

Lo sacrificial como el componente fundador de lo político y la tragedia:

Phèdre en el diván.

Camila Arbuét Osuna

Cuesta aún en esta anunciada posmodernidad dejar de preguntar por los fundamentos de las cosas, algo inexplicable pareciera arrastrar todos nuestros esbozos y esquemas a la búsqueda de un punto que se nos pierde y al que cada vez vemos más como el oscuro objeto del deseo. ¿Cómo preguntar por el origen sin hacerlo, sin que la pregunta se filtre como una troglodita afirmación de existencia del mismo? ¿A que se debe ese empeño insoslayable que no se rinde ante la clara respuesta de “no hay origen”? Entonces, buscamos acercarnos lo más posible a esta inexistencia y nos topamos con su negación, ésta sí está ahí, y podemos interpelarla sin demasiadas molestias porque se nos expone como el tiempo que discurre entre el ilusorio fundamento y nuestra comprensión de su no-ser. Lo que está ahí es el hombre, sabiendo a medias que no hay fundamento sólo una inconstante fila de fundaciones, imperfectas, como las decisiones que las ejecutaron. Cada fundación es por ello un no-origen, un paso extraviado en *El país de las maravillas*. Partimos por ende de esta sensación de incompletitud, o ella parte de nosotros; para conjurarla precisamos imprimirle, marcarle, sentido... un sentido que hemos sabido derivar -con la naturaleza o sin ella- de la formación de Comunidad. De eso se trata este escrito, a saber, de cómo cedemos partes nuestras o las encerramos para no enloquecer en el sinsentido de la deconstrucción total a la cual nos exponen nuestras congénitas aporías en su retórica infinita. Este tema se problematiza en la política cuando, cual topo, aquello que hemos enterrado para edificar la sociedad, emerge de los rincones, perturbando los órdenes constituidos y con ellos a las subjetividades que modulan.

En su libro *Communitas Espósito* ha subrayado que toda comunidad está basada no en una apropiación positiva y por ende en una *donación* positiva de cierta parte de las subjetividades en pos de *lo* común a todos, sino que esencialmente la comunidad se explica como una transferencia de incompletitudes -de impropiedades- en nombre de una necesidad de vivir en común para poder sojuzgar los terrores posibles de una vida sin Estado. La comunidad es un acto fundacional que no es tal, que se resquebraja por su lado más débil todo el tiempo: sus partes. Y se basa en un componente sacrificial que le es inherente, solo vive a través de sus prohibiciones y sus límites, pero se mueve gracias a sus rasgaduras. En este marco la pregunta por el incómodo no-origen de la comunidad nos desplaza a mirar la política como una actividad que solo puede ser a partir de un equilibrio muy sutil entre esto terrible que se amordaza y sus

parciales destapes. Es como si la política, como la hija infausta de la cultura, cobrara vida cuando un haz de luz se despidió entre las rendijas de la Caja de Pandora de la sociedad, a peligro de desaparecer tanto si la caja se cierra como si la caja se destapa (quietismo o guerra).

La tragedia moderna ha abandonado el ideal pedagógico de la tragedia ateniense pero no por ello no lleva incrustada una pedagogía política, y humana (en un plano más amplio), que no se pierde el explorar los efectos de la apertura de par en par de esta Caja de Pandora. Por lo que la propuesta del presente escrito es trazar puntos en los cuales la tragedia se deja arrastrar por esta pregunta del origen, de la naturaleza, de la vida en comunidad y encuentra reiteradas veces a la muerte como el sacrificio inherente a la recomposición del *cum*¹.

Decimos que el sacrificio está en el “comienzo”, que tal como lo ha marcado Althusser² tiene una propiedad refrescante, revivificante, que no posee el “inicio” y que lo hace brotar de tanto en tanto con un capital fuerte de novedad. Este sacrificio tiene dos interpretaciones que podríamos denominar determinantes de peso para este análisis. Primeramente hablamos de sacrificio cuando hacemos referencia a un crimen de carácter público que permite continuar con un orden pre-existente porque lo re-funda, cumpliendo dos funciones esenciales: generando una acción ejemplificadora (marca) y una suerte de válvula de escape para nuestra segunda acepción de sacrificio, que es la de la prohibición. Ésta segunda interpretación de sacrificio -y quizás más precisamente de *lo sacrificial*- existe en nuestra sociedad desde su institución misma detrás de la mascarada de la cultura y tiene como máximo referente a la ley.

La idea del sacrificio, que nos aparece inmediatamente en nuestro imaginario como lo completamente Otro, ha sido abordada de modo reiterado como lo antagónico a la comunidad, es incómodo por ende pensar que es la piedra de toque sobre la que reposa ésta última y -tal como lo advierte Freud- no puede más que causarnos repelencia la idea. Sin embargo, Freud en *El malestar de la cultura* -así como en *Tótem y Tabú*- nos advierte sobre el peso enorme que tiene en nosotros el instinto de muerte y sobre cómo la oposición de éste contra la libido (manifestación del Eros) genera el desarrollo -la reproducción, podríamos decir nosotros- de la cultura. Pero para que el sistema funcione el sacrificio vehiculado en este impulso de muerte ha de tener un dispositivo que lo haga *útil* para la cultura, este dispositivo procesa el instinto y crea un vínculo positivo a partir de lo siguiente:

La agresión es introyectada, internalizada, devuelta en realidad al lugar de donde procede: es dirigida contra el propio *yo*, incorporándose a una parte de éste, que en calidad de *super-*

¹ El *cum* como lo ha escrito Esposito es aquello que une a los hombres entre sí, que a su vez está regulado por un *munus* que dice que la propiedad que los une es en realidad una impropiedad, una falta. “Lo que se sacrifica es precisamente el *cum* que es la relación entre los hombres, y por lo tanto, en cierto modo, a los propios hombres. Paradójicamente, se los sacrifica a su propia supervivencia. Viven *en* y *de* la renuncia a convivir.” Esposito, Roberto, *Communitas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003, p. 42-43

² Althusser, Louis, *Notas sobre Maquiavelo*, Paidós, Buenos Aires, 2008

yo se opone a la parte restante, y asumiendo la función de conciencia (moral), despliega frente al *yo* la durísima agresividad que el *yo*, de buen grado, habría satisfecho en individuos extraños. La tensión creada entre el severo *super-yo* y el *yo* subordinado al mismo la calificamos de *sentimiento de culpabilidad*; se manifiesta bajo la forma de necesidad de castigo.³

Así la síntesis de esta vía de procesamiento del impulso de muerte queda como un lazo generado entre **Agresión / Culpabilidad / Castigo** que se desarrolla al interior del sujeto y que pronto ve su duplicado en las relaciones que mantiene el sujeto con el exterior. A pesar de la correspondencia que tienen el nivel subjetivo y el cultural en torno a esta experiencia de daño, Freud da cuenta de la relación inversamente proporcional que mantienen entre sí en tanto vehículos de agresión, escribe de éste modo: “al cesar esta agresión contra el exterior tendría que aumentar por fuerza la autodestrucción, proceso que de todos modos actúa constantemente.”⁴ Me interesaría ver la réplica de estos procesos en la tragedia moderna, específicamente en *Fedra*, funcionando como un centro de atracción de la misma. Si bien como ya hemos señalado éste tipo de tragedia se distingue en sus pretensiones pedagógicas de la tragedia ateniense es curioso ver como el marco prohibitivo (que en el teatro griego funcionaba a orquesta con la mayor explicitud) es introyectado al sujeto pero de ningún modo desaparece.

La tragedia del XVII es una tragedia de los sujetos escindidos esencialmente y por ende vale el intento de ver estos giros (agresión, culpa, castigo) dentro de la conciencia, a la que ahora accedemos de modo mucho más complejo, de los mismos. No podríamos rastrear la secuencia en la psiquis de nuestros grandes personajes de sofocleanos o esquileanos, primordialmente porque el sentimiento de culpa les es ajeno⁵ pero además debido a lo difícil de ver el castigo como interno a ellos, podemos pensar en la resignación típica de la necesidad trágica pero es incomodo caratularla como un castigo auto-impuesto en todos los casos. Digamos simplemente que el plano agónico de la conciencia se desarrolla con mayor agudeza en el drama moderno, y ello no es por muchas razones -obvias en el caso del Renacimiento- fortuito. Al analizar el caso de *Fedra* encontraremos una exposición inusual de todos aquellos componentes que resitúan a los protagonistas como carne de sacrificio en pos de un sentido que les excede, podríamos decir que ésta tragedia de Racine es una relato de la espera para esos sacrificios necesarios que en la versión de Eurípides aparecían al comienzo de la obra en la voz de Afrodita.

Fedra y el sacrificio

³ Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 2005, p. 67

⁴ Freud, *Ibid*, p.63

⁵ Como la ha señalado Kierkegaard, ver Sören Kierkegaard, *De la tragedia*, Quadrata, Buenos Aires, 2007

La obra más emblemática de Racine es, sin duda alguna, *Fedra*. Estrenada en 1677 en el Hotel de Bourgogne fue representada en el teatro francés 1.162 veces en un periodo de apenas cincuenta años⁶, y tal cómo sostiene Steiner es la pieza que hace que Racine sea en algún punto comparable con Shakespeare. Esto se debe primordialmente a la complejidad de la obra, a las licencias que el autor se toma con respecto a los cánones clásicos y a como logra construir nítidamente a los personajes mediante diálogos abiertos con sus confidentes y acciones retrasadas por largo tiempo pero a su vez irremediables, coléricas.

Comentando brevemente el argumento: tenemos a nuestra heroína, Fedra, hija de dioses, esposa de Teseo el rey de Trozén o Trecene (ciudad del Peloponeso), que se presenta en toda la obra abrumada por una pasión febril -producto de la maldad de Venus- que la ha sumido en la depresión y la angustia; el objeto de esta pasión es Hipólito el hijo de Teseo con quién tiene una mala relación (que encubre sus reales sentimientos) que se ha acentuado desde la partida de Teseo a la guerra (seis meses atrás). Hipólito a su vez está profundamente enamorado de Aricia, una joven del palacio, (también por la inferencia de Venus a quién el joven casto evitaba) y planea ir en busca de su padre... cuando llega la noticia de la muerte de éste. El drama da entonces su primer gran giro. Fedra decide confesarle su amor a Hipólito, y lo hace en un arrebato guiada por los consejos de su criada Enona. Éste le responde con una negativa, terriblemente compungido por la declaración. Teseo está vivo, contrario a lo que se rumoreaba, el drama vuelve a girar. Fedra decide -una vez más con la intromisión de Enona- acusar a Hipólito de haberle profesado a ella un amor prohibido, lo hace. Teseo enfurece y obliga a exiliarse a su hijo, deseando que muera y pidiéndole a Neptuno que lo ayude. Fedra, cada vez más débil y totalmente tomada por su angustia, que le hace ver próxima la muerte, declara su culpabilidad en las acusaciones falsas. Pero ya es muy tarde, Hipólito ha muerto arrastrado por una carreta con caballos desbocados; ella muere. Teseo queda destruido por la culpa.

Lo que nos interesa en esta obra en particular es rastrear es cómo la neurosis de Fedra (y también de los otros dos personajes principales) hace reproducible esta secuencia freudiana de **Agresión / Culpabilidad / Castigo** bajo la tipología materializada de **Arrebato/ Amor/ Horror**, una trilogía de la cual a dado cuenta un agudo ensayo sobre las dimensiones del tiempo en *Fedra*⁷, y cómo de este modo la reproducción del sistema trágico inserta la cuestión del sacrificio como una constante que le sirve de estructura. A pesar de ello, o por ello justamente, el acontecer sacrificial es expulsado de la dimensión espacial de la representación necesariamente. Esta es la tesis central de este breve ensayo que puede hacer un puente de

⁶ Ver el estudio preliminar de *Fedra* de Maurice Rat en J. B. Racine, *Théâtre complet*, Garnier, 1963, Paris

⁷ Hernández Garrido, Raúl, *Fedra: el trauma del tiempo*, Recurso On line [<http://geocities.com/raulhgar>]

analogía inmediata con el movimiento de lo político que, tal como toda la posmodernidad ha planteado de un modo o de otro, funciona administrando sacrificios sistemáticamente (mediante mecanismos prohibitivos) y relegando al exterior -como borde- la política en tanto conflicto irreparable, desgarrar y apertura a lo que nunca debió salir de donde estaba escondido.

Comencemos a ver como empieza a rodar la secuencia en la obra de Racine. El primer acto levanta el telón y nos muestra a Hipólito listo para partir, explicándole la causa de esta decisión (y con ello haciendo un paneo de situación del comienzo de la obra) a su confidente Terámenes (nótese que estos diálogos íntimos suplen a los monólogos). He aquí el primer componente recurrente de la obra de Racine, cual shifter de la tragedia griega -como diría Barthes- Hipólito pasa todo el tiempo anunciando su partida; pero el repetidísimo [yo] “parto” es siempre frenado por un estado de estancamiento sentimental que padece al igual que Fedra. Hipólito redonda esta necesidad de moverse de su situación muchas veces:

- He tomado mi decisión: parto, querido Terámenes. (I, I)
- Terámenes, parto para buscar a mi padre. (I, I)
- Señora, antes de partir, he creído mi deber acerca de vuestra suerte. [A Aricia] (II, III)
- Mientras tanto os alejáis, yo parto. (II, III)
- Que todo se prepare con diligencia para mi partida. (II, IV)
- Huyámos, Terámenes. (II,VI)
- **Teseo:** Huye, traidor. (...) Huye; y si no quieres un castigo inmediato (...) Huye, te digo (IV, III)
- **Fedra:** Se va. (IV, V)
- **Aricia:** Viene el Rey. Príncipe, huíd, partid enseguida. (V, III)

Lo mismo Fedra, pero ella deseando partir a la muerte, su shifter es “muero”. Ejemplos:

- Ya te He dicho bastante. Ahórrame el resto. Muero para evitarme confesión tan funesta (I, III)
- Cuando conozcas mi crimen y la suerte que me agobia, no dejaré de morir por eso, pero moriré más culpable. (I, III)
- Esta mañana hubiera muerto digna; seguí tu consejos, y muero deshonrada (III, III)
- Muramos. Que la muerte me libere de tantos horrores. (III, III)

Estos dos personajes están frenados en la escena durante toda la tragedia, sumidos en sus dolores, sus dudas y sus cavilaciones, motorizan la acción mediante otras personas; a la vez que sufren ésta inmovilidad... como lo dejan constado en las primeras palabras sus apariciones a escena:

- **Hipólito:** Comienzo a sonrojarme de mi ociosidad en medio de la mortal duda que me agita. (I,I)
- **Fedra:** No vayamos más lejos. Quedémonos aquí, querida Enona. No puedo más: las fuerzas me dejan. (I, III)

La única vez que efectivamente estos personajes se moverán de ese estado de permanencia será cuando vayan a su muerte, mientras tanto su goce está puesto en el dolor, una mismidad los seduce a volver a reflexionar sobre el extrañamiento de sus sensaciones. Los personajes sienten que no se conocen, ya no, luego de ser presas de los designios de Afrodita. Para ser una tragedia moderna el recurso de las diosas (estoy pensando en Afrodita y en Artemis) y sus hilos conductores, esta subyugación total del hombre al capricho de los dioses, tiene un lugar muy importante que podría decirse extinto en éste genero en la modernidad. No sorprende que Eurípides haga hablar a ambas diosas a pesar de aplicar en mucho el racionalismo platónico puesto que sigue siendo un dramaturgo griego pero si sorprende que Racine le de semejante importancia a ésta determinación en un drama que es decididamente moderno por muchas otras cosas (caracteres complejos de los personajes, duda, culpa, etc.). A pesar de ello el cambio de registro es fuerte⁸, la divinidad es introducida en los sujetos como el designio de las pasiones y los sujetos son sometidos esencialmente por un Otro que desconocen pero que está dentro de sí, la otredad de lo divino no es externa sino que es el vínculo que establecen los personajes con su deseo reprimido.

Fedra desea a Hipólito pero puede despotricar contra un amor incestuoso por medio de la culpabilidad a Venus, Hipólito a su vez maldice un amor contra las leyes que su padre a dado (Aricia puede casarse con nadie por una ley que Teseo promulgó para impedir su descendencia) por medio -nuevamente- de la culpa de Venus y finalmente Teseo vehiculiza por Neptuno un deseo que el no puede llevar adelante, darle muerte a su hijo. Los dioses están, como en una tragedia griega, pero no son más externos, son la cara del sacrificio en esto que hemos denominado su segunda acepción: la prohibición. Incesto, desobediencia e infanticidio. Como sabemos por Freud es el delito de Fedra el más terrible puesto que es a partir de esta prohibición que se ha generado la sociedad como tal, y consecuentemente con ello Fedra se lleva el estelar en esta tragedia que vuelve sobre ella los ojos de la culpa. Cómo el mismo Hipólito nos lo dice, hay una escala de crímenes en la cual Fedra lleva las de perder.

- Algunos crímenes preceden siempre a los crímenes más grandes. Quién pudo tranquear las fronteras legítimas puede, en fin, violar los derechos más sagrados. El crimen tiene su escala, como la virtud, y jamás se ha visto a la tímida inocencia pasar de súbito al desenfreno. (IV, II)

⁸ Cabe señalar en este punto, para remarcar mi hipótesis de las diosas introyectadas en los personajes, que mientras que en la obra de Eurípides las diosas tienen guiones en la tragedia de Racine las diosas aparecen a través de los diálogos de los protagonistas.

Aquella que tranquea las fronteras legítimas y viola el derecho sagrado es Fedra, y es quien pareciera llevar la marca inicial del crimen, ella es culpable antes aún de que Hipólito lo sepa. Puesto que viene de una estirpe que se sabe culpable y a la cual solo le puede devenir el castigo constante. Ante este saber que funciona de trasfondo del drama los personajes toman una acción neurótica, los tres (o lo cuatro con Enona) personajes principales sienten culpa y para protegerse de esta angustia crean mecanismos de desplazamiento, represión y negación. Esta neurosis posiblemente podría tener los rasgos de la “neurosis de angustia”⁹ que describe Freud, a la cual diferencia de las reacciones de la histeria o de la neurosis traumática por tener de trasfondo un trauma sexual que bien puede ser la abstinencia voluntaria o involuntaria. En palabras del propio Freud:

La angustia en mi neurosis correspondía a una tensión sexual somática desviada de lo psíquico, que de otro modo hubiera actuado como la libido.

En el caso de nuestros personajes el problema de la sexualidad parece un nudo que los enlaza perfectamente. Fedra con su deseo prohibido que ya no logra contener ha mantenido durante años una situación amorosa con Teseo que no soporta desde el momento en que conoció a Hipólito, desde entonces -como lo dice en su declaración- desea que hubiera sido él quien la rescatase. Fedra ve en Hipólito un Teseo joven y vigoroso que ya no existe:

- Tenía vuestro porte, vuestro lenguaje, vuestros ojos, el mismo noble pudor coloreaba su frente, cuando atravesó las olas de nuestra Creta, digno objeto del amor de las hijas de Minos ¿Qué hacíais vos entonces? ¿Por qué reunió él, sin Hipólito, a la flor de los héroes de Grecia? ¿Porqué no pudisteis vos todavía muy joven entrar en el navío que lo condujo a nuestras costas? (...) ¡Cuántas preocupaciones me hubiera costado esa cabeza encantadora! Ni un hilo hubiese bastado para tranquilizara vuestra amante. (II, V)

Fedra sabemos bien que se consume en ardor. ¿Y Teseo? Sabemos que se ha ido y dentro de los rumores iniciales el más verosímil es que se ha marchado en busca de una amante, como ha solido hacerlo ya otras veces antes de Fedra. Cuando vuelve dice que ha estado en prisión por ayudar a un amigo a raptar a la esposa de Epiro. Teseo también padece esta neurosis de angustia, por lo cual desplaza la culpa a su hijo, da su veredicto y le pide a Neptuno que lo mate, y bien sabe que ha osado desear a Fedra. Un dato trascendente es que en Eurípides Hipólito no es acusado de deseo es acusado de violación

- **Teseo:** Entonces deberías haber llorado y haberte dado cuenta, cuando te atreviste a violar a la esposa de tu padre. (1070- 1075)¹⁰

⁹ Ver Freud, Sigmund, *Crítica de la neurosis de angustia*, escrito en 1895, recurso On line [www.librodot.com]

¹⁰ Eurípides, *Tragedias I*, Gredos, Madrid, 2008, p. 267

Es importante que aquí -en el texto de Racine- la acusación se achique, quizás por las características del público cortesano, pero no la condena... es una tragedia y como tal la única condena para el héroe es la muerte (sería asunto de discusión si es que en esta tragedia tenemos un héroe y una heroína o solo ésta última¹¹). Retomando, Teseo padece esta neurosis de angustia: desplaza y niega la culpa como producto de un trauma de origen sexual que se vehiculiza por la agresión, una agresión sin sentido, totalmente desproporcionada. Hay un interesante juego entre el texto de Eurípides y el de Racine en este sentido, y uno puede pensar que lo que hace dialogables en este punto crucial y en tantos otros ambos escritos es el talante racionalista que tiene el dramaturgo griego. En una parte increíble del texto griego, que se llama *Hipólito* y no *Fedra*, Hipólito le dice a su padre:

- Voy a decirte lo que más me extraña de tu actitud, padre: si tu fueras mi hijo y yo tu padre, te hubiera matado y no te hubiera castigado con el destierro, si realmente estuviera convencido de que habías tocado a mi esposa. (1040- 1045)

Este párrafo tan propio de la retórica socrática se sigue de loas a la ley de buenos los argumentos fundados en los hechos que parece imposible de hallar en Sófocles y en Esquilo, y a este párrafo responde el breve monólogo de Teseo en Racine:

- Pero yo mismo, pese a mi rigor severo, ¿qué plañidera voz escucho en el fondo de mi corazón? Una piedad secreta me ensombrece y me aflige. Interrogüemos por segunda vez a Enona. Quiero estar mejor informado de todo el crimen.

Efectivamente Teseo duda en el fondo, pero su bronca lo hace obrar.

Finalmente tenemos a nuestra primera víctima: Hipólito, quién tiene una situación tanto más compleja para el diván. En la versión de Eurípides no aparece Aricia (ella es una invención posterior de Virgilio) y por ello Hipólito lleva su castidad al extremo, él detesta al sexo femenino (lo ve esencialmente maquinador y traicionero, además que accesorio), se ha reservado virgen y su ocupación principal es cultivar la virtud, basada en las destrezas físicas y la prudencia en el temperamento. Racine tomo mucho de éste Hipólito en el cual podemos reconocer es estado primitivo o primordial que vuelve y que se conserva, Fedra piensa -al igual que Terámenes- que él no puede ver a las mujeres ¿Por qué Hipólito construye esta imagen de sí? Inicialmente podemos decir que lo heredó de su madre, una amazonas que solo cedió al impulso de Teseo, pero podemos aludir de modo más tajante a que Hipólito ha creado una

¹¹ Creo al respecto que así como Hipólito crea su carácter de héroe, escapando al de mártir, mediante su última acción (en la cual hiera y quizás asesina al toro que le mando Poseidón); así Fedra salva también su carácter de heroína con la acción final de denunciar su culpabilidad. Además ambos tienen esta condición típica del héroe de creer que su vida no puede ser tan valiosa como ciertos bienes abstractos y materiales.

identificación con el costado que prefiere de su padre negando por completo aquél lado que deplora de él. Así le confesaba a Terámenes:

- (...) Sabes como mi alma, pendiente de tu voz se encendía con el relato de sus nobles hazañas, cuando me pintabas al intrépido héroe mientras consolaba a los mortales de la ausencia de Alcides, ahogados los monstruos y castigados los bandidos, Procusto, Cerción, y Escirón y Sinnis, y los esparcidos huesos del gigante Epidauro, y Creta humeante de la sangre del Minotauro. Pero cuando tu relatabas hechos menos gloriosos, su amor ofrecido y recibido en cien sitios; Helena arrebatada a sus parientes de Esparta; Salamina, testigo de los llantos de Períbea; y tantas otras cuyos nombres han sido olvidados (...) tú sabes que, escuchándote a mi pesar te rogaba a menudo que abreviaras tu relato. (I, I)

Hipólito quiere ser como su padre, tiene una identificación fuerte con su imagen guerrera pero a su vez teme (y este temor se hace más fuerte cuando se descubre enamorado de Aricia) ser como él. Finalmente queda atrapado en una neurosis, la causa es obvia: la identificación simbólica que Hipólito elabora es, como toda identificación y como toda identidad, incompleta y se establece bajo un registro de la falta. El hijo quiere adquirir del Padre una identificación simbólica de la parcialidad que él adora, su parte guerrera, pero ni siquiera puede obtenerla puesto que incluso esta parte esta gobernada bajo un régimen de falta -como nos ha demostrado Lacan-; finalmente Hipólito no es un gran guerrero ni tampoco un buen amante. Como lo explica Yannis Stravarakakis:

A fin de ganar el mundo simbólico, tenemos que sacrificar la esencia de lo que buscamos en él; a fin de ganar el significante tenemos que sacrificar el significado. La identificación simbólica es una identificación estructurada alrededor de esta falta constitutiva.¹²

Entonces sabemos que las estructuraciones del mundo simbólico funcionaron bien por lo menos desde el tiempo en que Teseo trajo a Fedra a Trecene hasta el momento en el que se supone que Teseo está muerto, aquí nos enfrentamos primordialmente con la muerte del Padre y con ello con el desbarajuste que sufre la familia tras verse sin las regulaciones del significante hegemónico, el destape de la Caja de Pandora -al que aludíamos al inicio de este escrito. Veamos un poco al detalle como repercute esta situación anárquica, caldo de cultivo para el sacrificio, en nuestros dramatis personae. Lo que se genera en este punto es una situación, que mencionábamos antes, de desconocimiento, de estar fuera de sí, de molestia.

- Fedra: ¡Cómo me pesan estos velos, estos vanos adornos! (...) ¡Insensata! ¿dónde estoy? ¿Y qué he dicho? ¿Dónde dejo extraviar mi espíritu y mis deseos? Perdí la razón: los Dioses me la arrebataron. (I, III)

¹² Stravarakakis, Yannis, *Lacan y lo político*, Prometeo, Buenos Aires, 2007, p.59-60

- Hipólito: ¡con qué turbación me veo ahora sometido a la ley común, arrastrado fuera de mi mismo! (...) como único fruto de mis inútiles precauciones, yo mismo me busco sin encontrarme. Mi arco mis jabalinas, todo me molesta (II, II)

Y ello se debe a que nuestros personajes comienzan a tener *contacto* con aquello que había sido procesado y convertido en pulsión, pasan a tener un contacto no mediado (inmediato) con su parte instintiva. Aquella que había sido sacrificada a través de la intervención, y la renuncia que ésta supone, de el-Nombre-del-Padre; solo a partir de esto el drama comienza a rodar. Éste *contacto* incluso puede ser abordado en el campo de los pensamientos, algo que era indecible antes se convierte en decible, lo que era impensable se piensa, y lo que estaba prohibido mirar se mira (de ésta última fijación me ocuparé después).

La prohibición central y principal de esta neurosis es, como en el tabú, la del contacto, carácter al que debe el nombre de délire de toucher, con el que suele ser designada. Pero la prohibición no recae tan sólo sobre el contacto físico, sino que se extiende a todos los actos que definimos con la expresión figurada «ponerse en contacto con algo». Todo aquello que orienta las ideas del sujeto hacia lo prohibido, esto es, todo lo que provoca un contacto puramente mental o abstracto con ella, queda tan prohibido como el contacto material directo.¹³

La asociación con lo que ocurre en el mundo de la política no es menor, cualquier situación de crisis donde el marco regulador se va o colapsa da lugar a esta externalización que tantas veces ha sido tipificada en la época clásica, y bajo otros nombres en la época moderna, como los “humores del pueblo”. Las posibilidades de que surja la novedad son muchas en estas situaciones, precisamente porque dependiendo de las formaciones internas que se puedan gestar entre las nuevas ataduras que las afinidades elaboran en estas partes dispersas pueden emerger subjetivaciones de lo más ambiguas. Un tema también importante de ésta tragedia son las alianzas que se quieren formar para tomar el poder, la política que aparenta ser un tema colateral (podemos ver pasajes en los cuales queda confirmado que ni para Fedra ni para Aricia la preocupación política es primordial, sino que se muestra secundaria en relación con su drama amoroso) en realidad esta llevando las riendas de estas nuevas formaciones de coalición sentimental y política. Cuando el rumor de la muerte de Teseo llega al palacio en voz de Pánope el tablero recibe una patada y las piezas buscan ver como ser reacomodan: el crimen parece desaparecer y las esperanzas de dar rienda a los deseos antes frustrados comienzan a aparecer:

- **Enona:** Al expirar, Teseo ha roto los lazos que constituían todo el crimen y el horror de vuestros ardores. Hipólito es para vos menos temible; podéis verle sin convertir os culpable. (I, V)

¹³ Freud, Sigmund, *Tótem y Tabú*, p. 58

Tras el rumor de muerte de Teseo la pregunta que se abre es ¿quién gobernará esta ciudad que ha quedado acéfala? Las posibilidades son tres, éste es el orden de los posibles herederos según lo presenta Pánope: el hijo de Fedra, Hipólito y Aricia. Quizás podríamos aplicar aquí el análisis de la teoría de los tres cofres que hace Freud a propósito de la elección de *El mercader de Venecia* y del *Rey Lear*, aquí la elección que termina por hacer Teseo es también -finalmente- de la tercera... una vez que la tragedia se termina. Pero antes de eso el pueblo elige al hijo de Fedra, para nosotros el pueblo elige a Fedra (ni siquiera tenemos el dato del nombre de su hijo, sólo sabemos que es muy joven). Pero no es lo que Fedra quiere, ella preferiría que Hipólito se le uniera contra Aricia (antes de saber nuestra heroína de la situación amorosa de éstos dos últimos), mientras que Hipólito y Aricia quieren unirse entre sí. Lo que nos abre esta demolición de los lugares antes pautados es esencialmente *Ver*. Podemos apreciar tres fases en esta tragedia de Racine que las marca la posición presente/ausente/presente de Teseo, lo que nos permite este intersticio de “ausencia” es espiar en aquello que estaba dilatándose en el interior de nuestros personajes y que de otro modo no habría salido a la luz a menos que algo le sucediera al Padre. Nosotros, analistas políticos, espiamos en tiempos de crisis de igual modo a la sociedad con todos sus actores, los que aparecen en escena y los que no, nos da contadas oportunidades para darnos cuenta de aquello que se nos pasa desapercibido pero que es la vena de los problemas en los tiempos de turbación. Vovelle decía -analizando la Revolución Francesa- que había que tener cuidado por ejemplo con el campesinado, porque es un actor muy silente que aguanta y aguanta durante mucho tiempo pero cuando se desata arrasa con una violencia incomparable. Esta situación intermedia de culpabilidad marca un buen momento para ver, y esta idea de la visión como algo temido por su transparencia, como un lugar de veridicción terrible está instaurado fuertemente en la *Fedra* de Racine; podríamos plantear que era un problema que gozaba de mucha importancia en el mundillo cortesano. Quisiera para finalizar este breve ensayo dar una revisión a esta idea de la mirada y su función dentro del sacrificio como fundamento de la política y de la tragedia.

Conclusiones sobre la mirada

¿Por qué los personajes perciben a la mirada como la iluminación de algo que debiera permanecer oscuro? y ¿Qué nos dice esta mirada sobre el sacrificio como fundamento? Éstas son las dos preguntas sobre las que pretendo avanzar para cerrar este escrito un poco retomando esta idea con la cual abríamos la exploración, sobre la búsqueda de un inexistente origen. Creo en este punto que lo que los personajes ven no puede más que causarles repelencia, una tan terrible que ha hecho que contra sus deseos impongan una voluntad de autoconservación. Lo que ven a mi entender es su muerte, que le sigue palmo a palmo a sus crímenes; vaya si hay diferencia en este punto con la tragedia griega y la relación de esos hombres con la muerte.

Iniciemos revisando un poco esta obsesión por la mirada, abordemos su sentido, tenemos primero aquellos pasajes que hacen que la vista sea un lugar de veridicción, y esto se debe a que la publicidad hace efectivamente al crimen. Cuando Fedra se siente aún más culpable luego que se ha declarado a Hipólito y recrimina esta movida a los malos consejos de Enona, está pensando en que si hubiera podido escapar al juzgado de la mirada ella hubiera al menos podido morir con gloria. El control por ende que tiene el objeto de la visión es enorme en toda la obra y lo es porque es un órgano muy sofisticado de control, que sigue funcionando aún sin que esté Teseo. Los personajes parecieran controlarse entre sí, superando el esquema del panóptico, pero sólo “parecieran” porque en realidad cada uno se controla a sí mismo temiendo ser descubierto por aquello que piensa que los demás leen en sus ojos, siendo que muy pocos se dan efectivamente cuenta de ello. Veamos algunos de éstos casos:

- **Fedra:** yo adoraba a Hipólito; y viéndolo sin cesar incluso al pie de los altares que alimentaba, todo lo ofrecía a ese dios a quien ni siquiera osaba nombrar, lo evitaba en todas partes ¡Oh colmo de desgracia! Mis ojos volvían a encontrarlo.(I, III)
- **Hipólito:** la luz del día, las sombras de la noche, todo reproduce a mis ojos los encantos que evito (II, II)
- **Fedra** [a Enona]: Evitaba a Hipólito y tu lo pusiste en mi vista. (IV, VI)
- **Teseo:** Pero yo creo en testimonios ciertos, irrecusables: yo he visto, he visto correr lágrimas verdaderas. (V, III)

En el siguiente verso se nota cómo se compone este lugar de veridicción y transparencia, espacio que más adelante sería semejable al espacio de la opinión pública.

- **Fedra:** Te bastarían los ojos para persuadirte, si pudieran tus ojos contemplarme un momento. (II, V)
- **Fedra:** Ante los ojos de mi vencedor confesé mi vergüenza (III, I)

Ismena es una de las que han leído los ojos de los demás y Enona es otra que sabe el poder que tiene la mirada en los juegos de la persuasión:

- **Ismena** [a Aricia]: lo vi confuso desde vuestra primer mirada. Sus ojos, que en vano querían escaparos, llenos ya de languidez, no podían abandonaros. Quizás ofenda a su orgullo en nombre de amante pero de ello tienes sus ojos, sino la lengua. (II, I)
- **Enona:** ¡Con qué ojos crueles os dejó su obstinado rigor poco menso que prosternada a sus pies! ¡qué odioso lo volvía su feroz orgullo! ¿Por qué no tuvo mis ojos Fedra en ese instante? (III, I)
- **Fedra:** Veré al testigo de mi adúltero amor observar con qué cara, oso abordar a su padre (...) A mis ojos aparece como un monstruo espantable (...)¡Ah! Yo veo a Hipólito; en sus ojos insolentes veo escrita mi pérdida. (III, III)

Las confidentes tienen una mayor noción de lo que está pasando conocen más a los actores principales y pueden por esta ligera distancia de ventaja que tienen con el drama

mismo (que a Enona termina atrapando completamente porque ella juega activamente roles) percatarse de lo mismo que estamos nosotros destacando en este punto. Saben más de las artes de manipulación y saben *leer* mejor las situaciones en los ojos, no están inmobilizadas. Y no padecen esta parálisis que acoge a los protagonistas porque no están sometidas al designio de las pasiones y no enfrentan por lo tanto otra referencia crucial en el tema de la visión que es la repulsión, la imagen del asco de la cual Hipólito es víctima. Veamos un poco cómo se encara esto:

- **Hipólito:** Al buscarlo cumpliré con mi deber, y huiré de estos lugares, adonde no me atrevo ya a volver los ojos. (I, I)
- **Terámenes:** Comprendo: conozco la causa de vuestros dolores. Aquí Fedra os atormenta y mortifica vuestros ojos. (I, I)
- **Hipólito:** Mi vergüenza no puede ya sostener vuestra mirada y voy a... (II, V)
- **Hipólito:** Huyamos, Terámenes. Grandísima es mi sorpresa. No puedo mirarme sin horror a mi mismo. (II, VI)
- **Hipólito:** ... permitidme, señor, no volver a verla; aceptada que el tembloroso Hipólito desaparezca para siempre de los lugares que vuestra esposa habite. (III, V)

Eso que Hipólito no quiere ver es el crimen del incesto que causa horror. Él estaba cómodo con el orden simbólico que había creado Teseo y quiere ir en su búsqueda, necesita la restitución de esas seguridades y la declaración de Fedra marca para el lo irreversible del derrumbe de todas ellas.

Ésta idea de visión es la que más nos sirve para pensar el sacrificio, puesto que aquello que se ha sacrificado mediante la instauración de la ley de Teseo sigue estando allí pero con la prohibición a pasado a hacerse invisible, transcurre mediante otros impulsos encubiertos: odio, intolerancia, desinterés, evasión. Caída la ley todo se visibiliza pero el asco encandila, al respecto también podemos hallar muchos pasajes en los cuales los personajes se quejan de la luz del sol. El proceso es similar a la salida de la caverna platónica pero la vista se torna realmente incómoda. Éste es el encuentro con el no-origen, el más próximo que puede establecerse, la repelencia. Y es un contacto que la tragedia moderna a podido transmitir muy cabalmente, podemos decir que así como las tragedias shakesperianas trabajan esta idea de podredumbre mediante la infección de oído (es decir, a través del desastre en las palabras) ésta tragedia racineana nos choca con los sacrificios parcialmente fundacionales mediante la contaminación visual. Puede ser incluso que sea por el mismo problema que se trata: el incesto, que ha llevado a Edipo a sacarse los ojos.

Resumiendo, lo que encontramos en Fedra es una exploración excelente de los límites de la ley y una revisión intestina de las trastiendas de aquellos personajes reales que deberían estar revestidos por una mítica, que sólo recuperan en la muerte. Lo que nos muestra el dramaturgo francés son personas débiles, atenuadas a sus deseos, caprichosas y poco virtuosas que tienden incluso a sacrificar a quién quiere escapar a ese cuadro de decadencia. Éste sacrificio se muestra plenamente

en las dos acepciones que antes habíamos planteado dejando a la primera de ellas, a la muerte violenta, por fuera de escena. No vemos a Hipólito muerto, nos lo cuentan, ni tampoco vemos a Fedra bebiendo el veneno... hay en Racine una estética preciosista de la muerte que recoge su potencial sin exhibirla, dejando migajas de ella en toda la pieza. Vemos, gracias a esta meticulosa planificación, al proceso de agresión/culpabilidad/castigo refractarse una y otra vez en los distintos personajes, entre ellos y al interior de ellos haciendo vinculantes cada vez los pequeños nudos que componen la obra.