

Fedra muta de piel pero no su fatal deseo

COZZO, Laura Valeria /UBA-ESEAM J.P. Esnaola, Argentina –
laura.cozzo@bue.edu.ar

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: mito – transtextualidad – teatro clásico

> Resumen

La transtextualidad, la trascendencia textual de una obra, permite que los textos que integran la gran biblioteca de la Historia de la Literatura universal se vinculen, de forma más secreta o más manifiesta, los unos con los otros. La obra es un palimpsesto: un texto que conserva en sí las marcas de una escritura anterior, un mensaje que lo antecede, que fue escrito en la misma hoja y luego borrado, pero en el que igualmente se puede apreciar el eco de otra voz, la del otro que habla en uno, afirma Jean Cocteau.

Afirma Georges Steiner: los antiguos mitos constituían la fuente de inspiración de los poetas. Ellos los tomaban con total libertad y construían a partir de ellos sus dramas en los que expresaban sus posturas frente a los problemas religiosos, filosóficos y morales de su época. El relato original se ve alterado pues quien lo reescribe quita o cambia partes que no le agradan y continúa usando otras en su creación. Así, el principio de mutación creativa está en el origen de estas primeras recreaciones del mito. Devenidos en explicación de la vida y del alma humanas, los relatos míticos continuaron vigentes a lo largo del tiempo aun tras la caída de las civilizaciones que los originaron.

El objetivo de este trabajo será un análisis de los procedimientos con lo que cuatro micropoéticas reescribieron esta trágica historia, considerando al teatro como un acontecimiento situado en un tiempo y un espacio específico de los cuales dan cuenta también en su accionar artístico: la pasión de Fedra nos permite descubrir las de quienes la llevaron sucesivamente a escena, así como las de sus contemporáneos.

> El mito

Cuenta Pierre Grimal en su diccionario que Fedra, hija de Minos y Pasifae, fue entregada en matrimonio a Teseo, cuando el rey de Atenas aún estaba unido a una amazona, cuyo nombre supone que fue Antíope, Melanipa o Hipólita, con quien ya había tenido un hijo, Hipólito, y por lo que los festejos de sus bodas incluyeron un frustrado ataque de estas bravas guerreras.

El suceso narrado por la leyenda tiene lugar en Trecén, donde la pareja real se había autoexiliado para purificarse del asesinato de sus primos, los Palantidas. Tras darle dos hijos a su esposo, Fedra se enamoró de su hijastro, el cual la rechazó. De su madre había heredado la pasión por la caza, su devoción por Ártemis, y por ende su desprecio por Afrodita y el amor físico. La diosa del amor decidió vengarse de él incitando una irrefrenable pasión en el corazón de su madrastra. Fedra no es elegida al azar, sino que la diosa desea vengarse encarnizadamente con los descendientes del dios Helios, su abuelo, por haber echado luz sobre sus amores culpables con Ares (la pasión de su madre Pasifae por un toro para vengarse de su padre Minos, los celos de Dioniso que mandaron a Ártemis que asesinara a su hermana Ariadna). Temiendo que el joven le contara a su padre, Fedra lo acusó de haberla violentado. Fuera de sí de cólera, pero no animándose a matar a Hipólito con sus propias manos, Teseo le pidió a Poseidón, quien había prometido cumplirle tres deseos, que acabara con la vida del muchacho. El dios de los mares envió un monstruo marino que encabritó a los caballos de su carro y causaron su muerte, al caer del vehículo y ser arrastrado su cuerpo por las rocas. A continuación, acosada por los remordimientos, Fedra se ahorcó en su desesperación. Por pedido de Ártemis, Asclepio resucitó a Hipólito y luego la diosa lo llevó a su templo de Aricia, donde se convirtió en su compañero.

El trágema irrumpe, según Kott (1970) como la violación de al menos una de las dos prohibiciones que permiten la vida en sociedad: el incesto y el crimen dentro del clan de sangre; esta historia presenta simbólicamente ambas: Fedra desea al hijo de su esposo, este dispone la muerte del muchacho.

> Fedra según Eurípides

Aquel que fuera considerado “el más profundo intérprete de la existencia, un poeta que unía la fuerza de la expresión a la visión más lúcida de la humanidad doliente en la que los espectadores reconocían sus propias angustias e inquietudes” (2003: XIII) escribió dos versiones del mito: la primera de ellas, de pésima recepción, se ha perdido; se las conoce como *Hipólito velado* e *Hipólito coronado*. Si bien se refiere al joven, es Fedra la verdadera protagonista, cuyo deseo organiza la obra y lleva los hilos de la trama.

En el prólogo, Afrodita anuncia la muerte de Hipólito por el desprecio altanero que el joven siente hacia ella y su culto exclusivo a Ártemis, la cual llevará adelante a través de su madrastra. Esta se muestra en escena a continuación, aquejada por un mal; en su delirio desea estar cazando con su carro por las montañas, como seguramente estuvo haciéndolo Hipólito. Tras escuchar ese nombre, Fedra evoca los amores funestos de su madre y su hermana y termina por confesar el suyo por su hijastro y su deseo de morir. Escandalizada, la nodriza le cuenta todo al joven, quien ofendido estalla en insultos. Desesperada,

Fedra decide vengarse del muchacho y ahorcarse. De repente regresa Teseo y se encuentra a su esposa muerta, de cuyas manos cuelgan unas tablillas en las que afirma haberse quitado la vida por haber sido violada por Hipólito. El joven se exilia, maldito por su padre, quien ha pedido a Poseidón su muerte. En el éxodo, interviene Ártemis para revelar la verdad a Teseo, pero es demasiado tarde: herido de muerte por un monstruo marino, Hipólito es traído moribundo a escena y allí muere tras haber perdonado a su padre.

Entre la primera y la segunda versión, Eurípides decide cambiar el orden de un suceso fundamental: en la primera, Fedra se suicida tras la muerte de Hipólito; en la segunda, en cambio y para no presentar a la reina como una indecente lujuriosa, se quita la vida antes, sin confesarle su pasión al muchacho y así evitar su caída moral. Pero sobre todo cambia la motivación: Fedra se convierte en una marioneta, un instrumento involuntario en manos de la diosa del amor para vengarse de aquel que no le rinde culto por una adoración exclusiva a la virginal diosa de la caza. Eurípides muestra a los dioses crueles con los mortales, a los que someten a su voluntad, anticipando la máquina infernal cocteaniana, “une des plus parfaites machines construites par des dieux infernaux pour l’anéantissement mathématique d’un mortel” (2003: 472).¹

Si nos ceñimos a la caracterización del héroe trágico que da Aristóteles en su *Poética*, los rasgos asignados se dan en varios de sus personajes: Fedra se enamora de su hijastro pero no comete un error moral ya que no es consciente de su enajenación erótica, la reina es un medio para que Afrodita castigue al joven casto por desdeñarla; Teseo cae en la anagnórisis por dejarse llevar por su furia ante el cadáver de su esposa, sin detenerse a considerar las consecuencias de su accionar; Hipólito, inconsciente de lo que le está por pasar, cae en la *hamartía* cuando expresa su desdén ante la diosa y se desencadena así su peripecia fatal; en el éxodo, Ártemis reflexiona acerca de la fragilidad de la felicidad humana y el advenimiento de la infelicidad cuando menos se la espera, meditación que recuerda al final de *Edipo rey*. Hay un exceso en los dos protagonistas antagónicos a los que la pasión desmedida acerca y a la vez aleja y que son igualmente castigados: la pasión amorosa de Fedra es demasiado ardiente, por estar poseída por Afrodita, y ella se contrapone el ascetismo del ferviente adorador de Ártemis. El *pathos* trágico se asegura con la aparición del cadáver de Fedra en el escenario y anticipa la muerte de Hipólito, mucho más violenta y que tiene lugar en escena.

¹ “Una de las máquinas más perfectas construidas por los dioses infernales para la destrucción matemática de un mortal”.

> Fedra según Séneca

El dramaturgo latino se sirvió de varias fuentes para su versión, no sólo tomó ambas obras de Eurípides sino también la tragedia perdida de Sófocles. De los fragmentos que se han conservado de ella aparece la creencia, por un momento, en la muerte de Teseo, lo que matiza la gravedad de la falta de la protagonista. A diferencia de la versión griega, lo religioso desaparece de la tragedia, convirtiéndola en un drama meramente humano: a falta de dioses que los instiguen a hacer algo pecaminoso, ellos deben ahora hacerse cargo de sus acciones. Sin embargo, se introduce un motivo para justificar la infidelidad de Fedra: Teseo la deja sola cuando desciende al Hades en busca de Perséfone y por esto su esposa se enamora del joven. Aunque las divinidades no se hacen ya presentes en escena, se conserva al coro que reflexiona al final de cada acto sobre el poder del amor, la fatalidad de la belleza, lo injusto en el trato de los dioses para con los mortales y la inconstancia de la suerte de estos. No hay antecedentes en la dramaturgia latina de reversiones de este mito pero sí en la literatura: aparece mencionada Fedra en el libro VI de la Eneida, cuando Eneas la ve junto a Dido en los Campos llorosos del Hades, junto a otras mujeres que aun después de la muerte fueron víctimas del amor; Ovidio hace lo mismo en varias de sus obras, especialmente su dedicatoria de la cuarta de sus *Heroidas*, que consta de una carta que la ardiente amante le dirige al objeto de su deseo; Horacio lo menciona al virtuoso Hipólito en una oda del libro IV. Como el objetivo del teatro es, para Horacio, deleitar e instruir: la obra presenta cómo los estragos de la pasión se vuelven una enfermedad del alma y sobre esta tesis insistirá cierta redundancia pedagógica. A pesar de los intentos de la nodriza por calmar su ímpetu, Fedra no puede ocultar su pasión por Hipólito, si hasta se viste de amazona para despertar su interés... Vencida por la violencia de esta pasión, la nodriza acepta intentar convencerlo de ceder a las delicias del amor, pero el joven se niega; reinciden junto a la reina recurriendo incluso a la calumnia, pero él continúa en su negativa. Entonces regresa Teseo y le pregunta a la nodriza por qué razón la casa se ve sumida en el duelo y ella le anuncia la resolución de Fedra de morir antes de confesarle el hecho violento que ha sufrido. La sirvienta se niega a decir nada más, pero le muestra la espada de Hipólito; reconociéndola, Teseo le desea la muerte a su hijo. Un mensajero irrumpe para contarle al rey que justamente eso acaba de suceder; para un mayor efecto emocional por sobre la razón (pero que no anule la intención didáctica), Séneca incluye el relato detallado de la muerte del muchacho, mientras el coro entra trayéndole al padre el cuerpo desmembrado de su hijo. Tras confesar su culpa, Fedra se quita la vida; Teseo lamenta la muerte de su hijo y ordena su sepultura, la misma que le niega a su esposa.

Como manifestación del *semper idem*, Fedra repite la pasión monstruosa de su madre, pero con el agravante de ser la "madre" de Hipólito. Su *furor* los acerca y los aleja a la vez, por la intensidad e irresistibilidad de sus *affectus*. El de Fedra se expresa en su cuerpo: el cabello que se suelta simboliza la

pasión que la domina frente al peinado recogido digno de una reina, las trenzas deshechas se vuelven, a partir de las convenciones sociales, indicios de una violación y la cabellera rapada se convierte en señal de duelo.

> Fedra según Racine

Además de una comedia, Jean Racine escribe once tragedias, prefiere la temática griega, pero no desdeña las cuestiones latinas para competir con su rival, Pierre Corneille. Recurre a numerosas fuentes que hace explícitas en sus prólogos, desde tragedias clásicas (como los *Hipólito* de Eurípides y Robert Garnier para su *Phèdre*, así como la obra homónima de Séneca) a diálogos filosóficos y relatos históricos. No sólo desaparecieron los dioses, sino que con ellos se fue el coro. Si bien es cierto que modifica los mitos originales, cuando lo necesita para adaptar el argumento a lo que su público considerara verosímil –y por ende útil para la instrucción y deleite–, siempre busca, a modo de defensa ante posibles detractores, alguna justificación histórica para introducir un cambio en el original. Según se defiende en el segundo prefacio que abre su *Andromaque*, se trata solamente de “quelques incidents, qui changent presque de face dans toutes les mains qui les traitent”² (Racine, 1950: 262). El héroe raciniano es un ser débil al que sus pasiones lo hacen perder la razón. Si bien tiene voluntad propia, esta no le alcanza para vencer las trampas que le impone un destino que lo supera. Su lucha está perdida de antemano frente a esta fatalidad implacable que sólo le deja un pequeño margen de libertad que le permite meramente ilusionarse en vano y equivocarse en sus mínimas decisiones. Presas de sus pasiones, los héroes se muestran más humanos en esa debilidad.

Teseo había partido a una campaña militar, su hijo desea partir en su búsqueda; ante la indiferencia de Hippolyte por su madrastra nos enteramos de la oculta pasión que esta siente por el joven. Entonces llegan noticias de la muerte del rey y comienzan las especulaciones sobre la sucesión del trono que se definiría entre la reina, su hijo y Aricie, una joven cautiva perteneciente al clan rival de los Palantidas y que ama a Hippolyte y es correspondida por él, por lo que Oenone instiga a que es conveniente un acercamiento entre Phèdre e Hippolyte por cuestiones políticas. Entonces la reina se decide a confesarle su pasión, ante el rechazo de su hijastro, le quita su espada para intentar quitarse la vida pero, vencido el pudor, nada la detendrá en intentar conquistar al joven, incluso invocando a Venus para que venga el desprecio que él siempre le testimonió (quien no se presenta en escena). Cuando en cambio Thésée regresa con vida, es Oenone quien trama la acusación contra Hippolyte y se la presenta al rey, al que

² “Algunos incidentes, que cambian casi frente a todas las manos que los tratan.”

intenta volver odioso ante los ojos de su padre. La mimesis idealizada no permitiría jamás semejante calumnia en boca de una reina, por ello la sirvienta, confidente e instigadora trama el engaño; Phèdre la acusa de haberla empujado a esa deshonra; sin embargo, temiendo la ira de Thésée y por despecho al enterarse del amor de la joven pareja, tampoco defiende su inocencia y, tras saberse la muerte de Hippolyte luchando contra un monstruo marino enviado por Neptune, se suicida ingiriendo veneno. El final es otro: como último honor a su hijo, Thésée adopta a Aricie, a quien así convierte en su heredera. El ámbito de representación de esta obra es la corte de Luis XIV: la vida de los nobles debe exaltarse con grandeza y lirismo, pero, sobre todo, con buen gusto, por lo que están prohibidas las escenas violentas, las muertes de Oenone e Hippolyte tan sólo se relatan sin grandes detalles y en escena Phèdre acaba con su vida de manera “limpia”, sin derramamiento de sangre.

> Fedra según Cocteau

En 1950, la Ópera de París le encarga un ballet a Georges Auric; este compuso la música y confió el guión, la escenografía y el vestuario a Jean Cocteau y la coreografía a Serge Lifar. El proyecto estuvo a punto de fracasar por tener ambos colaboradores diferentes posturas: mientras Lifar quería un molde clásico para el mito, Cocteau prefería una “action dansée”, más cercana al mimodrama, por lo que el resultado final habría quedado a medio camino entre ambas propuestas. A pedido suyo, Brassai construyó un dispositivo central de un teatro en forma de templo griego donde se presentaban las escenas como “tableaux vivants” mientras se proyectaban imágenes asociadas en este caso a la vida interior del personaje, recurso ya utilizado en *Parade* y que buscaba modernizar el cómo representar el mito. Sobre la música de Auric, la prensa afirma que resulta “passionnée, violente, tendre” y “remarquablement adaptée à son objet - sujet et situations”³ (Cocteau, 2003: 1610). En su breve guión, el poeta remarca la importancia de los relatos míticos aun en el siglo XX: “Nul ne doit ignorer celui de Phèdre, petite fille du Soleil. Par la parole ou par la danse glorifions-le”⁴ (op. cit.: 75). Según Lifar, esta “tragédie chorégraphique” es un reflejo fiel de la obra de Racine, donde “au verbe déclamé, quasi incantatoire, du poète se substitue le corps qui parle, le geste qui s’affirme”⁵ (1954: 203-204), mientras los rostros de los bailarines se vuelven una pantalla y adoptan una sucesión de máscaras trágicas.

³ “Apasionada, violenta, tierna” / “destacablemente adaptada a su objeto -tema y situaciones”.

⁴ “Nadie debe ignorar el de Fedra, nieta del Sol. Mediante la palabra o la danza, glorifiquémoslo.”

⁵ “Tragedia coreográfica” / “Al verbo declamado, casi mágico, del poeta se sustituye con el cuerpo que habla, el gesto que se afirma.”

El protagonismo de esta versión es todo de Phèdre, pues la danza comienza y termina con ella y Cocteau puso especial cuidado buscando expresar a través de su vestimenta, sobre todo una interminable capa de reina, sus estados de ánimo, remarcados por el dramatismo que le imprime una sublime Tamara Toumanova. Luego aparece Hippolyte sobre su carro, junto con sus compañeros de caza; entonces Phèdre desaparece. En su lugar aparece Aricie y los jóvenes se entrelazan en una danza. La reina le confiesa a Oenone, su sirviente, su amor por el muchacho; luego, se lo revela a su hijastro que huye horrorizado. Irrumpe el duelo y la marcha fúnebre que anuncia la muerte de Teseo. Oenone alienta a su señora: puesto que ya es viuda, no hay culpa en su pasión. Pero entonces entra el rey a escena; todo es alegría, menos para Phèdre que echa a su sirviente, quien después se precipita al mar. Mientras tanto, padre e hijo se reúnen y este le manifiesta su amor por Aricie. Al saber que tiene una rival, Phèdre acusa a Hippolyte. Thésée le pide su ayuda a Neptune y por ello las olas invaden la escena trayendo el cadáver de Hippolyte. Phèdre bebe un veneno tras confesar su crimen. En el final, aparece Apollon junto a Minos y Pasiphaé, quienes descienden y cubren el cuerpo de su hija con un manto rojo de piedad, única versión que parece perdonar a la culpable.

Si se observan las fotografías de prensa de los bailarines con sus trajes e interpretando a sus personajes (que, a falta de video, es lo que ha perdurado), es imposible no remitirse a dos momentos de la poética de Cocteau: mientras Lifar gesticula grandilocuentemente como en una pantomima, la Toumanova adopta el aire regio de un monstruo sagrado. La poética cocteaniana parte de la realidad, pero abre en su representación artística una grieta hacia una hierofanía hacia el mundo trascendental de la poesía. Se podría afirmar que estamos ante una *mimesis* poetizada: la vida y el arte se unen tanto que se confunden, los gestos de la vida se estilizan a través de las manifestaciones artísticas, tanto que ya no sabemos si la obra se representa sobre escena o también alrededor de esta.

> A modo de conclusión

Los nuevos dramaturgos reescriben las viejas historias como estrategia en busca de la novedad en la tradición: muchos han llevado a escena la trágica pasión de Fedra, imprimiéndole a cada micropoética su sello personal. Steiner afirma que los mitos en general se definen por su capacidad de interpelarnos más allá de su tiempo, por ello resultan significativos para receptores de todas las épocas, tanto artistas como espectadores. Observando las diferentes versiones, es evidente su capacidad de resemantización a lo largo de un período de tiempo tan extenso, adaptándose tanto a los intereses artísticos de los poetas como a la cosmovisión propia de contextos socioculturales tan disímiles.

Cabe preguntarnos cómo sería hoy, en el siglo XXI, una dramaturgia que resignifique a la apasionada Fedra inspirada en una contemporánea reina francesa, Carla Bruni, amante esposa sucesivamente del editor literario Jean Paul Enthoven y de su hijo, Raphaël...

Bibliografía

- Aristóteles. (2022). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Cocteau, J. (2003). Phèdre. *Théâtre complet*. París: Gallimard.
- Eurípides. (2000). Hipólito. *Tragedias*. Madrid: Gredos. Introducción general de Carlos García Gual.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- Grimal, P. (2000). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Horacio. (2022). *Epístolas. Arte poética*. Buenos Aires: Losada.
- Kott, Jan (1970). *El manjar de los dioses: Una interpretación de la tragedia griega*. México D.F.: Ediciones Era.
- Lifar, S. (1954). *Le livre de la danse*. París: Les Editions du Journal Musical Français.
- Náñez, E. (1985). Introducción a Jean Racine. *Andrómaca-Fedra*. Madrid: Cátedra, pp. 9-64.
- Racine, J. (1950). Phèdre. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard.
- Séneca. (2016). Fedra. *Tragedias II*. Madrid: Gredos.
- Steiner. G. (1987). *Antígonas*. Barcelona: Gedisa.