

FEDRAS DE CELULOIDE

Verónica Azcue
Saint Louis University, Madrid Campus

RESUMEN

Estudio sobre una serie de películas que desarrollan el mito de Fedra que explica las variaciones argumentales y estéticas de las mismas a partir de las sucesivas versiones dramáticas del mito. El artículo destaca la recurrencia de las versiones fílmicas sobre una serie de motivos y elementos de la naturaleza tradicionalmente asociados a los personajes. Asimismo analiza la transformación operada sobre los protagonistas, su descendimiento de héroes trascendentes a personajes corrientes. Por último, se añaden reflexiones sobre el sentido trágico que adquieren las diferentes versiones: visión clásica de destino, determinismo social, carácter melodramático o tragedia de honor en el caso español.

PALABRAS CLAVES: Mito, Fedra, Hipólito, Eurípides, Eugene O'Neill, William Wyler, Manuel Mur Oti, Delbert Mann, Jules Dassin.

ABSTRACT

This essay discusses a series of films that develop the myth of Phaedra, examining the variations of style and plot over the course of successive dramatizations of the myth. The article underscores the films' tendency to use a series of elements from nature and other motifs traditionally associated with the myth's characters. It also analyzes the transformation that the protagonists undergo, namely their decline from heroic figures to ordinary individuals. Finally, the essay includes reflections on the various interpretations of tragedy appearing in the different versions of the myth: preservation of the Greek vision of destiny, an emphasis on social determinism, a reduction to melodrama, or assimilation to the Spanish honor play.

KEY WORDS: Myth, Phaedra, Hippolytus, Euripides, Eugene O'Neill, William Wyler, Manuel Mur Oti, Delbert Mann, Jules Dassin.

Desde la dramatización que hiciera Eurípides del mito de Fedra e Hipólito, la historia trágica de la pasión ilícita de una madre por su hijastro ha sido tratada hasta nuestros días por diversos autores entre los que destacan Séneca, Racine, Unamuno o Eugene O'Neill. Unas y otras versiones han servido para la posterior formulación cinematográfica del mito en una serie de películas de procedencia y estilo variados. De 1931 es *La casa de la discordia*, de William Whyler; en 1956, el director español

Manuel Mur Oti presenta *Fedra*, un año después aparece *Deseo bajo los olmos*, de Delbert Mann, y en 1961 se estrena *Phaedra*, la versión griega de Jules Dassin.

En *Hipólito*, estrenada en el año 428 a.C., Eurípides planteaba un conflicto universal al tiempo que destacaba el carácter contradictorio de las creencias religiosas y de los valores morales de su época. El resultado de la tragedia aparecía condicionado por la venganza de Afrodita ante el rechazo de Hipólito, el cual guarda su virginidad y rinde tributo a la Diosa de la castidad, Artemisa. La Diosa del amor, despreciada, inspira a Fedra, la madrastra del joven, un amor apasionado hacia su hijastro. Esta decisión divina dará pie a la acción condicionando un desenlace fatal en el que Fedra, la apasionada, tras acusar a su hijastro ante su marido de haberla pretendido, se suicida; en tanto que el casto e inocente Hipólito, desterrado y maldecido por su padre, muere en el mar víctima del ataque de un toro. La situación dramatizada, al enfrentar los designios contrarios de los Dioses, apuntaba hacia el carácter cruel y arbitrario de las motivaciones divinas¹.

La intemporalidad del conflicto planteado por Eurípides, el cual enfrentaba en su drama una institución social, la familia, frente a la ley natural del amor explica la capacidad de reproducción del mito en épocas y circunstancias diversas. La eficacia y la economía del esquema argumental de la tragedia, la cual concentra la acción en un sencillo triángulo amoroso de carácter incestuoso: padre-madre-hijo, permitía desarrollar hasta el más alto grado la contradicción trágica señalada, la incompatibilidad entre las normas sociales y las leyes naturales. El tratamiento del amor en la obra, a partir de la oposición entre el deseo y la represión, junto con el acercamiento psicológico de los personajes que propuso Eurípides otorgaba a la obra un atractivo y un interés permanente².

Séneca hizo una refundición del mito, datada con anterioridad al año 62 d.C., una versión retórica, de forma menos dramática, que calcaba el argumento y cambiaba el título de la tragedia a Fedra. Racine, ya en el XVII, produciría una nueva versión con el mismo nombre, estrenada en 1677. En ella introducía además nuevos personajes y un cambio argumental importante, la existencia de una amante de Hipólito. Así se alteraba en parte la caracterización de este personaje, originalmente indiferente al amor y a la pasión sexual. Unamuno, en 1919, también crearía su propia versión e interpretación del mito, una Fedra cristiana atormentada por su pasión ilícita y por el sentido del honor que busca la redención final en el sacrificio de su muerte, previo arrepentimiento y reconocimiento de su culpabilidad. La obra

¹ Normand Berlin en un capítulo dedicado al mito, *Passion: Hippolytus, Phaedra, Desire under the Elms*, en su libro *The Secret Cause: A Discussion of Tragedy* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1981), insiste en el carácter contradictorio de las decisiones divinas destacando el hecho de que, en la tragedia, tanto el casto adorador de Artemisa, como la apasionada seguidora de Afrodita, resultan finalmente castigados.

² Carlos Gual, en su prólogo a su edición de las *Tragedias* de Eurípides (Madrid: EDAF, 2003) explica este rasgo de modernidad del escritor, refiriéndose, por una parte, al cuestionamiento de las creencias religiosas y míticas presente en su obra; por otra, a su elección de personajes femeninos, más humanos que divinos y esencialmente contradictorios.

de Eugene O'Neill, de 1924, trasladó el escenario a uno rural y campesino e introdujo varios cambios argumentales y temas secundarios. Aquí, además del triángulo original, se incluyen nuevos personajes que aportan diversos matices al drama, e incluso temas secundarios como la lucha por el dinero y la motivación material. Al conflicto básico planteado en la obra, la pasión ilícita no correspondida y el consecuente enfrentamiento familiar, se añade otro móvil o agente trágico principal: la ambición material de los personajes.

Las películas que aquí se analizan dependen en mayor o menor grado de las versiones dramáticas mencionadas. La *Phaedra* de Jules Dassin, a partir de la referencia básica de Eurípides, toma asimismo un asunto de Racine, el incluir una amante para Hipólito. Mur Oti dice basarse en Séneca y sin embargo desarrolla una adaptación personal del mito que en nada tiene que ver con la versión retórica del clásico y que introduce importantes alteraciones respecto al argumento y sentido tradicional. Así presenta a una protagonista femenina en la que el dilema se halla del todo ausente y un personaje colectivo, el pueblo de Aldor, que interfiere activamente y determina por fin el desenlace del conflicto. La versión de Delbert Mann puede considerarse una traducción bastante fiel del drama homónimo de Eugene O'Neill en la que todos los personajes aparecen representados y se siguen de cerca los diálogos originales. La de William Wyler incluye opciones temáticas particulares y altera el final trágico, presentando un final feliz, favorable a los jóvenes amantes. En la representación del marido viejo, personaje invencible en torno al cual gira la acción del drama, esta versión se inspira en el drama de O'Neill.

La elección espacio temporal es también variada según las versiones. Mur Oti elige un pequeño pueblo de pescadores humildes en el Levante español, Aldor, mientras que Dassin localiza la acción en la Grecia moderna, junto a los grandes puertos marítimos y en el ambiente de acaudalados magnates. El filme de Delbert Mann, como corresponde a la obra de O'Neill, reproduce el entorno rural y el escenario naturalista de una granja de EEUU, Nueva Inglaterra, a mediados del siglo XIX. Wyler sitúa su versión en una pequeña localidad pesquera indeterminada, probablemente la Nueva Inglaterra de principios de siglo.

Las versiones fílmicas muestran en diferentes niveles su relación y deuda con el mito clásico y la tragedia original griega. Como cabe esperar, en el caso de las versiones europeas, la española de Mur Oti y la griega de Jules Dassin, la relación con el mundo helénico se hace explícita a lo largo del filme en forma de alusiones e imágenes propias del mundo clásico. El origen grecolatino del mito, anunciado en el título de las mismas, queda luego patente en las referencias del diálogo, en el uso del coro, en la presencia de estatuas y templos o en el tipo de vestuario. Las dos versiones americanas, adaptado el mito a la geografía de otro continente y a nuevas circunstancias, se desvinculan en parte del mundo clásico y se desarrollan con mayor libertad. Así, O'Neill sustituye por completo el entorno clásico y sus referencias naturales: el mar, el bosque o los caballos y establece ya su propio imaginario mítico, a partir de otros elementos como la tierra, el árbol o los minerales. Wyler preserva el entorno marítimo en su escenario pero no existen alusiones ni referencias explícitas al mundo grecolatino. El mar, con todo, preserva en esta versión el carácter simbólico que tiene en las versiones europeas.



La dependencia de las versiones europeas del mito clásico es explícita y recurrente. La primera escena de *Fedra*, la versión de Mur Oti, presenta una estatua junto al mar mientras una voz en off explica el argumento de la película en relación a la versión latina del mito, obra del escritor de origen español Séneca. Las ruinas del templo en donde viven Estela y su padre, un ciego que evoca los oráculos de las tragedias griegas y el coro de mujeres de negro, presente en diversas escenas a lo largo de la película, sugieren asimismo el escenario y ambiente clásico. Junto a la herencia grecolatina, perviven rituales y mitos precristianos propios del Levante español: las hogueras, las brujas y las leyendas locales.

La mayor parte de la película *Phaedra*, de Jules Dassin, se desarrolla en el escenario original del mito, en Grecia y junto al mar. Sin embargo, el encuentro y reunión de los amantes tiene lugar en el centro de Europa, en Londres y París. En este entorno urbano moderno, lejos del entorno clásico, la puesta en escena es todavía fiel a su deuda con el mundo helénico. Significativamente Alexis y Fedra se conocen en el Museo Británico, frente a la estatua griega de Afrodita y junto a los caballos asociados a Hipólito. Mediante una serie de imágenes superpuestas a cámara rápida, la secuencia parece evocar un recorrido a través del tiempo, viaje que efectúan los protagonistas en su encuentro y encarnación de los héroes y mitos de la antigüedad. Igualmente destaca el uso del coro: tanto en esta versión como en la *Fedra* española, un grupo de mujeres vestidas de negro comentan a veces las acciones y destino de los protagonistas³.

En las diferentes versiones se aprecia además la recurrencia sobre una serie de motivos y símbolos que tienen su origen en el imaginario mitológico clásico, elementos de la naturaleza y rasgos que se asocian a los personajes principales en un sistema de contrastes. La representación de Fedra está definitivamente asociada al referente divino de Afrodita. A su influjo debe su pasión incontrolable y, como ella, es bella y representa el poder de la seducción y del amor como fuerza natural. En estas versiones es también bella y seductora y aparece representada en relación al mar, parte fundamental del escenario de la historia. Mur Oti presenta a su protagonista, Estela, medio desnuda, evocando así la imagen tradicional de la Diosa, representada por la escultura y la pintura clásica en poses voluptuosas y apenas tapada por un velo fino. De acuerdo con la versión mítica del nacimiento de la Diosa del amor, la Fedra española surge ante los ojos de Teseo de la espuma del mar y aparece en su vida como Afrodita, para crear y destruir a la vez su familia⁴. La película abunda en imágenes provocativas de Estela, a menudo descalza y con el pelo suelto.

³ No está claro si existe una relación específica entre las versiones. Babis Aktsoğlu, en su artículo titulado *Fedra*, incluido en *Cinemythology: los mitos griegos en el cine del mundo* (trad. María del Mar de Alava Polo, Atenas: Olimpiada Cultural, 2003), comenta que se desconoce el hecho de que Dassin viera o no la película de Mur Oti, la cual fue proyectada en Grecia con su título original.

⁴ Según una versión del mito, cuando Crono castró a Urano, Afrodita surgió de la sangre que fertilizó el agua y surgió de una ola, blanca y bella como la espuma (Joël SCHMIDT, *Larousse Greek and Roman Mythology*, Ed. Seth Benardete, New York: McGraw-Hill Book Company, 1980, p. 31).

Por su parte, Jules Dassin, aunque lejos de tendencias erotizantes, insiste también en la estética clásica y en la asociación con las Diosas griegas, sobre todo en el vestuario. Así, los modelos que elige su Fedra, representada por Melina Mercouri, la cual protagoniza una escena en la casa de modas de Christian Dior, en París, parecen hechos a imagen y semejanza de una Diosa griega. Como rasgo particular, en las versiones americanas, la belleza se define sobre todo en relación a la juventud de Fedra y en contraste con el marido, de mucha más edad, tendiendo así al mito del viejo y la niña. Otro rasgo asociado tradicionalmente a Fedra, el instinto maternal, queda reflejado en la versión de Dassin, en la cual se aprecia en algunas imágenes la inclinación de Fedra hacia la protección y el cuidado de su joven hijastro. Un ejemplo claro de esta tendencia maternal lo constituye una de las secuencias finales del filme en la que Fedra, cuidadosamente, limpia la sangre del rostro de Alexis.

El esposo de Fedra, Teseo, que tomará nombres diversos según las versiones, se inspira de cerca en este gran héroe de Ática, considerado por los atenienses un personaje histórico y caracterizado por su fuerza, su valentía y su tendencia aventurera. En las versiones fílmicas del mito, las reencarnaciones de este héroe aparecen siempre asociadas a los viajes —a menudo por mar— y a las largas ausencias del hogar. Teseo era en efecto en la tragedia de Eurípides el gran ausente que aparecía al final y tenía un papel fundamental en el desenlace. En las películas será también un personaje en la distancia, aparentemente fuera de la acción principal, pero de gran importancia. También conserva como rasgos principales el valor y la fortaleza que le atribuye la tradición. En las versiones de Dassin y Mur Oti, sus viajes, asociados al mar por su trabajo, son continuos mientras que destacan como rasgos de carácter la iniciativa y ambición profesional, en el caso del primero, y la valentía en el segundo. El rasgo de fortaleza destaca especialmente en las versiones americanas de Delbert Mann y William Wyler. Este último lleva a sus límites esta característica del personaje y en su versión la fuerza del viejo alcanza dimensiones míticas. El viejo Seth, protagonizado por Walter Huston, a pesar de su avanzada edad y de quedarse inválido como consecuencia de una caída, continúa activo y trabajador hasta el final y resulta un temible adversario para su hijo. Especialmente reveladora es la escena final en la que los dos se enfrentan y en la cual destaca la imagen imparable del padre que se desplaza inválido por el suelo ante la angustia del hijo acorralado en un rincón.

Teseo supone un interesante personaje *in absentia* ya que, aunque está fuera de escena la mayoría del tiempo, determina en mucho la acción del drama y resulta al cabo una presencia fundamental alrededor de la cual actúan los personajes. En el drama griego aparecía al final para maldecir al hijo y dictar su muerte, si bien, como muestra de su nobleza, reconocía luego su error de juicio. En las versiones modernas, estará más presente en el escenario. En la versión española, Don Juan, el nuevo Teseo, desaparece temporadas en sus salidas al mar como armador y patrón que es de una serie de embarcaciones. El personaje además muestra su valentía en la escena final, al salir al rescate de los barcos de pescadores atrapados en la tormenta. En Dassin, Teseo se reencarna en el Sr. Kirilis, el gran magnate que viaja continuamente para realizar sus negocios, asociados a los barcos que posee. Esta continua actividad del marido determina un punto argumental importante para el desarrollo de la



acción: el abandono permanente de Fedra, su exposición al hijo y el surgimiento consecuente de la pasión ilícita entre los dos. Eugene O'Neill presenta a un padre de gran protagonismo, presencia inamovible alrededor de la cual se configuran las acciones, ardidés y planes del resto de los personajes. Se trata de un viejo excepcionalmente fuerte y de naturaleza invencible. La película de Wyler, inspirada en este drama, presenta a un viejo que desprecia y atemoriza a su hijo Matt Law, al que considera débil y que ostenta una fuerza y energía superior⁵. En las dos versiones americanas aparece retratado en fiestas bailando y bebiendo, y haciendo gala de su fortaleza y estado físico. Asimismo, se muestra completamente indiferente y ajeno a la problemática diferencia de edad que existe entre él y la joven Ruth, a la que toma por esposa.

Si Fedra aparece asociada a Afrodita, Hipólito debe su caracterización a Artemisa, Diosa protectora de la virginidad a la que adora. Como en el caso de Afrodita, la belleza era en ella un rasgo principal, al contrario que ésta, era casta y virginal. También el atractivo físico constituye un rasgo básico en Hipólito, el cual, por ser hijo de la reina de las amazonas, aparece siempre relacionado con los caballos. La belleza, junto con la juventud, será un rasgo típico de las reencarnaciones fílmicas de este héroe, en tanto que destaca en su representación cierta ambigüedad en relación a su condición sexual. En la versión de Mur Oti, el joven Fernando aparece continuamente entregado al cuidado de sus caballos, único interés que posee, y su habitación abunda en motivos ecuestres. En la adaptación de Dassin, esta afición del joven se sustituye por su obsesión por los coches, concretamente por un Aston Martin al mando del cual se suicida precipitándose en los acantilados. La escena evoca la muerte clásica de Hipólito, vencido por un monstruo en el mar tras la maldición dictada por su padre.

La escena del encuentro entre Hipólito y Fedra en la versión de Mur Oti ejemplifica bien la serie de rasgos asociados a los personajes y la tendencia al uso del contraste a través de elementos naturales. Mientras Estrella, semidesnuda y en armonía con el paisaje, el mar y la arena, manifiesta su apego al mar, Fernando, que aparece en compañía de sus caballos, expresa su preferencia por la tierra. Sobre todo ostenta su absoluta indiferencia hacia Estrella, la Fedra española. El desprecio de Hipólito hacia Fedra da origen a diferentes interpretaciones en las distintas versiones. En *Phaedra*, de Jules Dassin, su distancia del amor se explica como inocencia, desconocimiento primero del amor. En el caso de Manuel Mur Oti y de William Wyler destaca cierta tendencia homosexual en el retrato del protagonista masculino. El joven Matt de *La casa de la discordia* rechaza el trabajo duro de los hombres en el mar y prefiere las labores de la casa, a las que se dedica hacendosamente. En la

⁵ Como indica John GRIERSON en *Everyman*, 24 de marzo de 1932, recogido en *Grierson on the Movies* (Ed. Forsyth Ardí, Londres: Faber and Faber, 1981), el actor que hace el papel del viejo Seth Law, Walter Houston, había de hecho protagonizado el papel del viejo Cabot en una representación del drama de Eugene O'NEILL, *Deseo bajo los olmos*, producida por el New York Theatre Guild.

Fedra de Mur Oti es patente el aspecto afeminado de Fernando, único representante masculino en el pueblo que rechaza a Estrella, incluso antes de saber que se trata de la prometida de su padre.

En los dos casos, la representación del hijo contrasta frente a la del padre, valeroso y activo. También en *Phaedra*, de Jules Dassin, se desarrolla el contraste de los personajes a través de sus intereses, de modo que el gusto de Alexis por la pintura se opone a la actividad incesante comercial y constructora del padre, Thanos. En el drama de Eugene O'Neill la representación del padre y el hijo repite el arquetípico enfrentamiento generacional y el asunto se concentra ahora tanto en la ocupación y diversidad de intereses como en la capacidad de seducción de los personajes. Como en el caso de Fedra e Hipólito, suele darse también por asociación un esquema de oposición entre los dos elementos naturales, el mar frente a la tierra. Sólo en la versión del dramaturgo americano se desvincula al sucesor de Teseo del mar y el viejo Seth Law aparece asociado a la tierra que posee. El recuerdo y presencia viva de la madre será recogido sobre todo por Eugene O'Neill. El peso de la madre es en *Deseo bajo los olmos* un factor básico para entender al joven Eben, cuya ambición y deseo enfrentado al padre se basa, en primera instancia, en el ansia de vengarse del mal trato que éste ejerció sobre su mujer. La madre es percibida en el drama como una presencia fantasmal, simbolizada en la figura del olmo⁶ que da sombra a la casa, y en su cuarto sellado e intacto desde la muerte.

La naturaleza y el espacio interior adquieren en las versiones fílmicas una dimensión simbólica particular. Frente a la economía y desnudez del escenario y representación de la tragedia griega, la cual carece de acotaciones y utiliza recursos escénicos mínimos, el medio cinematográfico ofrece una gran libertad en lo que al escenario se refiere. La posibilidad de filmar exteriores hace que se explote al máximo el espacio de la naturaleza, desarrollando así el carácter metafórico de los elementos naturales. De los diálogos e imágenes del texto clásico proviene la tendencia a la identificación de sentimientos, pasiones o fuerzas irracionales con la naturaleza y la propuesta de un sistema de oposiciones entre los diferentes elementos: el mar y la tierra, la luz y la oscuridad.

Además el medio fílmico se centrará en el interior, en el espacio privado de la casa, como escenario básico. En la tragedia griega se daba una división absoluta entre los ámbitos social y familiar que quedaba patente en la distribución escénica. Los personajes actuaban exclusivamente en el espacio público, en los alrededores de

⁶ Es famosa la referencia inicial a los olmos en las indicaciones escénicas del drama, ejemplo claro de la tendencia psicologista y determinista de la tragedia de O'NEILL: «Two enormous elms are on each side of the house. They bend their trailing branches down over the roof. They appear to protect and at the same time to subdue. There is a sinister maternity in their aspect, a crushing, jealous absorption. They have developed from their intimate contact with the life of man in the house an appalling humaneness. They brood oppressively over the house. They are like exhausted women resting their sagging breasts and hands and hair on its roof, and when it rains their tears trickle down monotonously and rot on the shingles» (*Desire under the Elms*, en *The Heath Introduction to Drama*, ed. Jordan Y. Miller, Lexington, MA: D.C. Heath and Company, 1996, p. 629).



la casa, representada apenas por una puerta de acceso, visible pero inaccesible para el espectador. En este espacio interior, ocurrían acciones principales, como el suicidio de un personaje, pero se trataba de hechos aludidos en el diálogo que no eran representados. En los dramas modernos y en el cine la casa se convierte en un espacio fundamental en el que transcurre gran parte de la acción. El dramaturgo Eugene O'Neill y más tarde los directores William Wyler, Manuel Mur Oti, Delbert Mann y Jules Dassin explotan este escenario en todas sus posibilidades y en toda su dimensión simbólica. En la versión filmica de *Deseo bajo los olmos*, la casa tiene un protagonismo excepcional, en ella se concentra la acción y se establece una verdadera identificación entre los diferentes espacios y los personajes. La habitación de la madre representa su influjo y silenciosa presencia, en tanto que los amantes protagonistas, situados en habitaciones contiguas, suspiran el uno por el otro apoyados sobre la única pared que los separa.

Frente a la tendencia a la recreación de imágenes, elementos y espacios simbólicos asociados al mito, se da asimismo un proceso de destrascendentalización de los protagonistas, los cuales descenderán desde su altura heroica a su nivel más humano y vulgar; de héroes de tragedia a Fedras, Hipólitos o Teseos de celuloide. En su origen se trataba en los tres casos de individuos excepcionales caracterizados sobre todo por sus virtudes. A pesar de ser víctimas de pasiones o defectos impuestos por los Dioses, en el drama de Eurípides se trataba de personajes elevados. Aunque arrastrada por el deseo, Fedra destaca por su virtud, lucha contra sus impulsos y es consciente de su situación contraria a la moral. No existe en la tragedia clásica un estricto juicio moral que imponga culpabilidad a este personaje, portadora de una obsesión impuesta por una Diosa. También Hipólito es de sentimientos nobles en la versión griega: nunca culpa a Fedra frente a Teseo y soporta heroicamente la falsa acusación de su madrastra. El propio drama incluye, en boca de la Diosa Artemisa, la defensa de este personaje injustamente maldecido y condenado por su padre. El comportamiento de este último, Teseo, el cual actúa engañado por Fedra, resulta igualmente justificable. Al final de la tragedia, el personaje reconoce su error y lamenta su juicio precipitado.

En las versiones cinematográficas estos personajes descienden notablemente en rango social, atributos y virtudes. Ya no serán descendientes de reyes sino representantes de la clase trabajadora y en lugar de víctimas de la ira de los Dioses, lo serán de sus circunstancias y acciones. Esta transformación se operaba ya en el recorrido dramático y, particularmente, en la reinterpretación moderna del mito que propuso Eugene O'Neill en *Deseo bajo los olmos*. Sólo la versión cinematográfica de Jules Dassin conserva como rasgo caracterizador aquella virtud propia de los protagonistas clásicos. En su filme la lucha interior de la protagonista, Phaedra, consciente del conflicto familiar que provoca su pasión, ocupa un lugar destacado. Hipólito, representado por el joven Alexis, conserva asimismo la altura trágica en esta versión. Jules Dassin, el director más clásico en su tratamiento del mito, eligió personajes de clase elevada y con cierta talla heroica, tal como muestran en su reacción al conflicto trágico, contra el cual luchan y ante el cual sucumben con dignidad. Como en la tragedia griega, Phaedra, víctima impotente de su pasión, elige el suicidio como única salida digna. Así lo hace también Alexis en una escena en la



que la lucha mitológica contra el toro es sustituida por el suicidio voluntario del personaje.

En las otras versiones no se da esta lucha interior y los personajes no muestran ninguna preocupación por su deber social. Hasta O'Neill, el dilema moral era un elemento fundamental en la construcción del drama y en la caracterización de la protagonista. *Deseo bajo los olmos* presenta ya a una madrastra que carece por completo de esta conciencia y que se entrega sin más a su pasión. La madrastra, Abbie, llegará a tener un hijo con el joven Eben, sin mostrar el menor remordimiento. Desde su aparición en escena queda constancia de los dos únicos móviles que condicionan su actuación: la atracción sexual que siente por el hijastro, la cual no parece percibir como ilícita, y el deseo de poseer la granja, ambición que anuncia en toda su crudeza y avaricia. La Estela de Mur Oti, joven libre e inconsciente, casi salvaje en su representación, tampoco mostrará nunca sentimientos contradictorios ante su deseo por el joven Fernando, el hijo de su marido. La preocupación moral, muy a la española, será sólo una cuestión de apariencia, mera consecuencia del miedo ante la murmuración de un pueblo excesivamente preocupado por la honra ajena. La preocupación de esta Fedra por su honor se explica sólo en relación a la reacción violenta del pueblo, nunca como conciencia interior del carácter inmoral o ilícito de su pasión.

En la representación de estas mujeres se dan cita además diversos estereotipos negativos: la coquetería e incluso la desvergüenza son características de la Fedra española y de la retratada por O'Neill. Se trata ahora de atributos muy diferentes a los de la mujer que sacó a escena Eurípides, un personaje sujeto a pasiones humanas y al mismo tiempo racional, virtuosa y consciente de sus deberes. La versión de Wyler tampoco presenta a una heroína trágica típica, dividida por un dilema. La joven supone una excepción en lo que a la representación de Fedra se refiere, ya que se trata de un personaje que no toma parte en la decisión de su propio matrimonio al cual se ve llevada por la necesidad. A su llegada a la casa del viejo Seth, personaje atemorizador, Ruth se inclinará de modo natural hacia el joven Matt, su hijastro en realidad. Ni siquiera cabe plantearse la infidelidad en un personaje arrastrado al matrimonio por medio de un negocio y trámite efectuado por correo. La relación entre hijo y madrastra resulta natural y necesaria, y no lleva en esta versión el sello de incestuosa.

Perdido ya este rasgo básico de la caracterización de Fedra, su lucha por la virtud, en el drama moderno se añade un sentimiento negativo: el ansia material, que se centra fundamentalmente en la posesión de la casa. En el drama de Eugene O'Neill la ambición y el deseo de tener dinero es una de las fuerzas determinantes de la acción, se constituye en una motivación fundamental de los personajes. Tanto Fedra como Hipólito, Abbie y Eben respectivamente, avanzan en la trama de acuerdo a su deseo imparable de poseer la granja. La herencia, como tema de fondo, también estaba presente en la tragedia griega, pero no era un asunto principal. Las criadas, en la versión clásica, avisan a Fedra de que vele por la herencia del hijo natural que posee con Teseo y se muestran preocupadas por la competencia que supone Hipólito, fruto del primer matrimonio de éste. Sin embargo, es la pasión amorosa la que determina el comportamiento de la Fedra clásica, no el deseo mate-



rial. La versión de Jules Dassin todavía conserva este detalle argumental, si bien este hecho no es decisivo para el destino de los personajes. En el resto de las versiones, sustituida la clase elevada por las clases trabajadoras, la necesidad económica se constituye en agente trágico. El deseo de tener una casa es por ejemplo en Wyler una verdadera necesidad para la joven madrastra recién llegada que no tiene donde volver. En la versión de Mur Oti, la casa representa la riqueza del patrón y supone una tentación y un factor determinante en la decisión de Estrella de contraer matrimonio con Don Juan.

Con respecto al sentido particular que adquieren estas versiones modernas, se observan dos cambios fundamentales. Uno atañe a los agentes trágicos o fuerzas que determinan el destino de los personajes en cada caso, y otro a la presencia de juicios o consideraciones morales en cada obra sobre la responsabilidad de los mismos. En términos de agentes trágicos o fuerzas que mueven a estos personajes, se ha operado un cambio fundamental: aquellas pasiones predestinadas por los Dioses pasan a ser concebidas bien como contradicciones inherentes a la condición humana, bien como determinantes de tipo social y económico impuestos por el nacimiento y el ambiente. Además, los dramas modernos ofrecen perspectivas diversas sobre la responsabilidad del individuo.

Fiel a Eurípides, Jules Dassin no propone un esquema de justicia poética que premie o castigue a los protagonistas de su historia. El director aprovecha la tendencia psicologista del drama, la cual daba forma divina a fuerzas humanas contrarias. Mediante la presentación en escena de Afrodita como representante del culto al amor y de Artemisa, como símbolo de la castidad, en la obra del trágico se venían a contraponer dos tendencias constantes en el ser humano: la atracción sexual y la represión. Además presenta, como el drama clásico, la incompatibilidad entre las leyes naturales y las sociales sin introducir nociones de culpabilidad ni juicios morales. Desde el ambiente, hasta el tratamiento de los personajes o el sentido que adquiere el suicidio y la muerte de la pareja protagonista están, en esta versión fílmica, impregnadas del tono y sentido clásico.

El sentido del drama de O'Neill y la respectiva versión fílmica se relacionan con un determinismo social y ambiental, al tiempo que incluyen también una tendencia psicologista que analiza las reacciones y acciones de los personajes en relación al influjo materno y paterno. Presenta además arquetipos psicológicos, como el complejo de Electra, y así, el hijo aparece determinado por la madre en su enfrentamiento y rebelión frente al padre. La versión de O'Neill, al sustituir como agente trágico el designio divino por un determinismo de tipo naturalista, logra dar un sentido nuevo al mito, y supone por ello uno de los ejemplos más logrados dentro de la tendencia de principios de siglo de dar nuevo impulso al género trágico. Con respecto a la responsabilidad del individuo, en un esquema de justicia poética, incluye la detención final de Eben y Abbie, los amantes incestuosos.

En cuanto a la Fedra española, cobra su sentido en el ambiente concreto de una sociedad represiva, de mujeres vigilantes que han interiorizado la noción de pecado y de hombres obsesionados por poseer a la joven Estrella. La película de Mur Oti, si bien muestra una dependencia estética del mito clásico en su ambientación y en sus referencias, plantea sin embargo un sentido del honor y un tono



moralista profundamente español y del todo contrario al sentido griego⁷. Mur Oti transforma el sentido del dilema propio de Fedra en una cuestión social, asunto en el que todo el pueblo participa. La vigilancia y el rumor, tan importante en estos dramas, es un factor fundamental para el desenlace y es la intervención del colectivo la que determina el final trágico. El acorralamiento de las mujeres del pueblo a Estrella, el cual precipita el final de la protagonista, es quizá la escena que mejor transmite y resume el sentido de esta versión. La muerte del hijo aparece también determinada por la acción del padre, en una venganza sin castigo al modo calderoniano y el esquema de justicia poética elimina al fin a los dos personajes.

Lejos de presentar una reflexión de carácter trágico, la obra de William Wyler, a un paso del melodrama, presenta un final favorable a los amantes que respeta la asociación natural de los jóvenes. Quede como objeto posterior de estudio el análisis de aquellas obras que incorporan el arquetipo del mito para desarrollar sin embargo una comedia, así *Smiles of a Summer Night* de 1955, de Ingmar Bergman. El director sueco incorpora aquí el esquema familiar recurriendo sobre algunos motivos clásicos en la representación de los personajes. La recuperación del mito de Fedra se centra en resaltar la ley natural de la juventud y el deseo frente a la imposición social del matrimonio mediante un tratamiento cómico que incorpora escenas lúdicas y un final feliz del todo ajeno al sentido trágico de la versión original del mito.

⁷ Las interpretaciones del mito de Fedra aparecen, en la tradición española, estrechamente asociadas al tema del honor familiar. Si Unamuno, introducía ya la retórica calderoniana del honor en boca del marido y la idea del sacrificio final de Fedra, la película de Otis insiste en la intervención del colectivo y la importancia del rumor. Más tarde, en los años sesenta, una producción hispano mejicana de nombre *Fedra West*, incluye como motivo propio del drama de honor, la venganza sangrienta, presentando un final en el que el marido mataba a la mujer y al hijo.