



Mayorga presenta *Fedra*

Lic. María Amelia Hernández

Universidad Nacional de Córdoba

gabymely@arnet.com.ar

Resumen

Juan Mayorga es uno de los dramaturgos españoles más destacados de la última generación y estrena una versión de *Fedra* en el Teatro Romano de Mérida en el verano del 2007 bajo la dirección de José Carlos Plaza. Según el autor, *Fedra* es “la historia de amor más grande jamás contada”.

Mayorga se basa en Eurípides como discurso hipotextual base pero juega, además, con las lecturas de Séneca y de Racine y, según veremos, también con la de Unamuno.

Lo interesante de este texto es la preservación de universales que el autor rescata no solo acerca del sentimiento amor, una pasión que conduce inexorablemente a la tragedia, sino acerca del teatro como un hecho político, entendiéndolo como lo entendían los helenos del s.V.a.C. En la versión de Mayorga se destaca la palabra como medio de comunicación e incomunicación, su conocimiento y su uso y, como profesor de filosofía que es, no puede dejar de trabajar en el texto las mejores técnicas retóricas de la *peithó* (persuasión), tal como lo hacían los sofistas. Interesa por fin acercarnos al estudio psicológico de los personajes que nuestro autor realiza permitiéndose expandir un espacio que incluso en Eurípides permanece, por momentos, latente.

Palabras clave: Eurípides – Séneca – Racine – Hipólito - teatro

Creo que como epígrafe al trabajo vale el último verso del extenso “discurso” de la Nodriza (**tróphos*) del *Hipólito* de Eurípides (1º episodio):

“Mitos inciertos nos gobiernan “(Eurípides, 1978:526)

El trabajo se titula Mayorga presenta *Fedra* pero lo rectificamos a Mayorga presenta su versión de *Fedra*. Lo que vamos a comentar es una **versión**, o sea, una reescritura. Desde el ámbito de los estudios clásicos nos hemos tomado el atrevimiento de traer la siguiente cartelera de espectáculos, aun cuando sólo podamos hacerlo sobre el soporte lingüístico y no en su situación espectacular que, a su vez, son nuevas versiones o reescrituras:

- Eurípides presenta *Hipólito* (año 428 a.C., Atenas)
- Séneca presenta *Fedra* (año 45 d.C. – Roma)
- Racine presenta *Fedra* (año 1677 – teatro del H. Bourgogne)
- Mayorga presenta *Fedra* (año 2007 – Mérida 53º Festival de Teatro Clásico)



Para hablar de este autor español, joven dramaturgo, prolífero escritor de diferentes formas de comunicación literaria y dueño de esta versión del drama griego, nos ha parecido conveniente averiguar acerca de los posibles hipotextos que le sirvieron de fuente y a los cuales él, con un talento maestro, ha sabido releer y reescribir.

Analizar versiones tiene un objetivo: descubrir lo nuevo, desde la estructura a la función, pasando por la temática y su tratamiento y verificar si dicha versión es un aporte interesante al momento de instalarla.

El presente estudio (más extenso, del cual hemos traído un pequeño aporte) pretende aplicar metodológicamente un análisis del mito desde lo que Durand titula *De la mitocrítica al mitoanálisis*. “Esta es una confluencia entre lo que se lee y el que lee donde se sitúa el centro de gravedad de este método... (Durand, 1993: 343). Es un método en nada moderno pero funcional cuando se trata de trabajar “versiones” actualizantes de antiguos mitos o mitemas paradigmáticos.

Obviamente, utilizamos términos conocidos como mitema, patente, latente, situación dramática, desplazamiento, banalización, decorado mítico, redundancia y otros muchos que pertenecen a diversos y a veces diferentes instancias de los estudios del mito y que el autor que elegimos como guía resume absorbiéndolos de manera sincrética.

Leyendo las entrevistas y críticas realizadas a la puesta de *Fedra* de Mayorga, hemos obtenido los siguientes conceptos del propio autor: “Fedra es la historia de amor más grande jamás contada”.¹ Para él, el teatro presenta, como las matemáticas, una visión sintética del mundo. Y, ante la pregunta: ¿Todo teatro es político?, responde: “El teatro se realiza ante la polis y para la polis, convoca a la polis y dialoga con ella”. Evidentemente no va a traer el mito o sus personajes a su actualidad; nos va a llevar al mito en sus orígenes porque como él explica. “No hemos querido (plural por el director) actualizar la fábula pues el mito siempre es actual”.

El recorte que hemos traído presenta dos momentos:

- 1-lectura y análisis del corpus, fuentes, hipotextos, recortes, etc.) que implica valorar mitemas y sub-mitemas o secuencias,
- 2-la valoración del trabajo de Mayorga en su versión, omitiendo los pasos del desarrollo.

Hemos tomado los tres autores que Mayorga debe haber leído y hemos resumido sus características especiales pues son ellas las que devienen en mitemas que permiten

¹ Mayorga, Juan. Original del autor.



calar la narrativa mítica en el cronotopo. Podemos llamarlas mitemas (si así funcionan) o secuencias o recortes narrativos.

Eurípides presenta *Fedra* en el teatro de Dionisos, Atenas, el 428 a.C. Es probablemente una de las obras más hermosas del trágico griego y una de las mejor elaboradas en lo que respecta al tratamiento de la acción dramática, de la *psyché de los personajes y de la resolución del conflicto. Se nota en la estructura el perfecto equilibrio de las diferentes partes del texto, aristotélicamente hablando.

¿Cuál es el mitema base que desarrolla? El conflicto entre amor y castidad (**sophrosyne*, en algunos autores) que deriva en una serie de sub - conflictos:

- 1-relación Fedra vs. Hipólito
- 2-relación presumiblemente anterior: Artemisa vs. Afrodita
- 3-relación Fedra vs. Fedra
- 4-relación Fedra / Nodriza

Esto hace que se pueda analizar el texto en tres niveles:

- i. nivel de la divinidad
- ii. nivel del hombre: a) en su relación con los demás
b) consigo mismo.

Ante todo, debemos describir el tema “amor” a través del **logos* del texto:

- es casi una enfermedad
- se lo describe a nivel fisiológico
- su aceptación fuera de las normas establecidas socialmente para su accionar
- provoca escándalo (ver Aristófanes *Ranas*, 1043: Fedra = puta)
- establece un vínculo con el ser humano que puede derivar en a) pasión (en Fedra) que desencadena una lucha interna entre su sentimiento por Hipólito y su honra y fidelidad a Teseo, y, por oposición, b) una castidad exacerbada (en Hipólito) que deviene en religión y, además, lleva al hombre a equivocarse su posible relación religiosa (valga la redundancia) con la divinidad.

Encontramos también una serie de calas mitémicas importantes tales como:

- la impiedad frente a la divinidad
- el honor (valor siempre sujeto a las coordenadas tiempo/espacio)
- la **hybris* de creerse tan importante como para compartir espacios con la divinidad
- la imperfección del ser humano



- la creencia, en ciertas etapas de la cultura, de que la mujer es la “culpa” de todos los males
- la legitimidad/ilegitimidad de las relaciones humanas

Pero, sobre todos los temas, hemos rescatado uno que va a permanecer como línea vertebral en todos los textos, que se transforma en topos de soporte y que los griegos plantan como semilla germinadora: (el uso de) la palabra, don maravilloso del hombre en exclusividad, como instrumento y arma, como poder y trampa. La palabra y su capacidad tremenda de persuasión (**peithó*) sobre el espíritu, sobre la mente, sobre el sentir.

Eurípides es el único de los autores citados como posible hipotexto que utiliza a los dioses como actuantes del drama. ¿Por qué las divinidades? El Profesor López Férez (2000:361) explica que “las grandes diosas no se muestran en esta tragedia como poderes divinos que vienen a explicar el oscuro sentido de los sucesos, sino que estas deidades deseables y odiosas al mismo tiempo corroboran hasta dónde pueden llegar las desbordadas pasiones humanas (...); con todo son los hombres los que, definitivamente, ocupan el lugar primordial en el conflicto trágico” (López F. 2000).

Los personajes-eje son tres, aunque es el dramaturgo que más intervinientes presenta²: Hipólito, y su extrema castidad y Fedra y su loco amor. Entre ambos, polos extremos, aparece, como paradigma, uno de los principales pilares o ideales de la cultura helénica: **sofrosyne*: la moderación, el equilibrio. Característica individual y social, necesidad absoluta de la polis griega.

Junto a ellos, un personaje que debería dar el título a esta obra; la nodriza, que encarna la sensatez y el sentido común, lo que no la lleva a obrar siempre éticamente. Esteban Bieda (2005:12/13), en un estudio filosófico sobre la obra, dice que el planteo en el *Hipólito* no condice con el planteo socrático: “el hecho de saber lo que está bien, de conocer lo provechoso, no garantiza que lo pongamos en la práctica ya que, (...) siempre hay en juego una inmensa gama de factores que hace que optemos por caminos que no necesariamente consideramos los mejores. (...).

Séneca presenta *Fedra* (conocida también bajo el nombre de *Hipólito*) alrededor del 45 d.C. en Roma. Su obra se caracteriza por semejar a un drama recitatorio o a una *recitaciones* de atril: (supuesta) monotonía de ciertas escenas, falta de acción dramática, largos monólogos, carácter truculento del tratamiento del tema (Vizzotti, 2007:59), y

² Artemisa, Afrodita, Hipólito, Fedra, Teseo, Nodriza, sirviente de Teseo, Mensajero, dos coros: cazadores y mujeres de Trozén.



podríamos agregar nosotros, demasiado extensa la exposición del *nuntius* (mensajero). Es sin embargo la tragedia más humana del autor, célebre por sus coros.

Séneca ha conservado los mismos personajes que su antecesor griego³ menos las diosas y, mediante la técnica llamada *emulatio* (procedimiento poético de intentar superar las obras del pasado), que él aplica de manera excelente, se puede obtener una obra de honda repercusión social (ya sea leída o representada). Las diferencias fundamentales con la de Eurípides, que hacen al objetivo de la obra y a su inserción en el nuevo contexto, en este caso, el romano son:

- microdidascalias que organizan la acción dramática⁴,
- coros de extensión variable y que no siguen, obviamente, la estructura de la tragedia griega,
- parlamentos extensos que asemejan monólogos dirigidos a uno mismo,
- no anticipación del argumento a través de un prólogo, como en el caso de las deidades de Eurípides,
- enfrentamiento directo de Fedra e Hipólito donde ella le revela su pasión (recordemos que Eurípides con mucha pericia lo hace a través de la nodriza).

Esta escena de la revelación, que luego copiará Racine con trágico realismo, es una verdadera escena senequista donde el conflicto se resuelve de modo más humano y más dramático. La nodriza, que hasta este momento ha hecho de Celestina, de “tejedora de enredos”, ahora adquiere realce y entra en acción para salvar a Fedra del futuro negro que se espera, en una coartada deleznable a la que la protagonista adhiere.

El coro, muy al estilo griego en su función, hablará acerca de la fugacidad de la belleza, en una metáfora increíble (Séneca, *Fedra*, versos 761/2 y 775/6):

*Belleza, equívoco bien de los mortales, exiguo don de un breve tiempo (...).
Hay que gozarlo mientras se posee. El tiempo te amenaza en
silencio y cada nueva hora vale menos que la que la ha precedido.*

La lenta evolución del conflicto aparece, de ahora en adelante, con mayor verosimilitud en Séneca que en otros autores y así en los versos del reencuentro de Fedra con Teseo, ella pasará de culpar ferozmente a Hipólito para salvarse (mantuvo la espada como testimonio) a redimirlo gritando su propia culpabilidad y la inocencia del amado ante el cadáver destrozado del joven, en una escena muy cercana a Shakespeare. Fedra se suicida

³ Hipólito, Fedra, Teseo, Nodriza, Mensajero.

⁴ Utilizamos nomenclatura usada por Martín Vizzotti (2007).



con la espada (como lo ha hecho Dido por Eneas en otra obra maestra) y le muestra a Teseo cómo se debe morir cuando hay que hacerlo.

En versos de una *paideia* profunda, Fedra, ya Séneca, acorralada por los acontecimientos, cuando la esperanza desaparece en “esa hora en que ser hombre es estar solo y tener responsabilidad” (Zambrano, 1987: 31), la muerte se presenta como la única estrategia posible, como la solución de continuidad a la resignación de los límites del ser humano.

Racine presenta *Fedra* en 1677. El autor usa libremente lo que toma de sus antecesores y le da a su versión un carácter especial. ¿Cuáles son las notas que le permiten insertarla en un contexto no solo política sino culturalmente pleno de nombres importantes (Corneille, Molière, Colbert, Luis XIV)?

Es una etapa clásico-humanística que tiene por objetivo el análisis del hombre retomando el ideal de los griegos. Y si bien, a comienzos del siglo, Descartes invoca la dominación de las pasiones por parte de la razón, Racine en su obra presentará unos héroes para los cuales la razón y la voluntad son impotentes.

Pascal escribe: “El corazón tiene razones que la razón desconoce”. Como base importante a ser tenida en cuenta para el espíritu de Racine, el jansenismo⁵ predica que Cristo no murió por la salvación de todos sino por la de los predestinados a ser salvados; que la naturaleza del hombre, gracias al pecado original, no es libre de resistir a las tentaciones de las pasiones ni a las solicitudes de la gracia divina, por lo que obra bien o mal irresistiblemente, aunque de manera voluntaria. Se nota pues en el autor una tendencia a reconciliar el teatro con la iglesia.

Los personajes: actualiza el mito con la ausencia ya sabida de las divinidades, nombra a la nodriza Enona e instala en la escena a un personaje, Aricia (princesa de la sangre real de Atenas)⁶ que le permitirá, no solo “verosimilizar” a Hipólito, sino presentar un elemento luminoso en medio de la tenebrosidad heredada de Séneca. Esa princesa es el doble virtuoso y puro de Fedra. Incluye a Terameno, necesario alter ego e interlocutor de Hipólito y a personajes secundarios (si alguno puede ser llamado así).

En esta versión, es la psicología de los personajes lo que explica el curso de los acontecimientos. El agón trágico se desarrolla en el interior del hombre y la relación de sus reacciones provoca el devenir de la acción. En su introspección cada personaje irá conociendo al otro y a sí mismo, por eso es que Fedra, al descubrir que Hipólito la rechaza no por castidad sino por amor a otra mujer, es que conoce el sentimiento de los celos. E

⁵ Cornelio Jansenio 1585-1638, teólogo holandés.

⁶ Esta Aricia no es un personaje de mi invención, sino tomada de Virgilio, explica Racine.



Hipólito deja de ser el intocable y lejano héroe euripideo para ser un ser con pasiones, sentimientos y desequilibrios totalmente humanos.

Mayorga presenta *Fedra* en Mérida y después en el Teatro Clásico de Madrid. Construye un personaje protagonista de una infinita tristeza que rescata y resume las mejores marcas y huellas de sus hipotextos. Entre semejanzas y diferencias podemos citar:

- reduce personajes a los esenciales (Hipólito, Teseo, Fedra, Enone). Mantiene a Terameno, preceptor de Hipólito en Racine, aquí su amigo, como en las antiguas parejas filiales (Orestes/Píldes; Aquiles/Patroclo) y a Enone le otorga una relevancia lógica.
- aparece Acamante, hijo de Fedra y Teseo para mostrar posibles sentimientos no posibles en los otros personajes.
- no hay rival para Fedra pues el sentimiento “celos” desviaría la atención.
- disminuye al mínimo (Racine ya había comenzado) la herencia genética. Es el propio hombre y sus circunstancias lo que lo llevan a actuar. Es su voluntad de obrar lo que lo caracteriza y es su razón la que maneja su voluntad.
- no hay dioses, no hay religión que disminuya la responsabilidad,
- ordena las secuencias de la narrativa mítica de una manera lógica matemática (Séneca ya lo había estado intentando).
- Hipólito parece sentir o comenzar a sentir un algo semejante al amor por Fedra que se puede leer o entre-leer en dos huellas del texto. Esto lo alejaría definitivamente de sus antecesores.

Retomando ahora lo que al comienzo hicimos al leer sus críticas y entrevistas, transcribimos sus palabras que describen con total exactitud cómo ha trabajado esta **versión** de *Fedra*, recordando además que Mayorga es matemático y filósofo: “El lenguaje matemático posee una precisión que ha de tener también el teatro”.⁷ Y es la precisión en el uso del lenguaje, rescatando la importancia de la palabra griega, lo que caracteriza su discurso. Cada palabra un concepto, cada frase una condensación de ideas. “El de las matemáticas, un lenguaje de precisión como ha de serlo la escritura dramática (...) Una fórmula representa un universo de objetos y cada frase en un escenario puede decir toda la vida”; “El teatro te permite, por un lado, la confrontación entre visiones del mundo, pero, por otro, hacerte cargo de situaciones contradictorias de las que precisamente no puede ocuparse directamente la filosofía porque el concepto es insuficiente”.⁸

⁷ Mayorga, Juan. Original del autor.

⁸ Mayorga, Juan: original del autor.



¿Cómo es pues la versión de Juan Mayorga? Exacta, concisa, limpia, sencilla y, como él mismo dijo “la historia de amor más grande jamás contada”.⁹

Bibliografía

Bieda, Esteban E. (2005) *Pasión y arrebató en el Hipólito de Eurípides. Una lectura filosófica*. En Argos 29/2005. Buenos Aires.

Durand, G.(1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Anthropos.

Eurípides (1978). *Teatro griego. Esquilo, Sófocles, Eurípides. Tragedias completas* 1º ed. Madrid, Aguilar.

López Férez, J.A.(ed.) (2000) *Historia de la literatura griega*. Madrid, Cátedra.

Vizzotti, Martín. (2007) *Séneca, didascalias y voluntad de representación*. En Auster N° 12 (2007). La Plata.

Zambrano, María (1987), *El pensamiento vivo de Séneca*. Madrid, Cátedra.

Datos de la autora

Lic. María Amelia Hernández. Profesora Titular (Dedicación Exclusiva) Plenaria de las Cátedras de Historia de la Literatura Griega I y II; y Mito y Religión en Grecia y Roma, en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba). Co-directora proyecto SeCyt (UNC): Poéticas emergentes en la literatura española actual (Dirección: Dra. Mabel Brizuela).

⁹ Idem.

