

«FEDRA,» DE UNAMUNO. UNA TRAGEDIA DE PASION

Isabel Paraíso
Universidad de Valladolid

I. «LA TERRIBLE NÉMESIS DEL AMOR»

Con esta expresión definía a *Fedra*, en estado germinal –era la primavera de 1910–, nuestro escritor a su amigo Francisco Antón:

Fuera de esto leo a los clásicos. Ahora a Eurípides. Y he concebido el propósito de hacer una *Fedra* moderna, de hoy. Voy a leer a Racine. Es un asunto inagotable. Sobre todo, la terrible némesis del amor que busca a quien no le busca a él. El que no le hace, le padece. Sería un drama terrible el de una mujer enamorada de un impotente o de un cura continente y casto. ¹.

(Estas palabras nos hacen recordar aquellos célebres versos de *El amor brujo*, de Falla:

¹ Apud Manuel GARCÍA BLANCO: Prólogo al *Teatro completo* de Unamuno, Madrid, Aguilar, 1959, p. 82.

Lo mismo que el fuego fatuo,
lo mismito es el querer:
Le huyes, y te persigue;
le llamas, y echa a correr.)

La «venganza» (némesis)² del amor –y, lo que esto conlleva, la *pasionalidad fatídica* de la pieza–, es recalcada de nuevo por Unamuno en noviembre de 1911, cuando ofrece el texto al actor Fernando Díaz de Mendoza para su esposa, María Guerrero:

[...] Del drama de Eurípides y del de Racine no tiene más que el argumento escueto, todo el desarrollo es distinto. [...] yo, a quien se calumnia llamándome sabio, pensador, ingenioso y otros mote tanto o más feos que éstos, creo ser un hombre de pasión. He querido –lo afirmo– hacer una obra de pasión, de que nuestro teatro anda tan escaso.³

De modo similar, cuando en 1918 escribe el «Exordio» para la primera representación de *Fedra* en el Ateneo de Madrid, reafirma el carácter trágico–amoroso del texto:

He tratado, en efecto, de poner al desnudo el alma y el amor de Fedra, pero por creerlo más poético. Un amor así, fatídico, siempre es hermoso aunque terrible –hermosísimo era Luzbel mismo– y debe aparecer al desnudo. Desnudez, que es siempre más casta que el desvestido.

Los oídos más castos deben y pueden oír los rugidos de una fatídica pasión irresistible; lo que no deben oír son las picardigüelas de la sensualidad hipócrita o los desahogos del vicio. [...]

He querido presentaros unas almas humanas arrastradas por el torbellino del amor trágico y he arrojado de mi obra todo lo que podía haber encubierto la pobreza de la acción, si ella es pobre. Mas si es rica, poéticamente

2 Némesis es la diosa del pudor, de la justicia distributiva y la vengadora de los crímenes. En griego, el sustantivo «némesis», formado sobre el verbo «némo», significa 'justicia distributiva', 'indignación, reproche', 'castigo, venganza', 'envidia', 'pudor, vergüenza'.

3 *Ibid.*, 83–84.

rica, rica en intensidad trágica, y si son ricos los personajes, no podrán sino ganar con esa escueta desnudez.⁴

La obra, pues, se nos presenta reiteradamente como *una historia de pasión* –tal como subtítulo el mismo Unamuno su novela *Abel Sánchez* en 1917–, e incluso de *pasión contrariada*, con vistas a la creación de un **teatro «poético»**. Desde la escena 1 del primer acto, y a lo largo de todas sus apariciones, el propio personaje de Fedra nos describe su tormento:

(I, 1) Cada vez que llamándome madre me besa al despedirse, una ola de fuego me labra la carne toda, se me aprieta el corazón y se me anuda la garganta. Y debo de ponerme blanca, ¿no? Blanca como una muerta...

(I, 1) ¿Qué más bebedizo, di, que su aliento esparcido por toda la casa?

(II, 3) Mira que no como, que no duermo, que no vivo, que tus ojos me queman, me muerdo de la sed de tus besos, que esto es el suplicio de Tántalo... ¿Por qué no me besas como antes?

Unamuno, el pudorisísimo Unamuno, no nos tenía acostumbrados a este lenguaje. Además, la pasión no es un asunto sólo de *lexis*. La pasionalidad configura todos los demás niveles, sintácticos y semánticos, de la obra. Así, por ejemplo, tras la fundamental escena 4ª del acto I, en que Fedra declara a Hipólito su amor irrefrenable y es rechazada por él, la violentísima pasión se transforma en despecho, en hostilidad: «O se me rinde o se va de casa; le echo de ella. Verás en cuanto le amenace», dice a Eustaquia (II, 1). Y en II, 3, tras negarse Hipólito a seguirla besando como antes, Fedra, que hasta entonces ha estado provocando la compasión de Hipólito, pasa al ataque:

—¿Conque no, eh? ¿Conque no? Pues bien: oye y fíjate, mis últimas palabras, las definitivas; óyelas y piensa bien en ello. Tu padre ha debido de notar ya que no me besas; tu padre ve mi demacración y mi desasosiego; tu

4 «Exordio» de M. de UNAMUNO a su tragedia *Fedra*, en *Teatro completo*, cit., pp. 393–395.

padre aunque calla ha de sospechar ya algo, o sospecha, y se lo he de decir yo..., yo..., yo.

– ¿Qué vas de decirle?

– ¡Que eres tú quien me solicita!

– ¡Fedra! ¡Fedra!

– (*Arrogante*) ¡Sí, se lo diré que eres tú, y esta casa se os convertirá en un infierno; ya que no quieres sacarme de él..., se lo diré!

– ¡Maldita seas! (*Vase*)

La semántica de la obra gira en torno a «la némesis del amor», a la fatalidad de la pasión culpable y no correspondida. Evidentemente, este centro semántico, correspondiente al **mito de Fedra**, lo hereda Unamuno de sus precursores. Por eso conviene recordar brevemente el estado de la cuestión, desde Eurípides hasta Unamuno.

El punto de partida es una vieja leyenda ritual de Trecén (Argólida), relacionada con el culto a Poseidón: La muerte violenta de Hipólito, un joven héroe, hermoso y virgen. (Ante su tumba, las jóvenes trecenas antes de casarse dejaban un bucle de sus cabellos). Con esta leyenda se mezclaron luego las personalidades míticas de Teseo y de Fedra, mujer impúdica, hija de Minos y de Pasífae⁵. Este conglomerado legendario evolucionó luego en una doble dirección: a) Fedra fue adquiriendo protagonismo, desplazando a Hipólito; b) Se produjo una progresiva rehabilitación moral de Fedra.

Eurípides tomó la leyenda en su pureza y escribió hacia el año 433 a.C. una primera versión, *Hipólito velado* (*Hippólytos kalytóménos*), del cual sólo se conservan fragmentos. Sabemos que el público rechazó violentamente esta obra por la crudeza con que se presentaba sobre el escenario la pasión adúltera y semi-incestuosa⁶.

A continuación, **Sófocles** retoma la leyenda centrandó el protagonismo en Fedra. Esta tragedia se ha perdido, pero los estudiosos

5 Apud Jesús LUQUE MORENO, en su introducción al vol. II de las *Tragedias* de SENECA (Madrid, Gredos, 1980, p. 17).

6 Cfr. Albin LESKY: *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1983, p. 399.

sugieren que probablemente ya Sófocles colocase a Teseo en el reino de los infiernos, lo cual eximía a Fedra del delito de adulterio ⁷.

De nuevo **Eurípides** vuelve sobre el tema y escribe *Hipólito coronado* (*Hyppólytos sthephanéphoros*), que le reporta el triunfo en Atenas el año 428. Como señala Albin LESKY (1983), Fedra ya no es la cretense poseída por la concupiscencia, que no conoce más ley que la de su pasión; es la mujer delicada que quiere ocultar su deseo culpable en lo hondo de su alma, aunque le cueste la vida. Según este mismo autor, «para el contenido trágico significó una adquisición fundamental el hecho de que el joven puro se enfrente con una mujer noble que será derrotada en la lucha con el demonio que combate en su interior y que arrastrará a la destrucción a toda su casa.» Así, esta segunda versión de *Hipólito* corrige el escándalo de la versión primera: Fedra es víctima de Afrodita; es culpable, pero lo expía con la muerte. Además, Teseo está ausente, en misión sagrada.

Después de esta definitiva y hermosísima tragedia –báse para la de Unamuno, como sabemos–, se conoce la existencia de otra *Fedra*, perdida hoy, obra de **Licofrón**. Y, dentro ya de la literatura romana, la *Heroida IV* de **Ovidio** recoge el tema, y **Séneca** escribe otra *Fedra* espléndida –entre los años 49 y 62 d.C–. Aquí, en este punto, se abre un gran interrogante: ¿Conocía Unamuno esta *Fedra* del filósofo cordobés, y la tuvo presente para la escritura de la suya? Unamuno sólo nos menciona como fuentes las tragedias de Eurípides y de Racine, pero es difícil imaginar que no hubiera leído también ésta, él, catedrático de Griego y futuro traductor de la *Medea* de Séneca.

Además, la *Fedra* de **Séneca** es sin duda *la que mejor expresa la pasión devoradora*, con ese hiperbolismo característico del autor hispanorromano. Su Fedra encarna el amor sin rebozo y la furia en la venganza. Basada en la primera versión de Eurípides, nos muestra a la protagonista convencida de la muerte de su esposo, lo cual le mueve a manifestar a Hipólito su desenfrenado amor. (Por cierto,

7 P. GRIMAL: «L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phédre», *Rev. des Études Latines*, 41, 1963.

éste la llamaba «madre» hasta ese momento, como hará el Hipólito unamuniano, pero no los otros). Además, esta Fedra de Séneca «calumnia verbalmente» a su hijastro ante el padre, y, tras la muerte de Hipólito, *confiesa su culpa y la inocencia de él*. Exactamente como hará Unamuno (aunque nuestro dramaturgo omitirá un elemento esencial en los antiguos: la muerte de Hipólito por culpa de la maldición paterna). ¿Confluencia o influencia? No me atrevo a opinar.

Por último tenemos a **Racine**, cuya *Phèdre*, que data de 1677, es la obra maestra de su madurez. Sin descuidar el elemento patético de los seres atrapados por un destino cruel –herencia de sus modelos, Eurípides y Séneca–, pone en escena la miseria y la grandeza de la humanidad pecadora, dentro de una visión jansenista del mundo⁸. Prodigio de elegancia y de refinamiento psicológico, la *Phèdre* de Racine está plagada de alusiones mitológicas. El personaje central, Phèdre, madre de un hijo habido con Thésée, languidece y está próxima a la muerte al comienzo de la pieza a causa de su pasión, silenciada a todos, incluso a su nodriza CEnone; por su parte, Hippolyte, maltratado por su madrastra, va a dejar el Palacio para encontrarse con su amada Aricie (nótese que es la primera tragedia que presenta a Hipólito enamorado), cuando reciben la noticia de la muerte de Thésée. Esto desencadena, como en Séneca, la terrible confesión de Phèdre a Hippolyte. El resto de la historia es concordante con la versión de Eurípides, salvo en cuatro puntos: 1) Es CEnone quien se encarga de calumniar a Hippolyte.– 2) Phèdre, que estaba dispuesta a declarar la verdad a su esposo ante la maldición de éste a su hijo, es frenada por los celos, al saber que Hippolyte ama a Aricie.– 3) CEnone se suicida, ahogándose.– 4) Antes de morir envenada, Phèdre confiesa su culpa a Thésée. (Recordemos que esta modificación ya aparecía en Séneca. Unamuno pudo haberla tomado de Racine, sin necesidad de remontarse al filósofo cordobés).

Realizado este recorrido por los modelos literarios –probables, posibles e improbables– de la pieza unamuniana, voy a destacar solamente de ella, en relación con «la terrible némesis del amor», dos elementos:

8 Jean BALCOU: «Notice sur Phèdre», en RACINE: *Phèdre*, Paris, Classiques Illustrés Hachette, 1968.

1.1. Pasión y estructura.

1.2. Unas gotas de psicología (la personalidad de Fedra).

1.1. Pasión y estructura

En esta «tragedia desnuda»⁹, me interesa destacar cómo Unamuno se aparta del esquema compositivo clásico (*exposición, nudo y desenlace*, con sus correspondientes duraciones canónicas: exposición que abarque varias escenas e incluso un acto si la obra tiene cinco, desenlace próximo al final, para que éste resulte intenso, etc.). Eurípides y Racine se adaptaron –probablemente de modo inconsciente– a él, pero no así nuestro Unamuno.

El escritor vasco-salmantino, tanto en sus piezas teatrales como en sus novelas, tiende a una *exposición* brevísima y a un *desenlace* desmesuradamente largo (en forma estructural de doble epílogo, como he señalado en *Niebla*¹⁰ y en *La tía Tula*¹¹. También en *Fedra* la *exposición* del problema es rápida, pues comprende sólo la primera escena del acto I, y el *desenlace*, en cambio, es larguísimo: todo el acto III, ya que en lo inmediatamente anterior, la última escena del acto II, podemos encontrar el *clímax*, con ese anuncio súbito por parte de Fedra de que va a quitarse la vida:

9 «Y aun dentro de la tragedia [...] he tendido, acaso por mi profesional familiaridad con los trágicos griegos, a la mayor desnudez posible, suprimiendo todo episodio de pura diversión, todo personaje de mero adorno, toda escena de mera transición o de divertimento. Los personajes están reducidos [...] al mínimo posible, y el desarrollo de la acción, resultado del choque de pasiones, va por la línea más corta posible. El diálogo mismo tiende a ser lo menos oratorio posible. Y si hay monólogos, como en el antiguo arte clásico los había, es porque ahorran largos rodeos y son de una verdad íntima mucho mayor que la de éstos.

[...] Y esto me parece que es tender al teatro poético y no ensartar rimas y más rimas [...] teatro poético será el que cree caracteres, ponga en pie almas agitados por las pasiones eternas y nos las meta en el alma, purificándonosla» («Exordio», cit., p. 393).

10 M. de Unamuno: *Niebla*. Edición y estudio de Isabel Paraíso. Barcelona, Plaza-Janés, 1985.

11 «Análisis narratológico: *La tía Tula*, de Unamuno», conferencia, en el Seminario de Teoría de la Literatura, Colegio Universitario de Soria, 5 de marzo de 1990.

Estoy loca, loca perdida. Yo misma me delato. No se puede seguir así; hay que acabar de una vez y del todo. Tengo que dejarles en paz y quedarme en paz también yo..., en la única paz para mí ya posible..., en la última paz, en la que no acaba, en la paz eterna.

El desenlace, pues, comienza en la primera escena del acto III, en esa larga e importante conversación entre Fedra y Eustaquia. Las primeras palabras de ambas al levantarse el telón nos aclaran los móviles no explicitados del suicidio:

– Pero ¿qué has hecho, hija mía?

– No podía vivir más, no podía vivir en este infierno; padre e hijo enemistados por mí, y, sobre todo, sin Hipólito. ¡Sin mi Hipólito! Mas ahora vendrá a verme morir, a darme el beso de viático..., el último... ¡No! ¡El primero! Ahora vendrá a perdonarme. ¿No es así, Eustaquia?

A partir de esta importante escena I, la obra pierde grandeza, languidece. Fedra se retira definitivamente de la escena para morir dentro de casa; el resto del acto pasa a girar en torno a Eustaquia (el personaje «bis» de Fedra, quien asume ahora la defensa de ésta ante los demás. Los restantes personajes no paran de entrar y salir, en escenas breves a menudo e insignificantes, que diluyen la obra. En definitiva, Unamuno recurre en *Fedra*, una vez más, a su característico esquema compositivo; pero por desgracia este esquema es anti-dramático.

1.2. Unas gotas de psicología: la personalidad de Fedra

Puesto que *Fedra* es, desde el último título, la presentación de una tragedia enraizada en el personaje homónimo y en su pasión devoradora, conviene que examinemos un poco de cerca cuáles son las raíces de esta pasión.

Es sabido que la tragedia griega se anclaba en la idea de *destino*: «Anagke», «Fatum», voluntad de los dioses, ante la cual todo esfuerzo humano fracasa. Por el contrario, tras el advenimiento del Cristianismo con su defensa de la *libertad* humana, el centro de la tragedia se desplaza hasta el interior del hombre: el héroe trágico

cristiano se siente dividido entre su voluntad y su deber, entre su pasión y su razón.

Las fuentes de la *Fedra* unamuniana, según las repetidas manifestaciones del propio autor, son Eurípides y Racine. Sin embargo, en este punto del *móvil último de la tragedia*, Unamuno sigue la lección griega, indudablemente más intensa, misteriosa y solemne. Desde la primera escena del acto I, la idea de «fatalidad» reaparece con insistencia. Fedra lleva, en sus genes, la pasión destructora. Como su misteriosa madre –cuya historia nunca es explicitada al público–, quien con un beso le ha transmitido su destino. No está en la mano de Fedra dejar de querer a Hipólito: «en la escena 3 del acto II, éste le pregunta cómo empezó su pasión, y recibe esta respuesta tan sencilla como grandiosa:

–No empezó. Te quise siempre, desde antes de conocerte, y luego que una vez casada te vi por vez primera, estalló...

Esta concepción, desde luego, excluye la libertad: se sitúa fuera de la perspectiva cristiana. Lo fatídico está en su sangre, y Fedra lo advierte. Por eso no se opone a la objeción del ama: «¡Hablar de fatalidad es querer ser vencida!»

Por otra parte, Fedra provoca la desgracia de cuantos le rodean porque es un personaje *fuerte*. Maneja a todos los que están a su alrededor: a Eustaquia, el ama, que la adora como a hija y la comprende; a su marido, Pedro, enamorado de ella; a la criada Rosa, por su prestigio social (nótese que este personaje también es novedad unamuniana en el tema); y finalmente a Hipólito –el que más se resiste, defendiendo el honor de su padre–. El acto III es melodramático (no propiamente trágico; el nombre alemán de este subgénero es *Erlösungsdrama*), porque, al mismo tiempo que Fedra está agonizando, consigue doblegar la voluntad de Hipólito e incluso, con la carta a su marido, se «purifica» mediante la verdad: toda una apoteosis.

Esta capacidad de maniobra sobre el contorno me hace pensar inevitablemente en las *personalidades histéricas*. (Atención, no digo que Fedra sea una «enferma» histérica, una neurótica más o menos grave, sino sólo «personalidad» de signo histérico). *Se sale siempre con la suya*. Pedro se lo dice en varias ocasiones (I, 2: «Contigo se ablanda [Hipólito]. Te adora.», I, 8: «¿tú, que siempre me per-

suades de cuanto se te antoja? (...) tú eres de las que consiguen cuanto se proponen.»).

Además, *detesta la soledad*: llama a Rosa en dos ocasiones para no quedarse a solas con sus pensamientos. Necesita imperiosamente el contacto con los demás, y necesita dominarlos.

La *labilidad de sus afectos* también apunta en la misma dirección: aun amando siempre a Hipólito, es capaz, en una sola escena —la II, 3—, de provocar la compasión de Hipólito y su interés, para a continuación, al sentir que no puede vencer su resistencia, amenazarle con la calumnia ante el padre. Y luego llega incluso a «pasar al acto», a ejecutarlo magistralmente —con sollozos incluidos—, como una actriz consumada, y sin que su «amante» corazón se estremezca por el daño que causa a Hipólito.

La escena V del acto I, a continuación de la malhadada declaración de Fedra a Hipólito, es un *monólogo* —toda la pieza está salpicada de ellos— que muestra el alma, sacudida por la pasión y casi desestructurada, de la protagonista:

¡Oh! Yo le rendiré, ¡yo! No puedo más. Esto es más fuerte que yo. No sé quién me empuja desde dentro... Aquel beso de fuego en lágrimas... ¿Y es el deber, es el amor filial, o me desprecia? Sí, sí, me desprecia... Una jabalina acorralada..., ¿tan fea, soy? Quiere a otra, no me cabe duda, no es posible si no... Mas no, no, no, es leal, generoso, veraz. Sí, sí, es su padre. (*Cubriéndose la cara*) ¡Qué horror! ¡Soy una miserable loca, sí, loca perdida! Virgen mía de los Dolores, alúmbrame, ampárame! No puedo estar sola, llamaré con cualquier pretexto. La soledad me aterra.

El único personaje a quien no controla Fedra —y por quien siente un desagrado y un terror absolutos—, el médico Marcelo, es el único capaz de mantenerse en neutralidad afectiva ante ella. Y es precisamente él quien diagnostica: «por constitución de herencia [es] una neurocardíaca» (II, 9).

Por eso Marcelo tiene en la obra una función mucho más importante de lo que parece a primera vista. Siguiendo el esquema ac-tancial de S. Souriau, podríamos adjudicarle nada menos que la función de *Arbitro*, que en la última instancia decide la suerte del protagonista. Recordemos que en la citada escena 1ª del acto III, tras

mencionar Fedra las razones que la han empujado a suicidarse (está sin «su» Hipólito, la casa es un infierno, desea que Hipólito vuelva para besarla, aunque sea «in artículo mortis»), añade:

Y luego ese Marcelo, ese terrible Marcelo...; su mirada penetrábame hasta lo más hondo; era mi demonio de la guarda, mi acusador. Ha adivinado mi secreto, lo sé, tenía que adivinarlo.

Y Marcelo, la objetividad misteriosa, dictamina: «¡Es ella misma quien se ha juzgado! (...) Se juzgó, se condenó» (III, 8).

A mi entender, este personaje, de raigambre muy unamuniana (en *El otro*, en *La tía Tula* y en muchas obras de nuestro autor aparece, siempre con función aparentemente secundaria, de amigo o «alter ego»), es un gran acierto en *Fedra*.

2. ¿UNA TRAGEDIA «CRISTIANA»?

En sus declaraciones teóricas sobre la tragedia *Fedra*, Unamuno insiste también en este rasgo, esencial en su concepción de la pieza.

Así, ésta mi *Fedra*, que no es sino una modernización de la de Eurípides, o mejor dicho, el mismo argumento de ella, sólo que con personajes de hoy en día, y cristianos por tanto —lo que la hace muy otra—... («Exordio»).

Ya hemos dicho, sin embargo, que la concepción de la *fatalidad* como motor de la tragedia es griega y no cristiana. Aunque Unamuno pretende unir ambos puntos de vista:

¿No ves aquí, ama, la mano de la fatalidad o de la Providencia? (I, 1).

—[Pedro] es el medio de que para traërme a su hijo, a convivir con Hipólito, se ha valido la Providencia...

— Di el Demonio más bien...

— ¡Qué más da! (I, 1).

Las alusiones a la Virgen Santísima de los Dolores son muy abundantes en boca de Fedra a lo largo de toda la obra (y especialmente en los actos I y III). Lo cual no es óbice para que, en las escenas cruciales del acto I en que Fedra acosa a Hipólito con su pasión (I, 4) y se propone vencerlo (I, 5), haya una *ausencia total de perspectiva cristiana* en el comportamiento de Fedra. Un poco más adelante, en la escena 1 del acto II, donde nuevamente dialogan Fedra y Eustaquia (los tres actos comienzan así, dialogando ambos personajes), parece que asistimos, «a posteriori», a una curiosa justificación *ritualista* para ello:

[...] Mira, ama, en estos últimos tiempos, antes del día aquel, temiendo estallar al cabo si con él me encontrase a solas, cada vez que a punto de ello estaba, santiguábame antes para que la santa señal de la cruz me defendiese y apretaba contra mi pecho esta santa medalla, la de mi madre, que me diste. Pero un día, buscando ese estallido, deseando salir de una vez del infierno, dejé de santiguarme para tener valor de declararme [...]

—¡Y era esa cruz que no tomaste sobre la frente la que te protegía!

—Mas, ¿ahora? Ahora nada sirve una vez roto el nudo de la lengua... Rezar..., rezar..., con estas cosas no sé ya si creo o no... Pero rezo, rezo a la Virgen Santísima de los Dolores...

En cambio, por ninguna parte de las intervenciones de Fedra aparece el miedo al pecado, o la repugnancia a mancillar la fidelidad a su marido, o el temor a hacer daño a Hipólito. El despecho de Fedra la lleva a buscar la destrucción de éste, a calumniarlo ante su padre reiteradamente, y a provocar la inquina del padre contra el inocente hijo.

Si acaso, el acto III es el más dominado por la conciencia cristiana (no por el ritual), ya que es en él donde la *culpabilidad* por fin se adueña del espíritu de Fedra, y la empuja a escribir la carta que exculpará a Hipólito. A mi modo de ver, éste es el acto más cristiano de la pieza.

(La exploración del *sentimiento de culpa* en los diversos personajes de *Fedra* sería interesante, aunque nos llevaría bastante tiempo)

po: tanto Pedro como Hipólito, buscando una explicación al monstruoso comportamiento de Fedra, se lanzan a autoculpabilizarse, especialmente en el acto III, aumentando el carácter melodramático e inconsistente de éste. Pero estas autoacusaciones las sentimos, no como producto de sus conciencias cristianas, sino simplemente de la bondad natural de estos personajes).

En conjunto, pues, creo que *Fedra* no es propiamente una «tragedia cristiana» como la de Racine —en realidad, ni es «tragedia», ni es «cristiana»—, aunque desde luego está llena de menciones y rituales cristianos, ornamentos de la pieza y reflejo de un ambiente socio-cultural «moderno», coetáneo del escritor. O, dicho en otras palabras: en la estructura superficial (*fenotexto*), la pieza es cristiana, en la estructura profunda (*genotexto*), no lo es: sigue siendo griega.

3. LA LECCION ANTROPOLOGICO-SOCIAL DE «FEDRA»

Sabido es que el Teatro ha sido el género literario sobre cuya «moralidad» o «inmoralidad» más se ha debatido. (Entre otras razones, porque hasta tiempos muy recientes ha sido el género «popular» por antonomasia, el concitador de multitudes tanto letradas como iletradas, especialmente de estas últimas).

(Todo el mundo recuerda los virulentos ataques de Platón en el libro X de *La República*, o la aprehensión con que ha mirado durante muchos siglos una zona de la jerarquía cristiana, católica, calvinista, luterana, etc., al teatro; o los encendidos debates que la ilustración dieciochesca organizó en torno al hecho teatral. Por otra parte, todos recordamos también la extraordinaria y sutil defensa del teatro contenida en el concepto aristotélico de «catharsis», así como la famosa frase del teatro como «escuela de costumbres»).

Personalmente, me alinee en esta última dirección, junto a «la tribu de los imitadores», que decía Platón. Y me gustaría ahora reflexionar con ustedes sobre «la lección» general de *Fedra*, de todas las *Fedras*. El «*docere aut delectare*» horaciano, aplicado al corpus mítico de *Fedra*.

Naturalmente, tenemos que remontarnos a la primera Fedra conservada (el Hipólito coronado de Eurípides). Y más arriba aún, a lo

que sirve de fundamentación a estas tragedias: el **mito**. ¿Qué lectura antropológico-social podemos hacer del mito de *Fedra*?

¿Cuál es el *soporte temático* de la *fábula* (*mythos*), su genotexto? ¿Qué se enmascara o reviste con los brillantes ropajes de la pasión semi-incestuosa? El matrimonio, en segundas nupcias, de un *hombre maduro* con una mujer joven, coetánea o casi del propio hijo de aquél. La mujer joven -cuyos móviles para su boda con el varón maduro nunca aparecen muy bien aclarados- se enamora fatídicamente del hijo, del hombre de su edad.

A mi entender, la lección que está por debajo de este mito, es la *disuasión al hombre maduro -o que comienza a envejecer-, para que resista su natural tendencia a «volver a empezar» otro ciclo amoroso*.

En apariencia, la protagonista es Fedra, no Teseo (o Pedro, en la pieza unamuniana), y, en los orígenes del mito, Hipólito. Desde el punto de vista dramático, la perspectiva de Fedra es la más eficaz. Su alma es un campo de batalla de intensísimas pasiones, por lo tanto a ella le corresponde el protagonismo «patético».

Podemos también, desde luego, deducir una lección moral dirigida a las espectadoras: «Mujeres, resistid vuestro impulso extraconyugal. Ese amor sólo os traerá graves problemas.» Pero teniendo en cuenta que *el eje de la sociedad griega es el varón adulto y maduro*, podemos razonablemente suponer que el verdadero mensaje, el «docere» fundamental, la *catharsis*, va dirigida a él. *Purificación de su deseo de «volver a empezar», mediante la exposición de los terribles e insospechados daños que acarrea esa experiencia*.

En todos los tiempos, la sociedad occidental ha sentido como antinatural (casi «contra natura») el matrimonio entre un hombre mayor (el «viejo») y una mujer joven (la «niña»): *La mujer joven debe de pertenecer al hombre joven*.

Numerosas fuentes culturales nos transmiten este mismo mensaje. Recordemos que Sigmund FREUD, en *Totem y tabú*, sitúa el origen de la civilización precisamente en esto: En el parricidio motivado por el deseo, en los hombres jóvenes de la tribu, de poseer de modo exclusivo a las hembras jóvenes, sojuzgados por el deseo del padre.

Aunque no tan «prohibido» como el incesto, esta *condena del matrimonio desigual en edad* está cerca de él por concernir a la misma área de la sexualidad masculina (tan terrible, por su fuerza y por su potencial destructividad, si no se la encauza bien). La sociedad occidental coloca un «tabú» menor también aquí. El hombre adulto, en la plenitud de su fuerza o en el comienzo de su declive, que siente el vivo deseo de conquistar a una hembra joven para inconscientemente volver a sentirse joven, no debe «pasar al acto», ceder a su impulso. Tal vez porque, en el equilibrio porcentual de ambos sexos (aproximadamente el 49% de varones y el 51% de hembras), cada mujer joven que es acaparada por un hombre mayor supone un hombre joven que queda sin pareja.

El **teatro**, que es «escuela de vida», repite este mismo mensaje en todos los registros de que dispone y con varias fórmulas:

A) Mediante la fórmula de la **«comedia nueva»** (Menandro, Terencio, incluso Molière), disuadiendo al «viejo», satirizando su pretensión y mostrando que la mujer joven tiene un amante más apropiado, de su misma edad. (Recordemos el libro de Ch. MAURON: *Psychanalyse du genre comique*).

B) Mediante la **«comedia neoclásica»**, educativa (Moratín, p.e.), haciendo ver al «viejo» el absurdo de su pretensión y la imposición que sobre el instinto natural de la «niña» realizaría.

C) Mediante la **tragedia**: el mito de *Fedra* en sus varias versiones.

En todos los casos, el mensaje –subliminar o manifiesto– es siempre el mismo y va dirigido al hombre maduro, al «viejo»: *«Realizando tu impulso, puedes arruinar tu vida o exponerte al peor de los ridículos. La mujer joven también es persona, y lógicamente su instinto prefiere a un hombre de su edad»*.

Unamuno es el autor que más ha explicitado este mensaje subterráneo, en toda la larga serie de *Fedras*. En las escenas 7 y 8 del acto II, Pedro se pregunta:

[...] ¿Será un castigo por haberle dado madrastra? ¿Por no haber respetado mejor la memoria de su santa madre...?
 ¡Pero... me sentía tan solo! ¡No me bastaba él! ¿Y por qué me casé con ella? ¡Oh, egoísta, egoísta! [...] ¡Fue la carne,

la carne maldita! ¿Será esto un castigo? (II, 7).

[...] ¡Mi hijo, mi propio hijo! ¡Mi hijo único! Esto, Fedra, debe de ser un castigo... [...] Un castigo, sí, por haberte traído a mi casa, por haber querido tener de ti otros hijos, por no haber guardado mejor la memoria de su madre, de su santa madre... (II, 8).

Aun sin llegar a dar en la diana, la intuición de Unamuno le acerca magníficamente al mensaje del mito.

4. LA «CATHARSIS» UNAMUNIANA EN «FEDRA»

Podemos seguir repitiendo, con muchos estudiosos de Unamuno, que nuestro escritor, basándose en su trato profesional con los dramaturgos griegos, aspiró a renovar el teatro burgués de su época mediante la savia del **mito** y del mejor teatro clásico. Sería exacto, pero no diríamos, creo, toda la verdad.

La cuestión es: ¿por qué Unamuno *elige* precisamente el mito de Fedra y no otro cualquiera (Antígona o Edipo, por ejemplo)?

Hay dos datos que nos permiten aproximarnos un poco más a la respuesta:

1) En 1913, cuando tiene ya escrita *Fedra*, proyecta otra tragedia, también sobre tema pasional y vehiculado culturalmente: *Tristán e Iseo*¹².

2) La *expresión de la pasión*, que Unamuno realiza por vez primera en esta «tragedia», va a continuar en una serie de obras, de un profundo romanticismo todas ellas: sobre todo *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* (publ. 1920), y *Teresa* (publ. 1923).

Poniendo en relación todos estos datos, encontramos la *necesidad unamuniana de expresar el más intenso sentimiento amoroso*. La escritura, «satisfacción alucinatoria de deseos» –por decirlo con palabras de Freud– le permite a Unamuno, creo, que tiene 47 años

12 Apud M. GARCIA BLANCO, cit., p. 186. La referencia, en carta a Jiménez Ilundáin (14-XI-1913): «medito otra tragedia, una modernización de *Tristán e Iseo*, el mismo argumento en época actual, con personajes y costumbres modernos».

cuando escribe *Fedra*, evitar el «pasar al acto» y contener su impulso profundo. (Lo mismo que a Goethe el haber escrito *Werther* le libró del suicidio, según confesión del autor alemán). Dicho en otras palabras: la escritura de *Fedra* y de esas otras obras, extrañamente románticas, si mi hipótesis es correcta, habrían permitido al maduro Unamuno, al final de la cuarentena y luego en la cincuentena, mantener su equilibrio familiar e incluso su serenidad interior frente al impulso exogámico de ese momento vital. En definitiva, habría actuado de **catharsis** o purificación de la pasión mediante la expresión de la propia pasión.

Y tal vez no esté de más el recordar el episodio de «la novia de Unamuno», una habladuría que circulaba por Salamanca –según Emilio Salcedo en *Vida de don Miguel*– a propósito de una joven maestra que, en su camino hacia el diario trabajo, debía atravesar la calle de nuestro escritor. Según este mismo biógrafo unamuniano, el sentimiento del escritor por la joven no habría pasado del más puro platonismo. Pero, en el abonado campo de un hombre que ronda la cincuentena, podemos entender el incendio pasional y romántico de su obra.