

FEDRA, CAMBIO Y PERMANENCIA EN LA PRODUCCIÓN DISCURSIVA

Irene Bauer

Universidad de San Martín

ichbauer@arnet.com.ar

La película *Fedra*, de Jules Dassin,¹ pone en evidencia las complejas relaciones entre cambio y permanencia en la producción discursiva, y da cuenta de fenómenos de latencia, permanencia y pervivencia de textos de la antigüedad. La vigencia histórica de la tragedia griega se verifica como instancia de producción tanto porque genera éxito de público a través de las representaciones teatrales², como también porque estimula nuevas apropiaciones que la renuevan y actualizan. En ese sentido, el cine retoma el tema mítico instalando una cuestión largamente debatida: el daño que pudieran sufrir los productos de la alta cultura al ser transpuestos al lenguaje de los medios masivos de comunicación. Como señala Oscar Steimberg, en este pasaje no faltaron los que denunciaron un empobrecimiento, una “pérdida de la multiplicidad de sentidos del texto literario” ya que el lenguaje cinematográfico propone “una mirada” sobre el texto, y no deja “el campo abierto a una recreación personal como la de la lectura literaria” (Steimberg, 1993: 89). La cuestión se torna más compleja ya que el cine, a diferencia de la representación teatral, en la que el texto no es intervenido -aunque puedan discutirse las actuaciones, la dirección y la puesta en escena- incorpora la necesidad de un guión adaptado a la nueva instancia de producción fílmica. Esto produce efectos interesantes ya que:

En las transposiciones a los lenguajes híbridos se muestra, junto a la pérdida de significaciones que conlleva la caída de la condición literaria del texto separado de su letra en el libro, un tipo particular de producción de sentido de nuestro tiempo (Steimberg, 1993: 90).

La transposición de un texto literario implica una resignificación que invita a reflexionar acerca del carácter histórico, cultural y político de la misma. En el caso particular de *Fedra* de Dassin, se plantea entonces la oportunidad de actualizar un

¹ *Phaedra* de Jules Bassin, protagonizada por Melina Mercouri y Anthony Perkins, fue estrenada en 1962. La filmación tuvo lugar en París, Londres y la isla griega de Hidra.

² Acerca de la vigencia de esta tragedia, Roland Barthes señaló que los críticos teatrales franceses del siglo XX se referían a los años que llevaban en su trabajo, contando el número de Fedras que habían comentado (Steimberg, 1993:72).

tema mítico que a su vez atravesó, en sus orígenes, las instancias históricas y políticas que enmarcaron su producción, tanto en la obra de Eurípides como en la de Séneca, y en las posteriores versiones entre las que destacan la de Racine y Unamuno. Lo significativo no es el hecho de la repetición sino que en cada una de las oportunidades mencionadas, estos autores recrearon el mito, primero en clave literaria y finalmente transponiéndolo al cine, sin referirlo a una época pasada sino contemporánea a la suya y a la de su público.

Seguendo a Lucas, podríamos pensar que esto se debe a que, a través de la tragedia, el mito

alcanza unas cotas de generalización y abstracción que, en ocasiones, lo catapulta hasta sobrepasar los esquemas sociales del entorno griego y erigirse en vehículo de carácter antropológico [...] en el sentido específico de aquello que afecta al hombre en general, a la persona humana de toda época y condición (Lucas, 1989: 53).

Sobre la base a lo que Lucas llama “carácter antropológico” (Lucas, 1989: 52) del mito, a partir del cual se explicaría su pervivencia y actualizaciones, se analizará la película de Dassin, tomando como eje el esquema dramático del mito y los constituyentes básicos de la identidad de los personajes principales.

1. Esquema dramático del mito.

a. Presentación. Los personajes centrales y su situación; anuncio del conflicto.

Como en la obra de Séneca, Dassin³ recurre a la “eliminación de las divinidades que abren y cierran la obra de Eurípides” (Galán, 2007: 19), Afrodita y Artemisa. En relación con esta y otras cuestiones que iremos notando, aunque la referencia a Eurípides es explícita, no hay que descartar el intertexto con la obra de Séneca, ya que en ésta como señala Galán, el “destierro de las divinidades” obedece a una razón: “se muestran seres humanos que actúan y que sufren las consecuencias de sus acciones” (Galán, 2007: 20).

Así pues, Fedra ya no será víctima de la venganza de Afrodita, sino que padecerá a causa de sus propias pasiones.⁴ En la película de Dassin el personaje de

³ Por una cuestión de economía, nos referiremos a Dassin, como autor de la transposición, si bien la película en cuestión se basa en el libro de Margarita Liberaki, quien realizó junto a Dassin el guión de la misma.

⁴ Señala Galán: “La Fedra que concibe Séneca experimenta *furor*, una especie de demencia que actúa y que provoca la catástrofe” (Galán, 2007:21). En “*Furor*: el padecimiento amoroso en *Phaedra* de

Fedra crece y gana espesor, en tanto el de Hipólito⁵ tiende, en un principio, a diluirse. Lejos del joven arrogante de la obra de Séneca, que “huye del palacio, esto es, el imperio de los sentidos, los placeres y los vicios que subyugan a los poderosos” (Galán, 2007: 25), que se niega a homenajear a Afrodita y por eso es castigado, y que rechaza el contacto con las mujeres, en la película se presenta a Hipólito como un diletante que se dedica a vivir cómodamente en Londres y que ha abandonado los estudios de economía. Por esta razón, su padre, un rico y ambicioso armador griego, envía a Fedra, su segunda esposa, a buscarlo y llevarlo de regreso a Grecia.

Como hombre de poder, Teseo reconoce que el amor no es la única razón que lo impulsa a mandar a buscar a su hijo. Hay aquí una inversión interesante: si bien este moderno Teseo viaja mucho, lo que recuerda al héroe mítico, también Fedra se desplaza y al hacerlo se topa con su destino.

Por su parte Ana, la nodriza de Fedra, responde más al personaje de Eurípides que al de Séneca. Como en la tragedia griega, su eje es el amor-devoción que siente por Fedra, por lo tanto no actúa como en Séneca, como “personaje contrapuntístico que conduce la dialéctica en situaciones opuestas” asumiendo tan pronto “la voz del estoicismo” como expresando “nociones relacionadas con el epicureísmo” (Galán, 2007: 25). En el film, Ana actúa como una sombra de Fedra y solo establece diálogos con ella y ocasionalmente con su hijo, sin dirigirse jamás a los otros personajes.

En el mito, los ancestros de Fedra son “dioses por ambas ramas familiares” (Galán, 2007: 22), su padre es Minos, rey de Creta, cuestión que Dassin retoma con un guiño interesante, ya que lo presenta como un poderoso armador griego, a quienes sus yernos, el marido de Fedra y el de su hermana Ariadna, solo podrán alcanzar si unen sus fuerzas estableciendo una singular alianza. Por otra parte, los celos de la Ariadna de Dassin, a quien Teseo pretendió pero abandonó por Fedra, remiten al mito.⁶ La introducción de los personajes de Ariadna, su marido y su hija Hercy, le sirve a Dassin para dar una vuelta de tuerca al conflicto y reapropiarlo en clave contemporánea.

En cuanto a la relación de Fedra y Teseo, desde las primeras escenas del film se presenta a un marido enamorado, o al menos encantado y orgulloso de la belleza de su mujer, a quien exhibe como si fuera uno más de sus trofeos y éxitos. Teseo no sólo es un empresario exitoso, es un hombre insaciable que desea, más que nada,

Séneca”, Isabel de Brand ofrece un análisis etimológico y lexicográfico de los términos *furor*, *ardor*, *scelus*, *dolor*, *crimen* y *fas* (op cit).

⁵ En este trabajo seguiremos dando el nombre que los personajes tienen en las tragedias de Eurípides y Séneca, aunque en el film, sólo se mantiene el nombre de Fedra y de su hermana Ariadna, en tanto Hipólito recibe el de Alexis y Teseo el de Thanos Kyrilis.

⁶ En efecto, “Ariadna ayudó a Teseo a vencer al Minotauro por lo que tuvo que huir del reino paterno por favorecer al enemigo de la ciudad, pero después Teseo la abandonó” (Galán, 2007: nota 60, 79)

demostrar su superioridad. Su visión para los negocios, asociadas a su ansia de poder desmesurada, esconden su ceguera en otros aspectos de la vida, característicos del drama burgués⁷ a través de las que Dassin construirá su tragedia contemporánea.

A diferencia de la obra de Séneca, en la que Fedra lamenta “haber sido entregada como rehén al enemigo” (Galán, 2007: 23), en el film ella parece haber consentido libremente su matrimonio. Estas características aparecen dibujadas desde un principio. Dassin presenta a los personajes centrales –salvo a Hipólito- en la primera escena de la película, cuando todos asisten a la botadura de un barco que lleva por nombre Fedra; y que es seguido por una fiesta espléndida, contemplada por un grupo de gente del pueblo, que actuará como una suerte de reemplazo del Coro clásico.⁸ Es decir, no se interpondrá en la acción, pero a través de sus intervenciones, pone en evidencia la perspectiva filosófica de la obra. A través de los personajes vestidos de negro, que ven a los ricos protagonistas como seres extraviados, perdidos en sus ilusiones y lejos de la realidad, como desobedeciendo las leyes que afectan a los demás mortales, Dassin resalta ciertos aspectos simbólicos que recuerdan la filosofía estoica de Séneca: “Quien demasiado exalta las delicias/ y se desliza entre el lujo, siempre lo insólito desea./Entonces aquella terrible compañera de la gran fortuna,/la pasión, emerge: ya no agradan los habituales manjares/ ni las moradas de sanas costumbres o la copa barata” (Séneca, *Fedra*, vv. 204-208).⁹

Así pues, los pobres habitantes de Grecia contemplan la exhibición del éxito y lujo que rodean a Teseo, quien además entrega regalos a sus invitados principales, especialmente un valioso anillo a Fedra. También anuncia que desea que su próximo barco lleve el nombre de la hija de Ariadna, dando indicios de una estrategia que sólo él conoce, que se irá dibujando a través de la película y que apunta a la mencionada alianza con su cuñado. En el punto culminante de la fiesta Teseo se marcha en helicóptero, captando la admirada atención de todos y provocando el desaliento de Fedra. Es como si ella presintiera que ese hombre es inasible y al mismo tiempo dudara de su poder para retenerlo a su lado. El prototipo de mujer descuidada por su marido e insatisfecha, propio de la sociedad burguesa y que tanto tema ha dado a la literatura, se cuela en el mito y actualiza la tragedia. Podríamos decir que esta Fedra contemporánea introyecta a Afrodita: ella no puede soportar que su marido no la

⁷ Romera Pintor ha señalado, refiriéndose a la *Fedra* de Racine, que así la tragedia gana en “interioridad”, “arriesgándose a perder todos los vínculos con las fuerzas telúricas, místicas y religiosas que el mito implica”(Romera Pintor, 1997: 389)

⁸ En la primera escena, un grupo de mujeres de pueblo vestidas de negro, contemplan la lujosa fiesta y los fuegos artificiales, y una de ellas, como remitiendo a la filosofía estoica de Séneca, señala, refiriéndose a los ricos: “ellos son poderosos, hablan muchas lenguas, y celebran con fuegos en el cielo”

⁹ Todas las citas de la tragedia de Séneca pertenecen a la edición de Galán, 2007.

adore, desea ser más importante para él que su deseo de poder. El desencanto con que Fedra ve partir a Teseo se transformará, inconscientemente, en ira contenida. Si en la obra de Eurípides, Afrodita desencadena la tragedia porque desea castigar a Hipólito por no rendirle debido homenaje, en la tragedia de Dassin, Fedra terminará castigando tanto a Teseo como a Hipólito, por no abandonar todo por ella, por no caer rendidos a sus pies.

b. El conflicto

Es Ana, la nodriza o criada de Fedra, quien en el film anticipa el conflicto al señalar que no quiere que ésta vaya a Londres, porque soñó que se produciría un enfrentamiento entre el hijo que Fedra tuvo con Teseo, e Hipólito, al que llamará “el hijo de la extranjera”. Así pues, Ana expondrá sus temores acerca de los derechos sucesorios del niño aconsejándole a la madre: “protect his fortune”. Pero Fedra desestima la preocupación de la nodriza e invoca a su propio padre como garante de que su hijo no será desplazado por el otro heredero de Teseo.

Fedra obedece el deseo de su marido y viaja a Londres para encontrarse con Hipólito. El encuentro es singular. Él pide que ella lo busque en el Museo Británico, precisamente en la sala que alberga los mármoles llamados de Elgin, que como sucede con tantas de sus obras de arte expatriadas, los griegos reclaman que retornen a su país. Es sabido que Jules Dassin y su mujer y protagonista de esta película, Melina Mercouri, fueron activos defensores de la cultura griega e intervinieron en el regreso de los frisos del Partenón.

En la sala que alberga los mármoles de Elgin, Hipólito, lejos del personaje de Eurípides que rechaza a las mujeres, alaba el rostro único de Fedra; a quien por otra parte, llega a llamar “madre”.¹⁰ Pero inmediatamente se instala el tema del poder o su variante: la autoridad. Fedra le pregunta a Hipólito si “siempre” obedece las órdenes de su padre –en este caso, eso implicaría que ambos se entiendan bien y vuelvan juntos a Grecia-, y lo mismo pregunta Hipólito. La respuesta de Fedra es más que nada una expresión de deseo que convalida la hipótesis planteada. Ella dice, refiriéndose a las órdenes de Teseo: “yo las dicto”. En un juego de guiños al espectador avisado, que conoce la tragedia de Eurípides, la cámara se desplaza hasta mostrar uno de los mármoles, que representa a Afrodita, sin cabeza. Llamativamente, al verla, Fedra repite su nombre: “Afrodita” y de inmediato dice que necesita “aire”, es decir, no puede permanecer allí por más tiempo. De alguna manera, se intuye que

¹⁰ En esto sí coincide con el Hipólito de Séneca, lo mismo que el rechazo que expresa Melina Mercouri a ser llamada así, recuerda a la Fedra latina: “Llámame, Hipólito, o hermana o esclava;/esclava, mejor:soportaré toda esclavitud” (Séneca, 2007: vv.611-2, 117).

como la Fedra de Séneca, la de Dassin percibe el “furor ingobernable de las mujeres de su estirpe, el poder de Venus Cupido (deidades del amor) y el peso de un destino inexorable ante el cual se encuentra inerme” (Galán, 2007: 25).

El paseo de Hipólito y Fedra por Londres, en el que él la invita a conocer “la chica” de sus sueños, un descapotable Aston Martin, culmina en una cena a las luz de las velas, donde él se confiesa seducido por la madrastra y la invita a bailar, seguro de que despertará la “negra envidia” de todos los presentes. Sin saberlo, como su padre, Hipólito pone a Fedra en el rol de la mujer-muñeca-objeto de posesión, un trofeo que el hombre que lo posee puede ostentar. Despojada del contenido sagrado de la tragedia propia de la obra de Eurípides y del estoicismo de la de Séneca, en el film de Dassin se jugará un conflicto en el que el poder está en el centro de la trama.

En la película Fedra intenta valerse de su poder de seducción para atraer a Teseo y a Hipólito. Pero su aspiración es más alta: como Afrodita, desea que la adoren. Por eso, habiendo explicado que los antiguos griegos sacrificaban animales para obtener el favor de los dioses y el cumplimiento de sus deseos, al mismo tiempo que le pide a Hipólito que regrese con ella, Fedra no duda en tirar al Támesis el valioso anillo que Teseo le regalara. Este sacrificio será el primero y anticipa un rasgo de carácter que el joven Hipólito no capta en su dimensión trágica: llegada la ocasión, Fedra puede sacrificarlo todo para lograr su deseo. Para ejercer su poder. Seducido, Hipólito acepta viajar con ella a París, donde se encontrarán con Teseo.

En la reunión es evidente que Hipólito no se siente a gusto cuando contempla las caricias y abrazos de Fedra y su marido. Por su parte, ella solo se descompensa cuando imprevistamente, Teseo dice que vuelve a salir inmediatamente de viaje y le sugiere que, para no quedarse sola en la casa, pase la noche en un hotel.

En el film, la pasión de la madrastra parece desencadenarse a partir del abandono reiterado del marido. De hecho Fedra es una mujer seductora y bella, pero que está llegando a la edad madura; se siente abandonada y presiente que su belleza no durará para siempre. Al quedarse sola con su hijastro declara su pasión y pasan una noche de amor. Las imágenes parciales de sus cuerpos entrelazados y del rostro de Fedra difuminadas, alternan con las de las llamas que arden en la chimenea, la lluvia que cae a través de la ventana, los candelabros que iluminan la habitación, esculturas e imágenes religiosas. La música de fondo refuerza el difuminado de la imagen, invitando al espectador y lector de las tragedias griega y romana, a asociar esta pasión con su antecedente arquetípico, es decir, con el mito y las tragedias precedentes.

Las llamas que aparecen en imágenes hayan eco en las palabras de la nodriza, que en la obra de Séneca dice: “*No hay esperanza alguna de poder calmar tanto mal,/no tendrán límite las insensatas llamas*” (Séneca, 2007: vv360-361, 95)

A diferencia de lo planteado en Eurípides y Séneca, en la película, Hipólito acepta y corresponde la pasión de la madrastra. Una pasión que podría ser la última en el caso de ella, y que es la primera para él.

La intervención de Teseo, a través un llamado telefónico, lleva a Fedra a dar por terminado el romance, exigiéndole a Hipólito que a pesar de los pedidos de su padre, no vaya a Grecia a encontrarse con ellos. Hipólito cede, aunque alcanza a preguntarle en qué los convierte, a él y a Fedra, la decisión de ella de regresar con Teseo. El Hipólito moderno no odia la vida urbana ni repudia a las mujeres, está lejos del de Séneca que persigue el “*objetivo fundamental de la concepción estoica: la búsqueda de la apatía (“ausencia de pasión”) y la erradicación de las fuerzas no racionales*” (Galán, 2007: 30).

Por su parte, Fedra llega a Grecia en un avión y es recibida por un grupo de periodistas y fotógrafos –como si se tratara de María Callas, arribando al país para encontrarse con Onassis-.¹¹

2. Constituyentes básicos de la identidad.

a. El triángulo pasional.

El caso de la película de Dassin plantea el triángulo amoroso, marido, mujer e hijastro como tema central. Mientras que ni la Fedra de Eurípides ni la de Séneca, logran acercarse a Hipólito, la de Dassin lo seduce y en principio lo domina al punto de impedirle que viaje a Grecia.

De todas maneras, finalmente Fedra cede a la exigencia de Teseo e invita a Hipólito a reunirse con ellos. Que Teseo haya comprado el descapotable que Hipólito admirara en Londres y que llegue en barco, en una enorme caja de madera que es comparada con un ataúd,¹² anticipa el final de la tragedia.

El reencuentro de la Fedra e Hipólito de Dassin, plantea un *turning point* en su relación. Las primeras palabras de ella “I love you” reciben un inesperado rechazo del joven que le pregunta cuáles son su planes, cuánto tiempo pasará en su cama y

¹¹La mediática relación entre el multimillonario armador griego y la estrella de la ópera, había comenzado años antes del estreno de la película de Dassin. Como lo atestiguan las revistas de la época, la cobertura mediática del romance era importante.

¹² Un lugareño que le pregunta a Teseo qué cosa ha llegado en el barco, aventura: “to me looks like a great coffin” Mr. Karilis contesta: “it’s the master coffin you ever saw....hundred horses”.

cuánto en la de su padre. Recién en este punto se plantea el rechazo de Hipólito a la pasión de la madrastra.

b. Adulterio e incesto.

La desmesura, el *furor* de Hipólito, se refleja en su rechazo a Fedra y en su loca carrera por los sinuosos caminos de la isla mientras prueba el nuevo y lujoso automóvil que su padre le ha regalado.

Por su parte, Teseo advierte la tensa relación entre su esposa y su hijo, pero no la interpreta acertadamente. Mientras Hipólito pasea por la isla, se escucha, a manera de *leiv motiv*, la canción de amor¹³ que él y Fedra cantaron al piano, en París durante su idilio. Pero esta vez, él huye de ella.

Ciego, Teseo continúa con sus planes. Desea que su hijo contraiga matrimonio con Ercy, la hija de Ariadna y del otro rico armador de barcos. De esa manera, le explica a su cuñado, podrán juntar fuerzas y ser más poderosos que su suegro. La escena transcurre en un *dancing*; contemplar a los jóvenes bailando es más de lo que Fedra puede soportar. Los ojos de Melina Mercouri transmiten el *furor* que la domina y que alcanza a definir en otra escena, cuando su hermana, Ariadna, le pregunta que opina de la posible boda de los jóvenes señalando: “Alexis is like your son”. Luego de escuchar esas palabras, que sugieren el incesto, Fedra reconoce en un aparte a su nodriza: “Ana, help me I’m loosing my mind”.

Los síntomas físicos y la mirada desorbitada de la Fedra de Dassin concuerdan con las sensaciones que atraviesa el personaje de Séneca: “*estalla el fuego en sus ojos y sus párpados abatidos/rechazan la luz; nada igual agrada a la que vacila,/un dolor incierto sacude sus miembros:/ahora se desliza como enferma, con indeciso paso,/ y apenas el tambaleante cuello sostiene su cabeza*” (Séneca, 2007: vv.364-68, 95).

En el film, la mirada de Melina Mercouri debe transmitir, más que las palabras, el *furor* que la domina, recordemos que

el término furor proviene del verbo furo, el cual describe estados anormales y sensaciones dolorosas del cuerpo y del alma producidos por afectos desesperados” y que “los principales significados de este verbo están relacionados con una pérdida total o temporal de la razón” (De Brand, 2004:135).

¹³ Canción compuesta para la película por el reconocido compositor griego Mikis Theodorakis. <http://www.youtube.com/watch?v=1W-RrFIHVx4&feature=related>

Una vez en Grecia, si bien Hipólito se siente atraído todavía por Fedra, luego de recorrer el impresionante astillero de su padre –que califica de “exciting” y “tremendous”-, es evidente que también lo fascina ese mundo de poder que desconocía. Se plantea una diferencia del Hipólito de Séneca, en quien es evidente el “desapego a la vida pública, al poder, a los honores y riqueza que acompañan a los poderosos” (Galán, 2007: 32).

El abrazo con su padre, al final de la escena en la que recorren el astillero, evidencia que Hipólito comienza a debatirse entre la lealtad a Teseo y los atractivos de convertirse en su heredero, y la pasión que todavía siente por Fedra -quien finalmente le advierte que no permitirá que se case con su sobrina-. Pero Hipólito está decidido a resistir. Y si bien provoca que ella lo bese en una galería a la que abren las habitaciones del resto de la familia, y en principio responde a su beso, se aleja de ella amenazando con matarla.

Acto seguido, Hipólito asiste conduciendo a Ercy a una fiesta organizada por otros jóvenes en el muelle. Es evidente el contraste entre la tragedia personal que está viviendo y el mundo que le estaría destinado si no existiera su relación culpable con Fedra. Frente a esto, Hipólito bebe, acepta los coqueteos de una joven *femme fatale* con quien escapa a un camarote. La hija de Ariadna se siente ofendida pero también se confiesa enamorada de Hipólito. De alguna manera se da a entender en el film que él comprende que la pasión de Fedra es el obstáculo para concretar las aspiraciones de su padre y para una vida, acorde a su juventud y situación social, que podría resultarle atractiva.

Pero Fedra está presa del *furor* y la simpatía y el cariño que experimentaba hacia su sobrina desaparece: ella es ahora una competidora que debe sacar de su camino. Por eso, Fedra recurre a su padre.

c. Sucesión y herencia.

Fedra visita la oficina de su padre en compañía de su hijo para advertirle que el matrimonio con “the son of the foreigner” podría perjudicar al niño. Su padre no lo ve así, incluso reconoce que se trata de una buena noticia (“I think it’s a good think”). Sin ningún apoyo, Fedra se retira no sin advertir en tono de profecía que todo el imperio que su marido está construyendo, caerá.

De hecho, Fedra está contra todos. Ercy luce enamorada y la familia entera contempla la unión con buenos ojos, ya que los convertiría en la familia más poderosa de Grecia. Pero Fedra no considera estas cuestiones y solo recuerda que el matrimonio podría afectar la herencia de su hijo cuando cree que, advirtiéndoselo a su

padre, podrá evitar la unión de Ercy e Hipólito. Así pues, cuando su padre desestima su argumento Fedra comprueba que no le queda ninguna alternativa.

d. El marido afrentado

La tragedia se cierne sobre Teseo desde dos frentes para él inesperados. Su barco bautizado Fedra, sufre un accidente y le informan que gran parte de la tripulación ha muerto. Mientras espera que le comuniquen los nombres de las víctimas, Teseo se reúne en sus oficinas con sus empleados. Hipólito, a quien había llamado para transmitirle que había acordado con su cuñado y con su suegro la boda, también está presente.

El accidente ha conmocionado a Teseo. En nada de esto repara Fedra cuando irrumpe en su oficina atravesando el coro de mujeres del pueblo, que dolientes, esperan conocer cuáles de sus seres queridos, fallecieron en el accidente. En su *furor* Fedra reclama la presencia de Teseo a quien advierte que está en contra del matrimonio; que ama a Hipólito, y que éste es su amante.

Podríamos decir que en el film, Dassin persigue el mismo objetivo que las tragedias de Séneca “enseñan’ por la vía negativa y por contraste (*e contrario*), es decir que ofrecen distintas versiones del furor que inevitablemente conduce a la destrucción y a la muerte” (Galán, 2007: 34). De hecho, el afán de poder de Teseo es otra forma de la desmesura que afecta a los otros dos personajes de la tragedia: la pasión de Fedra y la indolencia por la que Hipólito se deja arrastrar, sin reparar en las consecuencias que implica cometer adulterio con la mujer de su padre.

Teseo deja ir a Fedra pero enfrenta a Hipólito, quien no puede negar la acusación y a quien su padre golpea, maldice y expulsa de Grecia, retomando el tópico de la obra de Eurípides.

En el film la ira de Teseo alcanza a Hipólito. Como en la tragedia de Séneca, el *furor* y la *ratio* se excluyen mutuamente, Teseo “se vuelve un monstruo de cólera y venganza produciendo la muerte de Hipólito” (Galán, 2007: 36). En ambos casos, frente a su hijo, Teseo “no se detiene ni gobierna o reprime la ira [...] no se aquieta ni se da tiempo para atemperar su ánimo, para actuar” (Galán, 2007: 37).

A diferencia de lo que ocurre en las tragedias griega y romana, en el film hay un último encuentro entre Hipólito y Fedra, en el que ella intenta primero que la lleve con él, pero al no conseguirlo exclama: “There’s only one thing more terrible than that we have done. To liveeach other”. Al escuchar estas palabras, Hipólito expresa su deseo de morir, pero también dice que sólo tiene 24 años. Fedra comprende que todo ha terminado. En el film, la resolución del conflicto se da a través del suicidio de Fedra, asistida hasta último momento por la nodriza. De esta manera ella actúa de acuerdo a

la filosofía de Séneca, que como señala Galán, en situaciones extremas: “acepta el suicidio como medida extrema para evitar la humillación o el oprobio” (Galán, 2007: 81, nota 61).

La loca carrera en auto por los caminos de Grecia en la que Hipólito “escoltado” por la música¹⁴ de J. S Bach, se despide de la vida, de Grecia y se precipita hacia la muerte, completa el cuadro. En esta escena, de máximo dramatismo, Hipólito acepta su destino: “ella me amaba, como lo hacían en los viejos tiempos”; y agrega más adelante: “tenía un padre que matar no es cierto Fedra?”

La Fedra de Dassin se sabe sin alternativas, como la de Séneca ella podría decir, a su nodriza: “No se ha retirado todo pudor de mi noble alma./Preparémonos nodriza” (Séneca:81) Y si bien en su decisión de suicidarse, aparecen como en Séneca, “*motivos de dignidad*” (Galán, 2007: 27); hay diferencias notables según la función que cumple el suicidio/muerte de la madrastra, en las distintas versiones. Como señala Galán, la Fedra de Eurípides “sella con su muerte una mentira que requerirá la intervención de Ártemis” (Galán, 2007: 27). La de Séneca, “Confiesa su crimen” –haber mentido acerca de la relación con Hipólito- y “revela a Teseo el trágico error que ha cometido; ella es víctima de sí misma” (Galán, 2007: 27). En estas dos obras, Fedra difama injustamente a Hipólito, quien la ha rechazado. En el film de Dassin, ella lo acusa de haber sido su amante, precisamente en el momento en que él ha decidido dejar de serlo.

El único personaje que está obligado a superar el *furor* en aras de una responsabilidad social es Teseo, quien debe recuperar la racionalidad, para enfrentar a los deudos de la tripulación que esperan, a las puertas de sus oficinas, el listado de las víctimas. Él mismo se hará cargo de leer los nombres de los que han muerto, mientras que, en su propia casa, reciben el cadáver de Hipólito.

A manera de conclusión

En el film de Dassin, ciertos desvíos en el esquema dramático del mito y en la caracterización de los personajes principales de las tragedias presentadas por Eurípides y Séneca permiten verificar que en la transposición al cine, el mito adquiere el rango de “vehículo de carácter antropológico” explicitado por Lucas, en cuanto a que expresa “aquello que afecta al hombre en general, a la persona humana de toda época y condición”. La actualización de época, la transformación de Teseo en un opulento armador, cegado por el ansia de poder; de Fedra en una mujer en crisis de madurez; y

¹⁴ Hipólito enciende la radio en busca de “a little banishment music”: se escucha una tocata y fuga de Juan Sebastian Bach.

de Hipólito en un diletante joven inmaduro, otorgan verosimilitud a la tragedia en clave contemporánea.

Bibliografía:

De Brand, Isabel. “*Furor*: el padecimiento amoroso en *Phaedra* de Séneca”. *Presente y Pasado. Revista de Historia*. Año 9, Vol 9, Nº18, Julio-Diciembre, 2004.

Galán, Lia. *Séneca. Fedra*. Buenos Aires: Losada, 2007.

Galán, Lia. “Introducción” a *Séneca. Fedra*. Buenos Aires: Losada, 2007.

Lucas, José María. “Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes”. *Epos: Revista de filología*, Nº 5, 1989.

Medina González, Alberto y López Pérez, Juan Antonio, *Eurípides. Tragedias I*. Madrid: Gredos, 2000.

Romera Pintor, Irene. “Elementos que fundamentan el mito de Hipólito en Eurípides, Séneca y Racine”. *Revista de filología románica*, Nº 14, 2, 1997.

Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel, 1993.

Resumen:

El presente trabajo se ocupa de analizar el film *Fedra* de Jules Dassin en relación a las tragedias *Hipólito* de Eurípides y *Fedra*, de Séneca, prestando especial atención a los aspectos que permiten actualizar la tragedia en un nuevo contexto histórico y cultural. A tal efecto se analiza el esquema dramático del mito y los constituyentes básicos de la identidad de los personajes principales.

Palabras clave: *Fedra* de Dassin - *Hipólito* de Eurípides - *Fedra* de Séneca - esquema dramático -personajes

Abstract:

The aim of this article is to analyze the film *Phaedra*, by Jules Dassin, in connection with the tragedies *Hippolytus*, by Euripides, and *Phaedra*, by Seneca, highlighting aspects which bring the tragedy up to date within a new historical and cultural context. For this purpose, the dramatic scheme of the myth and the core features of identity of the main characters will be analyzed.

Keywords: Dassin's *Phaedra* - Euripides' *Hippolytus* - Seneca's *Phaedra* - dramatic scheme - characters

RECIBIDO: 13-11-2010 – ACEPTADO: 15-12-2010