

## *Elementos que fundamentan el mito de Hipólito en Eurípides, Séneca y Racine*

IRENE ROMERA PINTOR

Esta modesta aportación quiere ser homenaje al Dr. D. Pedro Peira, al que todos recordamos con admiración y cariño.

Venit amor gravior, quo serius - urimur intus;  
Urimur, et caecum pectora vulnus habent.  
Carta de Fedra a Hipólito.

Ovidio. *Heroidas* IV. vv. 19 y 20.

Sea una interpolación o no, la breve referencia a Fedra que en el Canto XI de la *Odisea* hace Homero, es en todo caso indicación suficiente de que el mito de ésta se había mezclado ya desde muy antiguo con el de Hipólito. Los ritos ancestrales que en las religiones telúricas tenían lugar con motivo de la renovación de la primavera entrañan casi siempre la muerte y resurrección de un dios, de una diosa o de un héroe. Estos ritos de fertilidad exigían con frecuencia un acoplamiento ritual del elemento masculino con el femenino, con predominio siempre de este último, pero, al mismo tiempo y paradójicamente, una exigencia y exaltación de la virginidad y la castidad. En nuestro caso esto explica la oposición Afrodita-Artemisa, la «misoginia» de Hipólito y el desenfreno de Fedra representante quizá de la fertilidad de la madre-tierra que, después del largo invierno, la primavera simboliza. Por otra parte tenemos que recordar que Poseidón es no sólo Rey del mar sino también Señor de los caballos. Este animal, cuya doma se produjo en tiempos relativamente recientes en las hiperbóreas regiones de donde procedían los invasores indo-europeos, era animal sagrado, representante de los elementos oscuros que por todas partes amenazaban la vida insegura de los invasores nómadas y secreto a la vez de su prepotencia frente a los pueblos conquistados.

Tres son pues los elementos que se funden en el mito Fedra-Hipólito, tal como, muy probablemente, se venía representando en Epidauro, en Atenas y sobre todo en Trezena. Hay un primer elemento de la fertilidad, el de una de las divinidades o semi-divinidades que encarnaban a la «diosa-madre», llamada en este caso Fedra. No está claro el significado de este nombre: la brillante, la luminosa. Podría ser el símbolo del calor del sol frente a la noche fría del invier-

no, asociada en todo caso a la desbordante exuberancia que Afrodita, nacida de la espuma del mar, arrastra en su culto.

La relación entre Artemisa e Hipólito es el elemento purificador del complejo rito de ofrenda y sacrificio que la oposición entre las fuerzas del mundo subterráneo y las fuerzas numinosas, invierno-primavera, suscita. Artemisa es, no lo olvidemos, la diosa cazadora y casta, protectora de animales, fuentes y bosques. Pero también comparte con Hera la protección del hogar y de las mujeres y más especialmente la de las parturientas. Su servidor y la víctima ofrecida que será destrozada por los caballos de Poseidón tiene que ser inocente de todo crimen y libre de toda impureza, precisamente para poder cargar con todas las culpas cometidas por la comunidad ya no sólo de los hombres sino también de la naturaleza entera: animales, plantas, aguas y hasta la tierra misma. Este tema de la oblación de un inocente cargado con las culpas de todos es mito recurrente en infinitas variedades en todas las religiones primitivas.

En los tiempos históricos la figura del victimario, Poseidón, tercer elemento del mito, ha quedado desvaída y relegada. Para los atenienses del siglo v, que, por razones geográficas sin duda, habían entrelazado tan fuertemente estos misterios de renovación con las leyendas de Kekrops, Teseo y el Minotauro, sólo aparece como «Deus ex machina» que desencadena ciegamente la tragedia sin más relevancia que cualquier otro instrumento de muerte, espada o jabalina. Nos resistimos a creer que en el mito primitivo fuera tan secundario su papel por lo que nunca sentiremos lo suficiente la pérdida de la tragedia de Sófocles sobre el tema, en la que, es de suponer, dejando a parte otros aspectos estéticamente más relevantes, la presentación del mito no es imposible que hubiera podido confirmar esta hipótesis.

De los autores griegos que han tratado este mito no ha llegado hasta nosotros más que la segunda de las tragedias de Eurípides, pero las vagas referencias de los escoliastas y algunas representaciones iconográficas, sobre todo de vasos griegos, nos llevan a sospechar que las variaciones de esta leyenda ritual tenían una ambigua riqueza de sentidos y connotaciones que pudiera incluso abarcar los aspectos más sombríos de las religiones antiguas. Una penumbra inquietante deja a estas ceremonias un trasgusto de sacrificios humanos al que no cabe sustraerse: los griegos eran un pueblo sin duda altamente civilizado, pero vecino — muy vecino — a la primitiva barbarie. No olvidemos en efecto que antes de la batalla de Salamina, Temistocles hizo sacrificar a dos jóvenes nobles persas capturados en anteriores escaramuzas.

En todo caso, la materia prima de la leyenda está ofreciéndose al artista para que la remodele. Veamos con más detalle cómo lo entendieron y cómo lo modificaron tres mentes preclaras en tres momentos cumbres de la civilización de sus diferentes pueblos. Nos referiremos, claro está, a este momento del siglo de oro ateniense que presagia ya el momento de Eurípides. Nos referiremos, en Roma, a esta época aun marcada por todos los horrores de la guerra civil y que sufría los desenfrenos de los Calígula, los Claudio y los Nerón, pero que prepa-

raba ya este siglo de los Antoninos con su larga paz y «aurea mediocritas», que sucedía a la turbulenta Roma Augustea que es la de la edad de plata de la literatura latina, que Séneca traduce en su obra. Nos referiremos, por último, a la visión tan otra del siglo de Luis XIV, que con una larga tradición de Teatro Europeo detrás de él, nos aporta Racine.

La peste, plaga espantosa nacida del hacinamiento de los refugiados huidos del terror espartano, aislados tras los muros del Ática, acababa de llevarse a la tumba a Pericles, el más preclaro de los estadistas de Atenas, último de una larga serie que había asegurado la grandeza de esa ciudad extraordinaria, que gracias a ellos mereció llamarse «Patria, Grecia de las Grecias». Entonces, en las competiciones en honor de Dionisio del año 428, se alzó con el triunfo, Eurípides, el tercero de los grandes trágicos clásicos. Ya hemos indicado que el tema de Hipólito había sido tratado anteriormente por el mismo autor en obra hoy perdida, como perdida está la *Fedra* de Sófocles.

Esta tragedia, llamada *Hipólito Porta-Coronas*, para distinguirla de la anterior, se abre con un prólogo, en el que Afrodita anuncia su deseo de vengarse del joven adorador de Artemisa, Hipólito, hijo de Teseo, «único de los ciudadanos de Trezena que va diciendo que soy la peor de entre las diosas». Después de estos primeros ciento veinte versos, de los cuales los versos 72 a 87 constituyen la admirable y tantas veces citada plegaria de Hipólito, el coro declara su preocupación por la grave enfermedad que aqueja a su ama. En el primer episodio la acongojada Fedra acaba por confesar, cediendo a las súplicas de su nodriza, su culpable amor. El coro canta ahora el celeberrimo himno a Eros, «que destila el amor por los ojos...» y al que nadie resiste. Mientras tanto la nodriza, no queda claro si con el consentimiento de Fedra o sin él, comunica a Hipólito la pasión que enajena el ánimo de su ama, provocando su horrorizado rechazo. Imprecando Fedra a su nodriza al enterarse de su indiscreción y toma la decisión, por la que ya anteriormente se había sentido atraída, de optar por el único camino que le queda para salvar su honor: la muerte. Pero da también a entender que se verá obligada a emprender algo más para que tanto su reputación como el patrimonio de sus hijos queden a salvo. Asustado el coro ante tan ominosos lamentos proclama su deseo de escapar, con bellísimos lamentos: «quisiera levantar mi vuelo sobre los acantilados del Adriático... quisiera llegar a las riberas abundantes en frutos de Hesperia».

En el tercer episodio, sale corriendo la nodriza de palacio, gritando que Fedra acaba de ahorcarse. Llega en esto, Teseo, de vuelta de un viaje y se ve sorprendido por el drama con que tropieza, lo que da lugar a un bellissimo intercambio de lamentaciones entre el coro y Teseo. Encuentra entonces la tablilla en que Fedra acusa a su hijastro de haber querido seducirla. Sobreviene ahora Hipólito, que se había comprometido por voto a guardar secreta la revelación de la nodriza y es maldecido por su padre, sin poder defenderse, ligado como está por el juramento religioso. Teseo ruega a Poseidón que le devuelva el favor que le debía, castigando a su hijo. Después de un estasimón del coro, alabando a

la Providencia de los dioses, llega el mensajero anunciando la muerte de Hipólito arrastrado por sus caballos a los que un monstruo marino había atacado, desbo-cándolos. Teseo, aunque sigue convencido de la culpa de su hijo, afirma que por «consideración a los dioses y por él, que ha sido engendrado por mí, ya sus des-gracias no me causan ni alegría ni tristeza». Entona el coro el himno a la omni-potencia de la diosa chipriota. Es ahora cuando Artemisa, justiciera y retributiva, descubre a Teseo la inocencia de su hijo y se hará cargo de la venganza de su ser-vidor, exigiendo que se eleve un altar en su honor. Acaba el drama con el diálo-go entre el moribundo Hipólito, la diosa Artemisa y el arrepentido Teseo.

Se le ha reprochado a Eurípides, sobre todo profesores del siglo XIX, tanto el prólogo como el final, con la aparición de estas diosas que ya cuentan todo el drama, suprimiendo así, por un lado, todo elemento de sorpresa, pero sobre todo constituyendo elementos superfluos dentro de la trama del conflicto. Res-pondiendo primero a la más trivial de las objeciones e independientemente del hecho evidente de que el mito era archi-conocido del público ateniense, no han considerado suficientemente estos críticos que, por ejemplo, incluso en nuestra cultura occidental, la reposición, sin cambiar ni una jota, de las obras maestras o consideradas como tales, en todo caso muy conocidas, suscita apasionadas dis-cusiones centradas en los aspectos secundarios de la interpretación de los actores, el papel del director o la importancia de su puesta en escena. Pero, ¿no demues-tran así grave incomprensión de la esencia misma del drama griego con sus oscuros orígenes religiosos? Este drama se celebraba, no lo olvidemos, en honor de un dios de la naturaleza y de sus fuerzas elementales, con motivo de unas fies-tas en las que toda la Polis toma parte, lo que exigía este marco divino. Precisa-mente la dimensión religiosa, el ser los hombres víctimas y juguetes de fuerzas que le sobrepasan, fuerzas vengativas, celosas, caprichosas, da a la tragedia íntima de nuestros personajes la transcendencia necesaria para afectar en sus par-tes más hondas al subconsciente de cada uno, conmoviéndolo y purificándolo en esa «catarsis» que Aristóteles pedía.

Eurípides al encuadrar la patética figura de Fedra y la de la noble víctima de Hipólito en la lucha entre Afrodita y Artemisa crea un conjunto estructural-mente indispensable en la tragedia. El personaje de Teseo se agranda en su patético dolor de esposo y de padre sin que la intervención de Artemisa pueda considerarse ya como artimaña gratuita sin justificación alguna que sólo apare-ce para cortar el desenlace. La actuación de la diosa cazadora es el punto final, la reacción inevitable en la dinámica que Afrodita pone en marcha. Si la figura de Fedra está trazada con una finura, con una hondura del análisis psicológico y con una empatía poco acorde con la fama de misógino que tiene Eurípides, los per-sonajes secundarios tienen una consistencia y un interés que demuestran las dotes de observación y la capacidad creadora de nuestro autor. Los coros, cosa que está lejos de ocurrir siempre en la tragedia antigua, participan en la acción como un contrapunto tan necesario que resultaría imposible prescindir de ellos. Pero quizá lo más extraordinario de esta obra, en verdad maestra, es la habilidad

con que nos traza la figura de un Hipólito ausente casi siempre de la escena, ya que sólo aparece en muy cortos parlamentos. En este efebo se sublima sin duda el ideal de los jóvenes Eupátridas de la Atenas del siglo v: gimnasta, músico, cazador, hábil auriga, en las carreras del hipódromo y domador de caballos... Pero sabe también sobrepasar este limitado ideal mediante el esfuerzo ascético al que se entrega sin reservas, al servicio de la diosa Artemisa que le compromete y que le obliga a mantenerse en la más rigurosa fidelidad al juramento dado, apartándose desdeñoso ante cualquier bajeza o ante cualquier corrupción. Lo que pudiera parecer un joven aristócrata mimado por los hombres y por los dioses, resulta ser por el contrario un alma exigente no exenta sin embargo de la rigidez y de la imprudencia de su juventud lo que le atrae nuestra simpatía, pero también la enemistad caprichosa de la diosa Afrodita.

No podemos saber y es vana fatuidad intentarlo, en qué y cómo el primer Hipólito de Eurípides, que al parecer escandalizó al público, o el de Sófocles o quizá el de otros pueden haber influido o dejar de influir en la creación artística cuyo resultado han podido admirar tantas generaciones. Bástenos recrearnos con la seguridad técnica con la que Eurípides construyó su drama; con la profundidad psicológica que supo infundir a todos sus personajes que sufren y viven con tanto relieve; con el soplo artístico que infundió en sus versos, sin grandes innovaciones técnicas, por cierto, como haría en obras más tardías; y también sin duda, con este acertado logro propiciado por la «Fortuna», diosa creadora que sólo sonríe al genio, .... y no siempre.

Se desconoce la fecha exacta en que escribió Séneca la tragedia de Fedra, que consta de 1280 versos frente a los 1466 de Eurípides y los 1654 de Racine. Lo primero que en esta obra nos llama la atención es la estructura externa que se articula con un prólogo y cinco actos, y en la que el coro queda reducido casi al papel de intermedio lírico entre actos. Los 84 primeros versos del prólogo nos presentan un monólogo lírico de Hipólito con escenas de caza, ambiente típicamente romano y del que emana un sentimiento de la naturaleza de corte casi romántico, en todo caso de sabor muy moderno:

*Ite umbrosas cingite silvas, ... (v. 1)*

En la Escena I del Acto I, Fedra confiesa a la nodriza la pasión por su hijastro contra la que no es capaz de luchar. El desarrollo del diálogo Fedra-Nodriza sorprende por su articulación dialéctica. La orgullosa hija de Minos, rey de Creta:

*O magna vasti Creta dominatrix freti,  
cuius per omne litus innumerae rates  
tenuere pontum,.... (vv. 85-87)*

después de una larga invocación en la que recuerda el crimen a que la pasión, suscitada por Venus, arrastró a su madre Pasifae, anuncia dolorida su voluntad de ceder al impulso que la arrastra, pese a todo:

Quae memoras scio  
vera esse, nutrix, sed furor cogit sequi  
peiora ... (vv. 177-179)  
Quid ratio possit? Vicit at regnat furor... (v. 184)

Esta decisión es vehementemente combatida por la nodriza. Cambia entonces Fedra bruscamente y sin transición ninguna decide buscar la muerte:

Decreta mors est. Quaeritur fati genus. (v. 258)

Se le ha reprochado a Séneca este giro sin transiciones de su heroína de un extremo a otro. Pero, es cierto que en una situación de apasionada incertidumbre, estas bruscas oscilaciones de una posición a otra, son precisamente lo más característico. Más que criticar este cambio, habría si acaso que reprocharle al autor un exceso de brillantez retórica que deja, pese a la belleza incuestionable de la escena, cierta impresión de frío distanciamiento.

El coro subraya el final de este primer acto con una invocación a las fuerzas del amor. El segundo Acto se abre con un diálogo entre la Nodriza y el coro:

Spes nulla tantum posse leniri malum ... (v. 360)

Se entrevé entonces a la apesadumbrada Fedra en lo alto del edificio de la escena, lo que parece constituir, que sepamos, una atrevida innovación senecquista. Se enfrentan a continuación Hipólito y la Nodriza y después de un largo parlamento proclama Hipólito su odio a todas las mujeres a las que califica de género malvado:

Detestor omnis, horreo, fugio, execror. (v. 566)

Se han comparado estas recriminaciones con las que Eurípides presta a su Hipólito. La diferencia importante es que aquí este desvío, que racionaliza con el ejemplo de Medea, es anterior a la declaración de amor de Fedra, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia griega. Quizá esté justificada así en cierto modo la acusación de rigidez psicológica que se le puede hacer a los personajes creados por Séneca. Ahora es cuando Fedra se declara a un hosco Hipólito, que huye abandonando la espada que la infortunada le había arrancado pidiéndole la muerte.

En el Acto Tercero vuelve Teseo de su muy prolongada ausencia, que había suscitado en Fedra la esperanza y el deseo de su muerte. Esta muerte haría, dentro del derecho romano y de su rígida estructura familiar aun no diluida, que la pasión incestuosa se convirtiera en lícita y honrada:

Honesta quaedam scelera succesus facit. (v. 598)

Reflexión que sólo una típica mentalidad romana podría tener, con su jurídico formalismo, pero que responde también a la profunda necesidad universal de justificarse uno mismo.

El desvarío de la esposa culpable es tan manifiesto que Teseo, extrañado, le pregunta insistente por la causa. Tras alguna reticencia, ésta acusa a Hipólito de haber tratado de forzarla, provocando la maldición del padre que se cree herido en lo más íntimo de su honor y que, en consecuencia pide a Neptuno la muerte de su hijo. El coro cierra este Tercer Acto con una bellísima y breve lamentación:

O magna parens, Natura, deum, ... (v. 959)

El Acto IV está dedicado al relato de la muerte de Hipólito por el mensajero, entonando el Coro un lamento sobre los bruscos cambios de fortuna que sufren los humanos. En el último Acto, Fedra desesperada aparece dolorida, espada en mano, y después de confesar su culpa, se suicida. Se cierra la tragedia con un intercambio de lamentaciones entre Teseo y el coro.

Como se ve, las innovaciones de Séneca son numerosas, además de la ya indicada estructuración arquitectónica de la obra, llamada a tan gran porvenir. Se prescinde de la intervención directa de las diosas: Venus y Diana. Es Fedra la que se declara a Hipólito, ella también la que lo proclama inocente y la muerte de la desdichada heroína se produce ante el espectador. En qué medida son estas innovaciones propias de Séneca, es imposible saberlo al faltarnos hoy toda esta amplia producción de los industriales y humildes obreros de las letras que constituyen ese «humus» del que se sustenta el genio. Problema mucho más interesante es saber si las tragedias de Séneca estaban hechas para ser representadas o especialmente concebidas para ser leídas en público para grupos de «conoscenti». Fundándose en indicios no del todo convincentes, esta última es la opinión que prevalece actualmente, tanto más cuanto que el desarrollo intermitente de la acción, cortada por pasajes líricos muy bellos y diálogos razonadores y sentenciosos que traicionan en el autor al gran moralista, favorecen esta interpretación. Sin embargo, el profesor Grimal asegura que estas tragedias se representaban como tales obras teatrales alegando para ello razones que no pueden, sin más, desdeñarse. Pensemos en efecto que ciertas obras teatrales modernas se presentan como una sucesión de cuadros entre los que existen hiatos, en el tiempo y en la acción, mayores que los de las obras de Séneca.

Mil seiscientos años después de la Fedra de Séneca, escribe el francés Jean Racine la suya. En el transcurso de esas casi cincuenta generaciones se produjo el hundimiento total de la cultura clásica, el nacimiento de un mundo medieval, su florecimiento y su agostamiento, el redescubrimiento, renacimiento de la cultura antigua que desde Italia se propaga al resto de Europa y, como consecuencia tardía de este maremoto cultural, el clasicismo francés de la segunda mitad del siglo XVII, del que, precisamente Racine, es a la vez fruto y maestro. En la cultura europea de esta época se enfrentan una tradición teatral popular que tiene sus raíces, aunque no su inspiración inmediata, en la Edad Media, tradición que triunfa plenamente en el espléndido desarrollo del teatro español; y otra tradición preceptista, culta y pedantesca que trata de imponer las normas de un Aristóteles y de un Quintiliano enten-

didós —mejor diríamos mal entendidos— con singular estrechez cuyo modelo y maestro, único digno de admirarse y de imitarse, es el Séneca de las tragedias. Hoy ciertamente nos resulta difícil explicarnos esta exaltación elogiosa, pero debemos considerar, para ser justos, que la lengua griega salvo excepciones seguía siendo *lengua extranjera y difícil*, y que las gentes cultas de Italia y tras ellos de toda Europa sabían latín más y mejor que su propia lengua materna; que estas mismas lenguas aun no habían producido todas sus obras maestras, particularmente en Italia, en Francia y en España mismo, por no hablar de Inglaterra. Recordemos, por poner un ejemplo, que Lope de Vega, sentía o aparentaba sentir la necesidad de excusarse por «hablar en necio, por dar gusto al vulgo», al escribir sus comedias.

La leyenda de Fedra fue recogida por varios gramáticos franceses antes de Racine: Garnier en 1573, La Pinelière en 1635, Gilbert en 1647, Bidar en 1675 y en 1677 las de Racine y de Pradon. Esta última dio pretexto a la famosa cábala montada contra Racine por sus enemigos. Lo más llamativo de las innovaciones de Racine es la introducción del personaje de Aricia, heredera de los reyes de Atenas y, como tal, rival potencial de Teseo. Este personaje al que alude Virgilio en la Eneida como esposa de un Hipólito resucitado, no es en efecto invención de Racine, estando ya presente en los precursores franceses de Racine.

Lo primero que destaca en la tragedia de Racine es la esencial similitud de estructura con la de Séneca. Ciertamente ha desaparecido el coro por completo y los cinco actos se han solidificado adquiriendo una absoluta regularidad, pero esto se debe sin duda a la obra anterior de preceptistas y dramaturgos que, sin lograr producir una obra maestra, habían creado sin embargo este marco trágico como modelo ineludible. Esto es una influencia permanente de Séneca en todo el teatro europeo que desde entonces y hasta la crisis de finales del XIX, principios del XX, quedará aprisionado en estos inevitables cinco actos.

Sin embargo, el alumno de Port-Royal y del gran helenista y pedagogo Claude Lancelot, conocedor del griego clásico que había estudiado junto con el italiano y el español, sigue con gran cuidado, en el detalle de gran número de sus versos, a Eurípides. El espíritu que anima la obra es sin embargo muy distinto. El peso de la tradición cristiana, insistiendo sobre la responsabilidad moral de cada uno, la culpa y expiación personales, no pueden dejar de aflorar en las actitudes a pesar del esfuerzo consciente que nuestro poeta pone en evitarlo. El cuidadoso trabajo de puesta a punto, su labor de *quasi carpintería dramática*, el relieve con que destaca unos personajes, o la penumbra en la que deja a otros, la sabiduría con que sabe fundir en admirable síntesis lo mucho que debe a sus antecesores, son méritos extraordinarios que no se explican más que por el genio poético de que Racine estaba sobradamente dotado.

La *Fedra* de Racine es pues una obra maestra incuestionable. Recogiendo todas las influencias de los malogrados ensayos anteriores, el genio de Racine supo llevar a un grado inigualable de perfección estética y de maestría clásica la fuerza dramática del mito antiguo matizando a sus personajes, con agudas percepciones de profundidad psicológica, que casi nos atreveríamos a llamar psico-

análitica, envolviendo el conjunto en unos versos espléndidos y variadísimos como ningún otro poeta supo lograr en esta lengua francesa que alcanzaba en aquel momento su punto exacto de madurez, esa sazón que constituye lo auténticamente clásico. En Racine, se encuentran todos los atrevimientos del romántico, cambios de cesuras, encabalgamientos, alternancias de rimas pobres y ricas, sin que precisamente se le noten. Recordemos en efecto que el alejandrino francés es en principio un metro extremadamente rígido, doce pies, que, dada la estructura de la acentuación francesa, salvo en muy raras excepciones son doce sílabas, con alternancia obligatoria de rimas masculinas y femeninas, compuesto de dos hemistiquios sin encabalgamiento del sentido. El encanto de un verso es un secreto absolutamente inexplicable y es fenómeno cuyo misterio es imposible trasladar de una lengua a otra. Un ejemplo muy claro nos lo da la famosísima cita de Racine (vv.253-254):

*Ariane, ma soeur, de quel amour blessée,  
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.*

El único defecto de estos admirables —y admirados— versos que desafían todo intento de análisis de los comentadores es el estar como ajados y sobados por la cita continua e inevitable que de los mismos se hace.

Si consideramos la evolución del complejo mito que en estas tres obras maestras se manifiesta, resulta claro que va ganando en humanidad pero perdiendo su fuerza misteriosa y su aspecto, sólo a medias comprensible, de hachazo del destino y de capricho de los dioses, de esos dioses para quienes los hombres sólo son juguete de sus pasiones o de sus luchas. A este primitivo temor que provoca el sentirse inermes frente a las fuerzas desconocidas que por todas partes nos dominan, va sucediendo un mayor dominio de la naturaleza, una mejor conciencia de las fuerzas sociales.

Esta interioridad se ha ganado, sin embargo, arriesgándose a perder todos los vínculos con las fuerzas telúricas místicas y religiosas que el mito implica. Es, en cierto modo, la «catarsis» que Aristóteles exigía, o si se quiere, cumpliendo este afán de trascendencia, la calidad religiosa de los misterios medievales. La misma búsqueda de lo horrible y de lo sorprendente de los preceptistas del Renacimiento italiano o del drama isabelino, constituye sin duda, una búsqueda de esta trascendencia por otros medios. Racine la encuentra aun en la lejanía y la majestad de los personajes, pero cuando, prosiguiendo con la inevitable evolución, la tragedia se convierte en drama burgués caerá en un realismo sin horizonte. Se plantea así el por qué de un final infeliz en una representación dramática que sólo se distingue de la Comedia por este detalle. El trágico destino inicial se transmuta con esta caída en incidente vulgar, en suceso banal desprovisto de poesía y de este entorno de relaciones semi-oscuras que vinculaban la tragedia a un destino superior. Cabe creer que en esto reside una de las raíces más importantes de la crisis actual de la poesía dramática.

