

Fedra

KRK EDICIONES · A ESCENA

Consejo editorial:

Roberto Corte

Antonio Fernández Insuela

Eladio de Pablo

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA: JUAN NAROWÉ

COMPAGINACIÓN: JAIME NAVARRO RIVAS

CUBIERTA: MARTA VIGIL LAGRANDA

AL CUIDADO DE LA EDICIÓN: CELESTE SÁNCHEZ MARTÍNEZ

JUAN MAYORGA

Fedra

Prólogo de Mabel Brizuela y María Amelia Hernández

© Juan Mayorga

© de esta edición, KRK ediciones

www.krkediciones.com

Álvarez Lorenzana, 27. Oviedo

ISBN 978-84-8367-251-8

Dep. legal AS-6901/2009

Grafinsa. Oviedo

Índice

PRÓLOGO, por Mabel Brizuela y María Amelia Hernández 9

FEDRA 35

MABEL BRIZUELA y MARÍA AMELIA HERNÁNDEZ

Prólogo

El de Juan Mayorga (Madrid, 1965) es un nombre singular en la nueva generación de autores en España, donde se ha legitimado por la calidad y sustancia de su discurso dramático, despojado de elementos accesorios y, a la vez, esencial en el conflicto, preciso en las réplicas, efectivo en los personajes. Su formación dramática proviene de diversos maestros, entre los que destacan Marco Antonio de la Parra y José Sanchis Sinisterra, además de su paso por la Royal Court Theatre International Summer School de Londres, en su edición de 1998. Para Guillermo Heras¹ —con quien compartió la experiencia del colectivo teatral El Astillero— los autores que se formaron en democracia tuvieron un privilegio negado a los de la generación anterior (Sanchis, Alonso de Santos, Amestoy, Sirera, Cabal, etcétera), que es el de leer a los grandes autores y teóricos del teatro

¹ G. Heras (2007). «Una obra en su contexto», *Teatro* 88: 38-43. Buenos Aires.

contemporáneo como Brook, Brecht, Beckett, Kantor, Bausch, Pinter, Genet o Müller, entre otros. El teatro de Mayorga nace de esa diversidad de vertientes estéticas, ideológicas y empíricas a las que suma su talento personal, avalado por una particular, y sustancial, formación académica (licenciado en Matemáticas y doctor en Filosofía), con el agregado valioso de la tradición teatral hispánica. Su vasta producción comienza con *Siete hombres buenos*, finalista, en 1989, del premio Marqués de Bradomín, cuya convocatoria llegó a singularizar esta generación de dramaturgos. En los 90 se suceden las obras y los premios, entre otras *El traductor de Blumemberg* (1994) y *Cartas de amor a Stalin*, que obtuvo el premio Born y Caja de España en 1998. En la temporada 1999-2000, le fue concedido el premio Ojo Crítico de Teatro. En 2003 recibió el premio Enrique Llovet por *Himmelweg*. (*Camino del cielo*), y con *Hamelin*, en 2006, el premio Max al mejor autor, que repitió, en 2008, con *El chico de la última fila* y, en 2009, con *La tortuga de Darwin*. Por *La paz perpetua* le fue otorgado el premio Valle Inclán en 2009. Fue galardonado también con el premio Nacional de Teatro 2007 y con el premio El Duende al creador más original 1988-2008. Desde 1998 enseña

Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Mayorga es un autor que estrena tanto en las salas nacionales como en las privadas y, también, en los circuitos alternativos, donde alcanzaron gran resonancia las puestas de sus obras realizadas por los grupos Ur, Animalario y El Astillero. Sus piezas han sido traducidas a varios idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués, entre otros) y representadas en diversos países.

En la obra de Mayorga el eje temático postula una visión del mundo que reivindica la libertad del hombre y la justicia, y de la cual se desprenden los grandes temas como el poder, la violencia, la guerra, las relaciones interpersonales, modalizados como políticas o poéticas de la memoria, y el eje estructural sostiene esa visión del mundo a través de una composición dramática que revaloriza la palabra como generadora de acción, desde la perspectiva de la pragmática lingüística, en el sentido que le asigna Stanislavski, y que retoma Sanchis Sinisterra: «decir es hacer». Para este teatro que precisa un espectador atento y alerta, el autor, el actor y el espectador son figuras clave, todas ellas atravesadas por la acción. El teatro es, para Mayorga, «acciones interpretadas ante un público». El autor, por lo tanto, debe escribir «acciones y no

literatura», porque no se debe a ella ni debe ser juzgado por ella; «acciones y no tesis», porque las tesis son más bien parálisis; «acciones y no estilo», porque las palabras del autor dramático no son en sí, solo son para la interpretación, para ser pronunciadas por otro en la escena. El autor «escribirá acciones que serán interpretadas. Serán traducidas por otros. La suya jamás será la última palabra».²

La poética de Mayorga hunde sus raíces en los orígenes de la tragedia y se nutre de la savia de los autores modernos cuyo rasgo común es su proximidad con la realidad, su mirada histórica o intrahistórica, pero nunca ahistórica. Hay en Mayorga una obsesión por encontrar la esencia del propio lenguaje, tanto en lo que hace a la forma de la expresión como a la del contenido, lo que se traduce en una indagación constante sobre los diferentes mecanismos de la escritura dramática y en la búsqueda de la palabra como instrumento de una acción que inquieta y desestabiliza también al espectador. Estamos ante un teatro de ideas —no de tesis, como alguna vez apuntara el propio autor— desarrolladas a partir del engranaje de los elementos básicos del discurs-

² J. Mayorga (1994). «La humanidad y su doble», *Pausa* 17/18: 158-162. Barcelona.

so dramático (acción, personajes, tiempo y espacio) que Mayorga moviliza, manipula y ordena como las piezas de un caleidoscopio que finalmente encajan en la conformación de una estructura dramática. Es la suya una dramaturgia de gran vitalidad y dinamismo, que se desplaza por los márgenes, las lindes, las fronteras de la teatralidad, siempre puesta en crisis, y que se funda en la premisa aristotélica de que el arte ha de tener cierta complejidad para ser bello. Una complejidad que, sin embargo, debe estar controlada por una armonía interna entre las partes, que evite los desbordes y el caos, pero, además, «una complejidad que no exceda la inteligencia del espectador».³ Teatro complejo pero no caótico en el que se armonizan la tradición con la renovación, tal como podemos comprobar en *Fedra*, la pieza que presentamos en esta edición, en cuyo entramado textual se reconocen las huellas de los antecesores clásicos que pasamos a considerar.

A partir de Eurípides

Eurípides presenta *Hipólito* en el teatro de Dionisos, Atenas, en el 428 a.C. Es probablemente una

³ J. Mayorga (2001). «Ni una palabra más», *Primer Acto* 287: 14-16. Madrid.

de sus obras más bellas y la mejor elaborada en lo que respecta al tratamiento de la acción dramática, los personajes y la resolución del conflicto, en una estructura en perfecto equilibrio entre las diferentes partes del texto.

El mitema⁴ base es el conflicto entre amor y castidad que deriva en el haz de relaciones que establece Fedra con Hipólito, con la Nodriza y con ella misma. Es la tragedia que más personajes presenta,⁵ incluidas las diosas, quienes «no se muestran [...] como poderes divinos que vienen a explicar el oscuro sentido de los sucesos», sino que corroboran «hasta dónde pueden llegar las desbordadas pasiones humanas».⁶ Los ejes del conflicto son tres: Hipólito y su extrema castidad, Fedra y su alocado amor⁷ y, junto a ellos, quien debería dar el título a esta obra,

⁴ G. Durand designa mitema a la unidad mínima de significación mítica. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos, 1993.

⁵ Artemisa, Afrodita, Hipólito, Fedra, Teseo, Nodriza, sirviente de Teseo, Mensajero, dos coros: cazadores y mujeres de Trozén.

⁶ J.A. López Pérez (2000), ed. *Historia de la literatura griega*. Madrid, Cátedra.

⁷ Entre ambos, polos extremos, aparece como paradigma uno de los principales pilares o ideales de la cultura helénica, la *sofrosyne*, la moderación, el equilibrio. Característica individual y social, necesidad absoluta de la polis griega.

la Nodrizza, que encarna la sensatez y el sentido común, lo que la lleva a obrar no siempre éticamente. La tragedia puede leerse tanto en el nivel de la divinidad como en el nivel del hombre, ya sea en su relación con los demás como consigo mismo. El tema «amor», a través del logos del texto, se presenta como una enfermedad, se lo describe a nivel fisiológico, su aceptación fuera de las normas establecidas socialmente provoca escándalo en tanto puede derivar en pasión, como sucede en Fedra, con su lucha interna entre sentimiento, honra y fidelidad y, por oposición, en una castidad exacerbada (Hipólito) que deviene en religión y lleva al hombre a equivocarse su modo de religación con la divinidad.

Séneca presenta *Fedra* (conocida también bajo el nombre de *Hipólito*) alrededor del 45 d.C. en Roma. Es la tragedia más humana del autor, célebre por sus coros, y se caracteriza por semejar a un drama recitatorio con monotonía de ciertas escenas, falta de acción dramática, largos monólogos y carácter truculento del tratamiento del tema.⁸ Salvo las diosas, mantiene los mismos personajes que su antecesor griego, de quien se diferencia, en su inserción

⁸ M. Vizzotti (2007). *Séneca, didascalias y voluntad de representación*. Auster, 12. La Plata.

en el contexto romano, por las microdidascalias que organizan la acción dramática, los coros, que no siguen la estructura de la tragedia griega, los parlamentos extensos, la ausencia de prólogo y, en particular, el enfrentamiento directo de Fedra e Hipólito en el que ella le revela su pasión (Eurípides, con mucha pericia, lo hace a través de la Nodriz). Esta escena, que luego presentará Racine con trágico realismo, es una auténtica escena senequista donde el conflicto se resuelve del modo más humano y más dramático. La Nodriz, hasta ese momento celestina, tejedora de enredos, ahora adquiere realce y entra en acción para salvar a Fedra del futuro negro que le espera. Fedra se suicida con la espada y le muestra a Teseo cómo se debe morir cuando hay que hacerlo, en versos de una *paideia* profunda, acorralada por los acontecimientos. Cuando la esperanza desaparece en «esa hora en que ser hombre es estar solo y tener responsabilidad»,⁹ la muerte se presenta como la única estrategia posible, como la solución de continuidad a la resignación de los límites del ser humano.

Racine presenta *Fedra* en 1677. Su obra tiene un carácter especial, con notas que le permiten insertar-

⁹ María Zambrano (1987). *El pensamiento vivo de Séneca*. Madrid, Cátedra.

la en un contexto clásico-humanístico que retoma el ideal de los griegos. Actualiza el mito con la ausencia de las divinidades, nombra a la nodriza Enona, incluye a Terámeno como preceptor de Hipólito y su necesario áter ego e interlocutor. Instala en la escena al personaje de Aricia (princesa de la sangre real de Atenas)¹⁰ que le permitirá no solo verosimilizar a Hipólito, sino presentar un elemento luminoso en medio de la tenebrosidad heredada de Séneca. Esa princesa virtuosa y pura desencadenará la tragedia al encender los celos de Fedra.

En Racine es la psicología de los personajes lo que explica el curso de los acontecimientos. El *agón* trágico se desarrolla en el interior del hombre y la relación de sus reacciones provoca el devenir de la acción. En su introspección cada personaje irá conociendo al otro y a sí mismo, por eso Fedra, al descubrir que Hipólito la rechaza no por castidad sino por amor a otra mujer, conoce el sentimiento de los celos. Hipólito deja de ser el intocable y lejano héroe euripideo para convertirse en un ser con pasiones, sentimientos y desequilibrios totalmente humanos. Racine presenta unos personajes para los cuales

¹⁰ Racine explica que Aricia no es un personaje de su invención, sino tomado de Virgilio.

la razón y la voluntad son impotentes para resistir la tentación de las pasiones.

Fedra según Mayorga

Mayorga presenta *Fedra* el 12 de julio de 2007 en el Teatro Romano de Mérida con dirección de José Carlos Plaza y la actuación de Ana Belén en el papel protagónico. No se trata, creemos, de una versión¹¹ más del mito clásico sino de su «transducción», en el sentido que le asigna Dolezel.¹² Esto es, Mayorga produce una nueva obra como resultado de su interpretación de la tragedia clásica, a partir de la lectura de sucesivas relaciones intertextuales: *Hipólito* de Eurípides, *Fedra* de Séneca y *Fedra* de Racine. Este nuevo signo es producto de una transformación del sentido, o «reelaboración», con el propósito de transmitirlo a «nuevos receptores potenciales».¹³

¹¹ El autor la ubica entre su propia obra y no entre las numerosas versiones de clásicos que también escribió.

¹² L. Dolezel (1990). *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*. Torino, Giulio Einaudi.

¹³ «Si el receptor del texto originario articula el resultado de su elaboración en un nuevo texto (oral o escrito), entonces ha tenido lugar la transducción literaria: un nuevo texto, una metamorfosis del original, es enviado a nuevos receptores potenciales» (Dolezel, 1990: 211-212).