

TRAGEDIA Y «DESNUDEZ EXTREMA» EN *FEDRA* DE MIGUEL DE UNAMUNO

Tragedy and «extreme nakedness» in Fedra by Miguel de Unamuno

Isilda Maria de Sousa LEITÃO

Escuela Superior de Hostelería y Turismo de Estoril (Portugal)
isaleitao@hotmail.com

RESUMEN: El presente artículo se centra, en el ámbito de la vastísima y diversificada obra de Don Miguel de Unamuno, en la atención que el escritor dio al recurrente tema de Fedra.

El artículo se organiza en dos grandes bloques temáticos.

En el primero, se desarrollan algunas reflexiones sobre la importancia que el autor dio al teatro. En la producción textual unamuniana, el teatro es, sin duda, una de las formas de lenguaje en el que Don Miguel deja que se manifieste su concepción de la existencia como *agon*, en este caso en su *Fedra*.

En el segundo bloque temático, partiendo de la antítesis Afrodita – Ártemis, buscamos sorprender el carácter agónico y paradójico del imaginario unamuniano, imaginario que sin escapar al tiempo y a la contradicción, a lo racional y a lo irracional, a la claridad y a las tinieblas, a las cumbres y a los abismos, descubre y construye el elemento *infirmas* que habita la profundidad del propio «hombre de carne y hueso».

Palabras clave: tragedia, agón, *paradoxa*.

ABSTRACT: Within Unamuno's writer production, theatre is, unquestionably, one of its ways of expression. In fact, by using theatre, the Greek professor and Rector from the University of Salamanca expressed, once more, his concept of existence as *agon*, as shown in his *Fedra*.

Tracking, in diffuse colours, a path going from Euripides tragedy (Hippolytus), through the interpretation given by Racine (Phèdre) —the very foundations of the Basque writer— it is the main purpose of this communication to bring the unamunian text to the light of modernity in a friendly embrace between the past and the present...

Key words: tragedy, agon, *paradoxa*.

[...] No te cuides en exceso del ropaje / de escultor, no de sastre es tu tarea, / no te olvides de que nunca más hermosa / que desnuda está la idea [...].

(Miguel de Unamuno, "Credo Poético")

un hombre en lucha consigo mismo, con su pueblo y contra su pueblo, hombre hostil, hombre de guerra civil, tribuno sin partidarios, hombre desterrado, salvaje, orador en el desierto, provocador [...] paradójico, inconciliable, irreconciliable, enemigo de la nada y a quien la nada atrae y devora, desgarrado entre la vida e la muerte [...] invencible y siempre vencido [...]. No tiene ideas... pero este perpetuo monólogo, en que todas las ideas del mundo se mojen para hacerse problema personal, pasión viva [...]¹.

(Jean Cassou, 1926)

I. EL AGONISMO LITERARIO Y SOCIAL DE UNAMUNO

Además del ensayo, de la novela, de la lírica... la producción dramática unamuniana es igualmente extensa, aun cuando gran parte de esa producción sólo haya sido editada tras la muerte de Don Miguel de Unamuno (1864-1936)². Efectivamente, nuestro autor defendía que el teatro era para ser oído y visto, no para ser leído³. Por esta razón, se editó una parte pequeña de su producción dramática en vida del escritor: sólo las piezas que se representaron durante su vida.

Es el caso de *Fedra*, que aparece por primera vez mencionada en carta de 1910, terminándola, según afirmación del propio escritor, en 1911⁴. La tragedia es, de este modo, contemporánea a la publicación de *Rosario de Sonetos Líricos* (1911), «más bien trágicos» que líricos, como afirmaría Unamuno. En ese momento, el poeta dramaturgo leía «bastante – [...] clásicos griegos»⁵, costumbre que parece no haber

1. Cf. CASSOU *apud* EGIDO, 1986: 20.

2. En total, según García Blanco, trece obras dramáticas terminadas (la primera fechada en 1898, la última en 1933, con sólo siete de ellas publicadas en vida del autor) y más de catorce en proyecto (Cf. GARCÍA BLANCO, 1958: «Prólogo», t. XII).

3. Como afirmaba el rector salmantino a D. Emilio de Cáceres, en 1910: «Me resisto a imprimir obras de teatro, escritas para ser oídas e vistas, no para ser leídas» (Cf. UNAMUNO, 1991a: 270, t. I).

4. Cf. UNAMUNO, *apud* GARCÍA BLANCO, *idem* [¿?]: 86-88.

5. Cf. UNAMUNO, carta (1910) a Ernesto A. Guzmán, *apud* GARCÍA BLANCO, *idem*: 101.

abandonado a lo largo de su vida: «leo a los clásicos. Ahora a Eurípides. Y he concebido el propósito de hacer una Fedra moderna, de hoy [...] es un asunto inagotable. Sobre todo, la terrible némesis del amor que busca quien no le busca a él. El que no le hace, el que no hace el amor, le padece [...]»⁶.

Traducida y representada en Italia en vida del autor y pese a haberla escrito en 1911, sólo en 1918 se representó la tragedia por primera vez en el *Ateneo* de Madrid. Conoce un período de interregno, entre la última representación, la de 1924, y de 1931, debido al destierro político de Unamuno⁷ en Fuerteventura, París y Hendaya. En 1931, año de la IIª República española, *Fedra* se pone en escena como homenaje a Unamuno, el *Excitador Hispaniae* (E. Curtius), que se había enfrentado a los dictadores Primo de Rivera y Millán Astray («candidato a Mussolini español», en el decir de Don Miguel). A partir de entonces, sólo en los años cincuenta (1957) *Fedra* vuelve a escena en Madrid.

Con relación a la obra dramática de Unamuno, parece que de ella se puede pensar lo mismo, en lo que se refiere a la ignorancia e incomprensión a que fue sometida en su tiempo, de lo que ocurrió con gran parte de la obra de Eurípides. Los acerca, igualmente, el exilio, real o metafórico... El siracusano muere lejos de la tierra natal y de su Atenas (Macedonia, 406 A.C.). El «vizcaíno, paciente y terco»⁸, asediado por las fuerzas franquistas en Salamanca, morirá allí, lejos de muchos parientes y amigos... La Patria / Madre, que tanto habían amado, parece no haber correspondido de forma satisfactoria a las ansias de sus hijos.

En lo que respecta al abordaje de los problemas sociales, originados por preconceptos y por la hipocresía, el teatro unamuniano rememora el teatro de Ibsen (1828 – 1906), por quien Unamuno sentía gran admiración⁹. Recordemos al filósofo Rafael Argullol, quien a propósito del teatro de Shakespeare y de sus semejanzas con la condición trágica del hombre moderno afirma:

[...] una diferencia fundamental entre el pensamiento trágico del Romanticismo y del Renacimiento: los héroes de éste se mueven en una pasional inserción en las vicisitudes de su época: los de aquél extienden su solitaria rebeldía exiliándose del propio siglo que los ha visto nacer¹⁰.

Sobre *Fedra* y su modernidad, sobre la *lucha* contra un público con preconceptos, sobre las dificultades en estrenarla o darle continuidad, dado que presentía

6. Cf. UNAMUNO, carta (1910) a Francisco Antón, *apud* GARCÍA BLANCO, *idem*: 87.

7. Como se sabe, Unamuno había afirmado, cuando partió al exilio: «Volveré no con mi libertad, que nada vale, sino con la vuestra».

8. Cf. UNAMUNO, carta (1911) a Fernando Díaz de Mendoza, *apud* GARCÍA BLANCO, *idem*: 87.

9. En un discurso en el que, como es habitual, la diana es la sociedad española, la actividad cultural o su propio yo, afirma Unamuno a propósito del exiliado noruego en Roma: «Ibsen, el solitario, el fuerte [...] forjó su espíritu en el duro yunque de la adversidad [...] solo y fuera de esa llamada república de las letras [...]» (Cf. UNAMUNO, 1958: 431-432, t. III).

10. Cf. ARGULLOL, 1990: 247.

que no podía «luchar con la gente del teatro»¹¹, sobre la pobreza que encontraba en el teatro contemporáneo, Unamuno afirmaba:

He querido hacer un drama de pasión, y de pasión rugiente [...] un drama desnudo. [...] Una pasión en carne viva. La cosa es fuerte y recia. Primero me dijeron los cómicos que era muy crudo. Y le aseguro que es ello muy casto. Lo que hay es que esta gente se asusta del desnudo y no del desvestido; representa verdaderas indecencias pero no sabe dar solemnidad trágica a la pasión. Si yo fuese más joven y estuviese en otra posición social, era capaz de hacer, vestido de mujer, el papel de Fedra, ante un auditorio de monjas, seguro de no escandalizarlas y sí conmovérlas. [...] Y yo lo que más odio en el teatro es la pantomima. [que] es la muerte del teatro como literatura. [...] Pero los cómicos, como no saben decir, quieren lucirse con pantomimas [...] Mas, por mi parte, les he hecho saber que no escribo a la medida de sus gustos o sus habilidades...Vea usted la batalla en que me he metido¹².

Cuando se estrena *Fedra* en sesión privada en el *Ateneo* de Madrid, tendrá Unamuno necesidad de exponer su teoría sobre el drama a un público que quedaría desconcertado ante el argumento y la presentación escénica de la pieza. Teoría en el sentido de sus concepciones sobre el arte dramático, concepciones que ya fueron expuestas en cartas o artículos de prensa, de forma análoga a como lo solía hacer tanto con la poesía como con la novela...

En el «Exordio» de *Fedra*, compuesto para su presentación el día del estreno, con su habitual sinceridad, Unamuno revela al público las razones «externas e internas» al arte, que impedían que sus obras fueran representadas en los teatros de Madrid. Don Miguel expone su incapacidad para lidiar con los procedimientos típicos a los autores de la época, así como su no condescendencia a los salones y tertulias de moda. Se refiere también a la incapacidad de los actores para desempeñar su papel de acuerdo con el texto presentado, que tenía que ser normalmente adaptado a la medida de ellos¹³. Por otro lado, afirma que «hay

11. Cf. UNAMUNO, carta (1920) a Gilberto Beccari, *apud* GARCÍA BLANCO, *idem*:97.

12. Cf. UNAMUNO, carta (1913) a Ernesto E. Guzmán, *apud* GARCÍA BLANCO, *idem*: 91-92.

13. Vale la pena recordar el inicio de ese «Exordio», en el que Unamuno afirma: «Esta mi tragedia *Fedra* no me ha sido posible que me la acepten para representarla en un teatro de Madrid. La misma suerte ha ocurrido a otros dramas que tengo compuestos y presentados. Ha habido por ello razones externas al arte y otras internas a él.

Las externas son que no formo parte del cotarro de lo que se llama por antonomasia *autores*, ni hago nada por entrar en él mediante los procedimientos ya clásicos, y que tampoco puedo ni debo reducir a perder el tiempo en saloncillos y otros lugares análogos solicitando, siquiera con una silenciosa asiduidad a tales tertulias teatrales, un turno para que den al público a conocer mis obras dramáticas.

Agréguese que ni sé ni quiero saber escribir papeles, y menos cortados a la medida de tal actor o actriz desconociendo, como desconozco, las respectivas aptitudes de los hoy en boga, desconocimiento que no me han de perdonar. Y como procuro, en vez de cortar papeles, crear personajes —o más bien,

que educar al público para que guste del desnudo trágico¹⁴, explicando lo que considera *desnudo*:

Llamo desnudo en la tragedia o desnudez trágica al efecto que se obtiene presentando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad¹⁵.

Además de la crítica a la dramaturgia y a la escenografía de la época, es patente, además, una intención claramente apelativa, en el sentido que el arte dramático vuelva a su «primitiva severidad de desnudez clásica y dejando para aquel otro todo lo que es ornamentación escénica»¹⁶.

¿Cómo consigue entonces nuestro autor esa «desnudez»? Parece que la «profesional familiaridad con los trágicos» del autor de *Del sentimiento trágico de la vida* (1912) le lleva, a través de la austeridad de los elementos (a la manera de Sófocles), a crear una mayor densidad trágica. *Fedra* aparece encuadrada por un escenario que suprime ya sean episodios de «pura diversión», ya sean personajes, escenarios, mobiliarios o vestimentas de mero «adorno» (del tipo de aquellos en los que las espectadoras se distraen «mirando como va vestida la actriz que la representa»¹⁷), ya sean diálogos prolijos e inflamados: «el diálogo mismo tiende a ser lo menos oratorio posible»¹⁸.

Con su habitual tendencia a volver híbridos los géneros literarios, añade también Unamuno:

Es poesía y no oratoria dramática lo que he pretendido hacer. Y esto [...] es tender al teatro poético y no ensartar rimas y más rimas [...] teatro poético será el que cree caracteres, ponga en pie almas agitadas por las pasiones eternas y no las meta al alma, purificándonola, sin necesidad de ayuda, sino la precisa, de las artes auxiliares. Hace tiempo que a nuestra dramaturgia española le falta pasión, [...] le falta tragedia, le falta drama. Le falta intensidad¹⁹.

De este modo, no obstante el rastro de la tradición de *Fedra*, que pasa por Eurípides, Séneca, Racine o D'Annunzio, la *Fedra* de Unamuno se distingue de las de Racine o de D'Annunzio por la ausencia de decoración y de retórica que presentan

personas, caracteres— tampoco puedo ni debo estar dispuesto a modificar y estropear a éstos para acomodarlos, como a un potro, a las condiciones de quien los haya de representar. Son éstos, los actores y actrices, los que en buena ley de arte deben doblegarse al carácter dramático.

Hay un perenne conflicto entre el arte dramático y el arte teatral, entre la literatura y la escénica, y de ese conflicto resulta que se impone al público dramas literariamente detestables, estragando su gusto, y otras veces se ahogan excelentes dramas. [...] Lo que leído produce efecto dramático, cómico o trágico, ha de producirlo si se sabe representarlo.» (Cf. UNAMUNO, 1958: 400-401, t. XII).

14. Cf. UNAMUNO, *idem*.

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. *Idem*: 402.

18. *Idem*: 402.

19. *Idem*: 404.

estos últimos²⁰. Sobre la escenografía de lo trágico, recordamos a Thierry Maulnier, cuando afirma:

Un mundo trágico es un mundo del que ha sido expulsado todo lo accidental; la interpretación trágica de la vida lleva consigo toda una estética de la simplicidad²¹.

Sería por la «economía», por la «intensidad», por la «desnudez» total, en una gran antinomia formal a su teatro contemporáneo, donde se delinearían esos complejos caminos de la contradicción:

[...] el desarrollo de la acción, resultado de choques de pasiones, va por la línea más corta posible [...] He querido presentaros unas almas humanas arrastradas por el torbellino del amor trágico²².

Con su *Fedra*, el «profesor de lengua y literatura griegas», «sin intención didáctica alguna», pretendía hacer, de este modo, un «ensayo de renovación y modernización de los viejos temas»²³, tentado por el «amor irresistible de la madrastra por su hijastro»²⁴.

Recordemos pues el mito de Fedra, la *brillante (phaidra)*. Cuenta la leyenda que Fedra, hija del rey y de la reina de Creta, fue dada en casamiento al rey de Atenas, Teseo, cuando éste aún estaba casado con una bárbara, Antiope o Hipólita, reina de las Amazonas, de cuyo casamiento tuvo un hijo, Hipólito.

Hipólito hereda de la madre la pasión por la caza y por la naturaleza, dedicando especial veneración a Ártemis, la diosa virgen, que se volverá su protectora, despreciando los favores de Afrodita, por considerarla «la divinidad más malvada», mientras que Ártemis, hermana de Febo, sería «la más importante entre las divinidades. Por el verde bosque, acompañando sin cesar la doncella con sus rápidos perros elimina las fieras de la tierra» (10-20), como describe Eurípides²⁵.

Descendiente de Apolo, Fedra (al igual que las mujeres de su familia, entre ellas su hermana Ariadna) es perseguida por el odio de Afrodita desde el momento en que Apolo denunció ante los Dioses del Olimpo los amores entre la diosa y Marte.

Mujer de edad madura, de alto nivel social, con dos hijos, «Fedra resultó presa en su corazón de terrible amor» (20-30)²⁶ por su joven hijastro, gracias a los designios de Afrodita, puesto que la diosa quería vengarse de Hipólito «por los yerros»

20. El tema llama igualmente la atención, entre otros, de Pausanias, Plutarco o Diodoro Sículo.

21. Cf. MAULNIER, *apud* ARGULLO, *idem*: 246.

22. Cf. UNAMUNO, *idem*: 402-404.

23. Cf. UNAMUNO, 1991a: 305, t. I.

24. *Ibidem*.

25. Cf. EURÍPIDES 2000: 264.

26. *Ibidem*.

(20-30)²⁷ que había cometido contra ella. Afrodita protegía a quienes veneraban su «poder» y abatía a todos los que la desafiaban. Fedra, de este modo, se vuelve víctima de la venganza de Afrodita y del conflicto entre las dos diosas.

Ártemis y Afrodita tendrán en la versión de Eurípides (*Hipólito Coronado*, 428 A.C.), en la del latino Séneca (*Phaedra*, entre 49 a 62 D.C.) o en la de Racine (*Phédre*, 1677) un mayor o menor protagonismo, dependiendo del enfoque de ponerse más en el conflicto entre las divinidades airadas o en el drama de amor a escala humana. Estas versiones manifiestan igualmente una filosofía más sofista (Eurípides), estoica (Séneca) o jansenista (Racine) del hombre y de la divinidad, que pretendían servir de punto de reflexión para sus épocas. Se considerará a Eurípides un precursor del Helenismo, dadas las profundas contradicciones y antinomias que presiden su obra poética.

Cuando en 1912 Unamuno describe *Fedra* al escritor Pérez Galdós, su «querido amigo y maestro»²⁸, lo hace de la siguiente forma:

[...] el argumento mismo de las de Eurípides y de Racine, sólo que modernizado, cristianizado y puesto en la época actual. Es una tragedia en que he tendido a la máxima sencillez; el número de personajes, tres principales (Fedra, su marido e Hipólito, hijo de este y entenado de aquella) y tres accesorios: la misma decoración —que puede ser de cualquier casa— en tres actos [...].

A pesar de que la tragedia fuera a beber de Eurípides y Racine, todo «el desarrollo es distinto»²⁹. La tragedia estaría, de este modo, compuesta por:

[...] Un mínimo de personajes [...] la misma decoración para los tres actos (la mejor una sábana por fondo y tres sillas) trajes, los de la calle, nada de episodios ni digresiones y lo menos posible retórico [...].³⁰

La *Fedra* de Unamuno tiene así seis personajes. Los tres secundarios son Eustaquio, el ama («nodriza») de Fedra, Marcelo, el médico amigo de Pedro, que se define a sí mismo como «incompatible con la Esfinge» (2, IX) y que considera a Hipólito «el único sano de la casa, gracias al campo» (2, IX). A Fedra no le gusta el médico, porque le adivina el «secreto» (3, I): «su mirada penetrábame hasta lo más hondo; era mi demonio de la guardia, mi acusador» (3, I). Por último, Rosa, la criada, ya había «notado que la señorita se está volviendo otra» (2, XI). Los tres personajes secundarios funcionan un poco a la manera de coro, omitido en esta pieza.

De los personajes principales, sólo Fedra e Hipólito conservan los nombres míticos, apareciendo el marido de Fedra, Teseo, en la obra de Unamuno con el

27. *Ibidem*.

28. Cf. UNAMUNO, 1991a: 305, t. I.

29. Cf. UNAMUNO, carta (1911) a Fernando Díaz de Mendonza, *apud* GARCÍA BLANCO, *idem*: 87.

30. Cf. UNAMUNO, carta (1913) a Ernesto E. Guzmán, *apud* GARCÍA BLANCO, *idem*: 91-92.

nombre de Pedro. Fedra es una mujer de la burguesía, huérfana, «neurocardiaca» como la madre, educada en un convento por las «madres» (1, I), que se casa «vencida» por la «generosidad» de Pedro (1, I). No tiene hijos y el hijastro es, en palabras suyas, «casi de mi edad misma... podría ser mi hermano, mi marido.» (2, IV). Hipólito es un cazador, amante de la vida del campo. Cuando nació, «costó la vida a su madre» (2, VI) y, aunque dude que pueda volver a enamorarse, la única hipótesis que presenta para el casamiento es «Diana» (1, IV).

No profundizaremos en todas las semejanzas o diferencias que se pueden encontrar en las versiones de Eurípides y de Racine con relación a la obra de Unamuno. Sin embargo, nos gustaría referirnos a unos de los aspectos centrales, especialmente en lo que dice respecto al tema *amor/mors* o, en palabras de Racine: «Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue / Se serait avec vous retrouvée ou perdue» (II, V).

Al igual que en el *Hipólito Velado*, la primera versión perdida de Eurípides (seguida posteriormente por la del latino Séneca), o al igual que en *Phèdre* de Racine (2, V)³¹, Unamuno muestra a Fedra manifestando su amor a Hipólito (1, V), al contrario que en la segunda versión del trágico griego, *Hipólito Coronado*, en que el ama denuncia el amor de Fedra a Hipólito (570-670), tal vez para no escandalizar al público de la época de Pericles.

En lo que respecta a la representación teatral de la muerte del personaje femenino, es importante señalar que los tres se suicidan. Pero mientras que en el *Hipólito Coronado* Fedra se ahorca fuera de escena (800-810), la Fedra de Racine toma una poción venenosa (de acuerdo con la *bienséances*, no era digna la muerte por ahorcamiento...) y muere rodeada de Teseo y de otros personajes (5, VII). La Fedra de Unamuno, que se suicida mediante abuso de comprimidos, agoniza y muere fuera de escena (todo el Acto III, excepto la Escena I), puesto que a Don Miguel no le gustaba la «pantomima». Para nuestro autor: «Las muertes en escena, y todo lo patológico —ataques de nervios, de locura— me resulta insoportable»³².

Unamuno escribirá una Fedra centrándose en el problema amoroso, el del «hombre de carne y hueso», llamando la atención de esta forma sobre el tema de la propia condición femenina. Si la condición de la mujer en el mundo antiguo parece no estar imbuida, de un modo general, por el respeto que le otorgarían el cristianismo y el culto mariano³³, una de las preguntas que parece

31. Una doble transgresión de Racine / Fedra, si mirásemos las *bienséances* del siglo XVII, en lo que respecta a la iniciativa de la declaración de amor hecha por una mujer y fuese ese amor lícito... En 1677 la obra se imprime con el título *Phèdre et Hippolite*, pero en las obras completas de 1687 aparece ya con el título que hoy conocemos.

32. Como afirma UNAMUNO, en carta (1912) a Ernesto A. Guzmán (Cf. UNAMUNO, *apud* GARCÍA BLANCO, *idem*: 92).

33. Lo que no invalidaría, por ejemplo, que Eurípides, excluyendo Fedra o Medea, haya sido uno de los primeros que pintó, con «traços indeléveis», su admiración por las «virtudes e dignidades da mulher», como recuerda António Freire, dando ejemplo con los «perfis femininos de Ifigénia e Macária, Andrómaca e Alceste, Hécuba e Polixena» (Cf. FREIRE, 1985: 199).

plantear Unamuno es cómo reaccionaría la época cristiana y burguesa del siglo XX ante este drama³⁴...

Pero abandonemos el agonismo de la creación literaria de Miguel de Unamuno, agonismo que se afirma respecto a la relación del Autor con los otros creadores / escritores, con los personajes / actores, con el público / sociedad, para dedicarnos a la componente vital, ontológica del teatro unamuniano, la que se enlaza con las *inmortales contradicciones*³⁵, con la «lucha», con el enfrentamiento de las fuerzas espirituales contradictorias, inherentes al propio hombre. Como diría el autor de *Del Sentimiento Trágico de La Vida*:

Contradicción? ¡Ya lo creo! ¡La de mi corazón, que dice sí, y mi cabeza, que dice no!³⁶.

II. LO PARADÓJICO IMAGINARIO UNAMUNIANO

¿No es, finalmente, ésta la contradicción que, de un modo lacerante, atraviesa la propia vida de Fedra? Contradicción que, en términos arquetípicos, se expresa en la tragedia de Eurípides en las figuras de Afrodita y Ártemis.

En efecto, Eurípides acentúa elocuentemente este fuerte antagonismo, esta tensión trágica entre Afrodita y Ártemis a lo largo de toda la tragedia, tensión que, no obstante, surge paradigmáticamente marcada a partir del contraste entre la primera afirmación de Afrodita (con la que comienza la pieza) y, ya a su final, la última declaración de Ártemis.

Tras abrir la pieza, Afrodita afirma: «Soy diosa importante [...] y abato a cuantos se enorgullecen contra mí [...] Hipólito [...] dice que soy la divinidad más malvada [...] mas [...] a Ártemis [...] la honra, considerándola la más importante entre las divinidades» (10-20)³⁷.

Ya al final de la tragedia de Eurípides, cuando Hipólito comprende finalmente el papel de Afrodita en todo este enredo, afirma con vehemencia: «¡Ay! ¡Ojalá el linaje humano pudiera lanzar maldiciones contra los dioses!» (410-420). Enseguida, en su última declaración, Ártemis afirma: «¡Déjame a mí! [...] Porque yo, con mi mano, contra el mortal que le sea más querido, me vengaré gracias a mis flechas inevitables» (410-430). Con lo que, proféticamente, concluye diciendo: «[...] y el amor de Fedra hacia ti no quedará en silencio ni caerá en olvido» (430-440).

34. Aun cuando con distintos abordajes del problema de los conflictos matrimoniales, como son el caso de *La Esfinge* (1898), *Fedra* (1910/11) o *Soledad* (1921), el teatro unamuniano resalta, con mayor o menor fortuna, la importancia de la mujer.

35. Cf. LEITÃO, 2004

36. Cf. UNAMUNO, 1991b: 31.

37. Cf. EURÍPIDES, *idem*: 263.

En este sentido, la tensión entre Ártemis y Afrodita es extrema y la tragedia de Hipólito, el Puro, y de Fedra, la Brillante, sea ella del siglo V A.C., del XVII o del XX D.C., puede afrontarse como un eco del conflicto íntimo de esas divinidades que habitan en nosotros. Pero al final, ¿quiénes son esas divinidades, cómo es que se presentan ellas mismas antinómicamente y qué representan desde el punto de vista simbólico?

Es cierto que el enfrentamiento Afrodita – Ártemis no aparece de modo explícito en la Fedra de Don Miguel, pero la presencia de un imaginario estructuralmente antitético, en la diversidad de sus manifestaciones, en la diversidad de sus múltiples rostros, es algo que viene profundamente marcado en este drama unamuniano. Imaginario en el que racional e irracional, claridad y tinieblas, destino y voluntad, ciudad y campo, inocencia y mentira, *cimas* y *simas*, convención social y verdad interior, palabra y secreto, en la unidad y complementariedad de estos pares de opuestos, son la condición de la construcción de un tiempo simultáneo mítico e histórico.

La antítesis ciudad y campo es uno de esos pares de opuestos, una de esas antinomias, pero cada uno de esos polos es también intrínsecamente paradójico. La «Naturaleza» «no sufre fiebres ni necesita luchar para querer. Por eso es el verdadero templo de Dios» (1, III); el campo es un *locus aemenuis*, «¡allí se ve todo claro!» (1, III), es cierto, pero, paradójicamente, es también el lugar donde se mata a las fieras, donde se «libra de vicios» (1, III) y donde «se te curan las demás» (1, III)

También el secreto se opone a la urgencia apolínea de llevarlo todo a la luz, también el secreto entra en conflicto con la Palabra, la intimidad del alma con las exigencias y los padrones sociales. El secreto individual nos mantiene separados de la sociedad. Al revelarnos nuestro misterio, acabamos por revelar nuestra individualidad. Fedra, al confesar el secreto de su alma, al traer hacia la luz, en una urgencia apolínea, los abismos del alma, al romper con la máscara social, por la dificultad de lidiar con la interioridad del recinto sagrado de las «simas», acaba por volverse víctima de esa tensión, de esa conflictividad.

Es verdad que al alma le gustaría desnudarse ante los demás en su lenguaje simple, ingenuo y espontáneo, pero los muros y las voces, las preocupaciones consideradas socialmente superiores, los imperativos de conformidad social impiden, tantas veces, la experiencia directa de la profundidad de la propia alma.

Es este abrazo, este abrazo inconciliable, pero abrazo al fin y al cabo, esta tensión nunca resuelta, juego dramático del que no se excluye ninguna de las polaridades, lo que permite construir y rescatar el sentido de la vida y de las cosas. Abrazo en el que convergen la acción y la contemplación, la duda y la certeza, la eternidad y la caducidad, la quietud de las aguas infinitas a la que se aspira y el flujo de las aguas heraclitianas de las que no se prescinde.

Ilustremos con algunos ejemplos algunas de las polaridades y tensiones anteriormente mencionadas:

- NODRIZA— Pero qué, ¿no se te quita eso de la cabeza, Fedra? [...] El corazón es más rebelde, lo sé... (1, D)
- FEDRA— en estos días de lucha... (1, D)
- FEDRA— [...] Con pensar no se hace nada ...! (1, D)
- FEDRA— No cabe resistencia. Esto así, contenido, me abrasa: revelado, se curaría mejor. Está escrito, es fatal! (1, D)
- FEDRA— Eso quisiera yo, que me callase lo que llevo dentro... (1, D)
- FEDRA— con estas cosas no sé ya si creo o no [...] (2, D)
- HIPÓLITO— Debo al aire del campo la vida y aborrezco la ciudad... Hay que salir de casa [...] ¿y adónde mejor que al monte? (1, III)
- HIPÓLITO— La vida del campo, bajo el cielo libre, el aire libre, sobre la santa y libre tierra, mejora el hombre. Allí no hay odios ni envidias; los robles, los arroyos, las rocas, no envidian, no odian... (1, 3)
- NODRIZA— El sacrificio habría sido decir la verdad, toda la verdad. (3, D)
- PEDRO— [...] esto ha de guardarse aquí, enterrado entre los tres (2, V)
- HIPÓLITO— No vemos la sima hasta que estamos a su borde. ¿Cómo pude vivir junto de ella tan ciego? (3, V)

Cada esfuerzo, cada seducción implica nuevos peligros y renovadas decepciones. El imaginario unamuniano, tal como se revela en *Fedra*, no se resigna ante una razón dogmática, no se somete a una fe incuestionable e infalible, luchando antes, incesantemente, con lo enigmático y lo misterioso. Incluso cuando surge la tentación *nadista*, la apelación al reposo, la voluntad de la disolución, la atracción de las aguas profundas y tranquilas, en suma, el sentimiento oceánico, es también para, al mismo tiempo, ganar ánimo y recuperar fuerzas, regresar a un principio de lucha y acción, para involucrase, plena y totalmente, en un actuar comprometido y arriesgado.

Se sabe que los griegos se referían a la infinidad de esas polarizaciones, a la pluralidad de esos espíritus sin nombre, que instigan y guían nuestra vida, usando expresiones como divinidades o demonios. Sócrates decía que había vivido de acuerdo con los dictámenes de su *daimon*. Carl Jung, aunque prefiriese el término *inconsciente*, no rechazaba la utilización de la palabra *demonio* al referirse a esas imágenes, a esas polarizaciones, pues como afirmaba:

Sabemos que algo desconocido, extraño, camina a nuestro encuentro, tal como sabemos que no somos nosotros quienes tenemos un sueño o una inspiración, pero que ellos, de una forma u otra, surgen espontáneamente. Puede decirse que aquello que nos ocurre de esta manera emana del mana, de un demonio, de un dios o del inconsciente³⁸.

38. Cf. JUNG *apud* MOORE, 1992: 314.

La vivencia *demoniaca* se convierte así en la posibilidad de descubrimiento de las regiones más profundas, de esa fuente inagotable desde donde fluye la vida, otorgando de esta forma al alma la posibilidad de, al enfrentarse con su misterio, dejarse guiar por él, o, agónica y complementariamente, luchar con ese enigma, con esa esfinge.

El alma unamuniana –como la tensión trágica que siempre acompaña a Fedra– no es propiamente el ansia y la voluntad de perfección, tanto cuando ésta se entienda como el ascenso a los mundos apolíneos de la luz y de las alturas, del ascesis y de la pureza, como cuando se entienda como la perfección, como el ascenso a un mundo en el que la sombra no tiene lugar, mundo que rompe radicalmente con la negatividad de la noche. Aun cuando la atracción por las cimas esté, sin sombra de duda, profundamente presente en Unamuno.

Pero Unamuno busca la paz en la guerra, la altura en las profundidades, asume el conflicto y la contradicción, rechazando encerrarse en la unilateralidad de cualquiera de las polarizaciones. Al contrario que el puro Hipólito, que sólo ve el abismo cuando ya se ha despeñado en él,

No vemos la sima hasta que estamos a su borde [...] (3, III).

Unamuno encuentra siempre alguna luz en el seno de las sombras, alguna duda en la certeza, algún alma en la elevación de las cimas.

Hipólito, en su aérea y apolínea elevación, adoraba a Ártemis y despreciaba a Afrodita, desdeñando «el lecho [...] no prueba el matrimonio» (10-20)³⁹. Su ayo le había advertido que las divinidades, como los seres humanos, no soportan un tratamiento desdeñoso y que procuran vengarse si no les prestamos la atención que merecen⁴⁰. A esta unilateralidad y desdén los antiguos griegos llamaban *insulto* a la divinidad, actitud que acarreaba la ira divina con relación a los mortales, lo que acarreaba un hechizo trágico. Un griego de la antigüedad, cuya vida no transcurría bien, solía preguntarse a qué divinidad había ofendido. Se preguntaba a qué divinidad estaba olvidando, cuál era el altar al que no estaba sacrificando.

El Hipólito unamuniano «es bueno, honrado y trabajador, pero fuera de su trabajo parece no vivir sino para la caza» (1, II), no está «resuelto [a] casarse [...] como no fuese con Diana [...] lo que dudo, llegase a enamorarme...» (1, III).

Sería esta *hybris* desmedida, este rechazo a aceptar la autoridad de los dioses, en este caso la divinidad de Afrodita, lo que llevaría al desastre, a la tragedia, al sufrimiento.

39. Cf. EURÍPIDES, *idem*: 264.

40. «[...] ...a los dioses hay que llamarles amos [...] odian la actitud soberbia [...] como entonces no saludas tú a una diosa respetable?» (90-100) (Cf. EURÍPIDES, *idem*: 266).

Hipólito, con su «torpeza», su «ceguera», su «brutalidad» (3, VII), su unilateralidad, con su *insulto* a la divinidad, a Afrodita, teje su propia tragedia:

[...] cazador no advertí como se caía y no la sostuve a tiempo, antes que la cosa no tuviese remedio (3, VII).

Mientras tanto, el alma unamuniana se descubre y se construye, por encima de todo, en su propia entereza, en la totalidad paradójica, como *myterium conunctionis*, una forma de *teleiōsis* completamente distinta. Se descubre y se construye en la plena aceptación y reconocimiento del elemento tensión, del elemento *infirmas*, que habita la propia alma. Es en este sentido en el que quizá no sea inadecuado decir que Fedra habita en todos nosotros.

Como reconoce el propio Hegel, la tendencia al desorden y al sufrimiento, a lo patológico y a la anomalía, a la misma locura, es una forma o etapa necesaria en el desarrollo del alma⁴¹. El «cáliz amargoso da desgraça»⁴², como reconoce Antero de Quental, la pasión y la duda, el tedio y el mal, son inherentes a la naturaleza del alma, pero el espíritu, al encerrarse en su mundo ideal, que todo «consuela» y que «para todo es compensación»⁴³, al elevarse a un perfeccionamiento espiritual, al espíritu superior, de alguna forma traiciona el alma, el alma como totalidad, como paradoja, con sus polarizaciones diurnas y nocturnas, luminosas y sombrías.

Los caminos del alma y del espíritu pocas veces coinciden. Muchas veces divergen, especialmente cuando este último sigue la trayectoria ascendente de las alas y del vuelo, procurando romper con los vínculos que también nos atan a lo terrestre, a la gravedad, al tiempo y a la Historia.

Pero, incluso cuando no están convocados, principalmente cuando son ignorados y despreciados, rechazados (es éste, precisamente, el caso de Hipólito, el Puro), los dioses siempre están presentes, siempre reaparecen. Incluso cuando el alma, en sus ascensiones diurnas y nocturna místicas, se identifica con el espíritu, con el *pneuma*, los dioses airados, el lado sombrío de la divinidad, los vientos de la tragedia, fuerzan su presencia.

Es en este contexto cuando podremos por cierto afirmar que Fedra es el camino del alma, no el del espíritu.

En una misma dirección, en *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, Unamuno afirma que «No basta pensar, hay que sentir nuestro destino»⁴⁴, para a lo largo de

41. Recordamos G. W. F. Hegel y su *Filosofía del Espíritu*, «Zusatz»: «En la locura, el alma lucha por restaurar la perfecta armonía interior a partir de la contradicción existente» (Cf. HEGEL, *apud* HILLMAN, 1999: 160).

42. Vide QUENTAL, «A Santos Valente», in *Sonetos Completos* (Cf. QUENTAL, 1980: 36)

43. Vide QUENTAL, carta de 1886 a Vicente Machado de Faria e Maia (Cf. QUENTAL, 1989: 811).

44. Cf. UNAMUNO, 1991, b: 33. En la misma obra, Unamuno afirma que «el fin de la vida es vivir y no lo es comprender» (*idem*: 121), para en seguida referirse al «pensamiento de la vida; pensamiento a base irracional» (*idem*: 129).

la obra mantenerse en esa tensión y equilibrio inestable entre el vivir y el comprender, entre el pensamiento y la *irracionalidad* que él siempre encierra, rechazando de este modo alejarse de la tragedia de la vida, lo que siempre ocurre en cualquier tradición puramente racionalista, que no consiga vislumbrar el peligro de «¡querer creer con la razón y no con la vida!»⁴⁵.

Fedra es ese tiempo, ese régimen del imaginario en que los opuestos todavía están lado a lado, en que dios es luz y abismo y teje a dos manos:

Dios a dos manos teje en su telar («La Ley del Milagro», xxx, *Rosario de Sonetos Líricos*).

Si el hombre inicialmente mató a ese dios paradójico, ese dios que teje a dos manos, expulsando a Satán «del trono del Señor» («Satán», LXXIII, *Rosario de Sonetos Líricos*), creando de este modo un dios apolíneo y todo poderoso, un dios refugio en el que deposita todas sus esperanzas de liberación, es ese mismo dios de luz y verdad, perdidas todas las ilusiones, el que ahora mata. A este respecto nos dice James Hillman:

Se Deus morreu, foi devido a um excesso de saúde: havia-se distanciado da *infirmas* intrínseca do arquétipo⁴⁶.

De esta forma, si los dioses son inmortales, si el arquetipo es el universo en nosotros, si hay dolencia en el arquetipo, entonces la *infirmas* que presentan es igualmente eterna. De este modo, el dios paradójico, que parecía estar muerto, sólo estaba adormecido, relegado al olvido, por la actitud invasora de la luz.

Los caminos por los que peregrina el imaginario de Don Miguel, en su *Fedra*, no son los del dios apolíneo y luminoso, sino los de esa geografía agónica y trágica, con sus mundos de luz y tinieblas, en los que hasta la propia muerte tiene un sentido. Su discurso es un discurso paradójico, que de tan largo se aleja de la estructura esquizoide y separadora de los regímenes aéreos, diurnos y luminosos.

Su Fedra es un inmenso oximorón, un espacio desesperado de convergencia de los opuestos, un himno a la *coincidentia oppositorum*, el enfrentamiento con la *infirmas* del arquetipo y, por lo tanto, el inevitable redescubrimiento del «hombre de carne y hueso». Del hombre de ayer y de hoy, del hombre universal y eterno, que habita en cada uno de nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, R. (1990). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Destino.
AVENS, R. (1993). *Imaginação é Realidade*. Petrópolis: Vozes.

45. Cf. UNAMUNO, *idem*: 86.

46. Cf. HILLMAN, *apud* AVENS, 1993: 131 (*bold* nuestro).

- EGIDO, L. G. (1986). *Agonizar en Salamanca, Unamuno*. Madrid: Alianza.
- EURÍPIDES. (2000). *Hipólito, Tragedias I*. Madrid: Cátedra.
- FREIRE, A. (1985). *O Teatro Grego*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.
- GARCÍA BLANCO, M. (1958). «Prólogo», Miguel de Unamuno, *Obras Completas*. Madrid: Afrodísio Aguado (T. XII)
- HILLMAN, J. (1999). *Re-Imaginar la Psicología*. Madrid: Siruela.
- LEITÃO, I.M.L.S.R. (2004). *Antero de Quental e Miguel de Unamuno, As Imortais Contradições*. Barcelona: Universidade de Barcelona (Tesis Doctoral).
- MOORE, T. (1997). *O Sentido da Alma*. Lisboa: Planeta.
- QUENTAL, A. de. (1980). *Sonetos Completos*. Porto: Anagrama.
- . (1989). *Cartas II*, Lisboa: Comunicação.
- RACINE, J. (1985). *Phèdre*. Paris: Librairie Générale Française.
- UNAMUNO, M. de. (1958). *Obras Completas*. Madrid: Afrodísio Aguado (Tomos III, XII, XIII).
- . (1991a). *Epistolario Inédito I*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . (1991b). *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. Madrid: Alianza.