

# El sentimiento trágico en el teatro clásico francés: el caso de *Phèdre*

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA. U.C.M.

## I. EL SENTIMIENTO TRÁGICO

1. Mucho se ha hablado de la preceptiva, de las famosas "reglas" que, convenientemente respetadas y utilizadas, aseguran el carácter clásico de toda pieza de teatro. Y, sin embargo, las reglas no bastan. Existe toda una serie de aspectos que, al igual que las normas, entran a formar parte de la tragedia de manera tan íntimamente concertada que dan razón de la tragedia misma. Al margen de las unidades, el decoro o la verosimilitud, también otros elementos como la intriga, el amor o la política tienen pleno derecho de ciudadanía; querríamos detenernos aquí en aquél que nos parece más esencial: el sentimiento trágico.

Todos somos conscientes de la dificultad que existe para dar un idea cabalmente acertada de este punto tan constitutivo del teatro clásico francés (Gouhier, 1954: 480; Nájuez, 1982: 13); pero, como ya dijera el mismo Pascal, en estos casos puede ser aconsejable el recurso a lo conocido para así acceder más asequiblemente a la comprensión de lo desconocido. Permítasenos pues, para mejor expresar lo que sea el sentimiento trágico francés, recurrir a algo que, sin serlo, nosotros habríamos supuesto que lo fuese. Recordemos una historia insertada en el *Quijote*: el relato que la hermosa Dorotea hiciera de su desventura. Progresivamente, nos cuenta, ha ido creciendo en ella el amor por Don Fernando, llegando incluso a traspasar los límites de la moral cristiana que ella, sus padres y la sociedad admiten como norma de conducta. La situación compromete seriamente su honor y el de su familia misma; por esta razón, y no otra, pretende desgajarse de ese ambiente hostil. El final de este relato, ya en el capítulo XXIX, concluye así: "Ésta es, señores, [se dirige al cura y al barbero], la verdadera historia

de mi tragedia". ¿Puede por ello sostenerse que estamos ante una coyuntura auténticamente trágica? Ciertamente no, al menos no frente a la tragicidad específica del clasicismo francés. En efecto, no está enfrentada aquí la heroína a una situación verdaderamente trágica, en el sentido galo de la expresión; no es ésta una coyuntura propia de la tragedia francesa; si acaso haciendo caso omiso de los condicionamientos genéricos y sólo en cuanto a la concepción y estructura se refiere podríamos calificar esta narración, dado su final feliz, de "tragicomedia". Pero nunca podremos confundirla con la tragedia, al menos con la tragedia francesa: no sólo porque estén ausentes las reglas de las tres unidades o las célebres *bienséances*. Carecemos aquí, ante todo, de la concepción del mundo específica del teatro que ha de ocuparnos en este estudio.

Se entenderá el porqué al poner un ejemplo positivo. Tomemos un pasaje de *A la recherche du temps perdu*. En una ocasión, el narrador, de pie en la estación de Saint-Lazare, se dispone a tomar el tren que ha de conducirle a Balbec. Aparentemente, nada intrínsecamente trágico ocurre en esta acción tan común y anodina. En cambio, leamos los pensamientos que discurren por la mente del joven: al percatarse de que partir supone para él dejar un sitio querido y familiar, la estación viene dibujada en su imaginación como un lugar trágico. Aquí la vivencia adquiere dimensiones desproporcionadas: al perder toda "esperanza" de retornar a su casa para dormir en su cama, el "misterio" que sobre él se cierne despliega por encima de la ciudad "desgarrada" uno de esos inmensos cielos crudos y llenos de "amenazas amontonadas de drama" y bajo los cuales no podría consumarse sino un "acto terrible y solemne", ¡algo así como una partida en ferrocarril o la erección de la Cruz!<sup>1</sup>.

Salta a la vista que de estos dos textos, relatos ambos, sólo uno presenta los colores de la tragicidad de que venimos hablando: sólo éste último, por su enfoque, puede ser denominado trágico, con la tragicidad, entiéndase, del

---

<sup>1</sup> "Malheureusement ces lieux merveilleux que sont les gares, d'où l'on part pour une destination éloignée, sont aussi des lieux tragiques, car si le miracle s'y accomplit grâce auquel les pays qui n'avaient encore d'existence que dans notre pensée vont être ceux au milieu desquels nous vivrons, pour cette raison même il faut renoncer, au sortir de la salle d'attente, à retrouver tout à l'heure la chambre familière où l'on était il y a un instant encore. Il faut laisser toute espérance de rentrer coucher chez soi, une fois qu'on s'est décidé à pénétrer dans l'anre empesté par où l'on accède au mystère, dans un de ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare où j'allai chercher le train de Balbec, et qui déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix", *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, 1954, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 645.

teatro clásico francés. La intensidad que el narrador, joven, confiere a un suceso banal en este caso, nos muestra que el acto trasciende el hecho mismo en su acepción material: tomar o no tomar aquel tren coloca al personaje frente a su destino, pone en tela de juicio su libertad y, en tanto que no lo consuma, lo sitúa sobre una peligrosa balanza en suspensión. Si a ello le añadimos las consecuencias subjetivas e irremisiblemente nefastas (tanto más graves cuanto que éstas inhiere directamente en el carácter ontológico que para el mismo Proust representa su creación poética) que su decisión ha de acarrearle, nos percatamos de que estamos ante un auténtico sentimiento trágico poderosamente concentrado.

Así pues, tenemos una serie de puntos que se revelan indispensables para toda situación trágica; someramente señalados en el ejemplo precedente a modo de símil, han de ser expuestos a continuación de una manera teórica no sin dejar por ello, cuando la situación lo requiera, de recurrir a uno de los casos más diáfanos de esta tragicidad: el drama de *Phèdre*.

2. Trascendencia y libertad son, para Gouhier, básicas en la dimensión trágica. Ninguna duda que objetar a la necesidad de trascendencia. La mejor prueba es que ésta se halla presente en todas las coyunturas que ahora nos conciernen. Por otro lado, y dado que el teatro es acción, se trata de una trascendencia activa y operativa en la acción de la dimensión trágica. Ahora bien, ¿cómo explicar este nivel, que sobrepasa los confines de lo meramente humano, allá donde existe el destino? Porque todos convenimos en que el destino se manifiesta generalmente en toda tragedia; es más: "un personaje trágico, por ser un individuo, es un *destino*, no un tipo" (Náñez, 1985: 15). Sufrimientos y conflictos, calamidades y muerte. La tragedia, nos dirá Morrel (1964: 8), "subraya la solidaridad de una humanidad siempre obsesionada por las mismas aporías", y Picard (1977: 57): "Lo trágico será lo que nos dé una consciencia dolorosa de los límites de la condición humana, en particular de la incapacidad del hombre para granjearse su felicidad y su salvación". Pensemos en un *Edipo* para percatarnos de los límites de la naturaleza humana frente al *fatum*. O en un Hamlet que ha de exclamar: "¡Mi destino me llama a voces!" (A. I, esc. IV). Para salir de este atolladero, Gouhier recurre a la libertad: cuando la trascendencia esté presente en la acción de seres que son libres, entonces el destino será trágico; por retomar el ejemplo griego, diremos que lo auténticamente trágico es que el libérrimo Edipo no habría querido hacer lo que en realidad ha hecho<sup>2</sup>: ¿acaso habría

---

<sup>2</sup> Puede servirnos de referencia el grito lacerado de la heroína de Séneca: "A todos vosotros, dioses del cielo, os pongo por testigos de que esto que quiero (no lo quiero)", *Fedra*, en *Tragedias de Séneca*, Madrid, 1980, Gredos, vol. II, A. II, v. 604-605.

dimensión trágica en un mundo de autómatas, o en un mundo de animales desprovistos de libertad? (Gouhier, 1954: 481)<sup>3</sup>.

3. Puesto que hemos mentado el destino y la libertad, bien cabe hablar aquí del jansenismo en *Fedra*. No hay que olvidar la estrecha relación existente entre Racine mismo y Port-Royal. Curiosamente, un crítico tan sagaz y conocedor de la teología y de la literatura francesas como Charles Moeller ha manifestado no pocos reparos en la denominación de "jansenista" para el teatro de Racine. Si bien admite el jansenismo del autor, objeta disquisiciones a la hora de tildar de jansenistas a sus héroes y heroínas. Nosotros no podemos, sería pretencioso, discutir aquí esas reticencias. Sí queremos ofrecer, en cambio, un genial catálogo de este crítico que bien puede servir de resumen del teatro que ahora nos ocupa: "Tal es el mundo raciniano: malicia del alma ante toda intervención de la voluntad libre, impotencia ante las inquietudes de la sensibilidad carnal, contagio del espíritu por la pasión, violencia espiritual en que el alma entera se vuelve contra sí para hacerse daño y hacer daño a los demás, desesperada búsqueda de un absoluto imposible, lucidez perversa que "desemboca" en celos, en deseo de dañar, conciencia de culpabilidad, remordimiento, desierto total y, por último, caída vertiginosamente lúcida en una muerte sin esperanza" (Moeller, 1963: 89): ¿acaso no es esto un minucioso elenco de las más puras resultantes jansenistas? En efecto, algunos de estos problemas son sintomáticos del asunto que ahora nos interesa; sólo nombraremos sus concreciones principales: el problema del mal y la ausencia de la gracia, aunque, teológicamente hablando, bien es patente que todo se reduce a este último.

Grande es la relevancia que reviste el problema, crucial en el jansenismo, de la ausencia de la gracia; un problema que, como tan acertadamente ha señalado Péguy (1934: 152 y ss.), caracteriza el teatro de Racine, al tiempo que su opuesto, el auxilio de la gracia, se revela emblemático en Corneille; pensemos, por ejemplo, en la *Clemencia de Augusto*, subtítulo de *Cinna*, o en esas "tragedias" cristianas por antonomasia que son *Polyeucte*, ¡o incluso *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel! Y es que, según la herejía jansenista, sólo los predestinados son sujetos receptores de la gracia divina,

---

<sup>3</sup> No es éste el lugar adecuado para tratar el tema, tan atractivo, de la eventual existencia de una tragedia auténticamente cristiana; permítasenos, no obstante, copiar las palabras de Gouhier en el coloquio sobre *Le Théâtre tragique* arriba citado: "Personnellement, je dirai que nos tragédies chrétiennes du XVII<sup>e</sup> siècle, *Polyeucte* ou *Athalie*, sont les tragédies d'un christianisme profondément hellénisé, et où la providence chrétienne a été contaminée par le destin hellénique et en particulier par la *pronoia* stoïcienne; en ce sens là, je dirai donc que la grande tragédie vraiment chrétienne est la tragédie où la transcendance est un Dieu libre qui s'adresse à des êtres libres et qui respecte en eux son image, puisqu'ils sont libres à son image" (Gouhier, 1954: 482-483).

la cual viene a faltar en los humanos que han sido objeto de reprobación: y Fedra es uno de ellos; de ahí que no nos puedan extrañar las secuelas jansenistas que tamizan toda la obra: rigorismo, violencia, pesimismo, aceleración fatídica.

4. Aun así, sería una ingenuidad proclamar que estos principios explicarían por completo la idea de tragicidad. Hablando con propiedad convendría más bien decir que todo momento trágico tiene en ellos su fuente última pero sin por ello resolverse en este punto. En efecto, de la interacción de los parámetros de trascendencia, destino y libertad, surgen aquellos otros, mucho más tangibles y concretos en la escena, que conforman en última instancia la crisis trágica: nos referimos al desequilibrio, al suspenso, a la tensión; al dilema, en última instancia. Porque el equilibrio inestable que de aquéllos nace provoca un "excepcional estado de tensión que mantiene el espíritu en suspenso [*sic*] en tanto que desea por igual dos términos excluyentes e incompatibles entre sí, pero igualmente necesarios" (Náñez, 1982: 25); de ahí el dilema cuya irresolución desemboca en la angustia existencial. Aun cuando sea fácil comprender la incidencia de este recurso tan ordinario en la economía de la tragedia<sup>4</sup>, no podemos dejar de llamar la atención sobre el peso específico que este tema vital adquiere en *Phèdre*.

El dilema clásico, en razón del destino, es intrínsecamente insoluble, insoluble en el sentido de que cualquier solución será necesariamente nefasta. Ahora bien, primeramente, existe aquél que "absolutamente" es insoluble, deslindado de todo condicionamiento, y existe, como en nuestro caso, el dilema "progresivamente" insoluble: una primera opción, que a corto plazo parecía resolverlo satisfactoriamente, conduce a un nuevo dilema de más graves consecuencias; una segunda opción aboca a un dilema más peligroso aún y así progresivamente hasta que el personaje ya no puede sino sucumbir ante la peor y más trágica de las soluciones: la muerte. Merece la pena resaltar lo capcioso de estos dilemas progresivamente insolubles, ya que, calmando temporalmente la conciencia, la conducen, a través de medias verdades, hacia la turbulencia final.

Pues bien, he aquí el estado en que se encontraba Fedra: *Je meurs, pour ne point faire un aveu si funeste* (A. I, esc. III, v. 225).

¿Confesar, o no confesar su amor? O, como en el drama de Shakespeare, "¿Ser o no ser? [...] ¿Sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir, dormir; no más!" (A. III). Y es que, como si se tratara del príncipe de Dinamarca, Fedra llega a asimilar con tanta intensidad su situación, que su vida misma, su ser mismo, depende de la respuesta

---

<sup>4</sup> Acerca del dilema, la tragicidad y el enfoque, son muy interesantes las páginas que Emilio Náñez dedica al *Teatro Completo* de Racine.

al dilema: asumir el código moral, someterse a los interdictos de su conciencia, acallar los imperativos amorosos, todo esto significa "no ser", más aún: así la herofna se asimilaría a la Fedra sumisa e impasible que los dioses han forjado; en cambio, desvelar un amor secreto e incestuoso, eso Fedra no lo puede hacer sin sufrir la humillación, la degradación que para esta reina supone el vergonzoso *aveu* cuyas consecuencias, además, teme más que la peor de las muertes. No hay duda alguna, pues, de que cualquier desenlace de un dilema cuyos extremos son igualmente violentos y repugnantes será forzosamente funesto.

Ahora bien, el dilema tiene en *Phèdre* un origen generacional; sin duda alguna por el atavismo que caracteriza su destino (Mathé y Couprie, 1988: 37). Sin adentrarnos ahora en la ascendencia mitológica de la herofna, recordemos que, debido a una serie de condicionamientos hereditarios, Venus acechaba la mínima ocasión para vengarse, en la hija de Minos y Pasifae, de una antigua injuria. De ahí que, al verse desarmada ante la implacable voluntad de los dioses, la que se sabe objeto de sus caprichos exclame:

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée:  
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.  
(A. I, esc. III, v. 305-306, p. 552).

Pero lo cierto es que del amor prohibido y secreto no puede nacer sino un equilibrio harto inestable, tópico en todo dilema, un dilema que se puede resumir en estos términos: ¿Confieso o no confieso mi amor incestuoso? o, utilizando la esquemática expresión de Barthes: "¿Decir o no decir? Tal es la cuestión" (1963: 109). Pero ¿acaso una sola palabra puede originar una crisis trágica? En este momento una palabra, por escueta que sea, sin remisión y sin resolver el dilema -es más: acentuándolo-, desencadenará la mayor sucesión de catástrofes. Todas ellas son consecuencia inmediata de las diferentes confesiones; confesiones, todas ellas, reveladoras por cuanto implican el estatuto trágico de la palabra. ¿Habría ocurrido algo si Fedra hubiera callado? Observemos bien que todo lo que ocurre, todo lo trágico, acaece únicamente desde el momento mismo en que los personajes -ora Fedra por Hipólito, ora este último por Aricia- exteriorizan su amor: la tragedia misma parece estar escanciada, acompasada al ritmo de cada una de las confesiones de amor prohibido.

5. Sólo al optar decididamente por una alternativa, el personaje, hasta entonces simple juguete de los dioses, se convierte en un héroe. Tenemos aquí un nuevo elemento de la tragedia o más aún, como prefirió denominarlo Ricoeur, el *quid proprium* constitutivo de lo trágico en la tragedia. Según este autor, "el carácter trágico, propiamente dicho, sólo aparece cuando el tema de la predestinación al mal -para darle su verdadero nombre- viene a chocar contra el tema de la grandeza *heroica*. Hace falta que el destino em-

piece por sentir la resistencia de la libertad, que rebote de alguna manera sobre la dureza granítica del héroe y que luego termine por aplastarlo: sólo entonces surgirá la emoción trágica por excelencia, el *fobos*" (Ricoeur, 1969: 522-523). Eso mismo es lo que va a protagonizar Fedra: aunque el decoro exige que su amor no triunfe, no por ello deja la herofina de reclamar su derecho al desafío, su voluntariedad de amar por encima de las barreras que impone la moral del grupo en el corazón del individuo. Incluso osará abalanzarse decididamente contra el parapeto que le ha levantado su propia conciencia. De ahí que Fedra, animada por su "grandeza heroica", se erija en un símbolo al enfrentarse contra todo tipo de prohibiciones (Náñez, 1982: 123); solamente entonces, sólo al sucumbir angustiosamente frente a su destino podremos decir que en su libérrima y titánica lucha hemos asistido a una situación auténticamente trágica.

6. Trágica, a conciencia: porque, a diferencia de lo que ocurre con sus predecesoras helénicas y latinas, la Fedra de Racine no desconoce ni su falta ni a dónde la van a conducir todas estas insurrecciones de su ánimo:

Grâces au ciel, mes mains ne sont point criminelles.  
Plût aux cieux que mon coeur fût innocent comme elles!  
(A. I, esc. III, v. 221-222, p. 549).

Lejos estamos, pues, del humanismo de los Antiguos, en que la ciencia se identificaba con la virtud. Los personajes depravados, aquellos que cometían acciones despiadadas y monstruosas, permanecían en la ignorancia, no vislumbraban el fatídico desenlace de sus actos. Su error era, no cabe duda alguna, un error; pero un error que procedía más de la misma incapacidad para conocer el bien que de una malicia consciente: esta *anaríia* del personaje de Eurípides y Sófocles, o incluso del mismo Séneca, era también un error, pero un error operativo que hundía sus raíces en un precedente error de conocimiento. Muy otro es el caso de la Fedra raciniana: de igual manera que ella sabe perfectamente lo equivocada que está, también presiente el horrendo final que le augura su conciencia; incluso en este punto se acentúa ese sentimiento de que venimos hablando: ¿cabe coyuntura más trágica?

## II. ECONOMÍA INTERIOR DE *PHÈDRE*

Querríamos ahora demostrar lo anteriormente expuesto de una manera teórica estudiando de cerca la materia dramática, la economía interior del sistema raciniano en *Phèdre*; sin duda alguna así nos será más fácil captar en toda su profundidad toda la extensión del problema. En efecto, de poco serviría estudiar en abstracto las características de un sentimiento dado si posteriormente no fuera posible verificarlas en un hecho concreto. Si esto es

verdad para tantos temas relacionados con la teoría de la literatura y la historia de la literatura, nos parece que *Phèdre* representa de forma más completa todavía lo hasta ahora expuesto. Por ello, y partiendo de la acertada aserción de que "un tema trágico es un personaje trágico o no es nada" (Náñez, 1985: 12), nos disponemos ahora a la demostración de que este sentimiento encarna cabalmente en Fedra, insigne brote de una familia trágica, todo cuanto se requiere para que se le pueda tildar con propiedad de auténticamente trágico.

"Aquello no fue sino un crimen: incesto deseado y homicidio perpetrado por persona interpuesta, sin duda alguna con un dios como agente ejecutivo" (Valéry, 1957: 500). El resumen, deliberadamente jurídico, que nos propone Valéry, tiende a simplificar una trama que, no obstante, es extremadamente rica y compleja.

1. Fedra e Hipólito, una pareja que a pesar de los entredichos morales y sociales ya contaba con una tradición multiseccular: no en vano Eurípides y Sófocles en el ámbito helénico, y Séneca en el latino -al que hay que añadir un tratamiento especial en *Las Metamorfosis* de Ovidio-, habían escrito tragedias plenamente centradas en estos dos personajes. Racine va a hacer otro tanto; sin embargo, pieza clave para que arranque el primer acontecimiento es Teseo, más precisamente, la ausencia de Teseo. Pongámonos en el lugar de Fedra: sin saber cómo ni por qué se ha hallado estar enamorada de su hijastro:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue,  
(A. I, esc. III, p. 552)

exclama al recapacitar sobre aquel momento fatídico. Su impotencia ante el hado es llamativa. Como tantas heroínas de Racine, también Fedra es víctima del amor espontáneo: nueva Ifigenia o Erifile, Fedra se siente impotente ante las inquietudes de la sensibilidad carnal y se entrega desarmada al amor pasional (Moeller, 1963: 81 y ss.). Nada pudo hacer para desembarazarse de un sentimiento tan involuntario como peligroso, peligroso por cuanto de ahí al amor incestuoso no hay más que un paso. Cuando la reina se haya arriesgado en su estímulo y haya penetrado enteramente en el reino de la pasión, entonces caerá en la cuenta de la gravedad de su situación: ama al hijo del gran Teseo, héroe sobre Creta y Atenas y severo castigador de toda insumisión, como ha demostrado en la última guerra. Teme a su esposo y ama a su hijastro Hipólito: ¿Qué hacer? La pieza nos la presenta moribunda:

Une femme mourante, et qui cherche à mourir.  
(A. I, esc. I, v. 44, p. 544).  
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.  
(A. I, esc. III, v. 172, p. 548).



OEnone, que la ama con amor de loba, sufre lo indecible viendo el estado de la reina. Tras un largo diálogo, la confidente logra sonsacarle la razón de su malestar, lo cual no resuelve, antes bien empeora, la situación de Fedra.

2. Es justamente en este instante cuando Panopes, una mujer de su séquito, comunica la única noticia que tuviera una virtud vivificadora: Teseo ha muerto. Cambiando este dato de primer orden, toda la coyuntura cambia simultáneamente: de igual manera que la ausencia del rey había propiciado la confianza con OEnone, su desaparición deja el camino expedito para poder aspirar al amor recíproco de Hipólito<sup>5</sup> dentro de los cánones morales y sociales de la época:

Thésée en expirant vient de rompre les noeuds  
Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux,  
(A. I, esc. V, v. 352, p. 554)

le susurra al oído su confidente con la esperanza de poder recobrar así, aun a costa de la difamación, a la que quiere más que a su propia vida. Y la que no era más que una moribunda, aconsejada por OEnone, parece sacar fuerzas de flaqueza ante la nueva esperanza:

Vivons, si vers la vie on peut me ramener  
Et si l'amour d'un fils, en ce moment funeste,  
De mes faibles esprits peut ranimer le reste.  
(A. I, esc. V, p. 554).

¿No es éste un grito revelador del desafío que todo héroe trágico debe pronunciar para llegar a serlo?

3. Fedra, palpitante y temblorosa, pero amante y violenta, se declarará a Hipólito, quien no da crédito ni a lo que sus ojos ven, ni a lo que sus oídos oyen. Y ante el rechazo del joven príncipe, Fedra, furiosa, le recrimina la repulsión que ella misma siente:

Objet infortuné des vengeances célestes,  
Je m'abhorre encore plus que tu ne me détestes,

---

<sup>5</sup> "[...] et le bruit de la mort de Thésée, fondé sur un voyage fabuleux, donne lieu à Phèdre de faire une déclaration d'amour qui devient une des principales causes de son malheur, et qu'elle n'aurait jamais osé faire tant qu'elle aurait cru que son mari était vivant", Prefacio de *Phèdre*, vid. también Henry Thomas Barnwell, *The Tragic Drama of Corneille and Racine*, Oxford, 1982, Clarendon Press, p. 80. No es ocioso aclarar, sin embargo, que aun cuando las condiciones materiales parecen verificarse, no ocurre otro tanto con los requisitos formales de suerte que se pueda prescindir impunemente, y Fedra lo sabe, de toda convención.

(A. II, esc. V, vv. 677-678, p. 564; las siguientes citas corresponden a esta escena),

y se queja de sus infructuosos esfuerzos por evitar su amor incestuoso :

Je voulus te paraître odieuse, inhumaine;  
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.  
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?  
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.

Con acierto indica Mauron (1978: 87) que Fedra pasa aquí por una situación extremadamente crítica; al ver que Hipólito quiere huir:

Ma honte ne peut plus soutenir votre vue.

Fedra resiente de golpe, añadiéndose a la culpabilidad, la angustia del abandono. Gritando de dolor e indignación, su vergüenza aumenta por momentos y no le queda otro remedio sino agarrarse a su ser amado, hablándole para retenerlo, rogándole que la contemple:

Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,  
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder,

y, finalmente, requiriéndole un contacto, aunque fuera mortal:

Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper;  
Voilà mon coeur: c'est là que ta main doit frapper.  
Impatient déjà d'expiar son offense,  
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.  
Frappe.

Fedra se imagina que Hipólito está irritado y que va a golpearla; jadeante, se imagina incluso que ella es una víctima destinada a la inmolación, ofrecida al dios que no se atrevía a nombrar; la impaciencia de expiar que impulsa hacia adelante a este corazón viene a ser la necesidad de autodestrucción provocada por la impaciencia amorosa y acaba pidiendo a Hipólito que la mate: a la vez para olvidar su culpa y para no verse abandonada. Después de esta confesión ya no tendrá fuerzas sino para manifestar a Oenone el escrúpulo de una desgraciada indiscreción:

Cache-moi bien plutôt : je n'ai que trop parlé.  
(A. III, esc. I, v. 740, p. 566).

4. De repente, un ruido corre por el palacio provocando un estrépito: ¡Teseo vive! Si, como en realidad ocurre, el rey Teseo vive, la situación de Fedra no puede ser más dramática: su fatídica confesión, cuando llegue a

oídos del rey, hará de ella la deshonra pública ante el monarca; por otro lado, la vergüenza que Fedra sintiera al declararse a Hipólito, crece vertiginosamente al fundamentarse en un ridículo amorío, ahora ya auténticamente incestuoso. ¡Ojalá ella no hubiera confesado su debilidad! Pero la increíble aceleración que reina en toda la obra ha provocado lo irreversible<sup>6</sup>, de manera que ya es demasiado tarde: como un pez enganchado en el anzuelo, cualquier intento suyo no hará sino aherrojar más aún la presa; cuanto más se revuelva, más esclava se hará de su pasión. Notemos que, al mismo tiempo, la inactividad es inconcebible por cuanto aumenta, a la par que el sufrimiento de la víctima propiciatoria, el aborrecimiento de su mismo ser, su existencia deshonrada y vergonzante. Salta a la vista el nuevo dilema frente al que se encuentra Fedra; dilema que, como arriba señalábamos, es progresivamente insoluble: la herofina, que ahora se encuentra ante una situación considerablemente más grave, debe escoger una escapatoria que la conducirá a otra más funesta todavía.

Razón tiene entonces Fedra, jansenista ahora hasta la médula, de preguntarse para qué luchar: si el auxilio del cielo viene a faltarle, ¿de qué le ha servido evitar la mirada de su hijastro? ¿De qué, sus intentos por apagar la pasión naciente? Al contrario, su confesión, tras todos sus esfuerzos, ha sido más dolorosa y violenta. Más aún: ¿de qué le serviría, ahora, pedir perdón, mostrarse arrepentida, postrarse de hinojos y confesar su debilidad a Teseo? La angustia de la reina, su *fobos*, adquiere aquí una dimensión nueva y, recordando aquel objetivo que Aristóteles señalara en la obra trágica (*Poética*, 1449b), comprendemos bien la capacidad que ésta tiene para purgar las malas pasiones produciendo la compasión -segunda emoción trágica para Ricoeur (1969: 523)-, con la consiguiente *catarsis* en los espectadores:

Je mourais ce matin digne d'être pleurée;  
J'ai suivi tes conseils, je meurs déshonorée.  
(A. III, esc. 3, vv. 837-838, p. 569)

El aire se vuelve irrespirable, la luz comienza a palidecer, físicamente incluso, Fedra comprueba que sus fuerzas enflaquecen: no hay nada que hacer, porque el auxilio del cielo falta, o lo que es peor, no buscará, la despiadada Venus, sino perderla más aún. En ningún otro momento es más patente que, al contrario que Corneille, "Racine no trabaja nunca sino en el dominio de la desgracia. Corneille no opera jamás sino en el reino de la salvación, Racine no opera jamás sino en el reino de la perdición. No sola-

---

<sup>6</sup> Vid., por ejemplo, A. II, esc. V (donde el anuncio de la llegada del rey sucede inmediatamente después de la declaración de amor), y A. V, esc. V (donde el rey se arrepiente de su maldición sobre su hijo instantes después de constatar su inocencia).

mente Fedra, que es una pagana, y una cristiana, y una jansenista a quien ha faltado la gracia. No solamente todas sus mujeres y todas sus víctimas y todos sus hombres. Sino sus hijos incluso, lo que es infinitamente peor, sus mismos personajes sagrados, sus sacerdotes execrables, Ioad, Eliacín, Josabet, Ester, Mardoqueo; su mismo profeta, o sus profetas. Todos están irrevocablemente modelados por la desgracia" (Péguy, 1934: 115). ¿Y qué hay más angustioso en este mundo que la desesperanza total? Fedra la ha conocido, y Racine nos hace abreviar en esa charca inmunda que provoca el gran *fobos* de la tragedia clásica. Sumida por completo en la depresión, sin apenas ánimo para hablar, Fedra, la reina, se entrega por completo a la idea del suicidio.

5. Aquí podría haber concluido la tragedia, y así lo ha hecho notar Dé-déyan. Pero Racine ha de cargar aún más las tintas y recurre a OEnone. Esta mujer, que antes de ser confidente ha sido nodriza de la reina, sufre a su vez viendo a su casi-hija (a la que quiere más que a una hija) sufrir lo indecible. Y lo que hasta aquí no habría sido sino el dramático desenlace de una sola mujer, va a arrastrar consigo al príncipe y a la nodriza misma; ya que OEnone no duda en implicar a Hipólito: ¿De qué no sería ella capaz por salvar a Fedra (Vid. A. III, esc. I, v. 774, p. 567)? "Porque ella, primeramente, detiene el suicidio (ésta es su acción esencial); culpable o no, solitaria o no, ella quiere que Fedra viva. Quizá sus consejos sean inmorales, pero siempre son realistas" (Mauron, 1978: 95). Celosa del amor que ha surgido entre su protegida e Hipólito, se decide a provocar la muerte de este "enemigo", así lo llama, "hijo de una Escita". En efecto, Hipólito, con su negativa, se ha convertido en enemigo y, piensan ambas, no tardará en acusar a Fedra ante Teseo. Ahora bien, las dos mujeres se equivocan. En su corto diálogo con Teramene, el joven príncipe exterioriza su desasosiego ante cualquier indiscreción que pueda despertar sospechas. No nos dejemos engañar: el temor a la delación está fundado en el determinismo y el pesimismo ordinarios que tamizan toda la pieza. Esta presencia obsesiva del mal ya ha sido denunciada en otras ocasiones. Barthes, aunque es evidente que en algunos momentos cae en extremos gratuitos, ha sabido ver la ascendencia telúrica de Fedra, su querencia por el ambiente malsano típico de toda cavidad laberíntica como la de su padre Minos. Su enfermedad no es, pues, un mal pasajero, sino un ingrediente temperamental que la ha confirmado hasta llegar a convencerse de que el monstruoso<sup>7</sup> mal que la domina es su destino inevitable.

---

<sup>7</sup> Notemos que, a diferencia de lo que ocurre con la heroína de Séneca (vid. el diálogo con la nodriza, A. I, v. 140 y ss.), la actitud de la Fedra de Racine no es considerada tanto como una impiedad (*nefas*) como una monstruosidad (*mostrum*).

Honteuse du dessein d'un amant furieux  
Et du feu criminel qu'il a pris dans ses yeux,  
Phèdre mourait, seigneur, et sa main meurtrière  
Eteignit de ses yeux l'innocente lumière.  
(A. IV, esc. I, p. 574).

A esta acusación de la nodriza, en solitario, sigue la entrevista entre el rey y su hijo con los consiguientes exilio y maldición de este último:

Perfide! oses-tu bien te montrer devant moi?

Tu parais dans des lieux pleins de ton infamie,  
Et ne vas pas chercher, sous un ciel inconnu,  
Des pays où mon nom ne soit point parvenu!  
Fuis, traître! Ne viens point braver ici ma haine,  
Et tenter un courroux que je retiens à peine.

Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage  
D'infâmes assassins nettoya ton rivage,  
Souviens-toi que, pour prix de mes efforts heureux,  
Tu promis d'exaucer le premier de mes vœux.

Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux père;  
J'abandonne ce traître à toute ta colère;  
Étouffe dans son sang ses désirs effrontés:  
Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés.  
(A. IV, esc. II, p. 575).

6. El padre queda sumido en una triste cólera e Hipólito desaparece: sin saberlo, impelido, corre hacia la muerte que le infligirá Neptuno. Fedra, por su parte, pasa por un momento de lúcida reflexión cuya consecuencia lógica es el remordimiento. Un remordimiento operativo, que le incita a decir la verdad. Notemos que éste es el único dilema que parece admitir una solución meramente positiva: ¡Con desenmascarse, Fedra salvaría a Hipólito! ¡Todo podría tener arreglo! ¿Sería posible que el Bien venciera? ¿Que un momento, desagradable, de sonrojo, fuera la solución de todo? Una pálida claridad parece abrirse camino por primera vez.

No nos dejemos engañar: apenas si dura escasos minutos; cuando la reina se disponga a abrir los labios que desmientan la calumnia, Teseo, con el temple arrebatado, le anuncia la "impostura" de su hijo Hipólito: en efecto, para demostrar su inocencia, el joven ha cometido la imprudencia de escudarse en su único amor, correspondido, por Aricia, lo cual no provoca sino una ira mayor por motivos diversos en el padre y la madrastra. Ésta, que sólo tiene fuerzas para murmurar: "¡Qué, señor!", espera a estar a solas para manifestar su ira (A. IV, esc. V, v. 1193-1204, p. 579). Estos versos nos presentan a una Fedra que intenta justificarse: sí, Hipólito como Aricia, merecen la maldición de su esposo Teseo: cuando más pensaba ella en

salvar a Hipólito, viene a enterarse de que su propia actitud, desde que comenzara este día funesto, ha sido ridícula, de que todos pueden continuar amando y disimulando a sus espaldas, puesto que a sus espaldas lo han hecho desde el principio; a ella sólo le queda cumplir bien su papel: seguir siendo el hazmerreír de todos. La función de estos celos inesperados es sobremanera importante: propician la posibilidad de seguir avanzando en la angustia de la heroína, pues "llevan la tragedia al paroxismo" (Moeller, 1963: 88). Nuevo sufrimiento que se añade a los demás cuando ella pensaba que no podrían aumentar:

Ah! douleur non encore éprouvée!  
 Quel nouveau tourment je me suis réservée!  
 Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,  
 La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,  
 Et d'un cruel refus l'insupportable injure,  
 N'était qu'un faible essai du tourment que j'endure.  
 (A. IV, esc. VI, p. 581).

Como muy acertadamente señala Dédéyan, para Fedra la solitaria, lo intolerable es la idea de la pareja:

Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage.  
 (A. IV, esc. VI, v. 1257, p. 581).

La visión de una felicidad entre dos, que ella se imagina, y de la que se ve excluida por el odio de Venus, y sobre todo la inocencia de este amor que puede declararse a cielo abierto mientras que el suyo debe esconderse vergonzosamente, eso es lo que ella no puede aguantar" (p. 144). En efecto, sería incompleto pensar que Fedra sólo envidia el amor entre Hipólito y Aricia: la inteligente Fedra, que ya ha dado sobradas muestras de lucidez, no puede limitarse a condenar una pasión entre dos jóvenes; ello sería impropio de su condición. Ella va más allá; sin dejar de ser sensible a la emoción de los celos, Fedra escruta su mal hasta las más bajas profundidades: víctima de una obsesión morbosa, busca con avidez la razón de su ser, el motivo del rechazo, y descubre la inmensa distancia que separa su tenebrosa existencia del puro y luminoso amor entre Hipólito y Aricia:

Hélas ! ils se voyaient avec pleine licence:  
 Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence;  
 Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux;  
 Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux!  
 Et moi, triste rebut de la nature entière,  
 Je me cachais au jour, je fuyais la lumière.  
 (A. V, esc. VI, p. 581).

7. De aquí a la propia abyección no hay más que un paso. Se trata de un aborrecimiento que Fedra siente al recapacitar sobre sus designios: frente al cándido amor de los jóvenes, ella se descubre programando su venganza, con ánimos de provocar la cólera definitiva del rey y obtener así la muerte de Hipólito y Aricia. Ella, la adúltera e incestuosa, ¡osa amar ardientemente aun cuando su marido vive y, para colmo de males, anhela la muerte de su amado y de su rival! Todos sus crímenes se muestran patentes, innegables, atroces, y Fedra, de nuevo, se rebela, desafía al fatídico destino. Este momento de lucidez, grave por el instante e implacable por la fuerza que lo propulsa, presenta ante la clarividencia de Fedra su horrorosa existencia, su Mal absoluto. Nuevo rebrote jansenista, donde el techo del palacio parece descender hasta querer aplastarla, el rigorismo busca ávidamente su víctima propiciatoria, que es la encarnación del Mal: y el Mal es Ella<sup>8</sup>.

Un mal que es preciso extirpar de este mundo. Es éste un sentimiento más fuerte y más profundo que el de los celos, provocado por la ley moral que Fedra siente intensamente. Ella mide lo mucho que separa a su abyecta persona de la pureza ideal. No solamente tiene el remordimiento de una falta moral, sino el de un crimen perpetrado contra el ser sin tacha (Dédéyan, 1965: 144). Pero fijémonos bien en que, lejos de conducir al arrepentimiento, esta abyección adquiere dimensiones ontológicas; Fedra detesta su misma existencia:

Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.  
 Mes crimes désormais ont comblé la mesure :  
 Je respire à la fois l'inceste et l'imposture ;  
 Mes homicides mains, prompts à me venger  
 Dans le sang innocent brûlent de se plonger.  
 Misérable ! et je vis ! et je soutiens la vue  
 De ce sacré soleil dont je suis descendue !  
 (A. IV, esc. VI, p. 582).

8. Llegados a este punto, cuando se acerca el desenlace, vemos que ya se ha dicho cuanto era indispensable; ya todo está decidido, desde la propia supresión de Fedra hasta el homicidio indirecto que ella va a cometer en su despecho: porque "si la posesión de alguien se impone a la vida profunda de otro como su condición indispensable (lo cual es la ley misma del amor absoluto), este afecto vital tiene en poco cualquier vida cuando la desesperanza lo desgarrar. La idea del asesinato se hace familiar. Y la del suicidio se mezcla con ella enseguida: lo cual es absurdo, luego natural. Fedra, cuan-

---

<sup>8</sup> Aun así, nos parece poco exacto, y falto de fundamento filosófico, el comentario de Barthes: "La nomination du Mal l'épuise tout entier, le Mal est une tautologie, *Phèdre* est une tragédie nominaliste" (1963: 109). Ciertamente es que hay en la heroína un error de percepción, pero más bien de tipo ontológico: en su morbosidad, Fedra cree ser el mismo mal: agotarlo.

do se desespera, mata. Habiendo matado, se mata"<sup>9</sup>. En efecto, retomando la fórmula jurídica de Valéry, constatamos que el veredicto ya ha sido pronunciado; aun cuando la palabra nefasta no haya sido pronunciada de una manera explícita -ni Fedra lo hará, ni el decoro lo permite-, la angustia vital ha rozado límites insospechados e inaguantables; el *fobos* asume aquí, merced al intensísimo enfoque con que Fedra observa su situación -digamos ya: su ser-, todas las condiciones para producir la *catarsis*, el salutífero efecto en el espectador que siente correr por sus venas el estremecimiento de la muerte que se acerca.

Porque todo discurre con una aceleración vertiginosa y una lógica imparable. Cuando Oenone ya se ha lanzado al mar porque su señora, maldiciéndola, la ha aborrecido como a vil cómplice de sus crímenes, cuando Hipólito -porque *Les dieux impatientes ont hâté son trépas* (A. V, esc. VI, v. 1496, p. 589; vid: también vv. 1484 y 1492)- yace en tierra destrozado por el ataque del monstruo y los caballos desbocados, entonces Fedra es presa del último dilema, el único que ya no es progresivo porque en él se resuelve la tragedia: ¿cómo confesar su crimen? Inútilmente la reina ha acudido al amor maternal hacia los hijos de su primer matrimonio; las fuerzas le han faltado para acabar cada una de las tres cartas en las que se explica al rey: nada la ha consolado y nada parece apaciguar el tormento que le provoca su detestable existencia. Y, sin embargo, debe hacerlo: todos los pasos que el destino irrevocable le ha hecho dar, desde un principio se encaminaban, sin que ella lo supiese, a este momento crucial. Fedra va a optar, por primera vez, por una solución que comprenda cierta parte de justicia: la que le debe al difunto Hipólito. Frente a un Teseo vengativo y encolerizado, Fedra se presenta con un paso indeciso:

Non, Thésée, il faut rompre un injuste silence;  
Il faut à votre fils rendre son innocence.

Les moments me sont chers; écoutez-moi, Thésée:  
C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux  
Osai jeter un oeil profane, incestueux.  
Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste.  
(A. V, esc. VII, v. 1625, p. 592).

Cabe destacar la diferencia de esta actitud con aquélla de la heroína en el *Hipólito* de Eurípides donde, tras su muerte, la reina dejaba escrita su calumnia en unas tablillas. Pero ya las fuerzas comienzan a faltarle y Fedra se tambalea: el veneno mortal que ha de llevarla a la tumba comienza a

---

<sup>9</sup> Valéry (1957: 504) y Moeller (1963: 83): "En el seno del amor espontáneo, hay "riesgo" de crueldad, tentativa "en cada conciencia de perseguir la muerte del otro".



producir su efecto. Aprovecha ahora esos preciosos instantes para explicar, en un generoso y gratuito lance, la razón de su suicidio:

J'ai voulu, devant vous, exposant mes remords,  
Par un chemin plus lent descendre chez les morts.

Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage  
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage;  
Et la mort, à mes yeux dérochant la clarté,  
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.  
(A. V, esc. VII, v. 1641-1644, p. 592).

Ya que no existe ninguna remisión de su culpa, al menos quiere Fedra aplazar su suplicio unos instantes. No es éste, ni mucho menos, un arrepentimiento cristiano, pero es el único -sin duda alguna encomiable- que esta tragedia admitía<sup>10</sup>. Y es que Fedra no aborrece únicamente el crimen cometido, la calumnia y la consiguiente muerte de Hipólito: Fedra se rebela, con un rigorismo implacable, contra la responsable de tantos males, contra ella misma, contra el mal que está en ella. Diríamos incluso que, aun en este difícil trance, Fedra no se arrepiente de su amor, puesto que la divinidad trascendente es la principal responsable -"El cielo encendió en mi seno una llama funesta"-, sino que se remite a los hechos, al destino impreso desde antiguo, al Mal que la modela y a la angustia vital que nace de su existencia y que sólo con su existencia desaparece: porque su ser y su destino no eran más que una misma cosa.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \* ARISTOTE *Poétique* (1961), trad. J. Hardy. Paris: Les Belles-Lettres (col. Budé), 3ème éd.
- \* BARTHES, R. (1963). *Sur Racine*. Paris: Seuil.
- \* DÉDÉYAN, Ch. (1965). *Racine et sa Phèdre*. Paris: SEDES.
- \* GOUHIER, H. (1954). "Tragique et transcendance. Introduction à un débat général", en *Le Théâtre tragique*, J. Jacquot éd. Paris: C.N.R.S.

---

<sup>10</sup> Bien es sabido que la tradición humanista y la enseñanza de los Jesuitas presentaban entonces el suicidio como uno de los más altos actos de virtud a los que pudiera llegar un personaje alimentado en las tinieblas del paganismo, cfr. Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, 1989, Presses Universitaires de France, 2ª ed., p. 42.

- \* MATHÉ, R. et COUPRIE, A. (1988). *Phèdre de Racine*. Paris: Hatier (col. Profil d'une oeuvre).
- \* MAURON, Ch. (1978). *Phèdre*. Paris: José Corti.
- \* MOELLER, Ch. (1963). *Sabiduría griega y paradoja cristiana*. Barcelona: Juventud.
- \* MOREL, J. (1964). *La Tragédie*, Paris: Armand Colin.
- \* NAÑEZ, E. (1982). *Teatro completo de Racine*. Madrid: Editora Nacional.
- \* NAÑEZ, E. (1985). *Andrómaca, Fedra*. Madrid: Cátedra.
- \* PÉGUY, Ch. (1934). *Victor Marie, Comte Hugo*. Paris: Gallimard.
- \* PICARD, R. (1977). "Les tragédies de Racine: comique ou tragique?", en *De Racine au Parthénon*. Paris: Gallimard.
- \* RICOEUR, P. (1969). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- \* *Théâtre complet de Racine* (ed. utilizada: 1960). Paris: Garnier Frères.
- \* VALÉRY, P. (1957). "Sur Phèdre femme", in *OEuvres*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. I.