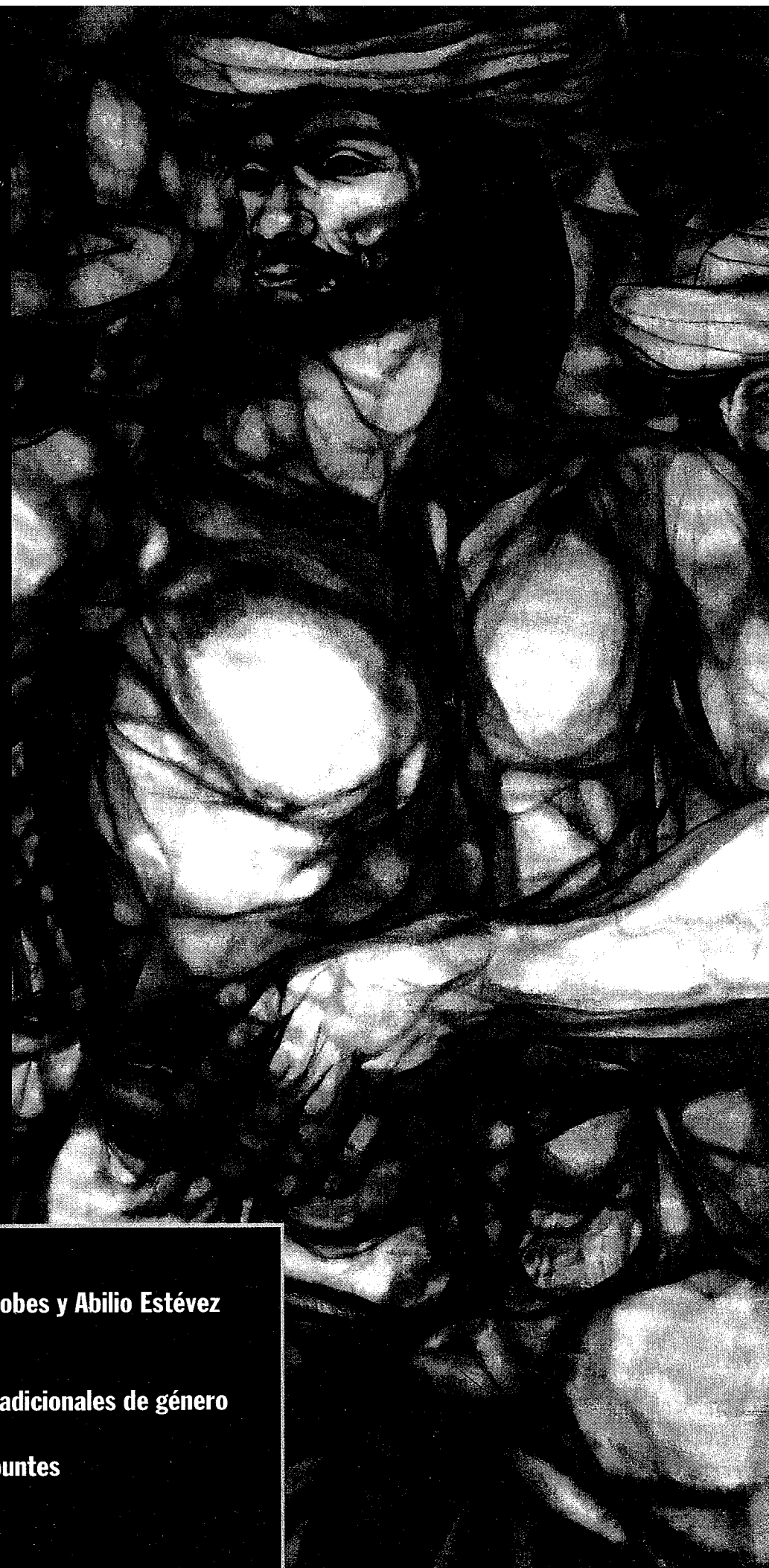


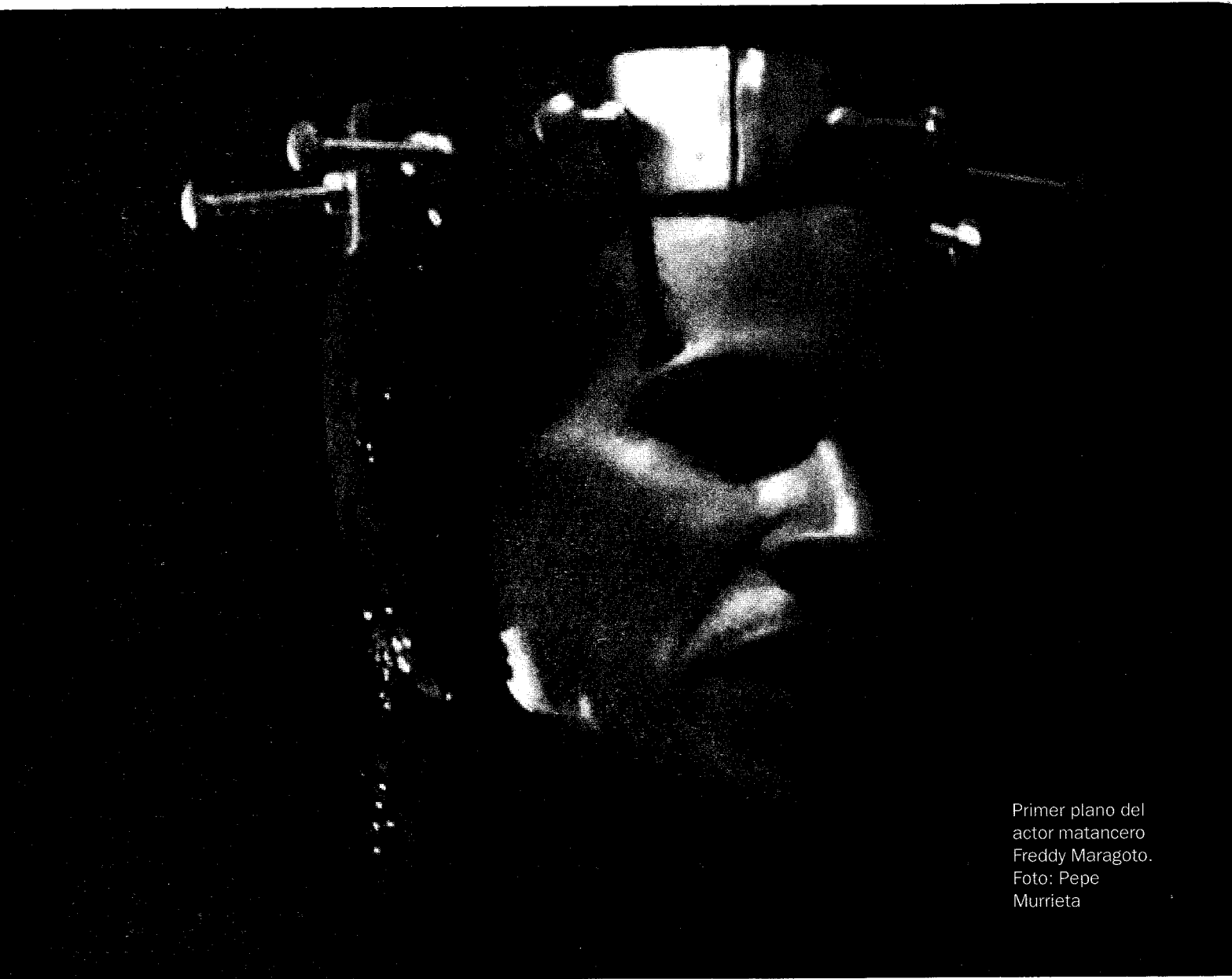
Revolución Cultural y Futura



Entrevistas a Marilyn Bobes y Abilio Estévez

Música popular:
cambios en los roles tradicionales de género

Martí, cuadernos de apuntes



Primer plano del actor matancero Freddy Maragoto. Foto: Pepe Murrieta

Filólogo. Profesor de Letras Clásicas en la Universidad de La Habana. Obtuvo el premio de poesía "Ada Elba Pérez" en 2004. Miembro del Consejo de redacción de la revista *Upsalón*. Ha publicado crítica y poesía en numerosas publicaciones

Yoandy Cabrera Ortega

FEDRA:

La trasgresión como homenaje

Ante la versión y puesta de *Las Bacantes* de Flora Lauten y Raquel Carrió o al leer *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera, uno logra entender por qué regresan los clásicos una y otra vez en épocas distintas y qué sentido tiene representar una obra del teatro griego en esta isla y en pleno siglo XXI. La historia literaria traza una línea de continuidad en autores como Racine, Goethe, Heredia, Alfonso Reyes o María Zambrano, quienes, en su tiempo, también se inspiraron en algunos referentes de la literatura grecolatina.

Octavio Paz explica que "(l)a seducción que ejerce sobre nosotros el mito no reside en el carácter religioso de estos textos —esas creencias no son nuestras—, sino que en todos ellos la fabulación poética transfigura al mundo y a la realidad",¹ a esto podemos agregarle lo que la doctora Elina Miranda dice en su artículo "¿Por qué los clásicos?":² la literatura griega siempre tuvo un vivo interés por el hombre, por sus conflictos, vida y sentimientos, los cuales no han variado mucho, en esencia, de aquellos tiempos hasta hoy. En particular, la tragedia ática indaga en la acción humana, en sus móviles, de ahí que no sorprendan las constantes revisitaciones a estas obras por parte de los autores contemporáneos y de todos los tiempos.

Séneca escribió su *Fedra*. La poetisa rusa Marina Ivánovna Tsvetáieva hizo una versión en verso en 1924. En 1918 Miguel de Unamuno dio a conocer la suya. El poeta norteamericano Robert Lowell adaptó esta obra en 1963. Y ahora, junto a *Medea*, *Electra*, *Ariadna* y *Antígona* tendremos que contar como propia también a esta heroína del teatro griego, a *Fedra*. Después de reiterados intentos (Virgilio Piñera recitando los versos de Racine, y la pérdida de una *Fedra* escrita por Antón Arrufat en los años cincuenta), el grupo de Teatro El Público presenta en el Trianón una adaptación de Norge Espinosa, a partir del texto de Jean Racine que se distingue por su sobriedad y elegancia.

Esta agrupación teatral ha tenido, dentro de su largo repertorio, solo dos incursiones en obras de tema helénico hasta hoy: *Ícaros*, estrenada en 2003, y la que me ocupa. En la primera, *Ariadna*, oville ella misma, busca desde Creta a un Teseo imposible bajo la destrucción; y en la segunda, este mismo héroe, después de abandonar a *Ariadna* en Naxos y casado con su hermana, ya viejo y con familia, sucumbe bajo los tormentos pasionales de su esposa y pierde a su hijo. *Ícaros* posmoderna, de lenguaje variadísimo, donde se mezcla el tono grandilocuente con la pro-cacidad; y ahora *Fedra* neoclásica, solemne, con "el mármol en que parecen escritos y tallados los parlamentos".³

Como *Medea* en el espejo de José Triana, *Los siete contra Tebas* de Arrufat y *Electra* Garrigó de Piñera, estas adaptaciones y puestas en escena pretenden también leer desde nuestros cardinales una pasión que no por antigua ha perdido vigencia, que no por helénica deja de ser tropical.

Teatro El Público se muestra en esta temporada interesado en presentarnos mujeres-núcleos. Por un lado *Fedra* que, con cálculos exactos y bien pensados, hace sucumbir con ella todo lo que le rodea, y por el otro *Clara* (con puesta simultánea en La Ca-

sona) decidida o insegura, pero que también arrastra con su muerte algo que nos era vital. La familia, el médico, el amante, el adúltero, el enemigo también la necesitan. En *Las relaciones de Clara* sobresale el uso del desnudo y el expreso propósito de agredir al espectador con escenas íntimas y cotidianas, abiertas ahora para ser vistas (como puede ser lo que acontece en una habitación en que una mujer llamada Clara y su amante se acuestan); sin embargo, la puesta de *Fedra* opta por sobriedad y economía escenográfica: "una cama y unos actores. Versos de Racine. Que eso nos baste: la austeridad", así reza la nota al programa.

Pero no nos dejemos engañar; el uso del rojo y el negro en el diseño de vestuario, en el de escena, y hasta en el programa de mano otorgan a la puesta una riqueza desde esa misma reducción. Además, no todos los versos son del francés. Tal vez el reto mayor que tiene esta representación es cómo minar, deconstruir, parodiar, hacer un sabotaje de la tragedia desde la tragedia, de los postulados neoclásicos, cumpliéndolos.

A estas alturas nadie duda que una puesta de Carlos Díaz es una provocación. Al espectador, al texto, al equipo de realización, a los actores. Un sabotaje, claro está, inteligente, indagador, de experimento y que el público, incómodo o sonriente, puede o debe agradecer.

La adaptación del texto raciniano también tributa a esta economía de recursos y al supuesto y sospechoso apego a los postulados neoclásicos que ya había sugerido. El poeta y crítico Norge Espinosa llevó a cabo una labor laudable, que enriquece y hace de la trasgresión el mejor homenaje a Racine y a su obra. El autor cubano utiliza en su versión algunos procedimientos que le dan agilidad al discurso y al *tempo* de la pieza. Elude parlamentos que son totalmente prescindibles. Ya el mismo Racine, que parte de la obra *Hipólito* de Eurípides, no solo suaviza la misoginia de Hipólito con el amor que este siente por Aricia, sino que disminuye la cantidad de parlamentos en el diálogo entre *Fedra* y *Enona*, cuando la primera descubre su pasión por el hijo de la amazona. Norge Espinosa da continuidad a este mismo procedimiento y, sin violentar el texto, se permite unir varios parlamentos en uno o prescindir de alguna intervención que no altere el sentido y que haga más fluida la acción.

El único peligro lo encuentro en el pasaje en que *Fedra* delira y se imagina o desea ir a cazar a los montes, no solo por la disminución del discurso que hace más difícil relacionar el delirio de la reina con la afición que tiene Hipólito por la caza, sino (y sobre todo) porque *Enona* no se sorprende por el deseo de morir que tiene su ama cuando dice, con plena cordura "Sol..., vengo a verte por última vez", sino por la alucinación a montar en un carro y estar en los bosques, algo que parece raro a la nodriza, y Norge Espinosa ha unido en un mismo parlamento demencia y lucidez, vuelta en sí, al reducir dos intervenciones en una.⁴

Cuando *Fedra* reconoce que perdió la razón, es por haber delirado, pero en la adaptación se podría pensar que lo dice por haberse despedido del Sol, que fue la última frase de la reina⁵, parlamento este

Izquierda: Walfrido Ramos en el papel de Teseo. Foto: Pepe Murrieta.

Derecha: Jaime Jiménez como Pánope (detrás de Fedra) Foto: Pepe Murrieta.

que, por su total sobriedad precisamente, discrepa con esos montes en los que quisiera esparcirse. Diríase que despedirse del Sol (como Ifigenia) en el teatro griego es propio de los que están prontos a morir, pues la luz viene a ser representación de la vida misma, y si, además, la relacionamos con la pureza, en este caso los montes y el montar en carro representan el lado opuesto, el desorden de la pasión que quiere frenarse con el sacrificio.

La utilización del modo francés de cortesía *vous* y *vous* no suele ser mantenida en los parlamentos entre Enona y Fedra. Esto responde al propósito del escritor cubano por hacer muy estrecha y dependiente la relación entre ama y nodriza. Norge Espinosa cambia las formas del vosotros de la traducción española por nuestras formas "tus", "te" y "ustedes", que hace más contemporáneo el texto, más cercano.

En la adaptación hay algunos asomos del poeta que la lleva a cabo. Un ejemplo está en la frase "chaque moment vous tue", que traducida al español es "cada minuto os mata" y que en el texto adaptado se convierte en "cada minuto es un golpe que te mata": metáfora contundente al introducir esa palabra onomatopéyica, que refuerza lo rotundo e inevitable de la ruina creciente de estos personajes.

Si se anotó anteriormente la reducción y elisión de parlamentos, no falta el uso de la ampliación. Racine

Así nos la entrega Georbis: frágil, que cae y se golpea, hasta dejarse hundir en el vacío cuando lo único que la sujetaba, Fedra, la desprecia.

Otras dos crueles ampliaciones son puestas en boca de Teseo: la primera es cuando el autor cubano hace decir al héroe "(r)espeto a la reina a quien amé más que a tu madre", dirigiéndose a su hijo Hipólito; la segunda es cuando dice a Aricia "(r)ecuerda que de tu raza no vive ninguno ya, nadie que pueda acudir a defenderte (...) verdaderas lágrimas como las que tú jamás pudiste derramar ni siquiera ante los restos de los tuyos". Espinosa refuerza y enfatiza el tono agresivo del héroe hacia los que cree enemigos, nuevos minotauros hasta ahora desconocidos para quien había librado al mundo de tantas fieras.

La ampliación por antonomasia es la escena entre Fedra y Aricia. Esta trasgresión, unida a las que emprenden los anteriores autores del mismo tema, da fe de una palinodia incesante, y define la literatura como un perpetuo reescribir o un eterno retorno. La obra misma de Eurípides fue polémica en su tiempo, el autor gustaba de mitos poco conocidos, de versiones escasamente visitadas, como su *Helena* que nunca fue a Troya o la misma obra *Hipólito*: el culto a este joven era un rito local, en Trecene. Además, el mito cuenta que Fedra prepara una escena para culpar a Hipólito de haberla violentado y, después que este muere maldecido por su padre, ella se ahorca. Eurípides había escrito esta obra antes con el título de *Hipólito velado* y tuvo que cambiarla porque el público reaccionó ante la crueldad de Fedra. Entonces introdujo el suicidio de la reina antes de la muerte de Hipólito, versión que ha llegado hasta nuestros días. Esto evidencia que el trágico ateniense gustaba también de variar las acciones.

Pero Racine revisita el camino más cruel, el de la soberana que sobrevive a Hipólito y solo se da muerte, envenenada, cuando este ya no está. El dramaturgo francés suaviza la misoginia ineludible del Hipólito euripídeo, lo presenta más humano y propenso a enamorarse. Aricia, personaje que introduce Racine, existía desde la Antigüedad, pero Eurípides parece estar más interesado en mostrarnos una nueva manera de relacionarse con los dioses y cómo en un carácter la exuberancia de *sophrosyne* o medida (encamada en el hijo de Teseo, servidor a ultranza de Artemisa, enemigo de Afrodita, joven virgen y puro) puede convertirse en *hybris* o exceso.

Aunque Aricia aparece en la obra francesa, nunca se encuentra con Fedra. He aquí el mejor homenaje que hace Norge Espinosa a los dos trasgresores que fueron, en su tiempo, el griego y el francés. Fedra, pues, dialoga con Aricia en la adaptación del dramaturgo cubano, después de la primera sabe que Hipólito ama a la cautiva. Se enfrentan estas dos mujeres a las que "igualan el mismo peso de un amor".⁹ Un diálogo en que pasión y poder se entrelazan, en que experiencia y pureza se enfrentan como dos rostros del amor, uno envejecido y el otro joven.

La esposa del legendario Teseo es aquí Medea también, que sabe "regalar prendas mortales a las no-

vias", corona envenenada. Albin Lesky señala que después de *Medea* solo el *Hipólito* está "a tal punto agitada por los poderes que surgen del alma humana para realizar actos demoníacos",¹⁰ esta cercanía que el especialista apunta se explota en la versión y en la puesta, pues, si en la adaptación de Norge Espinosa esto queda solo como intimidación de la reina que lanza su corona a los pies de Aricia, en la puesta Carlos Díaz lleva a la acción las palabras de Teseo en el final: se sienta Aricia en la cama y el rey la corona después que Fedra ha confesado su culpa. Mientras el veneno hace efecto en sus venas, la reina ve declinar a la recién coronada que cae sobre Teseo. Para Fedra el último instante de vida es también victoria contra su rival, momento en que, fusionada con Medea, alcanza una magnitud que supera lo humano y salta a una altura que no podemos ya alcanzar. Muerta su nodriza, ausentes sus consejos, escoge ella misma su destino y decide cómo actuar.

Que dos hombres (Alexis Díaz de Villegas y Freddy Maragoto) interpreten a Fedra (además de ser parte de la poética teatral de Carlos Díaz) es homenaje también al teatro antiguo, donde no actuaban las mujeres. Se cuenta que Sófocles mismo hacía una interpretación impecable de su Antígona.

Broselianda Hernández también encarna el protagónico femenino. El único asomo del cuerpo en ese *rouge et noir* que llena el escenario son los pechos de Fedra/Broselianda. Para el desconocedor esto podría ser contradictorio, pero recordemos el canto "XXII" de la *Iliada*, cuando Homero nos dice que Hécula, la madre de Héctor, desde la muralla de Ilión "desnudó el seno, mostró el pecho" para rogar a su hijo que no se enfrentara a Aquiles. Lo mismo hace Yocasta en *Las Fenicias* de Eurípides, que ante el enfrentamiento inevitable de sus dos hijos, enseña su seno y les implora; y Clitemnestra cuando Orestes pretende darle el golpe final. Cuando la Fedra cubana se descubre, juega una vez más con nosotros, es ruptura y homenaje a la vez, mujer que va a descubrir su verdad o su vergüenza, es

lo mismo; desnudez que es análoga a su culpa manifiesta, verdad rotunda tras la que, inevitablemente, viene la muerte.

En el teatro antiguo es característico encontrar un mensajero que nos narre los hechos acontecidos fuera de escena. Eurípides se especializó en estos discursos; Lesky les ha llamado "pequeñas piezas épicas". Las interpretaciones de Osvaldo Doimeadiós y Zenén Morales en el personaje de Terámenes (me refiero específicamente al momento en que este cuenta a Teseo cómo murió su hijo) se erigen como ejemplo de la vivacidad de estos discursos. Doimeadiós entretiene acción y palabra, de modo que cuando dice ola es un torrencial de agua y cuando dice monstruo sus palabras, enormes, se encienden.

La obra de Racine es un tortuoso laberinto de pasiones y la puesta de Teatro El Público ha querido desmembrar todas sus partes. Si Racine no pensó que sus parlamentos sobre la espada de Hipólito podían tener un doble sentido, Carlos Díaz lo ha puesto sobre la escena y hemos visto a Fedra atravesada por el lujurioso dardo del joven hijo de la amazona. Un pulóver rojo con la silueta del Che aparece, nuevo, cuando el hijo de Teseo recoge su maleta para partir y es devuelto hecho añicos, al final de la puesta, por Terámenes, como guiño a esos Hipólitos que fueron y a los que hoy nos acompañan. Broselianda/Fedra dice "me extravió" y es como si rompiera la ilusión escénica, como si por un momento hubiese olvidado qué le toca decir. Gestos y palabras que se mueven entre la veneración y el choteo, y acaso sean las dos a la vez.

Mientras vemos el "funesto veneno (que) ha esparcido el odioso Amor por toda su casa", alerta al espectador, al que fue y al que ha de venir: estamos en presencia de una "anatomía de (un) arrebató", como expone el programa, y en esa descomposición todo es posible. Lectura detenida e inteligente es esta representación. Leo, miro, me digo nuevamente: transgredir es, en esa incesante reescritura que es la obra de arte, el mejor modo de homenajear.

había hecho confesar a Enona que la vida de su ama "tiene para mí un precio ante el cual todo se doblé";⁶ así, al final del cuarto acto, ante el corto parlamento del francés en boca de la sirvienta,⁷ el poeta cubano hace que esta nodriza describa y recuerde los cuidados maternos que tuvo para con la reina; decide morir, lo verbaliza y hace más explícitas las razones que la conducen al suicidio.⁸

En este momento es cuando Enona (encarnada por Georbis Martínez en uno de los elencos) se deja caer del escenario a ese precipicio en que se sienta el público. Este actor, en consonancia con aquel tiempo convertido en "golpe que te mata" y con la íntima relación entre la sirvienta y la reina, que a nivel lexical lo subrayan las formas españolas de confianza de la segunda persona "tú" (que ya he señalado), construye su personaje a partir de la dependencia que tiene de su ama; cada instante por salvarla y por salvarse es un paso al abismo, al despeñadero que es el mismo amor. La reina ha perdido fuerzas y Enona, súbdita y dependiente del alma de esta, se debilita más y más.

NOTAS

¹ Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1990, p. 80.

² En: *Revista Universidad de La Habana*, No. 208, La Habana, 1978.

³ Norge Espinosa, en la nota al programa.

⁴ En la obra de Racine dice:

Fedra: Noble y brillante tronco de una familia desventurada, tú, de quien mi madre solía jactarse de ser hija, y que te sonrojás acaso de mi turbación presente, Sol, vengo a verte por última vez.

Enona: ¿Cómo? ¿No abandonaréis tan cruel deseo? ¿Os veré siempre, renunciando a la vida, entregaros a los funestos preparativos de vuestra muerte?

Fedra: ¡Dioses! ¡Si estuviera sentada a la sombra de los bosques! ¿Cuándo podré, a través de un noble torbellino, seguir con los ojos un carro huyendo en la carrera?

Enona: ¿Cómo, señora?

Fedra: ¡Insensata! ¿Dónde estoy? ¿Y qué he dicho? ¿Dónde dejó extraviar mi espíritu y mis deseos? Perdí la razón...

Jean Racine. *Fedra*, Instituto cubano del libro, La Habana, 1972, pp. 25 y 26. (Edición bilingüe con traducción de Nydia Lamarque).

⁵ He subrayado en la cita anterior del autor francés lo que Norge Espinosa mantiene en su versión, lo demás de los tres primeros parlamentos lo elide, pero la frase "Sol,... vengo a verte por última vez" la pone después del delirio de la reina, nótese:

Fedra: ¡Dioses, si estuviera sentada a la sombra de los bosques! ¿Cómo podré, a través de un noble torbellino, seguir con los ojos un carro que se escapa? Sol de quien mi madre decía ser hija, vengo a verte por última vez.

⁶ Jean Racine. *Fedra*, Instituto cubano del libro, La Habana, 1972.

⁷ *Ibidem*, p. 121:

Enona, sola: ¡Ah, dioses! Todo lo he hecho por serviría, todo lo he abandonado: ¿y este es el precio que recibo? Bien me lo merezco.

⁸ En adaptación de Norge Espinosa:

Enona: ¡Cielos! Todo lo hice para serviría, ¿y es este el premio que recibo? La cargué con mis manos, la amanté, y así me abandona. Ciega está la mujer a la que quise como una hija; mis ojos están, por su horror, también vacíos. En ningún espejo podré ya mirarme, y ninguna palabra suya jamás me agradecerá. Bien lo merezco, que se abran para mí los horrores de la muerte, y que decidan los dioses mi culpa y mi suplicio.

⁹ Parlamento en boca de Fedra en la adaptación de Norge Espinosa. Las citas sin referencia pertenecen a este texto inédito.

¹⁰ Albin Lesky. *Historia de la literatura griega*. Ed. Gredos, Madrid, 1968, p.398.