

FEDRA 1956
LA MAGIA DEL MITO EN EL CINE

Luz Marina Marrero López

RESUMEN

Estudio de la película *Fedra*, de Manuel Mur Oti, centrándonos en aquellos aspectos que la convierten en mucho más que una historia de deseo, amor, pecado y muerte, lográndole transferir un carácter mágico, mítico; y profundizando en aquellos elementos argumentales, estéticos e iconográficos que le otorgan tal carácter.

PALABRAS CLAVE: Fedra, Manuel Mur Oti, Tragedia, Sófocles, Eurípides, Mito.

ABSTRACTS

«*Phaedra 1956. The magic of the myth in the cinema*». The present study tries to analyze the Spanish film *Fedra*, by Manuel Mur Oti. We are interested in those items that transform the ancient story about desire, love, sin and death offering new meanings and astonishing readings.

KEY WORDS: Phaedra, Manuel Mur Oti, Tragedy, Sophocles, Euripides, Myth.

Nuestro interés a la hora de abordar este artículo se centra en analizar una obra relativamente olvidada del cine español de los años 50: *Fedra*, una película clave en la filmografía de un cineasta transgresor, como lo fue en esos años Manuel Mur Oti, quien supo modernizar el mito clásico proyectándolo con fuerza hasta el presente, bordeando las fronteras de lo entonces permitido por la censura franquista.

LITERATURA Y CINE

Comencemos por la historia: el mito se centra en la relación de Fedra con su hijastro Hipólito¹, hijo de Teseo y de la amazona Antílope, del que se enamora y al que intenta seducir; pero los continuos rechazos de éste provocan la venganza de Fedra, quien cuenta a Teseo que ha intentado violarla. Éste responde solicitando a Poseidón su venganza, quien hará salir del mar un toro bravo que espantará a los caballos de Hipólito haciéndole morir descoyuntado. Una vez descubierta, Fedra se terminará ahorcando. Sófocles, en contraposición a Eurípides, de algún modo, justificará la acción de Fedra con motivo de las largas ausencias de Teseo; y Eurípides,



en su segundo *Hipólito* (de 428 a.e.), nos presenta a Fedra como una mujer virtuosa que se enamorará de su hijastro porque así lo había ordenado Afrodita. Durante algún tiempo fueron muchos los filólogos italianos que se preocuparon en defender la originalidad de la Fedra de Séneca, intentando desvincularla del Hipólito 1 de Eurípides; ya que había sido común considerarla una imitación de esa primera versión que Eurípides nos dejó de este personaje. Pese a ello, hoy parece haber triunfado la idea de Kunst y Friedrich² de que en Séneca hay una fuerte influencia de los dos Hipólitos de Eurípides, y como fruto de esa relación se deben precisamente las contradicciones del personaje de Séneca. Para Grimal³, en la obra de Séneca se aprecian reflejos de los cinco tratamientos objeto del tema con anterioridad: los dos Hipólitos de Eurípides, la Fedra de Sófocles y la de Licofrón (ambas perdidas) y la Heroïda cuarta de Ovidio.

El origen de la historia se remonta a una vieja leyenda ritual de Trecén, en la Argólide, que guardaba relación con el culto a Poseidón; la muerte violenta de Hipólito, un joven héroe de gran belleza y castidad, parece haber sido el núcleo originario, al que se le añadió con posterioridad la personalidad legendaria de Teseo y el personaje deshonesto de Fedra en oposición a la figura de Hipólito. La historia evoluciona entonces de dos maneras; por un lado Fedra va adquiriendo protagonismo en relación al que en sus inicios tuvo Hipólito, y por otro lado asistimos a la rehabilitación moral de la protagonista⁴.

Racine crearía su versión del mito añadiendo un cambio argumental: Hipólito estaría enamorado de otra mujer, modificando de este modo la tradicional caracterización del personaje, indiferente al amor y a la pasión sexual, que sin embargo sí manifestaba en un principio. En cambio, una de las peculiaridades, con respecto a la versión cinematográfica de Mur Oti, es la negación de Fedra al amor de Hipólito, quien lo aleja de ella, no declarándosele hasta que le comunican que Teseo ha fallecido; pero la inesperada aparición de éste hace que Fedra, temerosa de que su marido pudiese descubrir su traición, le acuse de haberla deshonrado. Sin embargo, en la versión de Unamuno de 1919⁵, pese a lo que cabría esperar del maestro español y de la moral católica reinante en aquellos años, Fedra se declara a Hipólito y está dispuesta a todo por su amor, como sucede en la obra de Mur Oti. A pesar de ello, sí late en el final de Unamuno ese «carácter español», ya que muere

¹ MARCH, Jenny (2002): *Diccionario de Mitología clásica*, Trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica.

² Ambos autores mantenían que en la *Fedra* de Séneca había mucho de los dos *Hipólitos* de Eurípides. Este planteamiento apareció por primera vez en: K. KUNST, *Zur kritik und Caegese von Senecas Phaedra*, Wiener Studien 44, 1924-25. En español tal planteamiento puede rastrearse en el siguiente texto que recoge las tragedias del autor romano: SÉNECA (1989): *Tragedias II. Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia*, Trad. De Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos.

³ GRIMAL, Pierre (1978): *O Teatro Antigo*, Lisboa, Ed. 70.

⁴ SÉNECA, *op. cit.*

⁵ UNAMUNO, Miguel de (1988): *La esfinge, la venda; Fedra: teatro*, Edic. introd. notas José Paulino, Madrid, Castalia.

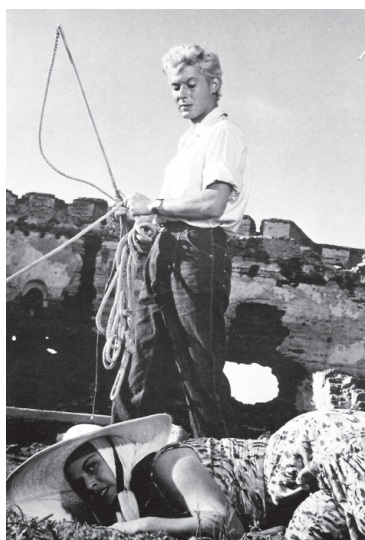


Figura 1. Fernando/Hipólito dominando a Estrella/Fedra.

como una mártir, fruto de su ilícito sufrimiento. La obra de Eugene O'Neill⁶ de 1924 introduce algunos cambios argumentales, de modo que el devenir de los personajes se encontrará directamente relacionado con sus intereses materiales.

La intemporalidad del mito, ese enfrentamiento entre las normas sociales de conducta⁷ y el amor, su proceder irracional, es lo que ha movido a distintos cineastas a llevarlo a la gran pantalla. El núcleo argumental de la historia se basa en un triángulo amoroso que vendría a demostrar la incompatibilidad entre las normas sociales establecidas y los sentimientos. Quien primero lo llevó al cine fue Pinsechi en 1919, posteriormente Jules Dassin adaptaría la tragedia antigua a la Grecia moderna en *Phaedra* (1952), introduciendo un cambio argumental importante: Hipólito se enamorará de Fedra⁸. Sin embargo, Mur Oti no nos muestra esa disyuntiva entre el amor y las normas sociales, se aleja de la Fedra de Racine y apuesta por una mujer en la que el conflicto permanece ausente, en contraposición a la moral del pueblo de Andor, localización del levante peninsular donde transcurre

⁶ O'NEILL, Eugene (1959): *Nine Plays*, The Modern Library, New Cork.

⁷ Emilio Náñez en el estudio que hace sobre Andrómaca y Fedra, ambas de Jean Racine, ahonda en las peculiaridades del sujeto trágico, afirmando que aparece supeditado a una norma, ley o principio que le sobrepasa y que se le impone, y su transgresión pone al desnudo el *error trágico*. RACINE, Jean (1999): *Andrómaca. Fedra*, Edición de Emilio Náñez, Madrid, Cátedra.

⁸ SOLOMON, Jon (2002): *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Alianza, Madrid. Libro que recoge el desarrollo histórico-fílmico mito de Fedra, centrándose exclusivamente en el desarrollo argumental.



rrirá la acción del filme español. *Desire Under the Elms* (*Deseo bajo los olmos*), dirigida en 1957 por Delbert Mann y basándose en la obra de Eugene O'Neil, es una obra donde Fedra no sólo consume su amor sino en la que además mata a su hijo, con lo que las connotaciones negativas de este personaje se llevan al extremo. La otra adaptación del mito se llevó a cabo en 1968, fue la francesa *Phédre*, adaptación del drama escrito por Racine en 1677 y dirigida por Pierre Jourdan; en esta ocasión el suicidio de Fedra estará motivado por los celos, ya que Hipólito se enamora de otra mujer.

MITO Y MAGIA EN EL FILME DE MUR OTI

La esencia del relato literario debe pervivir en el lenguaje fílmico. Mur Oti no se limita a contar una historia, a contar los hechos, lo que quiere es reflexionar sobre el mito, haciendo hincapié sobre aquellos elementos que juegan con aspectos mágicos y costumbristas, revelando al lector/espectador nuevas facetas de una obra poliédrica.

Uno de los elementos más brillantes de la configuración del personaje de Fedra es la evolución lógica y coherente a la que el director lo somete: curiosidad, alegría, capacidad de sorpresa y un fuerte carácter son los rasgos que definen a una mujer salvaje, que anda descalza⁹, que no se peina y que no manifiesta ningún conflicto moral interior. Moral que es cuestionada por las mujeres de Andor, en particular por Rosa (Porfiria Sanchiz), la hermana de Vicente, uno de los protagonistas masculinos, quien con su voz, sus palabras, sus gestos, su universo lleno de demonios y su aparición justo después del travelling horizontal que manifiesta el antagonismo entre las mujeres del pueblo y Fedra, se convertirá en una constante presencia desasosegante. En este travelling, Mur Oti nos define en unos segundos, mediante un movimiento de cámara y una planificación muy acertada, la situación de la protagonista: Emma Penella camina por la orilla, guapa, exuberante, dirigiéndose hacia la tienda de Vicente, a su derecha las mujeres de Andor arreglan las nasas y la increpan.

La secuencia que se desarrolla a continuación y que da comienzo con la imagen de Rosa ante el espejo, cuando se cepilla el cabello y anuncia la llegada de Estrella, es una de las más soberbias. Tras las insinuaciones de Vicente (Raúl Cancio), el dueño de la tienda del pueblo, un plano medio recoge el rostro de Rosa que, con sus ojos desorbitados y el pelo negro cayéndole por los hombros, cual ser espectral, hostiga a Fedra, la culpa de lo que sucede en Andor, de que los hombres la deseen y las mujeres la envidien. Fedra sale de la tienda y Rosa tras ella, el viento azota los cabellos de la segunda, que sigue gritando en lo alto de la escalera por la que Fedra

⁹ La representación de la diosa egipcia Isis descalza simbolizaba el dominio de ésta sobre los diversos reinos de la naturaleza; Fedra no es una diosa, pero como hija del mito nos contagia lo irracional del mismo. BATTISTINI, Matilde (2005): *Astrología, magia y alquimia*, Barcelona, Electa.





Figura 2. Estrella/Fedra y Don Juan/Teseo.

ha descendido a la playa. Mur Oti, con un contrapicado, recoge la figura de Rosa, sus palabras siguen sonando, es inquietante, ya entonces se nos anuncia algo extraño, hay algo especial en Andor, Rosa parece estar poseída por el mismísimo demonio, que la obliga a hablar, sus palabras parecen apocalípticas al tiempo que proféticas¹⁰. Todo ello queda subrayado por su iconografía: melena larga, negra y algo despeinada, un mechón de pelo blanco le cae en la frente, sus ojos desorbitados, siempre vestida de negro, con una voz desgarradora, amenazante. Rosa es gris como las mujeres de Andor, representa la oscuridad frente a la luz de Fedra; su personaje, desde el comienzo, quiere anunciarnos el pecado que Estrella/Fedra va a cometer.

De otra parte, distintos elementos iconográficos aluden a la Antigüedad: la escultura que surge a orillas del mar o las ruinas entre las que Fedra hace su aparición en la primera escena. Pero sin lugar a dudas la unión extraordinaria entre el pasado y el presente, esa fusión soberbia entre las costumbres de un pueblo del Levante español y el pasado, lo expresa Mur Oti durante la fiesta con motivo de la boda de Fedra y Don Juan: la presencia de hogueras y la tradición de saltar sobre ellas, añadiendo la particularidad de la quema de una bruja, pues en palabras de Fedra es la enemiga del amor. La costumbre de saltar sobre las hogueras nos remite

¹⁰ Emilio Nájuez en su estudio sobre *Andrómaca* y *Fedra* de Jean Racine, en el capítulo que dedica a la tragedia y la naturaleza del personaje clásico, expone cómo el individuo trágico es por sí mismo un destino, no un tipo, y como tal es elevado a la consideración de personaje literario, constituido por todo lo que le acaece, hace y dice, e incluso por todo lo que de él dicen, aunque le sea contradictorio. RACINE, Jean (1999): *Andrómaca. Fedra*, Edición de Emilio Nájuez, Madrid, Cátedra.



indiscutiblemente a las fiestas griegas dedicadas al dios Apolo que se celebraban en el solsticio de verano encendiendo grandes fuegos de carácter purificador; los romanos, por su parte, dedicaron a la diosa Minerva unas fiestas con fuegos, teniendo la costumbre de saltar tres veces sobre las llamas; ya entonces se atribuía propiedades medicinales a las hierbas recogidas por aquellos días para los ritos (artemisia, verberna, grosella, ajo)¹¹.

Otra de las referencias iconográficas a la Antigüedad aparece cuando las mujeres de Andor esperan en el muelle a sus maridos, colocadas todas de frente, sobre el muro. Parecen hacer referencia a las estelas del próximo oriente, caso de la de *Urnanshe*, que se conserva en el museo del Louvre. En ella se representa al rey de Lagash en dos momentos, uno como constructor y otro presidiendo un simposio ritual, cuyo ropaje, colocación y el hecho de que se presente en una escena doble aumenta la similitud iconográfica. Evidentemente, no existe una relación directa entre el filme y la obra de arte, pero formalmente la composición parece remitirnos a ejemplos como el citado o incluso a algunos de los relieves procesionales de comienzos del clasicismo griego, que suponemos conocía de sobra el autor.

La configuración de los planos en los que aparecen las mujeres de Andor junto a Fedra, manifiestan ese contraste iconográfico, son la oscuridad frente a la luz que ella emana, lo que queda subrayado por el color blanco de su ropa. Estrella sale de la casa corriendo tras Fernando, está en camisón, la luz inunda la pantalla y grita su nombre, quiere evitar que se vaya, hace mucho viento y el mar ruge con fuerza; el pueblo la aguarda fuera, el silencio, el ruido del mar, sus miradas la hostigan, Fedra sin dirigirles la mirada los percibe, el viento entonces parece soplar con más fuerza que nunca, el mar está enfurecido. La composición se centra en la figura de Fedra, a cuyos lados se encuentra el pueblo de Andor que no sólo la observa, la está juzgando. Fedra acabará por refugiarse en su casa; las tinieblas vencerán momentáneamente a la luz.

En una escena posterior, Fernando azotará a la protagonista, quiere que le deje en paz, marcharse de Andor, olvidarla. Cuando su padre, ya al corriente de la noticia, llega a casa y se encuentra a Fedra ausente, se extraña. Ésta aparecerá poco después magullada, contándole que su hijo ha intentado abusar de ella. Juan no da crédito, le dice que es mejor olvidar lo sucedido, que se ponga lo más bello que tenga, que va a ir a rescatar a los pescadores que no han podido entrar al pueblo por el mal tiempo y que quiere verla guapísima cuando llegue. Fedra entonces sale victoriosa, está reluciente, de nuevo el blanco, se cubre el cabello, y entonces escucha que Fernando ha desaparecido, se inquieta, el pueblo la culpa de ello, pero ella conscientemente y en un acto desesperado grita que sólo ella es la culpable de su muerte; las mujeres comienzan entonces a perseguirla, como si de una colonia de hormigas que buscan a paso firme su alimento se tratara.

¹¹ Debían recogerse durante la noche mágica del solsticio de verano (23 de junio), dominio de las hadas, las brujas y los duendes, y que poseen grandes virtudes adivinatorias, apotropaicas y terapéuticas. BATTISTINI Matilde, *op. cit.*



Figura 3. Las mujeres de Andor.

La iconografía de las mujeres de Andor no deja nunca de sorprender al espectador, son como bichos sobre la arena, se deslizan al unísono, se puede sentir el miedo; efecto que subraya el dramatismo de la escena.

El final del filme no pudo intuirse más poético, sobre todo si lo comparamos a las películas en las que el desenlace parece suponer el resultado de un drama un tanto impreciso y gratuito, alejándose del desarrollo coherente que Mur Oti nos ofrece en esta gran obra. Fedra/Estrella se ve sin escapatoria y se lanza al mar, pero no muere; ha amanecido y está débil, entonces escucha como gritan el nombre de Fernando, lo han encontrado, flota en el mar, está muerto, Fedra no duda, nada hacia él mientras Juan en una barca le dice que lo espere, que van a salvarla, ella sólo lucha porque las pocas fuerzas que le quedan le sirvan para llegar a Fernando, lo coge de la mano y se hunde con él. No existe mejor desenlace para una historia de tales características, el final es pura poesía, y la muerte de Fedra se intuye cuando las burbujas dejan de brotar del fondo del mar; el mar que tanto amaba y que despreciaba Fernando. Es como si fruto del desprecio que Fernando sentía hacia el mar, éste se hubiese vengado de él.

Y es que el mar es otro personaje, subraya la acción dramática con su sonido; así cuando Fedra habla con su padre, quien le proporciona paz, el sonido del mar es sereno, en los momentos dramáticos de la película el mar se torna bravío, el viento sopla con fuerza como si nos estuviese advirtiendo, como si adquiriese un valor profético.



LOS PERSONAJES

Con la interpretación de Emma Penella asistimos a la creación del personaje de Fedra. Resultado de un desarrollo dramático coherente, en ella el conflicto moral no aparece, es como si una extraña fuerza se adueñara de su mente y de su cuerpo, como si su razón hubiese caído en manos de la pasión inhabilitándola para siempre. Su historia incide de un modo directo en ese carácter mágico, parece como si los hechos que de ella se nos cuenta no hubiesen podido ser encadenados de otra manera.

En la configuración de los personajes Mur Oti se aleja del esquema maniqueo, de este modo nos presenta a una Fedra víctima de sus propios sentimientos, frente a un Hipólito/Fernando cuyo conflicto moral sí se hace patente. Éste, pese a que en un primer momento desprecia a Fedra, de acuerdo con la tragedia clásica —hecho enfatizado por el director en la caracterización del actor, tiñéndolo de un rubio platino y otorgando así cierta ambigüedad sexual al personaje—, sin embargo parece que, bien al contrario, acaba deseándola. Este tipo de registro dificulta la labor interpretativa del actor, algo que Emma Penella supo resolver magistralmente, siendo capaz de adoptar una inmensa variedad de registros que fluyen por su persona con total naturalidad y sencillez: ingenuidad, altanería, sensibilidad, deseo, fuerza, lucha...

Destaca además la labor interpretativa de Porfiria Sanchiz, Rosa en el filme, un personaje lineal y negativo, una arpía puritana, hermana de Vicente, el dueño de la tienda y de algunos barcos de Andor, protagonista de alguna de las escenas más mágicas de la película, odia a Fedra, odia su belleza y su altanería, la culpa del descontento de las mujeres de Andor, es un personaje negativo que asedia a la protagonista. Así se acabará convirtiendo en uno de los más evidentes ejemplos de «personajes-símbolo» que conducen al espectador al «más allá».

Don Juan/Teseo, caballeroso y digno, se nos presenta como un personaje positivo enamorado de Fedra, lo que le llevará a creerla cuando ésta acuse a su hijo de abusar de ella, provocando entonces la muerte de su propio vástago. Frente a la ambigüedad de este personaje, Vicente es negativo, altanero por su posición social, arrogante, grosero y despreciable; en la disputa que mantendrá con Don Juan se aprecia con claridad este antagonismo entre ellos. Por último, el padre de Fedra, es un personaje limpio, positivo, que pese a la importancia que manifiesta tener en un primer momento para la vida de su hija, desaparece hacia la mitad de la historia dejando más de un interrogante sin resolver.

LA PUESTA EN ESCENA

No se aprecia en Fedra una preocupación por parte del director de fotografía, Berenguer, por acentuar elementos dramáticos mediante la luz; bien al contrario, la película es tremendamente luminosa y diáfana, combinando muy bien el sol mediterráneo que tan bien supo captar Sorolla, pintor al que siempre alude Mur Oti cuando se refiere a la obra de Manuel Berenguer. Sin embargo sí refleja esa preocupación a la hora de captar la imagen de Emma Penella, sobre todo en los



primeros planos de su rostro, donde podremos observar la influencia que tuvo la fotografía femenina de Franz Planer, como el mismo director ha reconocido en diversas ocasiones¹².

Sorolla, como afirma Marcelo Abril, supo plasmar el sol de España, que inunda y deslumbra el país y que los pintores no se habían atrevido a contemplar en toda su plenitud lumínica¹³. Sin duda, ambos serán los referentes que se deben tener en cuenta al analizar las imágenes de la película.

De otra parte, como en todos aquellos filmes clásicos que plasman la vida de un gran personaje, la puesta en escena vendrá determinada por la capacidad de atracción del/la protagonista. Así, la planificación del filme se configurará de esta manera, no sólo en relación a lo que se quiera contar y de cómo se quiera contar, sino en función de la belleza del personaje, sus dotes interpretativas y su capacidad de arrebatar, en el sentido más estricto del término, al espectador. De esta forma en Fedra todo parece girar en torno a la visión de este personaje; la película es ella: la historia, la narración, la evolución de los personajes, la tensión dramática... Todo dependerá de la fuerza interpretativa de una Emma Penella en estado de gracia. Ella es Fedra y sin ella el mito no existiría.

EURÍPIDES FRENTE A MUR OTI

La voz en off con la que da comienzo la película podría guardar relación con la función que el prólogo tendría en las obras de Eurípides, quien separaba la acción dramática del presente inmediato trasladándola a un pasado legendario¹⁴, pues cumple aquí esa misma función: alejarnos de algún modo de la historia actual, contemporánea.

El coro de Eurípides, a diferencia del de Esquilo y Sófocles, tiene poco que ver con la trama de la acción dramática; en este aspecto Mur Oti se desmarca del dramaturgo griego apostando por mostrarnos prolongadamente al grupo de mujeres de Andor que, pese a que serían el equivalente del coro, presentaría una gran fuerza dramática, interviniendo de modo directo en el desenlace de la historia.

Eurípides solía marcar a sus personajes por la irracionalidad, la inestabilidad y la locura, lo que evidentemente guarda relación con uno de los elementos más característicos de Estrella; ésta se dejará arrastrar por la irracionalidad del amor llevado hasta sus últimas consecuencias en el filme.

En lo que se refiere a los temas, Eurípides dio forma dramática a muchos de los aspectos de la realidad social de la época, silenciados por otros escritores con-

¹² LLINÁS, Francisco (1989): *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española.

¹³ ABRIL, Marcelo, *Joaquín Sorolla o la plena luz en nuestra pintura*, Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, núm. 18.

¹⁴ Juan Antonio López Férrez explica la técnica dramática de Eurípides (1998): *Tragedias 1, Edic.* Juan Antonio López Férrez, Madrid, Cátedra.





temporáneos. Como es obvio, Mur Oti, a pesar de su notoria transgresión, no quiso o no pudo ir más allá en la censurada España de 1956. El hecho de que la versión cinematográfica del director español estuviese basada en una tragedia clásica fue lo que le permitió pasar el filtro de la censura; aun así, desconocemos si el tratamiento de la historia se hubiese desarrollado como lo hizo de no haber sido por el férreo control estatal; sobre todo teniendo en cuenta la fuerte carga de erotismo que desprende el personaje de Emma Penella, o la muy evidente ambigüedad sexual de su partenaire masculino.

Frente a las primeras obras de Eurípides en que el desarrollo de la historia está directamente relacionado con la rebeldía y la emoción violenta de los personajes (*Medea, Hipólito, Hécuba, Andrómaca*), en sus obras tardías ese impulso irracional se nos antoja ausente, prevaleciendo en cambio la búsqueda de la salvación personal (*Electra, Helena, Ifigenia entre los Tauros, Ión, Ifigenia en Áulide, Orestes*). A pesar de ello, uno de los motivos predilectos de Eurípides será el erotismo, presente en muchos de sus dramas, como el personaje-símbolo de la mujer adúltera en *Hipólito*. De esta forma, Mur Oti entronca en su obra con uno de los elementos más sugerentes que planean en algunas obras del escritor clásico.

Un aspecto sorprendente en la obra de Eurípides¹⁵ es la abundancia de personajes femeninos y lo novedoso de su tratamiento, presentándonos a mujeres que aman y sufren, como esposas y como madres. Sin embargo, los personajes masculinos aparecen en su mayor parte como seres egoístas, mezquinos o incluso malvados. Frente al *Hipólito* de Eurípides, en que los personajes aparecen como inocentes víctimas de la cólera de la divinidad, la Fedra de Mur Oti, pese a que es también una víctima, lo es de sus propios sentimientos, de su pasión, ya que se ha convertido en una desgraciada esclava de un amor que no le es correspondido.

Emilio Náñez¹⁶ nos hace una distinción entre las distintas interpretaciones de Fedra, bien como auténtico mito, o bien como texto literario. La importancia de la obra de Mur Oti radica en esa combinación magistral que bascula entre la visión del autor y la capacidad de conferir al mito los aspectos «mágicos» que lo configuran, en un filme rodado, sin duda, con un estricto control sobre todos los elementos que lo componen, con total independencia y en la cima creativa de su autor. A los historiadores del arte nunca dejarán de interesarnos los elementos que convierten las «simples» obras en verdaderas obras de arte; ante el *Nacimiento de Venus*¹⁷, del magnífico Botticelli, percibimos la grandiosidad de su ingenio e intentamos descifrar qué elementos la hacen grande; con Mur Oti asistimos a la creación de un personaje mitológico verosímil al mismo tiempo que mágico, nadie dudaría que la

¹⁵ ACOSTA MÉNDEZ, Eduardo (1987): *Eurípides, Antología de textos sobre la mujer*, Universidad de Alcalá de Henares.

¹⁶ RACINE, Jean, *op. cit.*, Edición de Emilio Náñez, Madrid, Cátedra, 1999.

¹⁷ Pese a que se trata de un acercamiento a la obra de arte un tanto simplista, pues no me detengo a analizar cuestiones formales, estilísticas o iconográficas, me sirve para explicar uno de los muchos elementos que hacen grande a determinadas obras de arte.

Venus de Botticelli no fuese la propia Venus, ni que Estrella no fuese la auténtica Fedra. Es quizás por ello por lo que estamos ante dos textos inmortales, nacidos de una reflexión profundamente contemporánea no sólo sobre la representación del mito, sino sobre su propia esencia.

FICHA TÉCNICA

FEDRA

España, 1956

Director: Manuel Mur Oti

Guión: Manuel Mur Oti y Antonio Vich, basado en una versión libre de la tragedia Lucio Anneo Séneca.

Director de fotografía: Antonio Berenguer

Decorador: Gil Larrondo y Luis Espinosa

Edición: Antonio Gimeno

Música: Guillermo Cases

Producción: Cesáreo González para *Suevia Films*

B/N, 100 min

Intérpretes: Emma Penella, Enrique Diosdado, Vicente Parra, Manuel de Juan, Raúl Cancio, Porfirio Sanchiz,, Alfonso Rojas, José Riesgo, Xan Das Bolas, Rafael Calvo, Mariano del Cacho

