

LA INVERSIÓN DEL MITO DE FEDRA EN *ELOGIO DE LA MADRASTRA* DE VARGAS LLOSA

VÍCTOR VALERO BERNAL

Universidad de Murcia

Resumen: El presente trabajo pretende analizar la novela erótica *Elogio de la madrastra*, del escritor peruano Mario Vargas Llosa, como inversión del mito de Fedra tomando como referente el *Hipólito* de Eurípides. Realizamos un primer estudio de la estructura profunda del mito y los nexos que encontramos en la novela para después pasar a otro tipo de elementos en común entre la tragedia clásica y la obra moderna. Por último, teniendo en cuenta las dos versiones que Eurípides hizo sobre Fedra, *Hipólito velado* —tragedia que repudió el pueblo ateniense— e *Hipólito coronado* —obra que encumbró a Eurípides—, tratamos de concretar a cuál de las dos tragedias se encuentra más próxima la reinterpretación que hace del mito Vargas Llosa en *Elogio de la madrastra*.

Palabras clave: Mito, Fedra, Eurípides, Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, inversión

Abstract: The aim of this paper is to provide an analysis of the erotic novel *Elogio de la madrastra* by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa as an inversion of Phaedra's myth and taking *Hippolytus's* Euripides as a reference. First, I analyze the deep structure of the myth and the different links that we find in the novel. Then, I focus on other elements that the classical tragedy and the modern work have in common. Finally, considering Euripides's two versions about Phaedra, *Hippolytus Veiled* —tragedy condemned by the Athenian people— and *Hippolytus who wears a Crown* —the work that exalted to Euripides—, we try to specify which of the two tragedies is closer to the reinterpretation of the myth that Vargas Llosa carries out in *Elogio de la madrastra*.

Keywords: Myth, Phaedra, Euripides, Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, inversión



DEL MITO A LA NOVELA

El amplísimo y vasto legado de la mitología clásica supone, para cualquier forma de literatura moderna, una fuente innegable e inagotable de formas, temas y motivos. De entre el amplio abanico de historias mitológicas que han llegado a nuestros días, reescritos y reinterpretados, destacamos uno: el mito de Fedra. La temática del mito es incluso anterior a la versión griega más antigua que se conserva —el *Hipólito Coronado* de Eurípides—, y se conoce como el tema de Putifar¹: la madrastra enamorada que, tras ser despechada por el hijastro, lo acusa injustamente como venganza. Es un tema que encontramos en multitud de culturas: recopilaciones de cuentos orientales, tradición egipcia, el *Génesis* cristiano (de donde toma la denominación de *Putifar*), etc. Aunque lo cierto es que si hay una versión que goza de fama y prestigio desde la antigüedad es la tragedia de Eurípides, que fijará el origen de lo que en mitología conocemos como mito de Fedra.

No es nuestra intención profundizar en la permanencia de los mitos en la actualidad pero se nos hace necesario destacar que, en nuestros días, los elementos mitológicos griegos, han sido reinterpretados y reelaborados un sinnúmero de ocasiones y, en la actualidad, según García Gual, “subsisten desgajados de todo el contexto ceremonioso y ritual que pudieron tener en sus orígenes y de la función social que tenían cuando esa mitología estaba vigente en la sociedad griega antigua” (1997: 11). García Gual apunta que, para el arte contemporáneo, los mitos han abandonado su relación con lo divino, con lo religioso, incluso con el poder catártico que pudieran tener cuando eran llevados a escena y han pasado a convertirse en grandes referentes puestos a disposición del arte para ser reescritos, reinterpretados. En este sentido, dice Mougoyanni que los mitos clásicos

“se han transmitido hasta nuestros días a través de una larga y compleja tradición cultural [...] exentos ya de cualquier otra función que no sea la de un riquísimo repertorio de temas y motivos literarios, y [...] como un catálogo de arquetipos referidos a la conducta del individuo y a sus conflictos psicológicos.” (2006: 77)

¹ Para un análisis sobre el posible origen así como la antigüedad del tema de Putifar vid. Salvá, M. L. (1994). El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega en su relación con la del Próximo Oriente. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 4, 77-112.

Además, “una de las características de las estructuras míticas” según apunta Mougoyanni, basándose en las teorías de Levi-Strauss², “es su capacidad de transformación continua, ya sea como variaciones de un mismo mito, como variaciones de un mito a otro, de una sociedad a otra, o de una época a otra”, esta naturaleza dinámica puede hacer que “se vean afectados tanto la estructura narrativa del mito (alteración de mitemas) como la propia significación, si bien siempre permanece reconocible un mínimo significativo” (2006: 65). De este modo, un mito siempre será reconocible porque a pesar de que puedan variar una, o varias, de sus unidades mínimas de significado —esto es, mitemas—, siempre se conservará el número suficiente como para que la estructura mítica siga siendo reconocible. En palabras de la misma Muogoyanni, “para que se dé una reelaboración de un mito ha de producirse la repetición de un número de mitemas suficientes como para que el lector pueda identificar la referencia al mito matriz” (2006: 82). O, lo que es lo mismo, que una obra recree un mitema no puede llevarnos a considerar dicha obra como reelaboración de un mito.

Es en este punto donde nos vamos a preguntar si, desde el punto de vista estructural y semántico, podemos considerar *Elogio de la madrastra* como una versión del mito de Fedra. Bañuls y Crespo (2008) dicen que la novela de Vargas Llosa “presenta una inversión del mito” (565), pero no profundizan más en su afirmación. Para considerar la novela del escritor peruano una inversión del mito, deberíamos encontrar la repetición de varios mitemas de la estructura mítica original.

Mougoyanni realiza una clasificación de mitemas en Fedra divididos en dos tipos de conflicto (psicológico y sociológico) que engloban tres tipos de plano (individual, familiar y sociológico). Los mitemas que se repiten, con variaciones o sin ellas, en *Elogio de la madrastra* son los siguientes:

- Conflicto psicológico:
 - Plano individual:
 - Fedra: Culpabilidad
 - Teseo: Ausencia del hogar.
 - Plano familiar:
 - Fedra/Hipólito: Maternidad impuesta: la madrastra; pasión inexorable: fatalismo; confesión de la pasión.
 - Teseo/Hipólito: Antagonismo padre/hijo.

² Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología Estructural: Mito, sociedad, humanidades*. Madrid: Siglo XXI.

- Conflicto sociológico:
 - Plano social: El amor que contraviene la norma social (incesto: madrastra/hijastro); acusación para salvar el honor.

La culpabilidad de Fedra también la siente Lucrecia, la protagonista femenina de la obra de Vargas Llosa, —aunque esa culpa irá desapareciendo—. La ausencia del hogar de Teseo también está presente en el personaje de Rigoberto, marido de Lucrecia y padre de Fonchito (Alfonsito). Tanto la maternidad impuesta, como la pasión inexorable, como la confesión de la pasión (los tres elementos del plano familiar Fedra/Hipólito) están presentes en *Elogio de la madrastra*, con la única diferencia de que la confesión de la pasión no la realiza Lucrecia (Fedra) sino Fonchito (Hipólito), aunque también se lleva a cabo a través de una carta, como veremos más adelante. El antagonismo padre/hijo de Teseo/Hipólito se repite en Rigoberto/Fonchito. Por último, también tendríamos en la novela del peruano el mitema del amor que contraviene la norma social (incesto madrastra/hijastro) y la acusación para salvar el honor, aunque esta acusación es, a la inversa, a través de la mencionada carta de Fonchito.

Así pues, de los diecisiete mitemas que distingue Mougoyanni en el mito original, encontramos ocho presentes en la novela de Vargas Llosa, más de la mitad de los mismos. A esto hay que sumar que algunos de los mitemas que no podemos identificar en la historia del peruano pertenecen a un ámbito más general de la mitología griega, como el que se refiere a la castidad (Hipólito), o a la heroicidad (Teseo). Teniendo esto en consideración, podemos llegar a la conclusión de que los mitemas más específicos del mito de Fedra, sobre todo en el plano familiar, dentro del conflicto psicológico, y en el plano social, dentro del conflicto sociológico, se encuentran, con variaciones o sin ellas, en *Elogio de la madrastra*.

El análisis de la estructura profunda se vuelve fundamental en nuestro estudio ya que un simple análisis estructural superficial, del mito en sí frente a los mitemas de la estructura profunda, podría inducirnos a error puesto que no encontramos, en la clasificación de temas mitológicos de G.S. Kirk (1985: 196-197), ninguno referido a la seducción de una madrastra por parte de su hijastro, tema central de *Elogio de la madrastra*. Sin embargo, sí que encontramos, además del mito de Fedra, (“esposa infiel, enamorada en vano de un joven, acusándolo de violación”), un tipo de temática mítica relativa a las “relaciones incestuosas”, aunque no arrojaría luz a la cuestión que planteamos.

Según Mougoyanni, “toda reelaboración de un mito tiene una de-

terminada finalidad expresiva, ya sea recuperar el mismo mensaje [...], ya sea expresar algo nuevo mediante el enfrentamiento dialéctico con su referente originario” (2006: 81). En caso de que un autor se decante por la segunda opción, seguramente necesite variar uno o varios mitemas del referente mitológico, lo que podría cambiar el valor semántico de éste. Precisamente Vargas Llosa pertenece a este segundo grupo que pretende expresar algo nuevo. Por ello modifica varios mitemas del referente original y mantiene otros dentro de su reinterpretación del mito de Fedra. La reinterpretación de los mitos, para Mougoyanni se asemeja a “un debate dialéctico permanente sobre el comportamiento del hombre. Se aprovecha una estructura literaria existente, variando alguno de sus componentes, para renovar una tradición cultural o de pensamiento, o incluso oponerse a ella” (2006: 83). La variación de componentes en la reinterpretación del mito que hace Vargas Llosa convierte su *Elogio de la madrastra* en una inversión del mito. Inversión en la que no es Lucrecia/Fedra la que pretende a su hijastro, Fonchito/Hipólito, sino que es él quien busca y consigue seducirla para luego traicionar su confianza y delatarla a Rigoberto/Teseo.

SOBRE LA SKENÉ

Más allá del análisis estructural de *Elogio de la madrastra*, que nos permite interpretar la novela de Vargas Llosa como una inversión de Fedra, hay multitud de elementos en el texto del escritor peruano que conectan directamente con la acción de la tragedia eurípideana. No podemos olvidar tampoco que se trata de una reelaboración que supone, además, un cambio de género, de una obra dramática a una novela de tipo erótico. Teniendo en cuenta estos detalles, seguimos encontrando multitud de elementos en común en el plano de la acción, según vamos a ver en las siguientes líneas.

La tragedia clásica comienza con la diosa Afrodita explicando el castigo que llevará a cabo contra Hipólito, por sus continuas faltas hacia ella derivadas de la adoración de Artemis por parte del hijo de Teseo así como del poco respeto que muestra al saludar irrespetuosamente una estatua de la propia Afrodita. La diosa castiga la *hybris* de Hipólito. Más allá de estas motivaciones divinas, nos interesan los *signus amoris* que se muestran, desde el principio, en relación con Fedra y el amor que siente por su hijastro. La propia Afrodita explica que, originado por ella, “entre gemidos y herida por el aguijón del amor, la desdichada [Fedra] se consume en silencio” (vs. 39-40). Unos versos más tarde el propio coro es el que muestra el estado de la madrastra de Hipólito:

“Agobiada por la enfermedad, tiene su cuerpo en el lecho, dentro de la ca-

sa, y velos ligeros que dan sombra a su rubio cabello. Oigo que lleva tres días sin acercar comida a su boca y mantiene su cuerpo puro del fruto de Deméter, deseando arrastrarse, por causa de un dolor oculto, hacia el desgraciado fin de la muerte” (vs. 134-141).

La propia Fedra también relata cómo se siente: “la locura se apoderó de mí, la ceguera enviada por un dios me derribó” (vs. 241-242).

Vargas Llosa también nos muestra las consecuencias que tiene en el personaje de Lucrecia, el proceso de seducción en el que la envuelve Fonchito. En el comienzo de la novela, la madrastra va a la habitación del niño para darle las gracias por el regalo de cumpleaños³ recibido por parte de éste. Cuenta el narrador que

“conmovida, lo besó también, en las mejillas, en la frente, en los alborotados cabellos, mientras, vagamente, como venida de lejos, sin que se percatara bien de ello, una sensación diferente iba calándola de un confín a otro de su cuerpo, concentrándose sobre todo en aquellas partes -los pechos, el vientre, el dorso de los muslos, el cuello, los hombros, las mejillas- expuestas al contacto del niño” (2007: 18).

Es entonces cuando el hijastro, la besa en los labios por primera vez:

“Doña Lucrecia se sintió picoteada en la frente, en los ojos, en las cejas, en la mejilla, en el mentón... Cuando los delgados labios rozaron los suyos, apretó los dientes, confusa. ¿Comprendía Fonchito lo que estaba haciendo? ¿Debía apartarlo de un tirón? Pero no, no, cómo iba a haber la menor malicia [...] ¡La podrida eres tú Lucrecia!” (19-20).

Sin embargo es evidente que algo está ocurriendo, algo pasa por la cabeza y el cuerpo de Lucrecia tras ese contacto con el hijo de su marido:

“En la intimidad, cómplice de la escalera, mientras regresaba al dormitorio, doña Lucrecia sintió que ardía de pies a cabeza. “Pero no es de fiebre”, se dijo, aturdida. ¿Era posible que la caricia inconsciente de un niño la pusiera así? Te estás volviendo viciosa, mujer. ¿Sería el primer síntoma de envejecimiento? Porque, lo cierto es que llameaba y tenía las piernas mojadas.

³ Lucrecia cumple su cuarenta aniversario, lo que hace más impactante la relación madrastra/hijastro porque añade una gran diferencia de edad. Fonchito, aunque no se dice, tiene, aproximadamente, quince años.

¡Qué vergüenza, Lucrecia, qué vergüenza!” (20)

La vergüenza que siente Lucrecia, así como también el ardor físico, no se diferencia mucho del personaje de Fedra, que también llegará a decir que con la muerte “intento hallar una salida decorosa de mi vergüenza” (v. 331). Vergüenza como la que también siente Lucrecia al principio.

Otro de los grandes elementos en común que tienen ambas obras es el número de personajes principales: el trío Fedra/Lucrecia, Teseo/Rigoberto e Hipólito/Fonchito. Pero, como bien apunta Quijada, “*Hipólito* es una tragedia que no tiene un único personaje central, sino tres, el héroe de igual nombre, Fedra y Teseo. Podríamos añadir un cuarto, la nodriza” (93). Este cuarto personaje central que contempla Quijada, el de la nodriza, también lo tenemos presente en la obra de Vargas Llosa a través de la criada Justiniana. En el *Hipólito*, la nodriza es la encargada de ayudar a Fedra a solucionar su mal: le presta apoyo, consejo y, finalmente, consigue que Fedra le cuente el origen de su estado. La nodriza es también quien confiesa a Hipólito el amor que la esposa de su padre siente por él. En *Elogio de la madrastra* será la criada Justiniana la que encuentra a Fonchito espiando a Lucrecia mientras ésta se ducha y, como la nodriza a Fedra, decide contárselo:

“-Pero no me lo acabo de creer. Tan formalito, tan educado, No lo veo haciendo una cosa así.

-Es que Fonchito se ha enamorado de usted señora -suspiró la muchacha, tapándose la boca y sonriendo-. No me diga que no se dio cuenta, porque no me lo creo.

-Qué adefesios dice Justiniana [...] Algo hay que hacer con este niño. Cortar esos juegos por lo sano y cuanto antes.

-No se lo vaya a decir al señor -le rogó Justiniana, asustada-. Se enojaría mucho y tal vez le pegaría [...]

-No se lo voy a contar a Rigoberto, claro que no, pero hay que poner punto final a esta tontería. No sé cómo, pero de inmediato.” (58-59)

Del mismo modo en que Justiniana revela a Lucrecia el “amor” que su hijastro siente por ella y pide discreción, en el *Hipólito* también la nodriza pide silencio tras confesar a Hipólito⁴ el amor de su madrastra:

⁴ En la inversión realizada por Vargas Llosa son frecuentes, como podemos ver, que las

“Hipólito: ¡Oh tierra madre y rayos del sol, qué palabras he oído que ninguna voz se atrevería a pronunciar!

Nodriza: Calla, hijo, antes de que nadie oiga tus gritos.

Hipólito: No es posible callar, después de haber oído cosas terribles

Nodriza: (*Arrojándose suplicante a sus pies*) Calla, te lo suplico por tu bella diestra.” (vs- 601-605)

En ambos textos la nodriza/criada se convierte en confidente de la madrastra. Dice Quijada que “La nodriza y Fedra representan dos tipos distintos de personaje, y su caracterización se logra a través de medios muy variados. Para empezar, su estatus social” (2008: 101). La criada de Vargas Llosa no sólo actúa del mismo modo que la nodriza de Eurípides, sino que también pertenece a un estatus distinto que el de Lucrecia, como en la obra clásica.

La inversión del mito coloca a Lucrecia en la misma posición que Hipólito: ambos son receptores del amor incestuoso de su hijastro/madrastra, respectivamente. Y los dos toman la misma solución: el alejamiento. “Y ahora me iré de palacio mientras Teseo esté fuera de este país. Mantendré mi boca en silencio” (vs. 660) dice Hipólito tras las confesión de la nodriza. El alejamiento de Lucrecia, sin embargo, no es espacial sino afectivo. Toma la determinación de dejar de ser cariñosa y atenta con él:

“Esa tarde, cuando Alfonsito, al volver del colegio, se acercó a besarla, le apartó al instante la mejilla y se enfrascó en la revista que hojeaba, sin preguntarle por sus clases ni si tenía tareas para mañana. [...] Cuando el niño vino a darle las buenas noches se las devolvió fríamente.” (2007: 61)

Ante el distanciamiento sufrido por Alfonsito, éste decide que va a suicidarse, Justiniana se lo comunica a Lucrecia: “¡El niño Alfonso dice que se va a matar! ¡Porque usted ya no lo quiere, dice!” (109). Se trata de la misma solución que toma Fedra ante el rechazo de Hipólito⁵.

Mientras tanto, en ambas obras, la figura del padre se encuentra desaparecida. Teseo se halla fuera del país, como relata Hipólito, y Rigober-

acciones de un personaje en la tragedia clásica pasen a otros en la novela erótica.

⁵ De nuevo, debido a la inversión del mito, la determinación de Fedra de suicidarse no coinciden con las de Lucrecia sino con las de Fonchito, al ser ellos los personajes en los que nace la iniciativa amorosa.

to en un viaje de negocios en otra ciudad: “Rigoberto la llamó un poco más tarde, de Trujillo. Todas sus gestiones habían ido bien y la extrañaba mucho. Esta noche la echaría de menos todavía más en su triste cuartito del Hotel de Turistas” (61).

Por otro lado, tanto Fedra como Lucrecia sienten miedo. “Esto, en verdad, es lo que me está matando, amigas, el temor de que un día sea sorprendida deshonrando a mi esposo y a los hijos que di a luz” (vs. 419-422) dice Fedra. Mientras que el narrador de *Elogio de la madrastra* nos revela que “había en doña Lucrecia un escondido malestar que no la abandonó un instante, una desazón que, de tanto en tanto, le producía un escalofrío y le ahuecaba el vientre” (116).

Recopilando lo analizado hasta ahora, además de los mitemas del mito clásico que se repiten en *Elogio de la madrastra*, encontramos una historia paralela y unos personajes que actúan de un mismo modo teniendo en cuenta la inversión del mito. Es en este punto de la historia cuando Vargas Llosa se distancia de la tragedia clásica, para volver a ella al final de la novela. La Lucrecia del escritor peruano cede a la pasión que Fonchito despierta en ella y se entrega al mismo amor incestuoso que Fedra quiso y no pudo tener. A partir de aquí son varios los encuentros sexuales entre madrastra e hijastro —no olvidemos que la novela es de tipo erótico—. En la reinterpretación del mito que hace Vargas Llosa, hijastro y madrastra se dejan llevar irremediabilmente por un amor pasional. En esta reelaboración, Hipólito cedería ante Fedra como Lucrecia ante Fonchito⁶.

Para cerrar la novela, la historia vuelve al referente original. Entra en escena el desaparecido Teseo, es decir, Rigoberto⁷. En la tragedia euripideana, Teseo regresa de un viaje y se encuentra el cuerpo sin vida de su esposa, que se acaba de suicidar⁸. Al preguntar por la causa de su muerte lee una carta que Fedra había dejado escrita. En ella explica el porqué de su funesto final con una pequeña modificación: culpa a Hipólito de estar enamorado de ella. Al no poder soportar la presión, decide darse muerte.

⁶ La inversión del mito hace que los receptores, en este caso, sean Hipólito y Lucrecia.

⁷ Aunque la desaparición de Rigoberto no es total —en el caso de Teseo sí, aparece solamente al final de la obra—, las veces que se encuentra en casa pasa casi desaparecido para el lector. Por ello también consideramos a Rigoberto un desaparecido en la acción principal hasta el final de la obra.

⁸ Es necesario mencionar que existen dos versiones del mito; una en la que Fedra se suicida tras la muerte de Hipólito; y otra, que es la de Eurípides, en la que se suicida antes de la muerte de Hipólito, dejando una carta para Teseo.

En el caso de *Elogio de la madrastra*, Rigoberto felicita a Fonchito por la buena relación existente entre su madrastra y él (de la que incluso llegó a tener celos) y le confiesa que temió que no se llevaran bien porque “habría sido una desgracia para los tres”⁹ (168). Es en ese momento cuando el inocente de Fonchito pierde su ingenuidad para convertirse en Alfonso: “¿Qué quiere decir orgasmo, papá? -preguntó de pronto el niño. [...] Se la escuché a mi madrastra” (168). Rigoberto comienza a ponerse nervioso, no quiere preguntar, quiere terminar la conversación pero la curiosidad es mayor y continúa con el tema: “Claro que sí, papi. Por supuesto que se la oí. Si me la dijo a mí, pues” (169). El padre termina por incomodarse y cambiar completamente de tema. Le pregunta por sus tareas y el niño le lleva una redacción titulada “Elogio de la madrastra”. Esta redacción es la que nos traslada de nuevo al referente original: del mismo modo que a través de una carta Fedra le revela a Teseo una falsa realidad, Alfonso usa una redacción/carta para revelar a su padre una falsa¹⁰ versión de la realidad en la que cuenta las relaciones que su madrastra mantiene con él. Rigoberto no puede o no quiere creer lo que está leyendo, por eso pide explicaciones:

“- ¿Qué significan estas... fantasías -tartamudeó, desde la espantosa confusión que le atenazaba el alma-. ¿Te has vuelto loco, chiquillo? ¿Cómo has podido inventar unas suciedades tan indecentes?”

[...] don Rigoberto le oyó decir lo que, en medio del horror que helaba su corazón, estaba esperando que dijera:

-Pero qué invenciones, papi. Si todo lo que cuento es verdad, si todo eso pasó así, pues.

En ese momento, con una sincronización que imaginó decidida por la fatalidad o por los dioses, don Rigoberto oyó que se abría la puerta de calle y escuchó la melodiosa voz de Lucrecia.” (176)

⁹ Vargas Llosa hace guiños continuos al mito original desde la inversión que hace de éste.

Rigoberto teme que una mala relación entre su mujer y su hijo hubiera acabado en desgracia cuando es, precisamente, la buena relación entre ambos la que lleva a la destrucción de la familia. Lo contrario que en el mito original: la tragedia deviene de una mala relación (negativa de Hipólito) entre madrastra e hijastro. Es más, Vargas Llosa recrea en su novela la versión que hace Fedra en su carta de suicidio, en la que es Hipólito el enamorado y el que lleva la iniciativa, como lo es Fonchito en *Elogio*.

¹⁰ Aunque las relaciones incestuosas son ciertas, el que las motivó fue Fonchito y no Lucrecia, que es lo que hace creer éste a su padre.

A través de un brillante epílogo (una conversación entre Alfonso y Justiniana), Vargas Llosa nos muestra que el final de su *Elogio* vuelve a tener su origen en el mito de Fedra. Rigoberto expulsa de la casa a Lucrecia actuando del mismo modo que Teseo, que destierra a su hijo tras leer la carta de su difunta esposa. Una carta, por un lado, y una redacción, por otro, son los detonantes de la expulsión, tanto de Lucrecia como de Hipólito, y de la muerte, además, de este último. En la tragedia clásica, Ártemis muestra a Teseo el error que cometió al desterrar a su hijo y desatar la maldición de Posidón sobre él. En la novela, Rigoberto no es consciente de que todo lo motivó su hijo con un perverso fin: la expulsión de Lucrecia, la madrastra, de la casa. ¿Por qué? Es aquí donde Vargas Llosa deja la respuesta a la interpretación del lector, aunque todo parece indicar que Alfonsito no quería que ninguna mujer sustituyera la figura de su verdadera madre. Este hecho termina por romper toda la inocencia de Fonchito y le da una profundidad perversa y casi cruel a su personaje. La propia Justiniana le pregunta si no tiene remordimientos, puesto que le mintió “primero a ella y luego a él” (191). No habrá respuesta.

ELOGIO DEL VELADO HIPÓLITO

Eurípides es considerado el gran regenerador del teatro clásico antiguo. En este sentido, Silva cree que con Eurípides “por primera vez, los escenarios de la tragedia se abrían al vasto dominio de las relaciones sentimentales entre los dos sexos, que sus antecesores habían conseguido evitar porque consideraban indignos tal tipo de intrigas” (2008: 104). Además de innovador, Eurípides supo manejar e inmiscuirse dentro de la tremenda complejidad de la psique humana como nadie hasta ese momento. Y así sigue siendo en la actualidad. De hecho, autores como García Viñó (1983) piensan que no comprendimos la profundidad del personaje de la Fedra hasta la llegada de Albin Lesky. Lo que dice Lesky es que con Eurípides a la mujer

“se le abrieron todas las alturas y profundidades del alma humana. Eurípides trajo a la escena a mujeres que se consumen y consumen a otros en las llamaradas de la vehemente pasión. En aquella Atenas cuyas mujeres eran consideradas como las mejores, de las cuales había poco que decir, esto hizo el efecto de un inaudito ataque al sexo femenino y le granjeó el calificativo de misógino. Y, sin embargo, precisamente a él debemos aquellas figuras femeninas en las que el ser humano se realiza en su obra más sublime, cual es la del abnegado sacrificio.” (2001: 266)

Precisamente en aquella Atenas, Eurípides sacó a la luz una primera versión de su tragedia sobre el mito de Fedra que llamó *Hipólito velado*. El título tendría su origen en el velo con que se tapó Hipólito al conocer, por boca de la propia Fedra, el amor que ésta sentía por él. El hecho de que Eurípides dotara a su primera Fedra con ese carácter atrevido y osado, sin vergüenza ni pudor para revelar a su hijastro sus sentimientos, hizo que la sociedad ateniense se escandalizara con la obra y no la aceptase. Explica Silva que “la Fedra que Eurípides había creado en la primera tragedia [...] era la encarnación del impudor. Completamente sometida a una pasión reprensible, tal vez tuviera el descaro de declararse directamente a su hijastro, pisoteando todas las reglas de la moral y de la etiqueta social” (2008: 109). El hecho de que una mujer pisoteara todas esas reglas morales y sociales supuso un rechazo total de la obra por parte del público. Por ello se vio en la obligación de maquillar ese primer *Hipólito* para conseguir una mejor acogida. Cambió a *Hipólito velado* por *Hipólito coronado* y no sólo alcanzó una mejor recepción sino que se alzó con el primer premio del concurso dramático anual ateniense.

Así explica García Viñó el proceso que llevó a cabo el dramaturgo griego:

“Eurípides había tenido que pasar por la amarga experiencia de ver rechazada por la sociedad ateniense una versión suya del mito que, para su genio teatral, había de ser la mejor: aquella en que Fedra, sin poder contenerse, por sí misma y no por medio de su nodriza, declaraba su amor a Hipólito. Sin duda, en esta versión veríase con más claridad cómo esta apasionada heroína, que inicia uno de los más ricos filones de la literatura universal, el de lo érotico, no podía resistir el empuje de algo –pasión, fuerzas incontraladas, dioses o lo que fueren– que se imponía a su propia voluntad. Y tal vez por eso, en la nueva versión, el poeta hizo que los dioses [...] encarnasen en la escena tales impulsos determinantes, objetivando así sentimientos y pasiones que, por otra parte, también nos hace conocer a través de las palabras y actitudes de su personaje.” (1983: 24)

Eurípides trató de suavizar las reprobadas actitudes de su primera Fedra, para ello aumentó la intervención divina en la obra. Pero esa intervención divina enmascara una pasión sin igual, desenfrenada, lujuriosa, “que castiga injustamente al blanco de ese amor no correspondido” (Silva, 2008: 108). A pesar de la intervención divina, lo que la sociedad ateniense no pudo vislumbrar es que Eurípides da a sus personajes la capacidad de actuar libremente según sus impulsos, ya que desconocen por completo los

designios divinos.

García Viñó habla en el anterior fragmento de que la primera versión del mito tuvo que ser mejor todavía que la que nos ha llegado. En *Elogio de la madrastra*, Vargas Llosa parece mirar a aquel primer *Hipólito* que tenía como protagonista femenino a una enorme Fedra capaz de contravenir todas las normas de la época, arrastrada por un poderoso amor pasional que se le antoja incapaz de controlar. El personaje de Lucrecia, como aquella primera Fedra, se ve incapaz de contener la censurable pasión que Fonchito hizo nacer en ella. Lucrecia parece ser el reflejo natural de la madrastra protagonista del *Hipólito velado*. Los personajes que creó Eurípides, humanos por completo, “participan de las debilidades inherentes a su propia naturaleza” (Silva, 2008: 104). Esas debilidades inherentes a la naturaleza humana son las mismas que arrastran a Lucrecia a su autodestrucción, como también le ocurriera a la propia Fedra.

Por otro lado, la elección de una novela de tipo erótico por parte de Vargas Llosa parece ser la que más podría acercarse a la esencia primigenia del mito según indica García Viñó, al referirse a Fedra la que inaugura el tema de lo erótico en la literatura universal. Aunque desconocemos el verdadero referente que tiene Vargas Llosa en su cuidada reinterpretación en clave erótica del mito, no parece arriesgado pensar que Lucrecia es la Fedra apasionada y descontrolada del primer *Hipólito* que, cegadas por un éros ardiente e irracional, que las conducirá a un irremediable y trágico final.

CONCLUSIONES

En las páginas anteriores hemos expuesto que la novela *Elogio de la madrastra* supone una reinterpretación del mito de Fedra tomando como referente el *Hipólito* de Eurípides. Vargas Llosa conserva el trío de actantes principal de *Hipólito*: Fedra/Lucrecia, Teseo/Rigoberto e Hipólito/Alfonso. Incluso introduce la figura de la nodriza a través de la criada Lucrecia. La reelaboración del mito que realiza el escritor peruano es en clave erótica y con un cambio de género, del drama a la novela. Aun así, la gran innovación de *Elogio de la madrastra* reside en la inversión del mito que lleva a cabo Vargas Llosa. En la novela, al contrario que en la tragedia clásica, es el hijastro el que seduce, provoca y trata de cautivar a la madrastra que, finalmente, se verá arrastrada por un éros incontrolable que la lleva a sucumbir en un amor pasional e incestuoso con su propio hijastro. Esta pasión es la misma que ardía dentro de Fedra y que nunca pudo llegar a satisfacer. Ambas historias terminan con una destrucción familiar propiciada por una carta, de Fedra en un caso, de Fonchito en el otro, que revela a la

desaparecida figura paterna, Teseo/Rigoberto, una verdad a medias, una mentira. De lo que no dudamos es de que, según dice Mougoyanni, “Fedra puede existir en cualquier contexto socio-histórico en el que sea posible la coexistencia polémica de las pasiones individuales y las convenciones sociales, sean cuales fueren las épocas y los lugares” (2006: 87). Y nada más que esto realiza Vargas Llosa: hace revivir el mito de Fedra partiendo de unas polémicas pasiones individuales que luchan de frente con las convenciones sociales de algún lugar de Lima, en un tiempo cercano.

BIBLIOGRAFÍA

- Bañuls, J. V. y Crespo, P. (2008). La sombra de Fedra en el espejo de Emilia Macaya (1986). En Pociña, A. y López, A. (Eds.), *Fedras de ayer y de hoy*. (pp. 563-590). Granada: Universidad de Granada.
- Eurípides. (2010). *Hipólito* (trad. de Alberto Medina González). Madrid: Gredos.
- García Gual, C. (1997). *Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- García Viño, M. (1983). *El mito de Fedra (amor, libertad y culpa)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Kirk, G. S. (1985). *El mito: su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El acantilado.
- Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología Estructural: Mito, sociedad, humanidades*. Madrid: Siglo XXI.
- López, A. (2008). Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine. En Pociña, A. y López, A. (Eds.), *Fedras de ayer y de hoy*. (pp. 147-160). Granada: Universidad de Granada.
- Mougoyanni Hennessy, C. (2006). *El mito disidente: Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939-1999)*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel.
- Quijada, Milagros. (2008). *Hipólito* de Eurípides: Cuestiones de retórica trágica. En Pociña, A. y López, A. (Eds.), *Fedras de ayer y de hoy*. (pp. 85-104). Granada: Universidad de Granada.
- Salvá, M.L (1994). El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega

en su relación con la del Próximo Oriente. *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 4, 77-112.

Silva, M. F. de (2008). La Fedra de Eurípides. Ecos de un escándalo. En Pociña, A. y López, A. (Eds.), *Fedras de ayer y de hoy*. (pp. 105-124). Granada: Universidad de Granada.

Vargas Llosa, M. (2007). *Elogio de la madrastra*. Barcelona: Tusquets.