sin fin.

3.2. La Implosión del Espacio: La Habitación Clausurada en Sarah Kane

Si el quinqui es expulsado hacia el exterior hostil, los personajes del teatro de Sarah Kane sufren un proceso inverso de reclusión asfixiante. En *La imposibilidad de la tragedia en tiempos modernos: el caso Sarah Kane*, se analiza cómo Kane subvierte el espacio doméstico o institucional para convertirlo en cámara de tortura. En *Blasted* (Devastados), la acción comienza en una habitación de hotel de lujo en Leeds; aparentemente, es un espacio de confort burgués, un repertorio seguro. Sin embargo, la irrupción de la violencia (el soldado, la explosión) dismantela este refugio: "*El escenario acaba reducido a un gran espacio vacío que acaba copado por una acción escénica extrema y violenta*" (Carreira, 2025a).

Al igual que el descampado, la habitación de Kane deviene en ruina. Pero aquí la imposibilidad se manifiesta en la *clausura*. En *Phaedra's Love*, Hipólito vive recluido en una habitación oscura, rodeado de comida basura y calcetines sucios. Esta reclusión no es monástica, es una renuncia al mundo exterior, percibido como fraudulento: "*La reclusión de Hipólito [...] no es un acto de ascetismo, sino de hedonismo depresivo*" (Carreira, 2025a).

La *opsis* en Kane elimina la distinción entre lo público y lo privado. En la tragedia clásica, la violencia ocurría *ob-scena* (fuera de escena) para preservar la santidad del espacio visual y la imaginación del espectador. Kane, hija de una cultura saturada de imágenes, trae la violencia al primer plano: la sangre, el semen, las mutilaciones ocurren *in-yer-face* (en tu cara). Esto no es mero sensacionalismo, es una declaración ontológica: en el modo de lo imposible, no hay lugar donde esconderse del horror. El horror es la única textura de la realidad.

3.3. La Estética de la Materia: Suciedad y Abyección

Un rasgo transversal a la *opsis* de lo imposible, tanto en el cine quinqui como en Kane y Beckett, es la primacía de la materia degradada. Frente a la idealización marmórea de la tragedia neoclásica, la poética de lo imposible es una poética de la *suciedad*. En el cine quinqui, esto se manifiesta en una "estética de la polvareda". Los coches están abollados, la ropa es de segunda mano, los bares están llenos de humo y grasa. Esta materialidad no es decorativa, sino constitutiva del destino del personaje: "*su quehacer, al igual que todo el ambiente que lo rodea, nunca puede sacudirse la polvareda que levantan*

las apresuradas huidas" (Carreira, 2025b). La suciedad es la marca del desacople, es la prueba de que el sujeto no encaja en la pulcritud del orden social hegemónico.

En Kane, la suciedad alcanza cotas de abyección kristeviana. En *Cleansed* (Purificados) o *Blasted*, los cuerpos son reducidos a carne, fluidos y deshechos. Esta reducción materialista es el correlato visual de la tesis de la muerte del alma o del sujeto cartesiano. Si no hay trascendencia, lo que queda es el cuerpo sufriente y sus excrecencias. Beckett comparte esta obsesión por lo residual, aunque de forma más estilizada (la basura en *Final de partida*, la arena, las urnas...). En los tres casos, la *opsis* nos confronta con la finitud radical de la materia. El espacio trágico de la modernidad es un vertedero: el lugar donde se acumulan los restos de los grandes relatos (el marxismo, el cristianismo, el progreso) que han fallado.

4. CONCLUSIÓN PARCIAL: EL ESPACIO COMO DESTINO

Podemos concluir este primer bloque afirmando que la *opsis* en las poéticas de lo imposible no es un contenedor neutro, sino una fuerza activa de fatalidad. En la tragedia griega, el espacio (Tebas) podía ser purificado (*katharsis*) mediante la expulsión del chivo expiatorio (Edipo). En la tragedia de la inmanencia, el espacio mismo está contaminado de raíz. El descampado quinquí o la habitación de Kane no pueden ser purificados, solo pueden ser habitados en la resistencia o abandonados en la muerte. El héroe moderno no tiene un "hogar" (*oikos*) al que regresar (como Ulises) ni un palacio que heredar (como Orestes). Es un sujeto intrínsecamente "sin lugar" (*unheimlich*), arrojado a una geografía de la exclusión que prefigura su destrucción. Como veremos en el siguiente bloque, este entorno hostil determinará un tipo de *êthos* radicalmente distinto al del héroe clásico: un carácter forjado no en la virtud, sino en la pura supervivencia inercial.

II. FENOMENOLOGÍA DEL ÊTHOS DEPOTENCIADO: DEL HEROE NECESARIO AL SUJETO DE LA INERCIA

En este bloque, nos adentramos en la dimensión antropológica y ética. Aquí es donde la investigación desafía la noción clásica de "personaje" para proponer una nueva ontología del sujeto trágico: el sujeto depotenciado. Se aborda el núcleo antropológico de la tesis: la transformación del sujeto heroico. Aquí es donde cristaliza la intuición de que el "héroe" no ha desaparecido, sino que ha sido vaciado de contenido épico para ser rellenado con la inercia de lo imposible.

1. EL CARÁCTER COMO DESTINO Y EL DESTINO COMO CONDENA

Si la *opsis* nos reveló una geografía de la exclusión, el análisis del *êthos* (carácter) debe elucidar qué tipo de sujeto puede habitar dicha geografía. En la *Poética*, Aristóteles define el *êthos* no como la "personalidad" psicológica en sentido moderno, sino como "*aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita*". El carácter trágico se forja en la decisión (*proairesis*) ante un dilema ético. En el *Modo de lo Necesario*, esta decisión conecta al héroe con un orden universal: Antígona elige la ley divina sobre la humana, Edipo elige la verdad sobre la seguridad.

Sin embargo, en el *Modo de lo Imposible*, la estructura de la decisión se colapsa. El "quinqui" de los años 80 o el personaje del teatro de Sarah Kane no se enfrentan a dilemas morales, sino a imperativos de supervivencia o a vacíos existenciales. Como se argumenta en *Poética quinquí*, "*las circunstancias son el dilema siempre nuevo [...] pero el que decide es nuestro carácter*". El problema radica en que, en la inmanencia radical, el carácter ya no es una "segunda naturaleza" adquirida por la virtud (*areté*), sino una cicatriz producida por la fricción constante con un entorno hostil.

La tesis que defendemos aquí es que el paso de la tragedia clásica a la tragedia de la inmanencia conlleva la *depotenciación de la agencialidad heroica*. El héroe ya no es un agente transformador

(*drâm*), sino un paciente que "hace lo que tiene que hacer" empujado por una inercia ciega (*conatus*) que carece de teleología. Analizaremos esta mutación a través de dos figuras arquetípicas: la reescritura del mito de Hipólito en Sarah Kane y la configuración del héroe delincuencial en el cine quinquí.

2. LA DECONSTRUCCIÓN DEL HEROE MÍTICO: EL CASO HIPÓLITO

El mito de Fedra e Hipólito sirve como el laboratorio perfecto para observar la erosión de lo trágico. En la tradición clásica (Eurípides) y neoclásica (Racine), el conflicto es vertical y dialéctico; en la posmodernidad (Kane), el conflicto es horizontal e inercial.

En la tragedia de Eurípides, Hipólito es un héroe definido por la *sophrosyne* (moderación, castidad). Su rechazo a Fedra no es caprichoso, sino una consecuencia necesaria de su devoción exclusiva a Artemisa. Su *hamartia* (error trágico) es su *hybris* de pureza: al despreciar a Afrodita, desequilibra el orden cósmico. Su caída es necesaria para restaurar el balance entre las potencias divinas, hay grandeza en su destrucción porque hay sentido en su causa.

En *Phaedra's Love* (El amor de Fedra), Sarah Kane conserva la estructura del mito pero vacía al héroe de todo contenido ético. Como se analiza en *La imposibilidad de la tragedia en tiempos modernos*, el Hipólito de Kane no es casto, es sexualmente apático por saturación: "*Hipólito es descrito como gordo, malhumorado, desagradable. [...] Se pasa el día en una habitación oscura viendo la tele, comiendo hamburguesas, masturbándose y jugando a videojuegos*". La transformación es ontológica: el Hipólito clásico evita el sexo para mantenerse puro (acción positiva), mientras, el Hipólito de Kane evita el compromiso emocional porque "ya lo ha visto todo" y nada le satisface (pasividad negativa). Su promiscuidad mecánica no busca el placer, sino "sentir algo", romper la anestesia de la sobreestimulación posmoderna.

Cuando Fedra le confiesa su amor mediante una felación no solicitada, la reacción de Hipólito no es el horror moral de Eurípides ("¡Oh, Zeus!"), sino el aburrimiento cínico. Este desplazamiento marca el fin de la tragedia ética, no hay conflicto de valores. La tragedia de la inmanencia surge aquí de la *imposibilidad de la conexión*, el sujeto está tan clausurado en su solipsismo (la habitación oscura) que el Otro (Fedra) no es una tentación ni un peligro, es simplemente un estorbo o un objeto de consumo.

La muerte de Hipólito en Kane confirma esta depotenciación. Acusado falsamente de violación, no se defiende. ¿Por qué? No por nobleza, sino por curiosidad nihilista: "*Confiesa la violación que no ha cometido [...] para simplemente sentir una nueva experiencia, una que pueda acabar con su vacía vida*" (Carreira, 2025a). La muerte no es un destino (*fatum*) impuesto por los dioses, es la única experiencia "real" que le queda a un sujeto que ha agotado todas las simulaciones de la vida.

3. EL HEROE SIMPOIETICO: EL QUINQUI Y LA DEPENDENCIA RADICAL

Si Kane nos muestra la depotenciación por exceso (saturación burguesa), el cine quinquí nos muestra la depotenciación por defecto (carencia proletaria). En *Poética quinquí* se introduce un concepto clave para entender esta figura: el *héroe simpoiético*. Frente al héroe autpoiético (el guerrero homérico o el caballero andante) que lleva en sí mismo la ley de su acción y puede operar en solitario, el héroe quinquí es estructuralmente dependiente. "*El héroe llano es simpoiético, necesita de ese gusto o proporción [...] para armonizar una serie de acciones imprescindibles para su propio sustento*".

3.1. La Banda como Prótesis Ontológica

El quinquí no existe en singular, figuras como El Jaro (*Navajeros*) o El Torete (*Perros callejeros*) solo cobran agencialidad cuando están acoplados a su banda y a su vehículo (el "Seat 133 puenteado"): "*El quinquí persiste en su quehacer también y se acopla con otros quinquís para formar pequeñas bandas [...] Todos ponen su repertorio específico a disposición del bien de la empresa mayor*" (Carreira,

2025b). Esta dependencia define su tragedia, cuando la banda se disuelve (muerte, cárcel, traición), el quinquí pierde su ser. No tiene un "núcleo" interior virtuoso al que retirarse (como el estoico), su *êthos* es relacional. Por eso, la soledad en el cine quinquí es el prelude inmediato de la muerte: *"Es en este incumplido deseo de formar comunidad donde el quinquí más se aproxima a lo lírico y donde se encuentra el origen de una patología que carcome su confianza"* (Carreira, 2025b).

3.2. La *Aristeia* Fugaz y Sucia

En la épica griega, la *aristeia* es el momento de máximo esplendor del héroe en el campo de batalla, donde, asistido por un dios, se vuelve invencible (un ejemplo sería Diomedes en la *Iliada*). El cine quinquí conserva este patrón estructural, pero lo pervierte: *"Comparece el patrón de la aristeia [...] dinámica con la que se alcanza el momento cumbre de una trayectoria heroica en ascenso y a partir del cual se inicia su declive"* (Carreira, 2025b).

La *aristeia* del quinquí es el "palo" exitoso: el atraco al banco, la fuga a toda velocidad esquivando a la policía. Es un momento de pura potencia disposicional donde el sujeto parece vencer a la necesidad. Sin embargo, en el modo de lo imposible, esta excelencia es insostenible. No genera *kleos* (gloria eterna), sino antecedentes penales. La *aristeia* quinquí es un "consumo" de energía vital que acelera la entropía: cuanto más brilla el quinquí en su huida, más cerca está del muro contra el que se estrellará. Es una gloria "quemada" al instante, como la heroína en la cuchara.

4. LA MUERTE DE LA *HAMARTIA*: DEL ERROR AL DEFECTO ESTRUCTURAL

Uno de los hallazgos más potentes de esta investigación es la redefinición de la *hamartia* aristotélica. En la *Poética*, la *hamartia* es un error de cálculo o de ignorancia que desencadena la catástrofe. Edipo no es malvado, simplemente no sabe. Este desconocimiento es trágico porque presupone que existe una verdad que se puede conocer y un orden que se puede respetar. En la tragedia de la inmanencia, la *hamartia* desaparece porque la noción de "error" pierde sentido en un sistema estocástico o puramente determinista.

En el quinquí, El Jaro no comete un "error" al volver a atracar, lo hace porque *"va a ser padre y un hijo exige afecto y cuidados [...]"* El Jaro sale a la ciudad a conseguirlo de la única manera que sabe" (Carreira, 2025b). No hay elección real entre el bien y el mal, solo hay una trayectoria balística determinada por la exclusión social. Su muerte no es el castigo a un error, sino el resultado estadístico de su condición de clase.

Mientras en Beckett y en Kane, Ian en *Blasted* no es cegado (como Edipo) por haber visto lo prohibido, es cegado porque la violencia es la única moneda de cambio en su mundo. *"No hay necesidad, el destino [...] no está marcado de antemano"* (Carreira, 2025a), pero paradójicamente, el resultado es igual de inevitable. La ausencia de *hamartia* significa la ausencia de culpa, pero también la ausencia de redención. Si no hay error, no hay nada que aprender (*anagnórisis* fallida) y nada que perdonar.

5. EL "LANCE PATÉTICO" COMO CONSUMACIÓN DEL *ÊTHOS*

Aristóteles menciona el "lance patético" (un particular *pathos*) como una acción destructora o dolorosa (muertes en escena o heridas que dejan rastro). En la tragedia clásica, este *pathos* estaba al servicio del *mythos* (la trama); en la tragedia de la inmanencia, el *pathos* se autonomiza. El suicidio de Fanny "Pelopaja" o la muerte de El Jaro son ejemplos perfectos de este *lance patético terminal*: *"Lances patéticos en el cine quinquí [...] acciones meramente destructoras o vacuamente dolorosas [...]"* El Torete conduciendo hacia un precipicio tras cometer su venganza" (Carreira, 2025b).

En estas acciones, el héroe recupera una última, paradójica agencialidad: la agencialidad de la autodestrucción. Si no puede construir un repertorio (una vida), puede al menos destruir su disposición

(su vida). Es el "No puedo seguir, seguiré" de Beckett resuelto por la vía negativa: "No puedo seguir, me estrello". Este acto final no restaura ningún orden, la sociedad (la polis) sigue igual de corrupta o indiferente tras la muerte del quinquí. La habitación de hotel en Kane sigue destrozada tras el suicidio. El lance patético es un grito en el vacío, una "comunicación fática" que dice "¡estoy aquí!" en el momento mismo de desaparecer.

6. CONCLUSIÓN DEL BLOQUE: LA DIGNIDAD DE LO IMPOSIBLE

A pesar de esta depotenciación y de la ausencia de trascendencia, podemos concluir que "el quinquí sí puede ser un héroe". ¿En qué sentido? En el sentido spinoziano del *conatus*. El héroe de lo imposible es aquel que persiste en su ser hasta el límite de la contradicción: "*Un héroe es alguien que tiene que ser, es decir, alguien que se hace cargo de hacer aquello que tiene que hacer [...] Su deber es su específico modo de ser*" (Carreira, 2025b). Edipo tiene que saber, El Jaro tiene que atracar, Vladimir y Estragon tienen que esperar. La dignidad trágica moderna no reside en la nobleza del objetivo, sino en la tenacidad de la inercia. Es una "ética de la resistencia" en un paisaje devastado. Frente a la "muerte de la tragedia" de Steiner, oponemos la "vida desnuda" (Agamben) del héroe quinquí o beckettiano, que en su pura facticidad biológica y su sufrimiento mudo, sigue interpelándonos con la fuerza de lo trágico. No es la tragedia de la caída de un rey, es la tragedia de la imposibilidad de ser un hombre.

III. LA FRACTURA DEL *MYTHOS*, TEMPORALIDADES ROTAS Y LA CORROSIÓN DE LA TRAMA

En este bloque, abordamos la dimensión arquitectónica de la obra: el *Mythos* (trama). Aquí es donde la tesis debe demostrar que la estructura narrativa no se limita a "contar una historia triste", sino que, en el modo de lo imposible, la propia causalidad narrativa se rompe. Se han integrado los conceptos de "broma corrosiva" y "lance patético" desarrolladas en *Poética quinquí*, proyectándolos hacia Beckett y Kane como herramientas de análisis estructural.

1. DE LA TELEOLOGÍA A LA TAUTOLOGÍA

Si el *êthos* depotenciado nos presentó a un sujeto incapaz de transformar su destino, el análisis del *mythos* (trama) debe dar cuenta de la estructura temporal y causal que aprisiona a dicho sujeto. Aristóteles, en el capítulo VI de la *Poética*, sitúa al *mythos* como el "principio y alma de la tragedia" (*arché kai psyché*). En el *Modo de lo Necesario*, el *mythos* es una imitación de la acción (*mimesis praxeos*) dotada de una unidad orgánica: tiene principio, medio y fin, y los eventos se encadenan según las leyes de la causalidad necesaria o verosímil. La trama clásica es teleológica, avanza inexorablemente hacia la revelación de una verdad que reordena el mundo.

En la *Tragedia de la Inmanencia*, sin embargo, el *mythos* sufre una fractura ontológica. Ya no imita una acción que avanza, sino una situación que se estanca o se repite. Como se argumenta en *Poética quinquí*, en el modo de lo imposible "*la trama no atiende a subtramas [...] se atiende de manera dramática a una sola acción, entera y completa*", pero esa "entereza" es engañosa. No es la plenitud del círculo épico, sino la cerrazón del bucle carcelario.

La tesis que sostenemos aquí es que el *mythos* en Beckett, Kane y el cine quinquí no busca la resolución del conflicto (que es irresoluble por definición), sino el agotamiento de las posibilidades. Frente a la linealidad épica o la circularidad mítica, la trama moderna es *tautológica*: el final no resuelve el principio, simplemente lo confirma en su atrocidad. "*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better*", esta sentencia de Beckett no es un mantra de superación, sino la fórmula estructural de un *mythos* condenado a la recursividad.

2. LA BROMA Y EL ABSURDO: EL ÁCIDO ESTRUCTURAL

Uno de los aportes más originales de esta investigación es la identificación de la "broma" (*joke/prank*) y el "absurdo" no como categorías estéticas superficiales, sino como agentes corrosivos que disuelven la estructura trágica desde dentro.

2.1. La Broma como Aluminosis en el Cine Quinqui

En la tragedia clásica, lo cómico es segregado rigurosamente. En el cine quinquí, la broma se infiltra en la trama. En la *Poética quinquí* se utiliza una metáfora arquitectónica para describir este fenómeno:

La broma en exceso puede ser tan voraz y fatal como la aluminosis para los cimientos de un rascacielos, un sencillo y callado roer que puede desbaratar la más noble empresa [...] Es la broma el nexo de unión entre géneros, ese mecanismo que hace brotar a la contingencia y el crujir de un repertorio que se viene abajo.

El quinquí, como héroe del "presentismo", vive en la inmediatez de la broma. El robo del coche, el tirón del bolso, la burla a la autoridad... son acciones que desactivan momentáneamente la pesadez del destino. Sin embargo, esta ligereza es trágica. La broma revela que el repertorio social (la ley, el trabajo, la moral) es una farsa, pero no ofrece un repertorio alternativo.

Al introducir la contingencia radical (la broma) en una estructura de fatalidad (la exclusión social), el *mythos* quinquí se vuelve inestable. No hay solemnidad en la caída de El Jaro o El Torete porque su vida ha sido narrada como una sucesión de picarescas sucias. La broma "corroe" la posibilidad de que el espectador perciba al héroe con la reverencia debida a Edipo, lo que queda es una compasión teñida de patetismo.

2.2. El Absurdo en Beckett y Kane: La Risa que Muerde

En el teatro de lo imposible, la función de la broma se radicaliza en el Absurdo. Beckett llena *Esperando a Godot* de *gags* de *music hall* (zapatos que no entran, sombreros que giran, caídas bufonescas). Al analizar a Kane se sugiere que este humor no busca la risa liberadora (comedia), sino la risa sardónica que surge ante la incongruencia total.

Sarah Kane lleva esto al extremo en *Phaedra's Love*. La familia real no es tratada con la dignidad mítica, sino con un humor negro y brutal. La felación de Fedra a Hipólito, o la parrillada que Hipólito come mientras ella confiesa su amor, son elementos de una "broma cósmica". La estructura del mito está ahí (Fedra ama, Hipólito rechaza), pero está rellena de una materia vulgar que impide la catarsis tradicional.

La "broma" estructural cumple una función filosófica: demuestra que el sufrimiento no tiene sentido. En la tragedia clásica, el sufrimiento es serio y significativo; en el modo de lo imposible, el sufrimiento es ridículo. Como dice Nell en *Final de partida* de Beckett: "*Nada es más divertido que la infelicidad*". Esta máxima beckettiana resuena en *Poética quinquí*: "*Daríá tanta gracia, si no diera tanta pena*". El *mythos* moderno es el híbrido monstruoso de la farsa y el matadero.

3. EL CORTOCIRCUITO DE LA MECÁNICA TRÁGICA: ANAGNÓRISIS Y PERIPETEIA

La "máquina" trágica aristotélica funciona gracias a dos engranajes: la *peripeteia* (el cambio de la fortuna, de la dicha a la desdicha o viceversa) y la *anagnórisis* (el paso de la ignorancia al conocimiento). En la tragedia de la inmanencia, estos engranajes giran en el vacío.

3.1. La *Peripeteia* Estática

En el esquema clásico, la *peripeteia* es un vuelco real de la situación. Edipo pasa de ser rey a ser mendigo. En el modo de lo imposible, el cambio de fortuna es aparente o circular. En el quinquí, la "*aristeia*" del atraco exitoso parece una *peripeteia* positiva (el quinquí tiene dinero, es "rey" por una noche). Pero el espectador y el propio quinquí saben que esto no altera su estatus ontológico: "*El quinquí nunca puede prevenir la inquieta rueda de la fortuna [...] difícilmente puede [...] dejarse llevar por la ganancia de los tiempos*" (Carreira, 2025b). La fortuna del quinquí es siempre un préstamo a corto plazo con intereses mortales. Su caída no es un cambio de estado, sino la vuelta al estado natural de exclusión.

En Kane, o en Beckett, la *peripeteia* desaparece por completo. En *Esperando a Godot*, el segundo acto es una repetición degradada del primero. No hay cambio de fortuna porque la fortuna (el azar) ha sido sustituida por la necesidad estática. En *Blasted*, la irrupción del soldado y la guerra no es un "giro" narrativo en el sentido tradicional, sino una intensificación del estado de devastación que ya estaba latente.

3.2. La *Anagnórisis* Impotente

El fallo más dramático del *mythos* moderno se da en el reconocimiento. Para Aristóteles, la *anagnórisis* es el momento de verdad que permite al héroe asumir su destino, es un acto de libertad intelectual dentro de la necesidad. En el cine quinquí, el reconocimiento llega a menudo, pero es estéril: "*Comparece la anagnórisis tras el cambio de fortuna [...] pero ninguno lo reconoce y lo domina en su fragilidad y gravedad hasta que termina y cobra por fin sentido su camino*" (Carreira, 2025b). El Vaquilla o El Jaro tienen momentos de lucidez, saben que van a morir o a volver a la cárcel. Pero este saber no les otorga poder ("Saber es poder" es una máxima del modo necesario). En el modo imposible, saber es simplemente sufrir con conciencia, es una *gnosis negativa*.

En Sarah Kane, la *anagnórisis* es la constatación del vacío absoluto. Cuando los personajes "se dan cuenta", lo que ven es que no hay redención posible. No hay un "Apolo" al que culpar, solo la química del cerebro o la violencia sistémica. El reconocimiento no conduce a la acción reparadora, sino al suicidio o a la catatonia, es un conocimiento que paraliza en lugar de liberar.

4. DEL DESENLACE AL LANCE PATÉTICO

Si la trama no puede resolverse mediante la restitución del orden, ¿cómo termina? La respuesta es el concepto de *Lance Patético*: "José Domínguez Caparrós reconoce también un tipo específico de acción [...] el 'lance patético'. Este hacer del personaje trágico es el acto meramente destructor o dañino" (Carreira, 2025b).

Este concepto es crucial para diferenciar la tragedia de la inmanencia del mero drama policial. En el drama policial, el criminal muere para que la ley triunfe (restauración del orden). En el cine quinquí, el criminal muere en un acto de autodestrucción que no valida la ley, sino que la mancha. Es un "gasto" improductivo de vida, un sacrificio sin dioses que lo reciban. De igual modo, en el teatro de Kane, el suicidio (como en *4.48 Psycosis*) es el lance patético definitivo. No es un acto moral, es un acto físico de interrupción del dolor. La trama no "concluye", se detiene porque el cuerpo que la sostenía ha cesado de funcionar.

5. TEMPORALIDAD: DEL ETERNO RETORNO AL PRESENTISMO RADICAL

Finalmente, la fractura del *mythos* se manifiesta en la estructura del tiempo. Podemos distinguir entre:

- *El Tiempo Cíclico/Eterno (Mito)*: El tiempo sagrado que se repite ritualmente.

- *El Tiempo Lineal/Histórico (Novela)*: El tiempo del progreso y la evolución del personaje (*Bildungsroman*).
- *El Tiempo Estancado/Presentista (Modo Imposible)*: *El cine quinqu opera en un presentismo radical, "El quinqu asemeja hallarse en esa precaria concepción temporal que Baudrillard bautizó como presentismo: el futuro no existe [...] ni se mira al pasado en busca de patrones"* (Carreira, 2025b).

Esta ausencia de futuro (no-future) y de pasado (desmemoria) hace imposible la construcción de una trama biográfica coherente. La vida del quinqu es una sucesión de "ahoras" desconectados, unidos solo por la necesidad biológica (hambre, droga). Beckett, por su parte, congela el tiempo:

"Vladimir: ¿Qué es lo que hacemos ahora?
Estragón: Esperar."

La espera es la negación de la trama. En la espera, el tiempo pasa pero nada pasa. Es la temporalidad del infierno o del purgatorio, secularizada.

6. CONCLUSIÓN DEL BLOQUE: LA TRAMA COMO RUINA

Podemos concluir que el *mythos* en la tragedia de la inmanencia es una estructura en ruinas. Conserva los elementos arquitectónicos de la tragedia (conflicto, sufrimiento, muerte), pero ha perdido la clave de bóveda (la necesidad trascendente) que los mantenía unidos en un arco de sentido. Lo que queda es una trama fragmentaria, corroída por la broma y el absurdo, donde la causalidad ha sido sustituida por la casualidad o la inercia, y donde el reconocimiento no trae luz, sino la confirmación de la oscuridad. Es, en definitiva, una "balada" triste cantada en un descampado, que narra una y otra vez la misma historia de un acople imposible, sin esperanza de ser escuchada por los dioses.

IV. LA TRAGEDIA DE LA INMANENCIA, UNA REFUTACIÓN MODAL A LA MUERTE DE LO TRÁGICO

En este bloque final, no nos limitamos a "resumir". Vamos a elevar el tono dialéctico para enfrentarnos directamente a la autoridad de George Steiner y György Lukács. Aquí es donde se debe dar el "do de pecho", demostrando que la *Tragedia de la Inmanencia* no es una contradicción en los términos, sino la única forma rigurosa de tragedia posible en nuestro tiempo. En este cierre, integramos todos los hallazgos anteriores para enfrentarnos directamente a la tesis de George Steiner. Aquí se da el salto cualitativo: pasamos de constatar la "muerte" de la tragedia clásica a proponer una "*Tragedia de la Inmanencia*".

1. EL DESAFÍO DE STEINER: ¿SILENCIO O RUIDO?

Toda la arquitectura teórica que hemos levantado en los bloques anteriores —la *opsis* del descampado, el *êthos* depotenciado y el *mythos* fracturado— converge ahora hacia un único punto de fricción: la tesis canónica de George Steiner en *La muerte de la tragedia*. Es el momento de someter esta tesis al ácido de nuestra investigación.

Steiner sostiene que "la tragedia ha muerto porque ha muerto Dios". Su argumento es teológico-político: la tragedia ática o isabelina requería una *transcendencia compartida*, una mitología que dotara al sufrimiento del héroe de una resonancia cósmica. Cuando Edipo cae, el universo tiembla porque hay un orden metafísico que ha sido alterado. En la modernidad secular, argumenta Steiner, solo tenemos "drama" o "desastre": sufrimientos privados, patologías psicológicas o injusticias sociales que pueden ser remediadas técnicamente (por la medicina, la revolución o la policía), pero que carecen de misterio ontológico.

Sin embargo, a la luz de lo analizado en el cine quinquí y en la obra de Sarah Kane, podemos afirmar que Steiner comete un error de categoría modal: confunde el *Modo de lo Necesario* con la *Esencia de lo Trágico*. Steiner busca la tragedia vertical (Héroe contra Dioses) y, al no encontrarla, decreta la defunción del género. Lo que nuestra investigación demuestra es que la tragedia no ha muerto, se ha vuelto *horizontal e inmanente*. La "imposibilidad de la tragedia" de la que habla el título no es la imposibilidad de que exista tragedia, sino la imposibilidad de que la tragedia se manifieste bajo los viejos patrones de la necesidad. La tragedia moderna no surge del choque contra un Dios oculto, sino del choque contra una *Inmanencia Brutal*.

2. DE LA NECESIDAD DIVINA A LA NECESIDAD MATERIAL

Para refutar a Steiner, debemos demostrar que en el *Modo de lo Imposible* sigue operando una *necesidad* tan férrea y cruel como el *Fatum* antiguo. En el cine quinquí, esta necesidad es sociológica y biológica. El Jaro no es libre para dejar de ser delincuente, no porque un oráculo lo diga, sino porque el repertorio social (el "barrio") y su propia disposición (su *habitus*) configuran un destino cerrado.

Esta formulación es radicalmente trágica. La tragedia existe cuando el sujeto *no puede ser otra cosa que lo que es*, y ese "ser" lo conduce a la destrucción. En *Woyzeck* de Büchner (precursor clave), el soldado Woyzeck mata a María no por maldad, sino porque las voces de su esquizofrenia y la opresión de sus capitanes lo empujan mecánicamente al crimen. Aquí no hay dioses, pero hay *determinismo*.

En Beckett y Kane, la necesidad es ontológica. Los personajes de *Esperando a Godot* no pueden irse. ¿Qué se lo impide?, ningún dios, ninguna cadena física. Se lo impide la estructura misma de su existencia. "No se puede hacer nada" es la sentencia del *Fatum* moderno. La *Tragedia de la Inmanencia* es aquella donde la cárcel no tiene barrotes porque la cárcel es el propio sujeto y el tiempo que habita.

3. LA "TRAGEDIA DE LA INERCIA" FRENTE A LA "TRAGEDIA DE LA VOLUNTAD"

Steiner y Lukács (en *Teoría de la novela*) añoran al héroe cuya voluntad hace avanzar el mundo. Pero, ¿no es acaso más trágico el sujeto que ha perdido incluso la capacidad de querer? Nuestra investigación propone una nueva categoría: la *Tragedia de la Inercia*. En *La imposibilidad de la tragedia en los tiempos modernos*, se analiza cómo los personajes de Kane sufren una "atrofia de la voluntad". En *Cleansed*, Rod muere de amor, pero es un amor impuesto, una tortura. En *Phaedra's Love*, Hipólito se deja morir por aburrimiento.

Esta inercia no es "drama" (que implica conflicto de intereses), es tragedia pura porque implica la anulación del ser. El quinquí que acelera el coche hacia el precipicio no está ejerciendo un acto de voluntad nietzscheana, está cediendo a la inercia de su propia disolución. La tragedia reside en que *la conciencia asiste, impotente, a la destrucción del cuerpo y del yo*. Es una tragedia de la lucidez parálitica: *"Saberse desacoplado y, sin embargo, persistir en el intento de acople fallido. Esa es la hbris de nuestro tiempo"* (Carreira, 2025b).

4. SÍNTESIS DE LA INVESTIGACIÓN: EL POLIEDRO DE LO IMPOSIBLE

Al cierre de este texto, podemos integrar los hallazgos parciales en un modelo unificado de la Tragedia de la Inmanencia, caracterizado por tres fracturas estructurales:

1. *Fractura Espacial (Opsis del No-Lugar)*: El espacio trágico ya no es el temenos sagrado ni el palacio político, sino el *residuo*. El descampado quinquí y la habitación bombardeada de Kane son espacios donde la vida no puede echar raíces. Son "paisajes que tienden al conjunto vacío", negando al héroe la posibilidad de un hogar.

2. *Fractura del Sujeto (Êthos depotenciado)*: El héroe ha perdido la *aristeia* (excelencia) y la *hamartia* (error culposo). Se ha convertido en un *sujeto simpoiético* (dependiente) y precarizado, cuya única heroicidad es el *conatus* biológico: seguir respirando, seguir inyectándose, seguir esperando. Su caída no es un sacrificio, es un *desecho*.

3. *Fractura de la Causalidad (Mythos tautológico)*: La trama ha dejado de ser lineal y teleológica para volverse circular o estática. La "broma" y el "absurdo" corroen la solemnidad de la acción, convirtiendo el destino en una farsa macabra. El desenlace no es una resolución, sino un *Lance Patético*: una interrupción violenta y sin sentido.

5. CONCLUSIÓN FINAL: EL HILO QUE PERMANECE

Comenzamos este viaje buscando un "hilo" que conectara a Sófocles con Beckett, pasando por *El Pico* y *Blasted*. Ese hilo no es la forma externa (versos contra prosa soez, coturnos contra chándal), sino la *estructura modal de la imposibilidad*.

Si la Tragedia Clásica nos enseñaba a aceptar lo Necesario (lo que debe ser), la Tragedia de la Inmanencia nos obliga a mirar de frente lo Imposible (lo que no puede ser, pero es). Sarah Kane, Samuel Beckett y Eloy de la Iglesia no son los enterradores de la tragedia, son sus mutantes. Nos muestran que, incluso cuando Dios ha muerto, el sufrimiento humano conserva una estructura rigurosa, una geometría del dolor que merece ser llamada trágica. El "Fail Better" de Beckett no es resignación, es la última forma de dignidad posible en un mundo sin redención. Y es ahí, en esa persistencia en el fracaso, donde la estética modal encuentra su objeto de estudio más sublime y aterrador.

Hemos trazado el arco desde el chabolismo vertical de Madrid hasta la habitación blanca de Sarah Kane, demostrando que ambos son escenarios de una misma tragedia: la de la inmanencia radical.

6. BIBLIOGRAFÍA CONSOLIDADA

6.1 Fuentes Primarias (Obras Literarias y Cinematográficas)

- BECKETT, S. (2006). Esperando a Godot. (A. R. de Híjar, Trad.). Tusquets.
BECKETT, S. (2009). Rumbo a peor (Worstward Ho). Lumen.
BECKETT, S. (2011). Final de partida. Tusquets.
BÜCHNER, G. (1998). Woyzeck; La muerte de Danton. Cátedra.
DE LA IGLESIA, E. (Director). (1980). Navajeros [Película]. Figaro Films.
DE LA IGLESIA, E. (Director). (1982). Colegas [Película]. Opalo Films.
EURÍPIDES. (2020). Hipólito. (A. Medina González, Trad.). Gredos.
KANE, S. (2001). Complete Plays (Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis). Methuen Drama.
LOMA, J. A. (Director). (1977). Perros callejeros [Película]. C.B. Films.
SAURA, C. (Director). (1981). Deprisa, deprisa [Película]. Elías Querejeta PC.
SÓFOCLES. (2018). Edipo rey; Antígona. (A. Alamillo, Trad.). Gredos.

6.2 Fuentes Secundarias y Marco Teórico

- AGAMBEN, G. (2014). Homo sacer: El poder soberano y la vida desnuda. Adriana Hidalgo.
ALEXANDER, C., ISHIKAWA, S., & SILVERSTEIN, M. (1980). El lenguaje de patrones: ciudades, edificios, construcciones. Gustavo Gili.
ARISTÓTELES. (1990). Retórica. (Q. Racionero, Trad.). Gredos.
ARISTÓTELES. (2021). Ética a Nicómaco. (J. L. Calvo Martínez, Trad.). Alianza Editorial.
ARISTÓTELES. (2023). Poética. (T. Martínez Manzano, Trad.). Gredos.
AUGE, M. (2000). Los no lugares: espacios del anonimato. Gedisa.

- BENJAMIN, W. (2008). El origen del Trauerspiel alemán. Abada.
- BERGER, J. (2023). Modos de ver. Gustavo Gili.
- CARREIRA, J. M. (2025). La imposibilidad de la tragedia en tiempos modernos: el caso Sarah Kane. Editorial Monsálvez.
- CARREIRA, J. M. (2025). Poética quinquí: héroes del modo de lo imposible. Editorial Monsálvez.
- CLARAMONTE, J. (2011). La república de los fines. CENDEAC.
- CLARAMONTE, J. (2017). Estética modal I. Tecnos.
- CLARAMONTE, J. (2020). Estética modal II. Tecnos.
- CLARAMONTE, J. (2015). Desacoplados: Estética y Política. UNED.
- COVELLI, G. (2016). "Corporalidades del amor en tiempos violentos: consideraciones alrededor de los escritos de Sarah Kane". *Corpo-grafías*, 3(3), 48-65.
- DELEUZE, G. (1996). La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2. Paidós.
- HOBBSBAWM, E. (2001). Bandidos. Crítica.
- IBALL, H. (2008). Sarah Kane's Blasted. Continuum.
- LUKÁCS, G. (2016). Teoría de la novela. Debolsillo.
- NIETZSCHE, F. (2015). El nacimiento de la tragedia. Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2010). La rebelión de las masas. Espasa.
- SAUNDERS, G. (2002). 'Love me or kill me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester University Press.
- SIERZ, A. (2001). In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. Faber and Faber.
- SONCINI, S. (2020). "A horror so deep only ritual can contain it: the art of dying in the theatre of Sarah Kane". *Altre Modernità*, 4, 116-131.
- SPINOZA, B. (2011). Ética demostrada según el orden geométrico. Alianza.
- STEINER, G. (2019). La muerte de la tragedia. Fondo de Cultura Económica.
- SZONDI, P. (1994). Teoría del drama moderno. Destino.
- TATARKIEWICZ, W. (2002). Historia de seis ideas. Tecnos.
- ŽIŽEK, S. (2014). Pedir lo imposible. Akal.