

LA *RHESIS* DE FEDRA (373-430): RETÓRICA Y CARACTERIZACIÓN

Francisca Gómez Seijo

Profesora de Enseñanza Secundaria - IES Álvaro Cunqueiro (Vigo)
<f.gomez.seijo@hotmail.com>

Artículo recibido: 15 de junio de 2016

Artículo aceptado: 6 de julio de 2016

RESUMEN

En este artículo la autora trata de señalar la conveniencia de contemplar los discursos de los personajes trágicos como composiciones que contribuyen a articular el diseño global de las piezas dramáticas a las que pertenecen antes que como expresión del ἦθος individual e idiosincrático de los personajes que los pronuncian. Estos personajes también están subordinados a la articulación de dicho diseño y su caracterización no depende de nuestros criterios modernos de coherencia, sino de su ensamblaje en el proyecto compositivo constituido por la totalidad de la obra. Mientras que la mayor o menor discordancia observable entre el ἦθος retórico y el ἦθος dramático en los *agones* eurípedeos ha dividido a la crítica entre dos enfoques opuestos (realismo psicológico y atomismo), el estudio particular de la *rhesis* de Fedra, al carecer de ese componente agonal, permite encontrar un punto de equilibrio entre ambos enfoques. La autora analiza el grado de conexión entre los rasgos de caracterización presentes en esta *rhesis* y las palabras y los actos del personaje antes y después de pronunciarla. Cuanto mayor sea esta conexión, mayor será también el potencial de caracterización de la *rhesis*; en caso contrario, será preciso determinar en qué medida contribuye al diseño global de la obra y también a la caracterización la discordancia entre el ἦθος retórico y el ἦθος dramático de Fedra.

PALABRAS CLAVE: Eurípides, Fedra, retórica, caracterización

ABSTRACT

In this article the author tries to point out the convenience of seeing the speeches of the tragic characters as compositions that contribute to articulate the overall design of the dramatic pieces they belong rather than as an expression of individual and idiosyncratic ἦθος of the characters who pronounce them. These characters are also subordinate to the articulation of that design and their characterization does not depend on our modern standards of consistency, but on its assembly in the compositional project of the whole work. While more or less observable discrepancy between

rhetoric ῥήθoς and dramatic ἤθoς in euripidean *agons* has divided critics between two opposing approaches (psychological realism and atomism), the particular study of the Phaedra's *rhesis*, lacking of that agonal component, does allow to find a balance between the two approaches. The author analyses the degree of connection between the characterizing features present in this *rhesis* and the words and actions of the character before and after pronouncing it. The higher this connection, the greater also the potential for characterization of the *rhesis*; otherwise, it will be necessary to determine to what extent contributes to the overall design of the work and also to the characterization the discrepancy between Phaedra's rhetoric and dramatic ῥήθoς.

KEYWORDS: Euripides, Phaedra, rhetoric, characterization

I. INTRODUCCIÓN

El uso dramático de la Retórica en Eurípides constituye una de las características de su arte que le han granjeado una crítica desfavorable entre quienes conciben los discursos de los personajes —sobre todo en los *agones*— como meros ejercicios retóricos poco o nada conectados con la acción dramática. Ahora bien, Labiano Ilundain (2006: 2) advierte que «la Tragedia griega no es una entidad estática, didáctica y exclusivamente verbal, sino un conglomerado de elementos, de los que únicamente conservamos el texto escrito, que implican acción y contexto visual ante unos espectadores, algo que se ve y se oye. Si nos olvidamos de esta clave escénica, entonces Eurípides puede pasar por un profesor de Retórica, de pensamiento, por un sofista, (...) y no por lo que realmente era, a juicio al menos de su conciudadanos, a saber, un dramaturgo que componía piezas teatrales». Es innegable la predilección del poeta por sembrar sus obras de reflexiones morales y filosóficas, así como largos debates y diálogos entre personajes que ofrecen argumentos a favor y en contra de una determinada idea o conducta¹. Que este uso de la Retórica no lo haya

¹ Resulta imposible establecer con claridad la actitud del poeta hacia las enseñanzas de los sofistas y su relación con los principales representantes de esta escuela por la mezcla confusa de anécdotas transmitidas por la Antigüedad, así como por las distorsiones y parodias ofrecidas por la comedia aristofánica y por la dudosa veracidad de los escasos datos biográficos sobre el poeta trágico. Mientras que Nestle (1901) y Decharme (1906) se inclinan por la visión de un Eurípides crítico ante las enseñanzas de los sofistas, por su parte Michelini (1987: 126-7) llega a considerar a Eurípides como «el portavoz de los Sofistas» (también señala, no obstante, ocasionales perspectivas «anti-sofistas» en el autor; cf. 1987: 40-1). Ritoré Ponce (2005: 139) afirma que los *agones* euripideos «no son a veces más que la traslación a la escena de los discursos enfrentados de los sofistas, difícilmente justificables desde el punto de vista teatral, aunque posiblemente no desagradaran al público ateniense del último tercio del siglo V». Este autor aduce como ejemplos el *agón* entre Helena y Hécuba en *Troyanas* (914-1032) y también el *agón* sobre la democracia entre Teseo y el heraldo cadmeo en *Suplicantes* (399-510), considerado este

hecho Eurípides siempre con igual acierto no nos debería conducir a rechazar de manera taxativa la evidente cualidad artística de los discursos euripideos y su subordinación a la acción de la obra y a la caracterización de los personajes.

a) La *Poética* de Aristóteles y la cuestión del ἦθος dramático

Si nos preguntamos cómo influye el creciente uso de la retórica en la manera de concebir a los personajes y en qué medida este hecho es síntoma de la evolución hacia un nuevo tipo de tragedia, constatamos que ya Aristóteles en la *Poética* asociaba el retoricismo de Eurípides con la disolución del ἦθος, puesto que, según el estagirita, la inclusión cada vez mayor de discursos en sus tragedias había ido ocupando el espacio que la tragedia clásica le dedicaba a la acción, a la vez que los personajes se habían convertido progresivamente en portadores de pensamientos bien contruidos y esto era insuficiente para alcanzar la meta de la tragedia. La subordinación aristotélica del ἦθος a la acción entraba en conflicto con una nueva concepción del personaje y abría el camino hacia la tragedia del siglo IV, esa tragedia sin ἦθη en la que la exposición retórica ha sustituido a la acción a través de la cual se define el personaje según Aristóteles (*Po.* 1450a24-32): Ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἂν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος. Ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις κεκρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων)². La afirmación que

último como un caso extremo de discurso retórico con motivación escasa o nula en el contexto dramático en el que se inserta. Frente a estas posturas extremas, otros autores señalan una posible influencia mutua entre tragedia y sofística. Tal es el caso de Duchemin, a la que cita Collard (2003: 65) cuando afirma que ella «considera como el precedente inmediato de los diálogos más estilizados de Sófocles y Eurípides el uso que hace Esquilo del diálogo alterno e incisivo, especialmente la *esticomítia*; ella sugiere que, aunque la repentina aparición de debates formales en Sófocles y Eurípides en torno al 450 se debe principalmente a la influencia del desarrollo contemporáneo que se produce en el argumento sofístico y la técnica retórica, no debemos atribuir totalmente la aparición de dichos debates a los sofistas o los rétores. Diremos, antes bien, que la tragedia le debe mucho a los sofistas, pero también puede haber influido en ellos desde el momento de su propio desarrollo en la época de Esquilo; de hecho, tal vez haya proporcionado algún tipo de modelo para sus [de los sofistas] discursos agonísticos o ἀντιλογία».

² «Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos

encabeza esta cita de Aristóteles («sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí»), resulta desconcertante para nosotros y antes de entrar de lleno en la cuestión que centra este artículo considero conveniente aclarar a qué se refiere el estagirita cuando habla de una tragedia sin ἦθη.

Al citar las seis partes de la tragedia —μῦθος, ἦθη, λέξις, διάνοια, ὄψις y μελοποιία—, Aristóteles hace la siguiente afirmación (*Po.* 1450a 15-23)³: μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμῆσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. En esta cita se destaca la subordinación del ἦθος del personaje a la acción, algo difícil de comprender para nuestra moderna sensibilidad literaria, siempre atenta a la caracterización de los personajes y a su condición de núcleos o motores de la acción dramática o narrativa. Aristóteles también señala la asociación existente entre la acción y la emoción, puesto que la segunda nace de la primera y su vehículo es el personaje. La condición ancilar de este último viene reforzada por esa afirmación desconcertante anteriormente citada (ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἂν· *Po.* 1450a 24-5).

Cuando Aristóteles menciona las seis partes de la tragedia, ¿qué significa aquí la palabra ‘partes’? ¿Significa que la suma de los seis componentes forma el todo global que constituye cada obra trágica? Si es así, se trataría de una noción cuantitativa de dichas partes; ahora bien, el análisis que da forma a su teoría de la tragedia es cualitativo, no cuantitativo. Mientras que el prólogo, los episodios y los estásimos se incluyen en el capítulo 12 de la *Poética* como partes cuantitativas de la tragedia, las seis partes anteriormente citadas —μῦθος, ἦθη, λέξις, διάνοια, ὄψις y μελοποιία— se consideran «constituyen-

poetas sucede lo mismo, como también entre los pintores le ocurrió a Zeuxis frente a Polignoto; éste, en efecto, es buen pintor de caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene ningún carácter. Por otra parte, aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula y estructuración de hechos» [Trad. García Yebra (1974)].

³ «El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo» [Trad. García Yebra (1974)].

tes formativos» que le confieren a la tragedia su cualidad propia, su particular idiosincrasia (*Po.* 1452b14-27). Una tragedia debe tener estas seis partes, pero no todas son indispensables ni operativas si tenemos en cuenta las condiciones de recepción de la pieza dramática: cuando una tragedia es leída, posee las mismas cuatro partes que un poema épico, puesto que melopeya y espectáculo desaparecen como ‘partes’ de la obra. La diferencia entre ambos géneros se basa, según Aristóteles, en que la tragedia es representada, no narrada. Por otra parte, los otros tres componentes no se sitúan en el mismo plano: la acción recorre toda la obra de principio a fin, mientras que los caracteres y el pensamiento son discontinuos o intermitentes.

A este respecto, Lord (1969: 55-6) comenta que «resulta sorprendente que el filósofo, especialmente asociado con la teoría de la unidad orgánica, estuviese dispuesto a admitir la posibilidad de una tragedia sin caracteres. Presumiblemente, por tanto, Aristóteles no contempla el carácter como algo que, en sentido estricto, esté implícito orgánicamente en la tragedia, incluso aunque le asigne el segundo puesto con respecto a la acción»⁴. Esta autora explica que cuando el estagirita desmonta la tragedia en sus partes componentes, «lo que está desmontando es un sistema (no un organismo) que, en el proceso de volver a ser ensamblado, manifiesta un tipo de unidad verdaderamente complejo» y, por tanto, «no hay razón para considerar que las seis partes de la tragedia deben mostrar, todas juntas, una unidad orgánica: Aristóteles define la unidad orgánica en conexión particular con su teoría de la acción. Nos dice que la acción debería mostrar una unidad tal que si cualquiera de sus partes se viese ‘desplazada o eliminada, el todo quedaría desarticulado y trastocado’ (*Po.* 1451a 33-4). No debemos identificar las partes de la acción con las seis partes de la tragedia: la acción es una de esas seis partes» (Lord 1969: 56).

Incluso cuando Aristóteles se plantea la posibilidad radical de una tragedia sin acción, concluye que así no conseguiremos producir el efecto trágico esencial (*Po.* 1450a 29-35)⁵: ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων. πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία

⁴ Esta y todas las traducciones de los estudios modernos citados en el cuerpo del texto pertenecen a la autora de este artículo.

⁵ «Aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula y estructuración de los hechos. Además, los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones» [Trad. García Yebra (1974)].

τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνωρίσεις. Cada una de las seis partes, individualmente, contribuye al τέλος de la tragedia, pero ninguna de esas partes es absolutamente necesaria y todas juntas, por tanto, constituyen un sistema redundante. La ausencia de una o varias de esas partes no afecta a la unidad orgánica de la pieza trágica.

Ante la afirmación de que los poetas trágicos contemporáneos componen obras «sin caracteres», la crítica moderna suele explicar que el estagirita se está refiriendo concretamente a la presencia de discursos que no revelan el ἦθος del personaje que los pronuncia y que son, por tanto, meramente retóricos. El verdadero problema de fondo es, en opinión de Dale (1969: 143), que el autor de la *Poética* asigna el término ἦθος a las características morales de una persona, mientras que reserva el término δίανοια para las características intelectuales. Tal separación resulta verdaderamente extraña y difícil de comprender y debemos preguntarnos si el antiguo dramaturgo contemplaba la acción de esta manera tan netamente compartimentada. Dale afirma que esta confusión no se habría producido si Aristóteles hubiese colocado ἦθος y δίανοια bajo la misma etiqueta de ‘carácter’ (equivalente, *mutatis mutandis*, al concepto de ‘personalidad’).

La *Poética*, no obstante, se centra en la exposición de cómo componer buenos μῦθοι y cómo construir buenos ἦθη, pero no hace lo mismo con el concepto de δίανοια, cuyas tres principales funciones sí menciona Aristóteles cuando se refiere en la *Retórica* a los argumentos propios de este arte (*Rh.* 1356a1 y ss.): 1) comunicar el ἦθος propio del orador; 2) despertar las emociones apropiadas en el auditorio; 3) convencer a dicho auditorio. La *Poética* omite la primera de las tres funciones, mientras la *Retórica* la considera como una poderosa arma de persuasión. Las máximas de carácter general o los aforismos, que en la *Retórica* se presentan como buenos ejemplos de un tipo de argumento que revela la προαίρεσις o determinación moral del orador (*Rh.* 1395b13), en la *Poética* se sitúan expresamente al margen de la cualidad moral del individuo y bajo el ámbito de competencia de la δίανοια, que, a su vez, se sitúa bajo el ámbito de competencia de la elocuencia, es decir, del arte retórico (Dale 1969: 150)⁶.

Desde la perspectiva aristotélica, el ἦθος «consiste principalmente en lo que un hombre *es*, antes que en lo que dice o hace, bien que sus palabras y

⁶ Para el estudio de la δίανοια Aristóteles remite a sus escritos sobre retórica: «lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina» (τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν δίανοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. *Po.* 1456a34-35).

acciones pueden ser manifestaciones de ello (...). La *διάνοια* en una obra dramática *es* la elocuencia de los personajes, empleada para defender su causa con la mayor claridad y contundencia posibles en cualquier ocasión que así lo requiera» (Dale 1969: 149). Aristóteles no nos dice si la *διάνοια* va dirigida al auditorio interno de una obra, al auditorio externo o a ambos. Ha trasplantado al género trágico un concepto perteneciente a la esfera de la Retórica, pero lo ha hecho sin la debida adaptación a dicho género. Su concepción de la *διάνοια* se ajusta especialmente bien a los *agones* trágicos⁷, donde es preciso que tengamos presente la diferencia entre el *ἦθος* dramático de un determinado personaje y su *ἦθος* retórico, que se manifiesta a través de los argumentos que utiliza para persuadir al auditorio de la validez de la causa que defiende⁸. En la tragedia griega antigua ambas categorías son independientes, puesto que en el drama «el *ἦθος* depende de la impresión de una personalidad inteligiblemente coherente y creíble; pero Aristóteles niega explícitamente que la *ἦθοποιία* retórica dependa de mantener la coherencia con una impresión de carácter previamente establecida: «Esta [persuasión basada en el *ἦθος* del orador], debería lograrse por medio del discurso y no a través de una opinión previa de que el orador es un cierto tipo de hombre» (διὰ τοῦ λόγου ἀλλὰ μὴ διὰ τοῦ προδεδόξασθαι ποῖον τινα εἶναι τὸν λέγοντα: *Rhet.* 1356a8-10). El *ἦθος* retórico implica aceptar en un discurso dado a la *persona*⁹ que mejor se adapta y contribuye al pensamiento allí expresado; y este es el motivo por el que una argumentación realizada de manera retórica tiende a expulsar al *ἦθος* dramático» (Heath 1987: 131).

⁷ A menudo estos *agones* parecen ejercicios meramente retóricos destinados a un auditorio acostumbrado a asistir a la *ἐκκλησία* y a los tribunales de justicia y que disfruta del debate por el debate mismo. Un ejemplo conspicuo lo constituye el *agón* entre Lyco y Anfitríon sobre las ventajas del arco y la lanza (*HF* 140 y ss.). En su exhaustivo estudio de los *agones* euripídeos, Lloyd (1992: 28-35) señala su marcado formalismo y sus recurrentes artificios retóricos, hechos que deberían ponernos en guardia ante la tentación de conferirle un carácter idiosincrático a los discursos pronunciados por los personajes y ante la consideración de estos discursos como reveladores de su carácter o de su manera de ser.

⁸ En su edición de *Troyanas*, Lee (1976: 220) afirma: «Desafortunadamente, su [de Hécuba] caracterización se resiente en el *agón*. Argumenta de una manera demasiado coherente para una anciana abatida por el dolor y apenas somos capaces de reconocer a la Hécuba de unos cien versos atrás». La crítica negativa que hace este autor sobre la caracterización de la reina de Troya pone de manifiesto su expectativa de que *ἦθος* retórico y *ἦθος* dramático sean coincidentes, es decir, de que el discurso de Hécuba esté en consonancia con su retrato previo en las escenas anteriores. Ahora bien, en la antigua tragedia ática el personaje se adapta a la situación dramática, no al revés.

⁹ Heath evita la confusión con la palabra inglesa *character* utilizando el término latino *persona*.

Redondo Moyano (2006: 41) señala que tanto en Isócrates (*Antidosis* 278.1 ss.) como en la *Retórica a Alejandro*, hoy atribuida por la mayoría de los estudiosos a Anaxímenes de Lámpsaco (*Rh. Al.* §29, §35, §36), se hace «alusión al concepto de ἥθος en tanto que fama de la que goza el orador como resultado de su vida virtuosa. Pero observamos que se apunta también la persuasión que puede emanar del propio discurso», de la figura del orador. La autora añade más adelante que «este es, precisamente, el concepto que desarrolla Aristóteles en su *Retórica*, dentro de su teoría de las pruebas por persuasión: quien pronuncia un discurso debe parecer fiable no como consecuencia de su fama anterior, sino como resultado del propio discurso. Esta concepción novedosa del ἥθος es la que convierte este recurso en una prueba propia del arte retórica, ya que el orador que quiera convencer deberá mostrar su fiabilidad sirviéndose de medios retóricos, es decir, utilizando un λέξις ἠθικῆ οἱ lenguaje que exprese su ἥθος, su manera de ser, que será persuasiva si resulta ser la adecuada. Para el establecimiento de esta teoría del ἥθος, el excelente observador de la realidad que era Aristóteles sin duda tuvo en cuenta la habilidad de los logógrafos para reflejar en sus discursos de encargo una personalidad creíble y convincente de sus clientes. Otro marco de referencia para la creación por medio del lenguaje de una imagen de orador fiable debió ser también el dibujo de personajes literarios, especialmente en las obras dramáticas, por las cuales Aristóteles tuvo un gran interés, tal como se refleja en su *Poética*» (Redondo Moyano 2006: 43-4).

A las aportaciones de Heath y Redondo Moyano quiero ahora añadir que ese innovador concepto de ἥθος desarrollado por Aristóteles en la *Retórica* se adapta especialmente bien a los *agones* trágicos, pero no del mismo modo a los discursos que están al servicio de la súplica, la expresión del dolor o la auto-justificación. La *πειθῶ*, objetivo prioritario de los personajes enfrentados entre sí, cede su primer puesto al *πάθος* del personaje enfrentado consigo mismo, de manera que la línea divisoria entre ἥθος retórico y ἥθος dramático se desdibuja. Tal es la dificultad que plantea la *rhexis* de Fedra que me propongo estudiar, puesto que el personaje explica en ella por qué ha tomado la decisión de suicidarse y en los argumentos que esgrime no hay, por tanto, un propósito persuasivo, sino una afirmación intrínsecamente patética de la voluntad de morir. Será a la nodriza a quien le corresponderá después persuadir a su señora para que abandone la terrible determinación de acabar con su propia vida.

La crítica moderna ha encontrado especialmente problemática la conexión entre retórica y caracterización y la solución al problema (*su problema*) se ha abordado desde enfoques divergentes que voy a señalar sucintamente a continuación, antes de centrarme en el estudio particular de la *rhexis* de Fedra.

b) Retórica y caracterización a la luz del realismo psicológico y del atomismo

Un breve recorrido por la trayectoria de los estudios de caracterización en la antigua tragedia ática nos permite distinguir dos líneas interpretativas diametralmente opuestas: 1ª) el realismo psicológico¹⁰, que espera ver en cada discurso una manifestación del carácter de quien lo pronuncia y le atribuye al poeta un deliberado propósito de caracterización en tales discursos. Desde esta perspectiva, la *rhesis* de Fedra es concebida como expresión de su ἦθος idiosincrático y Eurípides habría compuesto el discurso *con el propósito de retratar al personaje*. Este enfoque también es proclive a buscar por debajo de las palabras de Fedra el supuesto *mensaje subyacente* dejado ahí por el poeta, que expondría sus ideas con respecto a las cuestiones tratadas en la *rhesis*; 2ª) el atomismo¹¹, que pone el acento en el formalismo de dicho discurso y en su impacto emocional sobre el auditorio original de la obra. Yo opino que las dos opciones son verdaderas, pero ninguna de ellas en exclusiva, y este hecho solo se percibe claramente cuando atendemos al contexto en que son dichas las palabras del personaje. Dicho contexto es inseparable de la/s escena/s inmediatamente anteriores y afecta al modo en que vamos a contemplar las palabras y los actos del personaje después de pronunciar su discurso.

¹⁰ Con Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff comienza su andadura una corriente crítica marcada por el psicologismo. Baste como ejemplo el siguiente fragmento de su edición de *Hipólito* (1891: 48-9): «[Fedra no es] una mujer corriente: (...) Es de principio a fin una mujer de la aristocracia, que conoce y cumple sus obligaciones; tiene marido e hijos, familia y posición social... Su reputación es intachable. Pero ella no siente una relación estrecha con sus hijos y su marido, ni con nadie más. Su vida carece de la bendición del trabajo y es demasiado inteligente como para encontrar satisfacción en la ociosidad o en el vacío de las relaciones sociales... Así, está abierta a vivir una pasión... Una vida libre de los grilletes de la convención, una vida de libertad y emoción... Coger flores a la orilla de un arroyo con [Hipólito], montar a caballo y cazar a su lado: eso daría sentido a su existencia... Lo que ella teme no es el pecado... [sino] el deshonor. Su reputación era su vida... es imposible que ella, Fedra, hija de Minos, reina de Atenas, provoque tal escándalo». Como advierte Reinhardt ([1960] 2003: 25-6), las semejanzas entre tal descripción de Fedra y las heroínas de Ibsen son inconfundibles. Expresiones como «posición social», «bendición del trabajo», «grilletes de la convención» y «sentido de la existencia», tienen más que ver con la situación de una mujer del siglo XIX que con una reina de la antigua Atenas.

¹¹ Tycho von Wilamowitz (1917, *passim*); Zürcher (1947, *passim*); Dale (1954: xxii-xxix, 1969: 278); Dawe (1963: 30). Garton (1957 y 1972), desde una perspectiva menos radical que la de los atomistas, opina que el personaje dramático es un constructo de la obra a la que pertenece y afirma que los trágicos griegos tenían cierta consideración por la coherencia de sus personajes dramáticos.

El inconveniente del primer enfoque es que interpreta el conjunto del discurso de Fedra en clave psicológica y sus conclusiones son inseparables de la valoración ética que haga cada crítico sobre el personaje: mientras que unos ponen el acento en la nobleza de Fedra y en su condición de víctima de los planes de Afrodita, otros, por el contrario, señalan la superficialidad y el carácter convencional de sus principios morales, a la vez que condenan su venganza contra Hipólito, el cual no solo es víctima de los planes de Afrodita, sino también del deseo de εὐκλεία de su madrastra. La apelación a la ambigüedad moral del personaje suele ser la tercera vía adoptada por aquellos autores que intentan explicar, desde el realismo psicológico, los rasgos antitéticos atribuidos a la caracterización de Fedra.

Por otra parte, la tentación de identificar las palabras del personaje con las ideas del poeta conduce a la mera especulación, puesto que resulta imposible reconstruir el pensamiento de Eurípides a partir de lo que dicen sus personajes. El conjunto de la dramaturgia eurípidea ofrece discursos marcadamente persuasivos que nos pueden hacer pensar, a la vez, en el ‘feminismo’ y la misoginia del poeta, en su profunda fe en la religión tradicional y en su desconfianza con respecto a la providencia divina, en su patriotismo a ultranza y en su condena de la barbarie de los griegos con respecto a unos bárbaros civilizados. Así, por ejemplo, el hecho de que en diferentes obras encontremos personajes que se lamentan de las manipulaciones retóricas encaminadas a defender lo indefendible por medio de una persuasión dolosa (*Hec.* 813-20; *Or.* 866-956), no debería conducirnos al error de interpretar sus palabras como prueba del ‘anti-sofismo’ del poeta. Buxton (2010: 150) advierte que «la razón por la que es especialmente arriesgado con respecto a Eurípides elegir un discurso o un argumento de una obra y decir, ‘esto es lo que Eurípides creía’, es que sus obras están compuestas por un conjunto de argumentos entrelazados. Varios personajes aducen razones con la intención de persuadir a sus oponentes y al auditorio de la validez de su postura. (...). Un importante corolario de todo lo expuesto es que como la manera de ser de los personajes depende de su capacidad de persuadir al auditorio de que son así y como el auditorio opina acerca de la catadura moral de los personajes basándose en sus persuasivas palabras, en consecuencia, la evaluación que hace sobre ellos puede cambiar si cambia el tono o contenido de dichas palabras. Tales cambios suceden a menudo en Eurípides»¹². Es decir, los personajes procuran presentarse a sí mismos de la manera más favorable por

¹² La traducción de las citas de Buxton y las traducciones de las citas de los demás críticos modernos que incluyo en este artículo son mías.

medio de su destreza retórica y nuestra visión de ellos es inseparable, por tanto, de la *πειθῶ*.

Buxton propone pasajes de *Andrómaca* y *Heraclidas* como ejemplos de la técnica con la que Eurípides pone deliberadamente en escena una causa moral de la manera más persuasiva posible para después ofrecer la perspectiva opuesta por medio de la contemplación de dicha causa «a través de los ojos del ‘culpable’»: Hermíone (*Andr.* 147 y ss.) se nos presenta a través de sus palabras como un personaje reprobable, pero cuando su propio padre la abandona a su suerte (825 y ss.) también vemos en ella la fragilidad e indefensión que previamente habíamos observado en Andrómaca. En la primera parte de *Heraclidas*, la razón está de parte de los hijos de Heracles, mientras que Euristeo aparece retratado con rasgos de abyección y cobardía; al final de la obra, no obstante, la anciana Alcmene se ensaña con el derrotado Euristeo y exige que lo maten; el coro rechaza esta acción, pero Euristeo no suplica por su vida y pronuncia unas palabras que contradicen la imagen que nos habíamos forjado de él previamente (*Heracl.* 983-98). Es posible constatar, de esta manera, la ausencia de una relación estable entre nuestras expectativas sobre cómo se comportará un determinado personaje eurípideo y su comportamiento real (Buxton 2010: 151).

Hasta aquí he señalado los inconvenientes que plantea el estudio de la caracterización en la tragedia griega desde la perspectiva del realismo psicológico. El enfoque atomista, por su parte, tampoco está exento de errores interpretativos, puesto que niega de manera radical que los antiguos poetas trágicos estuvieran interesados en la caracterización de los personajes y considera que la caracterización por la caracterización misma era ajena a su labor literaria. Desde esta perspectiva, el problema planteado por las incoherencias de la caracterización se supera apelando al efecto patético de las escenas individuales y al impacto emocional que causan en el auditorio y que es independiente de las contradicciones del personaje en el transcurso de la acción dramática.

La dificultad de conciliar las aportaciones de atomistas y psicologistas se debe a que, al sopesar los aciertos y los errores o excesos de cada una, resulta inevitable inclinar la balanza hacia un lado u otro. Yo, por mi parte, rechazo los excesos del psicologismo, mientras que comparto los aciertos del atomismo *a pesar de* sus errores. Esto no significa que vaya a adoptar este último enfoque de manera unilateral en el presente estudio del discurso de Fedra, sino que lo utilizaré para contrarrestar la tentadora tendencia de encontrar *por debajo de* sus palabras sutilezas psicológicas que son detectables en los personajes de la dramaturgia moderna, pero no en las estilizadas figuras de la antigua tragedia ática, cuyo formalismo no excluye de manera tajante un estudio de los personajes en clave psicológica, pero sí limita el alcance de tal estudio. Así, por

ejemplo, estudiar a Fedra e Hipólito como entidades dotadas de una particular idiosincrasia y como núcleos en torno a los cuales gira toda la obra conduce a conclusiones muy dispares basadas a menudo en valoraciones personales ajenas a los métodos y técnicas compositivas propias de un teatro cuya esencia es irrecuperable. Ensalzar a Fedra y condenar a Hipólito resulta tan gratuito y poco iluminador como hacer precisamente lo contrario¹³.

Más allá de la valoración ética de estos personajes es preciso que dirijamos nuestra mirada a su inextricable imbricación en el conjunto de la obra dramática, donde podemos descubrir un proyecto compositivo en el que las *personalidades* de Fedra e Hipólito no interesan por sí mismas, sino en la medida en que articulan dicho proyecto. Scodel (2000: 134) propone atender al carácter marcadamente interpretativo («teatral/espectacular») de los discursos pronunciados por los personajes, de tal modo que «la puesta en escena del *yo* no constituye una exposición de la personalidad individual, sino un conjunto de argumentos orientados a persuadir eficazmente o a mostrar el *yo* como una entidad digna de elogio o de empatía (...). Considerada como una presentación del propio *yo* deliberada y fundamentalmente sincera, la interpretación llevada a cabo por el personaje puede ser especialmente reveladora sobre él; no obstante, puesto que el personaje en su faceta de intérprete de un discurso debe actuar dentro de unas convenciones, no todos los argumentos que emplea se ajustan necesariamente a él».

Opino que la caracterización de Fedra no debe ser entendida como un conjunto de rasgos que podemos extraer de sus palabras hasta conseguir la imagen nítida de una individualidad idiosincrática. En diversos estudios se señala la complementariedad entre ella e Hipólito a través de paralelismos en sus palabras y actos, y este hecho debería ponernos en guardia ante la tentación de ver en la obra el enfrentamiento de dos personalidades. A esta observación es preciso añadir otra de gran relevancia: el origen del conflicto trágico está en el plan de Afrodita, que infunde la pasión amorosa en el corazón de Fedra para

¹³ Kovacs (1987: 22-77) advierte que si consideramos a Fedra e Hipólito como figuras antitéticas, una de las cuales encarna valores positivos y la otra, negativos, tal vez nos estemos basando en ideas y valores ajenos al mundo en que fue creada la obra. La preocupación de Fedra por su buena reputación (εὐκλεία) y, por tanto, por su imagen pública, ha sido interpretada en ocasiones como un rasgo de hipocresía o superficialidad del personaje cuando, en realidad, era una aspiración respetable en la Grecia antigua y sería percibida como tal por los espectadores de la época. Por otra parte, la desaprobación de la crítica con respecto a la castidad de Hipólito, puede ser el resultado de la reacción de nuestra cultura moderna frente a una larga tradición occidental de represión y control de la sexualidad. Esto no quiere decir que la actitud de Hipólito fuera «normal» para el espectador griego de época clásica, pero posiblemente su percepción del personaje y de su aspiración a la pureza fuese menos crítica o negativa que la nuestra.

castigar a Hipólito. Cómo se manifiesta esa pasión y cómo reacciona Fedra ante ella: he ahí lo que nos permite ver el arte del poeta a la hora de construir este personaje con una gran economía de caracterización que se reduce a unos pocos rasgos atribuibles a otros personajes de su mismo sexo y estatus (mujer casta, recatada, fiel esposa y amante madre, preocupada por su buena reputación y por la de su familia).

II. ESTUDIO PARTICULAR DE LA RHESIS DE FEDRA (373-430)

Voy a dedicar las siguientes páginas al estudio de la *rhesis* de Fedra con el objetivo de demostrar la contribución de este discurso al diseño global de la pieza dramática a la que pertenece y también a la caracterización del personaje. Mi procedimiento de estudio consistirá en analizar el grado de conexión entre los rasgos de caracterización presentes en la *rhesis* y las palabras y los actos de Fedra antes y después de pronunciarla. Empezaré por estudiar el discurso de Fedra sin aislarlo, por tanto, de los versos líricos anteriores en los que expresa su delirio amoroso (198-202, 208-11, 215-22, 228-31, 239-49) ni del diálogo entre la nodriza y el coro (267-303), por un lado, y entre Fedra y la nodriza, por otro (304-61). Si las palabras y los actos de la heroína ofrecen un alto grado de conexión con el contenido del discurso pronunciado, constataré entonces su elevado potencial de caracterización. Ahora bien, si detecto una notoria discordancia entre la imagen ofrecida por la propia Fedra en la *rhesis* y la información que he obtenido sobre este personaje antes y después de pronunciar dicha *rhesis*, deberé determinar en qué medida contribuye dicha discordancia al diseño global de la obra y también a la caracterización. Con mi planteamiento intentaré aproximarme a ese difícil punto de equilibrio entre realismo psicológico y atomismo.

a) Antes de la *rhesis*: delirio de Fedra, diálogo coro-nodriza / Fedra-nodriza

La nodriza entra en escena lamentando el estado en que se encuentra su señora y emplea en varias ocasiones la palabra νόσος y otras de la misma raíz (176, 179, 186, 205, 279, 294: en posición central en los versos 186 y 205; en posición final en los demás versos). También asocia con la locura las palabras de Fedra y le pide que no hable así delante de la gente (οὐ μὴ παρ' ὄχλοι τάδε γηρύσηι, / μανίας ἔποχον ῥίπτουσα λόγον, 213-4), le pregunta en vano por qué agita su mente (κηραίνεις, 223) con estos pensamientos, presa del delirio (παράφρων, 232), y no sabe cuál puede ser el dios que le extravía la mente (ὅστις σε θεῶν... παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ, 238).

Esa ‘enfermedad’ de Fedra a la que se refiere la nodriza se manifiesta a través de unas palabras incomprensibles para el auditorio interno de la obra —nosotros, el auditorio externo, ya conocemos por el prólogo el papel de la diosa Afrodita en el delirio de Fedra—; por otra parte, tales palabras conectan esta escena con la anterior en la que Hipólito regresa de la caza y le rinde culto a la diosa Ártemis, y marcan implícitamente el paralelismo entre ambos personajes. Lattimore (1962: 13-4), no obstante, niega la interpretación habitual de los versos líricos de Fedra como la forma de enmascarar su pasión sexual por Hipólito; el autor ve aquí, en realidad, un recurso del poeta para caracterizarla como una joven cretense cuyo origen dorio se revela en ese deseo por correr y montar a caballo que el auditorio nunca atribuiría a las mujeres atenienses, pero sí a las mujeres dorias, tales como las espartanas y las cretenses. Eurípides cambia los versos líricos por los trímetros de la *rhexis* cuando quiere que su heroína hable como lo haría una ateniense.

Yo, por mi parte, no estoy de acuerdo con esa desconexión señalada por Lattimore entre la escena inicial de Hipólito regresando de la caza (58-113) y el contenido de los versos líricos de Fedra. Como señala McClure (1999: 126) «su [de Fedra] deseo de un prado herboso regado por manantiales cubiertos de rocío (208-11) evoca abiertamente la pradera intacta de Hipólito. En vez de sugerir virginidad, el prado de Fedra es un lugar de encuentro erótico familiar desde la poesía lírica, sobre todo dada su repetición de ἔραμαι (219, 225, 235; cf. πόθον, 234). Del mismo modo, las connotaciones eróticas de los caballos en el verso 231 invierten la imagen de las castas actividades ecuestres de Hipólito. El hecho de que Fedra sienta vergüenza, una vez que ha recuperado la razón, confirma, además, que su fantasía tiene una dimensión erótica: «me avergüenzo de lo que acabo de decir» (αἰδοῦμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι, 244); y «y aparto mi mirada ante la vergüenza» (καὶ ἐπ’ αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται, 246)».

El tipo de delirio que manifiesta Fedra contrasta notoriamente con la mujer a la que después oímos pronunciar la *rhexis* en la que expone razonadamente la lucha contra su pasión y la decisión final de suicidarse. Tal contraste es inherente a la ποικιλία del drama griego y solo constituye una incoherencia en la caracterización del personaje para quienes contemplan la tragedia desde los presupuestos de una estética ajena a la de la dramaturgia ática. La variedad de tonos era aquí una contribución al diseño global de la obra y, a la vez, una manera de ver al personaje en registros diferentes que revelan determinados rasgos de caracterización cuya suma total está subordinada al proyecto dramático global. Los versos líricos que revelan la ‘enfermedad’ de Fedra le confieren una gran autenticidad e intensidad patética al testimonio posterior de la *rhexis*, donde ella explica cómo ha intentado luchar sin éxito contra su pasión

por Hipólito. La prueba de ese fracaso la constituyen, precisamente, los versos líricos: Fedra no es capaz ni de ocultar ni de soportar con dignidad el mal que se apodera de ella contra su voluntad y que le hace perder temporalmente la cordura. Conviene no olvidar, además, que ese mal es producto de la acción de Afrodita sobre el corazón de Fedra.

El diálogo que tiene lugar a continuación entre la nodriza y el coro reitera varias de las ideas expuestas en los versos líricos precedentes: el coro desea saber qué enfermedad aqueja a Fedra (ἄσημα δ' ἡμῖν ἦτις ἐστὶν ἢ νόσος, 269); la nodriza les dice que esto es imposible, puesto que su señora se niega a responder y guarda completo silencio (πάντα γὰρ σιγᾷ τάδε, 273); el coro deplora, además, su mal estado físico y la nodriza les informa de que lleva tres días sin comer; los dos versos siguientes anticipan indirectamente el propósito de Fedra de quitarse la vida: el coro pregunta si no come por obcecación o porque pretende morir (πότερον ὑπ' ἄτης ἢ θανεῖν πειρωμένη; 276) y la nodriza responde sin vacilación que el propósito indudable de Fedra es acabar con su vida por inanición (θανεῖν, ἀσιτεῖ γ' εἰς ἀπόστασιν βίου, 277). Los versos que vienen a continuación insisten sobre la actitud de Fedra: su señora «oculta su mal y niega que está enferma» (κρύπτει γὰρ ἦδε πῆμα κοῦ φησιν νοσεῖν, 279); el coro le propone que la obligue a hablar «para intentar conocer su enfermedad y el desvarío de su mente» (πειρωμένη / νόσον πυθέσθαι τῆσδε καὶ πλάνων φρενῶν, 282-3).

La nodriza se dirige entonces a Fedra para sonsacarle la verdad: si está enferma de algún mal que no se puede revelar (κεῖ μὲν νοσεῖς τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν, 293), las mujeres que están con ella la podrán confortar en esta enfermedad (νόσον, 294), pero si se puede revelar, debe hablar cuanto antes para que los médicos la curen. Se suceden varias frases de tono imperativo con las que la nodriza la quiere obligar a romper su silencio: «Vamos, ¿por qué callas? No debes callar, niña» (εἶέν, τί σιγαῖς; οὐκ ἐχρήν σιγᾶν, τέκνον, 297); «Di algo, mira aquí, ¡desdichada de mí!» (φθέγξαι τι, δεῦρ' ἄθρησον. ὦ τάλαιν' ἐγώ, 300). Es inútil: Fedra se muestra ante las palabras y la desesperación de la nodriza «más insensible que el mar» (αὐθαδεστέρα...θαλάσσης, 304-5). Ahora bien, le advierte, «si mueres, traicionas a tus hijos» (...εἰ θανῆι, προδοῦσα σοῦς / παῖδας..., 305-6) porque el hijo de la Amazona, el bastardo «con pretensiones de ser hijo legítimo» (308-9) ocupará su puesto. La mención explícita del nombre de Hipólito en una enfática posición inicial (310), consigue romper finalmente el prolongado silencio de Fedra.

Se inicia así entre ella y la nodriza un diálogo que contiene numerosas referencias a la destrucción, a la muerte: cuando Fedra escucha el nombre de Hipólito, exclama: «¡Me has perdido, madre!» (ἀπόλεσάς με, μαῖα, 311); la nodriza se asombra de que, estando en sus cabales, no quiera, sin embargo,

ayudar a sus hijos y salvar su vida (σὸν ἐκσῶσαι βίον, 314); empleando un lenguaje críptico, Fedra le explica así su situación: «un amigo me ha destruido, sin quererlo yo y sin quererlo él» (φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἐκοῦσαν οὐχ ἐκόν, 319); intrigada, la nodriza quiere saber qué es eso tan terrible que la impulsa a morir (τὶ γὰρ τὸ δεινὸν τοῦθ' ὃ σ' ἐξαίρει θανεῖν; 322) y se arrodilla en actitud de súplica, puesto que para ella no hay mayor desgracia que perder a su señora. Fedra insiste, no obstante, en no revelar lo que le pasa porque intenta hallar una salida decorosa de su vergüenza (ἐκ τῶν γὰρ αἰσχυρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα, 331). Reckford (1974: 323) ejemplifica con los versos 337-43 la reticencia con la que Fedra trata la pasión sexual, ya sea la de sus familiares o la suya propia y añade que «no solo pospone la mención de Hipólito todo lo posible, sino que también pasa rápidamente por el tema de la tragedia de índole erótica de Creta, haciendo únicamente una mención breve y elusiva del amor de su madre y del de su hermana».

Cuando varios versos más adelante por fin afirma estar enamorada «del hijo de la Amazona» (351), la reacción de la nodriza es de horror ante tan escandalosa revelación: sus palabras la acaban de matar, ella misma desea morir y concluye que Cipris «ha destruido a esta mujer, a mí y a la casa» (ἦ τήνδε κάμει καὶ δόμους ἀπώλεσεν, 361). El coro reacciona de manera semejante: cree que le es preferible morir antes de verse en la situación de la reina (ὀλοῖμιαν ἔγωγε πρὶν σᾶν, φίλα, / κατανύσαι φρενῶν..., 364-5) y llega a la misma conclusión que la nodriza: «Estás perdida, has sacado a la luz tus desgracias (...). Evidente es adónde nos empuja el destino de Cipris, desdichada niña cretense» (ὄλωλας, ἐξέφηνας ἐς φάος κακά. (...)/ ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα / Κύπριδος, ὃ τάλαινα παῖ Κρησία. 368, 371-2)¹⁴. La mención del origen cretense de Fedra

¹⁴ Las muy negativas reacciones de la nodriza y el coro ante la pasión de su señora le conferirán una gran autenticidad al enorme sufrimiento expresado por Fedra en la *rhexis* posterior y a su preocupación por la εὐκλεία. Aquí se demuestra la importancia capital de interpretar las palabras de este personaje dentro del contexto general de la obra. Valorar cada frase o discurso *per se*, sin atender a este contexto y a la situación dramática en que se pronuncian, nos podría conducir a interpretar como caracterización del personaje un pasaje compuesto por el poeta sin esa intención o, al menos, con una intención distinta. Pensemos en la famosa secuencia de versos en la que Hipólito, en un estallido de ira, condena a todo el sexo femenino. Lo más fácil aquí es hablar de la misoginia de Hipólito y de su total intransigencia. Deberíamos tener en cuenta, no obstante, varios detalles importantes que matizan esta perspectiva: en primer lugar, hemos visto anteriormente que la nodriza y el coro se sienten horrorizadas y escandalizadas ante la revelación que hace Fedra de su secreto; es decir, la situación es grave e Hipólito no es el único que se escandaliza. En segundo lugar, tanto Hipólito como Fedra nunca están juntos en escena ni dialogan en ningún momento, y cuando la nodriza le revela al joven la pasión amorosa de su madrastra, él la juzga severamente sin haber oído con anterioridad lo que sí oyeron la nodriza

revela que el coro la considera como otra víctima más de la maldición que pesa sobre su familia, a saber, una pasión destructiva, la misma que se abatió sobre Pasífae y Ariadna. No obstante, como observa Reckford (1974: 324), estas palabras del coro no influyen en Fedra, que pronuncia a continuación la *rhesis* sin hacer alusión alguna a Creta ni a su familia cretense.

b) La *rhesis* de Fedra (373-430) y la teoría de la *εὐκλεία*

La esposa de Teseo se dirige a las mujeres del coro (Τροζήνιαι γυναῖκες, 373), les dice que hace tiempo que «he meditado sobre cómo se destruye la vida de los mortales (θνητῶν ἐφρόντισ' ἤ διεφθαρται βίος, 376) y les comunica cuál es la conclusión a la que ha llegado (377-87):

καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
 πράσσειν κακίον· ἔστι γάρ τό γ' εὖ φρονεῖν
 πολλοῖσιν· ἀλλὰ τῆιδ' ἀθρητέον τόδε·
 τὰ χρίστ' ἐπιστάμεσθα καί γινώσκομεν,
 οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
 οἱ δ' ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ
 ἄλλην τιν'· εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
 μακρὰ τε λέσχει καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν,
 αἰδῶς τε· δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἡ μὲν οὐ κακή,
 ἡ δ' ἄχθος οἴκων· εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφής,
 οὐκ ἂν δύ' ἦσθην ταῦτ' ἔχοντε γράμματα.

Y me parece que no obran de la peor manera por la disposición natural de su mente, pues muchos de ellos están dotados de cordura. No; hay que analizarlo de este modo. Sabemos y comprendemos lo que está bien, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase de placer al bien. Y en la vida hay muchos placeres, la charla extensa y el ocio, dulce mal, y el pudor; del cual hay dos clases, uno bueno y otro azote de las casas. Pero si su línea divisoria fuese clara, dos conceptos distintos no tendrían las mismas letras¹⁵.

y el coro, a saber, la *rhesis* en la que Fedra explica su casi heroica lucha contra esa pasión y su voluntad de suicidarse antes que incurrir en deshonor. A Hipólito se le hace una proposición inaceptable: deshonar el lecho de su padre. Su visceral reacción, coherente con su aspiración a la pureza, consiste en pronunciar unas palabras condenatorias hacia Fedra y todo el sexo femenino, palabras que constituyen un lugar común más que una manifestación del ἦθος del personaje. Fedra también es visceral en sus reacciones y este rasgo común a ambos personajes no hace otra cosa que propiciar el éxito del plan de Afrodita contra Hipólito.

¹⁵ Traducción de Medina González (1999).

Barrett (1964: 227) opina que estos versos podrían expresar la experiencia personal de Fedra, puesto que, según este autor, «la causa de actuar mal no es, generalmente, la maldad o la ceguera moral, sino la falta de resolución necesaria para hacer lo correcto: no se trata de que la gente no tenga principios o que tenga principios erróneos, sino de que tienen principios correctos y no viven de acuerdo con ellos. Uno de los propósitos de esta disquisición es, desde luego, comunicar implícitamente el análisis que Fedra hace de su propio carácter y sus motivos: sus principios morales son suficientemente firmes, su sentido del deber es auténtico y sólido, pero, a pesar de todo, no puede vencer a la tentación a la que se enfrenta. (...) y tiene, sin duda, otro propósito también: ella está interesada, sobre todo, en poner de relieve que la suya es la situación corriente de la persona que actúa mal». Frente a tal interpretación, Claus (1972: 223-38) entiende estos versos en el sentido de que Fedra cree haber vencido donde otros han fracasado, puesto que su concepción de la moralidad se centra principalmente en su buen nombre antes que en la cualidad de sus acciones. Constatamos, por tanto, que tanto la supuesta adhesión de los versos 380-1 al intelectualismo moral socrático como su discrepancia con respecto a él conducen a conclusiones de signo contrario.

Por su parte, Kovacs (1980: 291-2) propone interpretar los versos 373-87 a la luz de todo el discurso: «Se ha asumido, con pocas excepciones, que Fedra está confesando las que considera sus principales faltas o que está intentando excusar o paliar su pasión por Hipólito. No obstante, ni está confesando haber actuado mal ni tampoco intentando excusarlo, sino que, más bien intenta explicar que tiene la intención de actuar bien, cómo piensa hacerlo y por qué. Todo el discurso es una explicación de su decisión (que ella no ha alterado de ningún modo) de quitarse la vida. En 391-402 dice cómo llegó a esta decisión. Y en 402-430 menciona los motivos que la impulsan. (...) La nodriza la entiende perfectamente, puesto que esgrime argumentos contra esta declaración de intento de suicidio de su señora (cf. 440). (...) Es a esta luz a la que debemos entender la primera parte del discurso. Fedra habla de las causas del fracaso de los seres humanos, no para explicar cómo ha fracasado ella, sino para explicar cómo pretende triunfar». Así justifica Kovacs que todo el discurso de Fedra debe ser entendido como una explicación de su decisión de morir. Opino que este autor está en lo cierto cuando subraya el carácter expositivo de la *rhexis*, puesto que tal explicación descarta la posibilidad de atribuirle un carácter auto-inculpatorio o persuasivo.

Fedra habla en los cuatro versos siguientes de los placeres que conducen al error moral (383-6). En opinión de Barrett (1964: 230), ella «llama placer a αἰδώς, algo que no es; por eso los editores de orientación literal han intentado enmendarlo. Pero sus palabras no deben ser interpretadas al pie de la letra:

añade αἰδῶς a su lista, no como un ejemplo de ἡδονή, sino de algo προτεθὲν ἀντὶ τοῦ καλοῦ; ha olvidado (y el auditorio también) la construcción gramatical de las primeras partes de la lista y añade αἰδῶς como si la lista entera (a la manera de la subdivisión de ἡδονή) hubiese sido dada en nominativo». Barrett, por tanto, intenta evitar con esta explicación la implicación de que αἰδῶς es un placer e interpreta el mal αἰδῶς como «falta de seguridad o indecisión que impide al hombre adoptar una resolución firme». Kovacs (1980: 288) no acepta que se trate de un olvido de la construcción gramatical por parte de Fedra —y del auditorio— en tan solo verso y medio. Se trata, en todo caso, de un olvido por parte de Eurípides y concluye que el problema planteado por los versos 384-5 se debe a una laguna anterior al verso 385 consistente en más de un verso y que mencionaría más placeres. Kovacs tampoco considera válida la interpretación que hace Barrett del mal αἰδῶς, puesto que, en su opinión, el texto lo llama placer y no podemos eludir la explicación de este hecho¹⁶.

Tal explicación la había hecho Dodds (1925: 103) apelando a los versos 244 y 335 como ejemplificaciones, respectivamente, del buen y del mal αἰδῶς de Fedra¹⁷, de modo que «en el verso 244 αἰδῶς salva a Fedra; en el verso 335, la destruye»¹⁸. A ojos de Kovacs (1980: 289), «esta explicación va en contra de las leyes de la probabilidad y de la lógica. Una obra griega se escribe para ser inteligible en el teatro, no en el estudio de la misma y es altamente improbable que cualquier espectador de la primera puesta escena, al escuchar el verso 385 y los siguientes, recordase los dos usos momentáneos del verbo αἰδεῖσθαι»¹⁹.

Excede los límites de este artículo el ahondamiento en la compleja cuestión sobre cómo entender los versos 383-6 y, en concreto, el sentido que tiene aquí el término αἰδῶς. De hecho, deberíamos preguntarnos si la variedad de interpretaciones existentes con respecto a dichos versos contribuye a una mejor comprensión del personaje que los pronuncia. El trabajo de Gould (1978) constituye una llamada de atención frente a la tendencia a interpretar los diálogos y los discursos de los personajes trágicos como expresión del carácter, la

¹⁶ Craik (1993: 45) sostiene que αἰδῶς en este pasaje «es una metonimia eufemística de ἔρως, que es inocuo y placentero en su apropiado lugar (unido a la σωφροσύνη sexual), pero potencialmente problemático o doloroso (al ocasionar αἰσχρὴν sexual). Cairns (1993: 324-9), por su parte, entiende que δισσαί en este pasaje se refiere a dos tipos de placeres.

¹⁷ En la misma línea iniciada por Dodds, vid. Segal (1970: 278-99).

¹⁸ Sin embargo, Kawashima (1986: 183-94) argumenta que el ‘buen αἰδῶς’ de Fedra se manifiesta precisamente en el verso 335 y es responsable de la revelación de su secreto, mientras que la confesión del secreto es la esencia del ‘mal αἰδῶς’.

¹⁹ Tampoco Solmsen (1973: 423) acepta la teoría de Dodds.

personalidad o el *yo*. Este autor niega que los respectivos diálogos entre Fedra y la nodriza (267 y ss.), por un lado, y entre Hipólito y Teseo (902 y ss.), por otro, sean reveladores del carácter y del estado mental de los personajes. Gould argumenta que en la medida en que estas escenas comunican una «imagen de la personalidad humana», lo hacen de un modo que está esencialmente basado en las modalidades estilísticas del diálogo y en las convenciones formales de la tipología de los diálogos²⁰. En su opinión, cuando Fedra reflexiona sobre la flaqueza humana (373 y ss.) en un deliberado estilo antitético, «desde luego, nosotros *podemos* formular, si insistimos, la motivación personal (afirmo que siempre podemos hacerlo) y también un nexo de pensamiento y sentimiento que explicará plausiblemente *este* discurso que Fedra pronuncia en *este* momento. Pero el paralelismo formal y la cercanía de tono y modo, por ejemplo, con el discurso que dirige Medea a las ‘mujeres de Corinto’ (*Med.* 214 y ss.) es inconfundible: ahí, si hacemos un análisis psicológico²¹, debemos considerar inevitablemente las palabras de Medea como un maquiavélico fingimiento, la calma que transmite como ilusoria, el tono de una mujer razonable como una trampa en la que coger al coro con la guardia baja. Pero difícilmente aquí, en *Hipólito* (...)» (Gould 1978: 56).

Estaríamos, pues, ante una convención de la tragedia griega, del mismo modo que en el teatro europeo posterior encontramos convenciones como el soliloquio en Shakespeare y en el cine de nuestros días estamos familiarizados con el *flashback* o la voz en *off*. Se trata de diferentes recursos con los que es posible comunicar a los espectadores el pensamiento de un personaje ficticio y ninguno de tales recursos hace necesario que nos preguntemos por qué se utiliza *esta* convención en *este* momento en la obra. Efectivamente, si comparamos la entrada en escena de Medea con la de Fedra, constatamos que Eurípides ha utilizado los mismos esquemas formales para presentar a las dos protagonistas: versos líricos en los que Medea y Fedra expresan sus congojas con gran intensidad emocional y, a continuación, *rhexis* en trímetros yámbicos en los que ambas exponen las razones de su desasosiego ante el coro. Mientras que la intención del discurso de Medea es persuadir al coro y ganarse su apoyo, sin embargo la intención del discurso de Fedra es justificar su decisión de suicidarse. Ahora bien, lo que determina la distinta intención de cada discurso

²⁰ En la introducción a su edición de *Alceste* también Dale (1954: xxv) afirma que los factores determinantes en el diálogo trágico griego son la ‘dinámica de la acción’ y la ‘retórica de la situación’ y no la expresión de la motivación psicológica y de la individualidad de los personajes implicados en el diálogo.

²¹ Sin necesidad de hacer dicho análisis también es posible citar *Med.* 259-66, donde la heroína solicita la colaboración del coro con el silencio para vengarse de Jasón.

no es el ἦθος individual e idiosincrático del personaje, sino la integración de su discurso dentro de la acción de la obra y de su diseño global.

En fechas relativamente recientes han surgido enfoques diametralmente opuestos al de Gould. Así, en la introducción a su estudio de *Hipólito*, Roisman (1999: xiii) afirma su propósito de demostrar que Fedra es «una maestra de la retórica (...) una mujer poderosa que, por medio de la manipulación del lenguaje, consigue ganarse a la nodriza para que la ayude a seducir al joven al que desea». Incluso la escena del delirio es una farsa calculada por Fedra y toda la obra está repleta de mensajes cifrados y de ideas implícitas que debemos detectar para comprenderla correctamente. Frente a la habitual valoración positiva del personaje, nos encontramos aquí ante otra negativa y tal circunstancia me hace pensar en la idoneidad del enfoque de Gould, que, a pesar de su radicalismo, tiene la ventaja de evitar lecturas tan contradictorias y poco esclarecedoras.

Me parece excesivo leer entre líneas, *pace* Roisman, que toda esta exposición tenga el objetivo de «propiciarse la voluntad del coro, que acaba de criticarla por divulgar su secreto, y evitar su censura» y «hacer que la nodriza la ayude a conseguir a Hipólito con el silencio cómplice del coro» (Roisman 1999: 77). Esta supuesta intención persuasiva implícita arruina aquí la estatura trágica de Fedra²² y convierte su situación dramática en un plan maquiavélico que, finalmente, ella misma condena cuando comprueba el desastroso resultado del diálogo de la nodriza con Hipólito. Además, la total responsabilidad sobre sus actos que Roisman deposita en el personaje de Fedra parece pasar por alto el papel de la diosa Afrodita, que en el prólogo de la obra afirma que fue ella quien infundió en el corazón de Fedra esa pasión irrefrenable (27-8) cuyos efectos físicos y anímicos vemos bien reflejados en la posterior escena del delirio²³. Afrodita, además, anuncia que la muerte de Fedra es inevitable *a pesar de* su buena reputación (ἢ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὁμως ἀπόλλυται / Φαίδρα: 47-8).

Blomqvist (1982: 401-2) afirma que Fedra «es una mujer sometida a la fuerte presión de una pasión que, en último término, la destruirá, y no podemos esperar que actúe en cada momento de acuerdo con su propósito y su có-

²² No sucede lo mismo, sin embargo, en el caso de Medea. Esto se debe a la diferente situación dramática del personaje, no a su supuesto ἦθος particular e idiosincrático.

²³ Knox (1952) opina que la elección humana en *Hipólito*, aunque omnipresente, es ilusoria: a pesar de que los personajes parecen actuar según su propia volición, en realidad están destinados a cumplir la voluntad de la diosa. Winnington-Ingram (1958: 183), por el contrario, afirma que el plano humano de la obra es tan rico en significado que debemos considerarlo igual de operativo que el plano divino.

digo moral. No obstante, aunque de manera tácita Fedra permita que su pasión sea revelada a Hipólito, en ningún momento deja de ver que este es el curso de acción equivocado y, excepto en tal momento de flaqueza, concentra todas sus energías en ocultar su pasión». Con respecto al motivo por el que Fedra le cuenta a la nodriza a qué se debe su ‘enfermedad’ Blomqvist añade después un argumento que me parece convincente por apelar a las necesidades dramáticas antes que al ἦθος del personaje, a saber: mientras que en la primera versión de la obra la propia Fedra revelaba a Hipólito su amor, en la segunda versión que se nos ha conservado Eurípides necesita que sea otro personaje el que hable con su hijastro y tal requerimiento lo cumple ahora la nodriza.

Frente al psicologismo abusivo de unos y el formalismo a ultranza de otros, los respectivos estudios de Conacher y Gill adoptan una posición intermedia entre ambos extremos. Conacher (2003: 88-90) considera que discursos tan ‘filosóficos’ como el que pronuncia Fedra (373-430) y aparentemente ajenos al personaje son relevantes para una mejor comprensión del carácter de Fedra y de su papel en la acción dramática, puesto que en su *rhexis* se mezclan las generalizaciones filosóficas con su aplicación particular a los temores y las resoluciones de la protagonista. Este discurso, además, condiciona el desagrado con el que vamos a oír después la feroz invectiva de Hipólito contra todo el sexo femenino y, a la vez, nos hace comprensible que Fedra decida suicidarse dejando previamente una nota acusadora contra su hijastro, consciente de que si su pasión llega a ser descubierta no solo quedará mancillada su buena reputación, sino también la de su marido y sus hijos.

Por su parte, Gill (1990: 76-107) opina que los discursos de *Hipólito* pueden ser interpretados como expresiones del *yo* del personaje que habla y que la obra está organizada, en una medida inusual entre las tragedias griegas, en torno a un tema central: la naturaleza de la σωφροσύνη. Los discursos contribuyen a la articulación de dicho tema y revelan la distinta noción que Fedra e Hipólito tienen acerca de la σωφροσύνη. La incapacidad de cada personaje para comprender al otro se debe precisamente a este hecho. Fedra, cuya noción de σωφροσύνη es inseparable del mantenimiento de una buena reputación como madre y esposa, se ve a sí misma, según Gill, como una versión fallida de Hipólito. Cuando la pasión amorosa se apodera de ella su mayor preocupación es que esa pasión llegue a conocerse públicamente, hecho que pondría en entredicho su εὐκλεία. Le gustaría ser y parecer σόφρων, como su hijastro, pero esta aspiración fracasa cuando se enamora de él y se lo confiesa a la nodriza y al coro. Hipólito, por su parte, considera que su σωφροσύνη no es aprendida, sino que le ha sido asignada como parte de su naturaleza, y su posesión explica la relación privilegiada que tiene con la diosa Ártemis. El diálogo de Hipólito con los demás personajes versa, de manera recurrente,

acerca de sí mismo y del tipo de persona que él considera que es: un ser casto, puro y virtuoso.

El acierto de los respectivos enfoques de Conacher y Gill se comprueba de manera especial en la segunda parte de la *rhesis* (391 y ss.): Fedra pone aquí de manifiesto que antepone su εὐκλεία a su pasión; toda su lucha interna nace de la importancia capital que le otorga a su buena reputación y del horror que le produce la idea de que su marido y sus hijos se vean deshonorados por causa de una pasión que ahora intentará vencer por medio del suicidio (405-30). Fedra explica aquí cómo ha procurado hacer frente a esta vergonzosa pasión, y lo hace con ese formalismo típicamente eurípideo: en primer lugar (ἡρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε..., 393-4) intentó silenciar y ocultar su enfermedad (νόσον, al final del verso 394, en posición enfática); en segundo lugar (τὸ δεύτερον δὲ..., 398) se propuso soportar esa locura (ἄνοιαν, en el centro del verso 398) con dignidad; en tercer lugar (τρίτον δ'..., 400), ante el fracaso de sus anteriores propósitos, ha optado por el suicidio (κατθανεῖν, en el centro del verso 401, verbo enmarcado por Κύπριν y el pronombre μοι, términos cuya ubicación respectiva al comienzo y al final del mismo verso presentan la decisión de morir como la suma de dos voluntades: la de la diosa y la de la propia Fedra). La sinceridad de este testimonio, descrito como un proceso largo y doloroso, se ve refrendada por los versos líricos y los diálogos (coro-nodrizza / Fedra-nodrizza) que preceden a la *rhesis* y que he estudiado anteriormente.

c) Después de la *rhesis*: la práctica de la εὐκλεία

Acabo de constatar la importancia capital que la εὐκλεία tiene para Fedra, pues ella misma lo dice con claridad en la parte final de la *rhesis*. No solo le preocupa el mantenimiento de su buena reputación —reconocida por la propia Afrodita ya en el prólogo de la obra, donde la diosa califica a Fedra como εὐκλεής (47) —, sino que también la acongoja el temor incesante de que la mancha de su vergonzosa pasión, en caso de ser públicamente conocida, alcance a Teseo y a los hijos de ambos, quienes no podrán gozar entonces de buen nombre por culpa de las acciones de su madre (419-23). Ahora, una vez finalizada la *rhesis*, Fedra va a rechazar el discurso persuasivo con el que la nodrizza pretende animarla a sucumbir a su pasión: las palabras demasiado hermosas destruyen, en opinión de Fedra, la buena fama de los mortales (488-9). La nodrizza le replica que la vida es más importante que el buen nombre (501-2). Fedra le prohíbe expresamente que hable con Hipólito (516-24), pero sabe que la anciana sí lo va a hacer y permite de manera tácita que suceda. Así lo entienden Knox (1979: 211-2) y Winnington-Ingram (1958: 180), mientras que Barrett (1964: *ad* 516-21) opina que Fedra confía en las palabras de la no-

driza y los tres autores coinciden en señalar el lenguaje ambiguo de la anciana. Decidir si Fedra es consciente o no de sus verdaderas intenciones depende de la visión personal que cada uno tengamos con respecto al personaje.

Cuando descubre que la nodriza ha revelado su pasión a Hipólito, le reprocha que ahora ya no podrá morir con su reputación intacta (687-8). La solución que encuentra Fedra para que su deshonra no alcance a sus seres queridos es calumniar a Hipólito antes de suicidarse (715-21 y 724-31). El coro lamenta que haya decidido acabar con su vida «por preferir una fama gloriosa y por liberar a su corazón del amor que la atormenta» (774-5). Es posible constatar, por tanto, que en la caracterización de Fedra la nota dominante es la preocupación por la buena reputación. La combinación de la pasión amorosa infundida por Afrodita con el sentido del honor que defiende Fedra explica su lastimoso estado físico y anímico, su delirio y todo el desarrollo posterior de los acontecimientos. Tanto las palabras y acciones que preceden a la *rhesis* como las que tienen lugar después de la *rhesis* están en armonía con ella y contribuyen, por tanto, a que no contemplemos el discurso de Fedra como un ejercicio de habilidad retórica independiente del ἦθος del personaje.

Tal vez nos resulte desconcertante que cometa una venganza tan vil un personaje esencialmente noble como Fedra, que lucha por seguir una buena conducta. Como señala Winnington-Ingram (1958: 185), la confusión de la εὐκλεία con la buena conducta se convierte para Fedra en «la trampa moral en la que cae». Conacher (1967: 41-2) añade a esta observación que en su conducta también tienen mucho peso la ira que experimenta ante el hecho de verse humillada y el deseo de venganza. Blomqvist (1982: 402) observa que «la resolución de Fedra de morir antes que revelar su pasión es una de las características que la diferencian claramente de las mujeres de las historias tradicionales, así como de la Fedra del primer ‘Hipólito’». Este autor también detecta una diferencia significativa en cuanto al motivo para acusar al joven que las rechaza: en las historias tradicionales el motivo es el miedo a que se descubra su pasión ilícita o el resentimiento y el odio por haber sido repudiadas. En el primer caso, procuran proteger su reputación y su propia vida por medio de la falsa acusación; en el segundo caso, la sed de venganza es lo que estrictamente las mueve a optar por la calumnia.

No es posible saber en qué patrón de conducta encajaba el personaje de Fedra en la primera versión perdida de la obra ni si decidía, como en las historias tradicionales, quitarse la vida tras producirse la falsa acusación. En la segunda versión de la tragedia, no obstante, Fedra manifiesta el deseo de morir desde su primera aparición en escena y antes de revelar al coro y a la nodriza el motivo de su ‘enfermedad’. Su prioridad no es proteger su vida, sino su reputación. Además, después de oír la terrible invectiva de Hipólito contra las

mujeres teme que su hijastro revele su secreto y, encolerizada con la nodriza, le dice que por culpa de su imprudencia ahora ella no morirá con gloria (σὺ δ' οὐκ ἀνέσχου· τοιγὰρ οὐκέτ' εὐκλεεῖς / θανούμεθ' (...), 687-8) y el deshonor también afectará a sus hijos, a su marido y a su patria cretense (717-21). Fedra comprende entonces que, antes de suicidarse, debe procurar silenciar a Hipólito. Lo significativo es que ella siempre tiene presente la terrible determinación de quitarse la vida.

Quiero finalizar este estudio con las palabras que Ártemis le dice a Teseo con respecto a Fedra al final de la obra: en primer lugar, la diosa afirma que ha venido para poner en evidencia la pasión amorosa de su esposa (σῆς γυναικὸς οἴστρον, 1300) o, en cierto modo, su nobleza (ἢ τρόπον τινα / γενναιότητα, 1300-1); a continuación, le explica lo que verdaderamente le sucedió a Fedra y el motivo por el que escribió la carta en la que acusa falsamente a Hipólito (1301-6, 1310-12):

(...) τῆς γὰρ ἐχθίστης θεῶν
 ἡμῖν ὅσαισι παρθένειος ἡδονῆ
 δηχθεῖσα κέντροις παιδὸς ἠράσθη σέθεν·
 γνώμη δὲ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη
 τροφῶν διώλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς,
 ἦ σῶι δι' ὄρκων παιδὶ σημαίνει νόσον.

[...]

ἢ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέσῃ φοβουμένη
 ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν
 δόλοισι σὸν παῖδ', ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε.

Ella, mordida por el aguijón de la más odiada de las diosas para cuantas hallamos como yo placer en la virginidad, se enamoró de tu hijo. Y, aunque intentó con su razón vencer a Cipris, pereció, sin quererlo, por las artimañas de su nodriza, que indicó su enfermedad a tu hijo, obligándole con un juramento. (...) Y ella, temerosa de ser cogida en su falta, escribió una carta engañosa y perdió con mentiras a tu hijo, pero, aún así, consiguió convencerte²⁴.

El testimonio de Ártemis corrobora la versión de los hechos ofrecida por Fedra en la *rhesis*, especialmente cómo ha intentado luchar contra la pasión por medio de la razón (γνώμη y πειρωμένη, en posición inicial y final del verso 1304 respectivamente, enmarcan el nombre de Cipris, a la que Fedra ha pretendido vencer de una manera heroica que se expresa a través del verbo νικᾶν). Además, la propia Ártemis afirma que la nodriza ha propiciado la ruina de su

²⁴ Traducción de Medina González (1999).

señora al revelar su secreto en contra de su voluntad (la ubicación del genitivo τροφοῦ al principio del verso 1305 como complemento del nombre μηχαναῖς, situado al final del mismo verso, señala enfáticamente la responsabilidad de la nodriza. Además, la contigüidad entre el sustantivo τροφοῦ y el verbo διώλετο refuerza la relación causa-efecto entre la acción de la nodriza y la destrucción de Fedra). Las palabras de Ártemis también ponen de relieve el temor de Fedra a ver dañada su buena reputación (ἡ δ'... φοβουμένη, al principio y al final del verso 1310). En ningún momento la diosa aduce el resentimiento o el odio como motivos que impulsaran a Fedra a escribir la carta difamatoria, sino que el motivo principal es la preocupación por mantener intacta su εὐκλεία, tal y como también había expresado la propia Fedra en la *rhesis*.

Reckford (1974: 309) considera que Ártemis simplifica aquí los hechos y que atenúa la responsabilidad de Fedra inculcando exclusivamente a la nodriza en el verso 1305 que acabo de comentar más arriba. Según este autor, la diosa «omite la complicidad interior con la que Fedra sometió su libertad de acción a la nodriza, a pesar de comprender bien lo que ésta iba a hacer». Yo no considero acertado este modo de acercarse a un texto que habla por sí solo y para cuya comprensión no hay necesidad de *mirar por debajo* de la superficie en busca de sutilezas que apuntan, supuestamente, a las ‘verdaderas’ motivaciones de un personaje. ¿En qué medida contribuye a la comprensión global de la obra el hecho de que, ya en el éxodo, dudemos del testimonio de Ártemis? Tampoco comparto con Reckford «la inmensidad del fracaso de Fedra» cuando la diosa le dice a Hipólito moribundo (1428-30):

ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων
ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνώνημος πεσῶν
ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται.

*Inspirándose en ti las vírgenes compondrán siempre sus cantos y el amor que Fedra sintió por ti no caerá en el silencio del olvido*²⁵.

El ἔρωσ de Fedra, que ella procuró ocultar al precio de la propia vida, no caerá en el olvido. ¿Ironía? De ningún modo: Ártemis, la diosa virgen, considera que el amor que Fedra sintió por Hipólito es digno de ser recordado por la posteridad precisamente por la heroica resistencia que la joven cretense opuso a una pasión inspirada por Afrodita, una diosa irresistible, que ya desde el primer verso del prólogo se presentó como tal ante nosotros (1-6):

²⁵ Traducción de Medina González (1999).

Πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοῦκ ἀνώνυμος
 θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ' ἔσω·
 ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν
 ναίουσιν εἴσω, φῶς ὀρῶντες ἡλίου,
 τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη,
 σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα.

Soy una diosa poderosa y no exenta de fama, tanto entre los mortales como en el cielo, y mi nombre es Cipris. De cuantos habitan entre el Ponto y los confines del Atlas y ven la luz del sol tengo en consideración a los que reverencian mi poder y derribo a cuantos se ensoberbecen contra mí²⁶.

Al escuchar estas palabras de Afrodita en el prólogo y las de Ártemis en el éxodo, percibimos la dimensión patética de la *rhesis* de Fedra, atrapada entre los planes de una diosa implacable que quiere castigar a Hipólito y sus denodados esfuerzos por hacer lo correcto. De ahí esa resistencia heroica que Ártemis pone a la altura de la virtud inquebrantable de Hipólito y que, paradójicamente, destruye a ambos.

III. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas he querido ofrecer una interpretación de la *rhesis* de Fedra que refleje su cualidad caracterizadora y, a la vez, teatral o espectacular. La primera cualidad se nos hace evidente cuando atendemos al contexto en que son dichas las palabras del personaje, cuando conectamos dicho contexto con la/s escena/s inmediatamente anteriores y, por último, cuando constatamos cómo afecta la *rhesis* al modo en que vamos a contemplar las palabras y los actos del personaje después de pronunciar su discurso. La cualidad caracterizadora de la *rhesis* es inseparable, por tanto, de su ensamblaje en el diseño global de la pieza dramática. Si aislamos el discurso de Fedra de ese todo del que forma parte, incurriríamos en los excesos interpretativos propios de quienes se acercan a los textos clásicos con las expectativas del realismo psicológico, aplicable al estudio de los personajes de la dramaturgia moderna, pero no al de las estilizadas figuras de la tragedia ática.

La cualidad teatral o espectacular de la *rhesis*, es decir, su capacidad para suscitar el πάθος trágico en el auditorio también es inseparable del diseño global de la obra. Cuando desvinculamos de ese diseño el efecto patético de una escena, incurrimos entonces en los excesos del enfoque atomista, que reduce tal escena a la única función de suscitar en el auditorio la emoción adecuada.

²⁶ Traducción de Medina González (1999).

Como el realismo psicológico, el atomismo intenta así encontrar una solución al supuesto problema de la incoherencia de los personajes trágicos, pero su enfoque les niega de manera radical a los antiguos dramaturgos el interés por caracterizar coherentemente a sus personajes, así como el interés hacia la caracterización por la caracterización misma.

En consonancia con mi propósito de conciliar ambos enfoques, en este estudio he llegado a las siguientes conclusiones: 1) los versos líricos que revelan la ‘enfermedad’ de Fedra le confieren una gran autenticidad e intensidad patética al testimonio posterior de la *rhexis*, donde ella explica cómo ha intentado luchar sin éxito contra su pasión por Hipólito. La prueba de ese fracaso la constituyen, precisamente, los versos líricos: Fedra no es capaz ni de ocultar ni de soportar con dignidad el mal que se apodera de ella contra su voluntad y que le hace perder temporalmente la cordura; 2) en la *rhexis* se mezclan las generalizaciones filosóficas con su aplicación particular a los temores y las resoluciones de Fedra. Este discurso, además, condiciona nuestra percepción de las escenas posteriores y nuestra reacción emocional ante ellas (por ejemplo, el desagrado con el que vamos a oír la feroz invectiva de Hipólito contra todo el sexo femenino); 3) en la parte final de la *rhexis* Fedra expresa claramente la importancia capital que la εὐκλεία tiene para ella. Las decisiones que adopta en las escenas posteriores (calumniar a Hipólito y suicidarse) corroboran el carácter prioritario de este concepto en el pensamiento del personaje. Su resistencia heroica ante una pasión inspirada por la irresistible Afrodita se verá recompensada por Ártemis, la diosa virgen que cierra la obra con la promesa de que el ἔρως de Fedra por Hipólito no caerá en el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrett, W. S. 1964. *Euripides. Hippolytos*. Oxford: Oxford University Press.
- Blomqvist, J. 1982. «Human and Divine Action in Euripides’ *Hippolytus*.» *Hermes* 110: 398-414.
- Buxton, R. G. A. 2010. *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*. Cambridge: Cambridge University Press. Publicado por primera vez en 1982.
- Cairns, D. L. 1993. *AIDOS: the Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Claus, D. 1972. «Phaedra and the Socratic Paradox». *YCS* 22: 223-38.
- Collard, C. 2003. «Formal Debates in Euripides’ Drama», En Mossman, J., ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. 64-80. Publicado por primera vez en 1975, *G&R* 22.1: 58-71.
- Conacher, D. J. 1967. *Euripidean Drama: Myth, Theme, and Structure*. Toronto: University of Toronto Press.

- 2003. «Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama». En Mossman J., ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press. Publicado por primera vez en 1981, *AJPh* 102.1: 3-25.
- Craik, E. M. 1993. «ΑΙΔΩΣ in Euripides' *Hippolytus* 373-430: review and reinterpretation». *JHS* 113: 45-59.
- 1997. «Phaidra's *aidos* again». *CQ* n. s. 47: 567-9.
- Cropp, M., K. Lee & D. Sansone, eds. 2000. *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. ICS 24-25. Champaign: University of Illinois Press.
- Dale, A. M. 1954. *Euripides. Alcestis*. Oxford: Clarendon Press.
- 1969. *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dawe, R. D. 1963. «Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus». *PCPhS* 9: 21-62.
- Decharme, P. 1906. *Euripides and the Spirit of his Dramas*. London: MacMillan.
- Diggle, J. ed. 1984. *Euripidis Fabulae*. Vol. 1. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Dodds, E. R. 1925. «The αἰδώς of Phaedra and the Meaning of the *Hippolytus*». *CR* 39: 102-4.
- Duchemin, J. 1968. *L' ΑΓΩΝ dans la Tragédie Grecque*. Paris: Les Belles Lettres. Tesis del año 1945.
- García Yebra, V. 2010. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Madrid: Gredos. Publicado por primera vez en 1974.
- Garton, C. 1957. «Characterization in Greek Tragedy.» *JHS* 77: 247-54.
- 1972. «The 'Chameleon Trail' in the Criticism of Greek Tragedy». *SPh* 69: 389-413.
- Gill, C. 1990. «The Articulation of Self in Euripides' *Hippolytus*». En A. Powell, ed. *Euripides, Women and Sexuality*. London & New York: Routledge. 76-107.
- Gould, J. 1978. «Dramatic Character and Human Intelligibility», *PCPhS* 24: 43-63.
- Heath, M. 1987. *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Duckworth.
- Kawashima, S. 1986. «ΑΙΔΩΣ and ΕΥΚΛΕΙΑ: Another Interpretation of Phaedra's Long Speech in the *Hippolytus*». *SIFC* 4: 183-94.
- Knox, B. M. W. 1952. «The *Hippolytus* of Euripides». *YCS* 13: 1-31.
- 1979. *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*. Baltimore and London.
- Kovacs, D. 1980. «Shame, Pleasure and Honor in Phaedra's Great Speech (Euripides' *Hippolytus* 375-387)», *AJPh* 101: 287-303.
- 1987. *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Labiano Ilundain, J. M. 2006. «Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica.» *Studia Philologica Valentina*. 9: 1-41.

- Lattimore, R. 1962. «Phaedra and Hippolytus». *Arion* 1. no. 3: 5-18.
- Lee, K. H. 1976. Euripides. *Troades*. London: Macmillan.
- Lloyd, M. 1992. *The Agon in Euripides*. Oxford: Clarendon Press.
- Lord, C. 1969. «Tragedy without Character», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 28.1: 55-62.
- McClure, L. K. 1999. *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- Medina González, A. & López Férez, J. A. 1999. *Eurípides. Tragedias I*. Madrid: Editorial Gredos.
- Michellini, A. N. 1987. *Euripides and the Tragic Tradition*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Nestle, W. 2010: *Historia del Espíritu Griego*. Barcelona: Ariel. Publicado por primera vez en 1944. *Griechische Geistesgeschichte (Von Homer bis Lukian)*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Powell, A., ed. 1990. *Euripides, Women, and Sexuality*. London & New York: Routledge.
- Reckford, K. J. 1974. «Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward». *TAPA* 104: 307-28.
- Redondo Moyano, E. 2006. «ἤθος y πάθος: los recursos psicológicos para la persuasión en fuentes retóricas griegas». En G. Lopetegui Semperena, M. Muñoz García de Iturrospe, E. Redondo Moyano (eds). *Retórica y Comunicación. Fuentes antiguas y usos actuales*. País Vasco. Universidad del País Vasco: 25-72.
- Reinhardt, K. 2003. «The Intellectual Crisis in Euripides». En Mossman, J., ed. *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press: 16-46. Publicado por primera vez en 1960. «Die Sinneskrise bei Euripides». En *Tradition und Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 227-56.
- Ritoré Ponce, J. 2005. «Tragedia y retórica». En Brioso Sánchez, M. y Villarrubia Medina, A. *Aspectos del teatro griego antiguo*. Universidad de Sevilla. 121-41.
- Roisman, H. M. 1999. *Nothing Is As It Seems. The Tragedy of the Implicit in Euripides' Hippolytus*. Lanham&Littlefield Publishers. USA.
- Scodel, R. 2000. «Verbal Performance and Euripidean Rhetoric». En Cropp, M., K. Lee & D. Sansone, eds. *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. ICS 24-25. Champaign: University of Illinois Press: 129-44.
- Segal, C. P. 1970. «Shame and Purity in Euripides' *Hippolytus*». *Hermes* 98: 278-299.
- Solmsen, F. 1973. «Bad Shame and related problems in Phaedra's Speech». *Hermes* 101: 420-5.

- Wilamowitz-Moellendorff, T. von. 1917. *Die dramatische Technik des Sophokles*. Philol. Unters. 22. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. 1891. *Euripides: Hyppolitos*. Berlin: Weidmann.
- Winnington-Ingram, R. P. 1958. «Hippolytus: A Study in Causation». *Entretiens Hardt* 6: 169-91.
- Zürcher, W. 1947. *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*. Basel: Reinhardt.

