

El mito de Fedra: estrategias dramáticas en dos obras de teatro escritas por mujeres

Hugo Salcedo Larios
Universidad Iberoamericana Ciudad de México
México

«FEDRA: Comprendemos lo que es recto y apropiado, sí, lo sabemos,
pero no lo cumpliremos en nuestros actos».

Hipólito, Eurípides.

Introducción

Como apunta George Steiner: “un puñado de antiguos mitos griegos continúa dominando y dando forma vital a nuestro sentido del yo y del mundo” (Steiner 2013:15). Nuestro devenir está implicado con la concepción mítica del universo griego y sobre todo con la cultura que gran parte de su cosmogonía milenaria no ha perdido referencia y alto calado: de Edipo a Prometeo, de Electra a Sísifo, de Antígona a Ícaro, etcétera. Las guerras contadas en impactantes tragedias como aparecen en *Los persas*, *Las troyanas* o *Los siete contra Tebas* reviven con el drama global de nuestro tiempo que reconoce desplazamientos forzados, intervenciones militares, hambrunas, bombardeos o actos de terrorismo y barbarie que en conjunto establecen este marco de inestabilidad mundial en el que hemos estado.

En la lista de grandes referencias mitológicas que de continuo son visitadas mediante adaptaciones a diversos formatos, deconstrucciones y descontextualizaciones, está la torturada figura de Fedra que con una profunda pasión próxima al delirio, se encuentra atada a Hipólito, el casto hijo de su esposo Teseo. Aunque de alto linaje, ella terminará en la desgracia a razón de ese ardor lacerante, secreto y prohibido que no puede controlar.

La estatura dramática de este personaje femenino ha sido recogida a lo largo de la historia del drama por autores como Eurípides o Séneca, Racine o Garnier, Salvador Espriu

o Miguel de Unamuno, Max Aub o Domingo Miras, otorgándole cada uno y a su modo, factura de vigencia mediante las distintas reformulaciones estéticas, sociales y políticas que ubican la situación trágica en sus diversos contextos. Para mostrar algunas generalidades de tratamientos dramáticos, se colocan a continuación ciertos casos emblemáticos.

Una altra Fedra, si us plau (*Otra Fedra, por favor*), por ejemplo, la última pieza teatral escrita en 1977 por Salvador Espriu (1913 – 1985), retoma a su vez el texto dramático *Fedra* del también catalán Llorenç Villalonga y Pons (1897 – 1980) que había escrito en 1936. Podemos leer de la obra de Espriu que:

Se trata de una pieza de circunstancias y de ahí que el título sea ya una queja y una provocación: el cansancio del tema viene reflejado por la expresión *otra*, mientras que el *por favor* nos evidencia que es una obra de encargo y que se insistió para que la escribiera. En efecto, fue [la notable actriz] Nuria Espert quien le pidió que le escribiera una obra para representar el personaje de Fedra. (*Viquipèdia. L'enciclopèdia lliure*).

En su tratamiento dramático del personaje, Espriu de quien conocemos también una temprana *Antígona* de 1939, deja un final abierto ya que a pesar de que en su obra fallecen Teseo e Hipólito, no se determina el final marcadamente trágico de Fedra condenándola -en el plano literario- a un incierto futuro en tanto no concluye en su destino funesto conocido. Y en el plano espectacular el autor hace copartícipe al público quien con el vacío de la indeterminación, debe plantearse la vida ulterior de la protagonista.

Por su parte, la *Fedra* de Miguel de Unamuno está colocada con “un fondo ideológico de inspiración cristiana” (Sánchez-Lafuente y Beltrán Noguer⁴¹) que siempre interesó a este autor. El español mantiene una fuerza trágica aunada a la dubitación de la protagonista que se acompaña con su error de carácter y que proporciona la consistencia de la obra. En el “Exordio” que antecede a la pieza, el propio Unamuno declara:

He querido presentaros unas almas humanas arrastradas por el torbellino del amor trágico y he arrojado de mi obra todo lo que podía haber encubierto la pobreza de la acción, si ello es pobre. Más si es rica en sí, dentro de sí, poéticamente rica, rica en inmensidad trágica, y si son ricos en humanidad los personajes, no podrán sino ganar con su escueta desnudez (Unamuno 2-3).

El proceso de "modernización" en este caso, del argumento de la tragedia *Hipólito* de Eurípides, se realiza con personajes de ideología cristiana y más precisamente católica, concibiendo la idea del pecado original y el castigo como resultante de ese preciso devenir pecaminoso que constituye parte del propio «sentimiento trágico de la vida» que abogara Unamuno. El viraje religioso resuelve acertadamente el planteamiento unamuniano mediante "la posibilidad de una experiencia trágica del Cristianismo, dejando el papel último al Destino" (Sánchez-Lafuente y Beltrán Noguera 42), entendiendo la libertad de elección como "un don divino" y cuya responsabilidad del personaje se lleva a cabo considerando "la libre cooperación del sujeto a la gracia" recibida (Losada 224).

Mediante un procedimiento comparado se permite advertir las distancias entre los procedimientos y hallazgos ya ligados a las necesidades epocales y los intereses autorales. En ese sentido, la intención de este trabajo es proponer un apunte de análisis comparativo entre dos piezas dramáticas de producción más reciente en el tiempo: *El amor de Fedra* de la malograda escritora inglesa Sarah Kane (1971-1999) y *Fedra y otras griegas* de la mexicana Ximena Escalante (1964), con la finalidad de distinguir los tratamientos, algunas estrategias discursivas y de composición en el trabajo de las dramaturgas.

Dos Fedras

Una razón para llevar a cabo este comentario, es la propia autoría de las piezas antes anotadas y que fueron escritas por mujeres. La revisión de una temática antes mayor-

mente explorada por varones, felizmente se fractura con los tratamientos de nuestras dos dramaturgas en cuestión. Por otra parte, se destaca la pertenencia de las autoras a un momento generacional común, y al tiempo la distancia geográfica que las ubica en respectivos contextos ciertamente disímiles. Sarah Kane estrenó su obra –en inglés- en 1996, traducida y publicada en España en 2002, mientras que Ximena Escalante dio a conocer su texto en México, apenas dos años antes, en 2000. Ambas obras que han sido puestas en escena en diversos momentos, recibieron la aprobación por parte de la crítica y el público; como se explica adelante, los textos no desaprovechan la oportunidad para construir un firme mirador que observa aspectos de estas sociedades contemporáneas nuestras en decadencia.

En los tratamientos comunes del mito en cuestión, el personaje de Fedra es consciente de la circunstancia que desafía la norma debido a su impulso pasional, y de la transgresión que puede encaminarse hacia un desenlace trágico. El estado latente de la ejecución de su deseo carnal se encamina desde la seducción del hijo de su marido ahora ausente, para conducirlo a la consumación del acto sexual. Pero aun cuando ella tiene claro su rol activo en esa transgresión, no es capaz de dirigir su voluntad hacia otro punto: se deja arrastrar por un camino moralmente reprobable pero vital; y al desbarrancarse mediante el acto de la infracción, es que ella construye su propia y auténtica estatura dramática. La tragedia por venir queda determinada, en este sentido, por la marca de *hybris* que caracteriza al personaje; se trata de una elección extrema que precipita la resolución bajo el sello de la catástrofe.

Según se lee en el texto de Sarah Kane, Fedra confiesa a su hija el deseo vehemente que siente por Hipólito: “Quiero penetrar en su interior, llegar a entenderle” (Kane 51). Derivada de esta sentencia puntual, atrevida y contundente, comprendemos el acto de esa pretendida penetración como la forma de conocimiento del otro, de asidero y de conexión entrambos llevada al punto álgido mediante la práctica del sexo, transformando los roles de la mujer sumisa por otra que resulta dominante. Mediante el cumplimiento de la acción pretendida, ella encara una manera de ejercer autoridad sin querer convencerse de que el

“deseo de entendimiento” es en realidad un artilugio para justificar su empecinamiento. Si llevamos la acción verbal del deseo a un terreno de transgresión y cambio de roles, se encuentra entonces que la mujer antes penetrada es ahora la que penetra. De haber sido antes sometida por el poder del patriarcado, ahora es ella quien ejerce el dominio mediante la posesión del otro.

Siguiendo esta alusión se puede comprender que el personaje femenino insista en erigir cierta perspectiva simbólica que, como menciona Judith Butler:

instituye la posición masculina dentro de una matriz heterosexual y que supone la existencia de una relación idealizada de propiedad a la que sólo pueden aproximarse parcial y vanamente aquellos seres marcados como masculinos. (Butler103).

Se trata pues de un rol primeramente expresado mediante el lenguaje verbal que proyecta la apropiación y transferencia que promueve Fedra para sí. Sin embargo la condición de frustración deviene ante la negativa para realizar el encuentro amoroso de acuerdo común, pues Hipólito no corresponde al deseo; luego entonces esta negativa para la consumación del acto sexual va a repercutir en el menoscabo de la estabilidad emocional del personaje femenino.

Paradójicamente y contrario a esta Fedra de recia postura, se propone en la pieza de Kane un Hipólito francamente estúpido que vive como en una adolescencia aletargada y somnolienta, más interesado en la televisión, los *videogames* y en el trayecto de su cochecito de juguete manipulado a control remoto. Así se le dibuja al chico desde las didascalias en la primera escena del texto:

Hipólito está sentado en una habitación en penumbra, viendo televisión. Está tumbado en un sofá rodeado de juguetes electrónicos caros, bolsas vacías de patatas fritas y golosinas y un puñado de calcetines y calzoncillos usados. Está comiendo una hamburguesa, con la mirada fija en el parpadeo luminoso de una película de Hollywood. Se

sorbe la nariz. Siente que va a estornudar y se frota la nariz para detener el estornudo. Le sigue molestando. Busca por la habitación y agarra un calcetín. Lo examina detenidamente y luego se suena la nariz con él [...]. (Kane 49).

Y más adelante continúa la descripción que recalca la estulticia del pretendido amante. El acto onanista que se ejecuta a la vista del espectador de forma tan literal, transgrede la estatura real que pretendería distinguir al príncipe, y sirve para erigir entonces cierta crítica al sistema monárquico aludido:

Hipólito mira imperturbable. Coge otro calcetín, lo examina y lo desecha. Coge otro, lo examina y decide que vale. Introduce su pene en el calcetín y se masturba hasta correrse, sin la más mínima señal de placer. Retira el calcetín y lo tira al suelo. Empieza otra hamburguesa. (Kane 49).

Aunque ocupado en sí mismo y de maneras ciertamente insulsas, la conducta de este Hipólito no le impide a la madrastra sentirse sexual y rabiosamente atraída por el infausto reducto de su gallardo marido. Con su obstinación, Fedra construye una imagen femenina descolocada del heroico lugar de la realeza. Ella traza un dibujo complejo e incomprensible si se quiere, que invita a preguntarnos por las sinrazones que calan en la Reina para proponer entonces el juego de fatalidades que va a desencadenar. No hay explicación racional ante su «debilidad» de carácter. Fedra no es ya figura de una estirpe real sino dual y contradictoria "mitad solar y mitad sombría", humana pero también monstruosa cuando se le recuerda como hija de Pasifae que enamorada de un toro, parió a su hermanastro, el minotauro (Mel 11). "Fedra es hija de lo inhumano. [...] Ella es hija del sol; la totalidad de la creación está poblada por un linaje monstruoso y majestuoso" al mismo tiempo (Steiner 201181-84), y por esto último la figura en el tratamiento de Kane se vuelve chocante pero seductora.

El personaje de Fedra encarna el mito milenario del que existe incluso una versión egipcia escrita sobre un papiro del siglo XIV a.C., y que puede sin contratiempo encontrar similitud con el episodio de la mujer de Putifar, oficial de corte y jefe de la guardia del faraón que se supone fue Amenemhat III, a quien se le ofrece José vendido como esclavo por sus hermanos, y cuyo episodio se narra en el libro del *Génesis*:

José era de rostro hermoso, y de gallarda presencia; por lo que al cabo de muchos días puso su señora los ojos en él, y le dijo: Duerme conmigo. (*Génesis XXXIX*, vers. 6 - 7).

Sin embargo la lealtad del bendecido por Dios que rehúsa siempre al adulterio y manifiesta fidelidad al amo, se interpreta como un desprecio a los ojos de la caprichosa mujer quien después de la infructuosa insistencia de ayuntamiento carnal, arguye un plan para culpar al mancebo exclamando a sus criados:

Ved lo que ha hecho mi marido: nos ha metido en casa este mozo hebreo para insultarnos; ha entrado donde yo estaba para deshonorarme; [... Y] cuando el marido volvió a casa [...] le dijo: Ese siervo hebreo que tú trajiste, entró donde yo estaba con el fin de forzarme; [...]. (*Génesis XXXIX*, vers. 14 - 17).

Como tenemos en cuenta, el esposo escucha crédulo las palabras de su consorte y enojado sobremanera, ordena meter a José a la cárcel, junto a los reos castigados por delitos contra el faraón.

Con estas referencias podemos reconocer las voluntades de las dramaturgas contemporáneas que retoman algún aspecto de esta línea anecdótica pero que la recolocan mediante sus propias estrategias y hallazgos, abriéndose a canales de interpretación distintos. En ese sentido encontramos que la Fedra de Sarah Kane, incontrolable, es descubierta por su propia hija debido a su vehemencia cuando se refiere al hijo de su marido; Fedra reco-

noce el encanto de su hijastro no por sus atributos físicos o su intelecto, sino sólo en razón de una atracción indescifrable. A ella no le importan los motivos que la mueven tan apasionadamente, sino la pulsación vital del deseo. “Puedo sentirle a través de las paredes. Casi tocarle. Siento sus latidos desde un kilómetro” (Kane 51), así confiesa cuando se sabe descubierta. Sin embargo, a pesar de que la hija le señala por un lado el aburrimiento y la estulticia que caracterizan al joven y, por supuesto, del riesgo en aproximársele sexualmente en razón de su parentesco político, la reina se expresa desbordada:

No puedo cortar eso. No puedo callarlo. No puedo. Me levanto con ello, quemándome. Creo que me voy a partir, le deseo tanto. Le hablo. Me habla [...]. Me habla de sexo y me cuenta cómo le deprime [...]. (Kane 51-52).

El cuerpo del deseo se cosifica ya que sólo atiende al valor de su presencia ante la observación torturada de la Reina. El cuerpo del mancebo es equivalente a una mercancía o entidad que se pretende poseer. Hipólito es sexualizado como un objeto excitante por prohibido. (Han 23).

La consuetudinaria improductividad del príncipe la hace creerlo enfermo, motivo por el que pide al médico que lo ausculta demostrando que clínicamente no le pasa nada al chico, sino a ella misma. El audaz galeno la advierte enamorada. La enfermedad está en ella. Como con Edipo, denotamos que la ceguera auto infringida del personaje unida a su obcecación pasional, sirven de marco para el advenimiento de la catástrofe.

Ante el diagnóstico profesional que no le convence, va a ser la propia Fedra la que busca a su hijastro en su habitación, lugar en donde se propicia un diálogo ríspido que muestra el fastidio del joven Hipólito por el mundo que le rodea y el reconocimiento de su imparables vaciedad que no le importa: “Estoy gordo. Estoy asqueroso. Deprimente. Pero no paro de follar”. (Kane54). La madrastra lo describe efectivamente como un cínico, de-

cadente y malcriado a quien de manera ilógica expresa sin pudor su devoción, mediante un intercambio tenso:

FEDRA. ¿Nunca has pensado en acostarte conmigo?

HIPÓLITO. Pienso en acostarme con todo el mundo.

[...]

FEDRA.[...] ¿Disfrutarías?

HIPÓLITO. No. Nunca lo disfruto. (Kane 55).

La situación exhibe un esquema decadentista determinado por la ausencia de razón, la pérdida del sentido común, la arrogancia, el deterioro de las relaciones interpersonales y la pulsación del deseo carnal. Fedra le desabotona el pantalón y le practica una felación mientras él, en todo momento, mira hacia la pantalla del televisor sin dejar de comer sus golosinas. “Ya está. Se acabó el misterio” (Kane 56), exclama Hipólito en su misma monotonía hiriente luego de su eyaculación, provocando la desesperación de la esposa de su padre quien hasta entonces se reconoce humillada y objeto de una precaria utilidad. Esta respuesta le otorga la cualidad de cosificación que ella antes había construido; pero en su caso más execrable ya que es considerada de muy dudoso provecho.

La revelación de la categoría automática e insatisfactoria y el desvelamiento de que Hipólito ha tenido también sexo con su hija, va a promover el encono de Fedra, como en Racine cuando la protagonista se entera de que “su pasión ilícita tiene un rival (Hipólito ama a Aricia), la última autoridad de la razón queda aplastada” (Steiner 2011 84).

En el caso de Kane, como resultante de este fracaso, habrá una inmediata transmutación de la realización carnal insatisfactoria que ella ha confundido con amor, al más cruel resentimiento. En venganza ella acusa a Hipólito de violación ante Teseo, su marido, y frente al pueblo que éste gobierna.

Con la debacle interna de Palacio, la gente común reconocerá en sus gobernantes la podredumbre, el despotismo y el vicio desmedido que los motivará a iniciar un alzamiento y la probabilidad de un cambio de régimen.

Como consecuencia de la corrupta y amoral vida palaciega que se desborda a partir de las acciones de sus personajes, se declara la sublevación y el derrumbamiento del imperio. Hipólito no desmiente la falsa acusación que sobre él se ciñe porque sabe que con su castigo se le dará fin no sólo a su familia sino también al sistema: “Que le den por el culo a la monarquía” (Kane 61), le dice al Cura que va a visitarlo en prisión para convencerlo de su arrepentimiento; pero todavía para mostrar el apremiante grado de descomposición, el sacerdote concluye su visita haciéndole sexo oral.

Fedra despechada se ha ahorcado y Teseo pretende deshacerse de su propio hijo para que la realeza se mantenga intacta: “sacrificar la reputación de un príncipe menor, expulsarlo de la familia” (Kane64), señala; pero la turba se lanza no ya sólo contra Hipólito sino contra todo lo que representa la escoria real, dando pie a un aquelarre en las puertas de Palacio donde una multitud de hombres, mujeres y niños se congrega. Hay piras ardientes, vítores, desenfreno y violaciones; la policía interviene dispersando al gentío, sólo para hacer notar los estragos contra la estirpe a la que se va a dar muerte. Al final un buitre que desciende y empieza a comer el cuerpo mutilado de Hipólito, advierte por un lado la expansión del tono funesto pero también, y quizá más importante, rememora la situación sobrellevada por Prometeo que con su inmolación necesaria da continuidad al ciclo vital y detiene la expansión del castigo a toda la especie que representa.

Esta última acción recoloca la figura de Hipólito ahora erigida como circunstancial catalizador que incide indirectamente en el desplome del imperio de su padre, propiciando quizá el advenimiento de una organización democrática del gobierno.

Por otra parte el tratamiento de Ximena Escalante de su obra *Fedra y otras griegas* muestra con una tonalidad tragicómica determinada no sólo por el entrecruzamiento de pasajes trágicos que se hacen soportables por las puntualizaciones hilarantes, sino también

en donde importa el sentido de viaje tanto a nivel físico como interior de los personajes que como experiencias de vida los conduce a la madurez o -digamos- aleccionadora «toma de conciencia». Vale mencionar en este sentido que la segunda parte de esta obra se desarrolla en distintos espacios de un crucero turístico, en medio de un viaje planeado como placentero.

En la pieza se formula la evolución del personaje de Fedra a partir de tres etapas diferentes de su vida: cuando tiene 10, 14 y de 35 años, contrastada con el carácter más racional de su hermana Ariadna, un poco mayor.

La niña Fedra al inicio del texto se encuentra con Tiresias quien le revela el nivel inescrutable y caprichoso del destino, la idea de un complejo “tejido global de sentido que marca y determina de modo inexorable las suertes tanto de los dioses como de los mortales”. (De los Ríos 51 – 52). Para ello Ariadna se ha enamorado de Teseo a quien conoció en el laberinto cuando él venció al Minotauro, pero despierta en su hermana menor un capricho insano que será cada vez más elocuente. Fedra de 10 años expresa:

FEDRA: Me gusta el enamorado de Ariadna. [...]. Yo lo quiero. [...].

Para mí.

NANA: No es para ti.

FEDRA: ¿Por qué no?

NANA: Porque es de tu hermana.

FEDRA: ¿Y qué? Todo lo de ella pasa a ser mío: su ropa, sus zapatos, sus juguetes, las muñecas... todo lo que ya no le queda es mío. Su novio también puede ser mío. Cuando ya no le quede. (Escalante 102).

En la víspera de cumplir los 14 años, Fedra duerme en su camarote y sueña con su madre Pasífae quien le narra su propia locura al enamorarse de un toro, advirtiéndole que ella en el futuro cercano también hará práctica de semejantes o atrevidas costumbres familiares. Por su parte Teseo, su cuñado, comienza a notar que deja de ser niña, despertándole

la apetencia sexual, confirmación que ella tiene a través de dos sirenas (Pili y Tere) que se le presentan en cubierta:

PILI: Tú le gustas.

FEDRA: ¿A quién?

PILI: A él.

FEDRA: ¿Teseo? No es cierto.

TERE: Le gustas.

PILI: Y a ti también te gusta.

FEDRA: No.

PILI: Sí, desde que lo viste por primera vez.

TERE: Por eso haces este viaje. [...]. Y te aburres porque en realidad lo que quieres es estar con él.

PILI: Tocarlo, besarlo. Estar en su cama. (Escalante107 – 108).

Estas enunciaciones encausan los sentimientos íntimos de la jovencita Fedra que se enrola en un juego de seducción a cada encuentro que tiene con Teseo, situación que advierte Ariadna construyendo en torno suyo un ambiente de celos, desconfianza y rabia. El descontrol de la norma moral avanza hacia lo inevitable como producto en parte por la naturaleza hereditaria ya advertida por su madre, pero también por las decisiones conscientes que va a llevar a cabo. La transgresora dupla de Teseo y Fedra avanza hasta la realización del coito no alejado de autoacusaciones, remordimientos y dudas que les otorgan una inflexión humana al tratamiento dramático. Ariadna herida por el descubrimiento del engaño, abandona el navío mientras la nueva pareja de amantes se lanza en su propia aventura-geográfica y erótica- motivada por los placeres sexuales pero enfilados por la ruta inescrutable de la consumación trágica.

La “personificación de la inconstancia y la mutabilidad que caracterizan la existencia humana” (De los Ríos 99) vuelve a hacerse presente años después en casa de Teseo cuando

Fedra, una mujer ya de 35 esposada con su antes cuñado, espía morbosamente a su hijastro, motivo por el que recibe la amonestación de la ahora anciana nodriza:

A tus propios hijos no los ves desnudarse por el ojo de la cerradura, no vigilas su sueño toda la noche, no los sigues a todas partes, no los persigues como una sombra, no sueñas con ellos, no te matan de esta forma. No, Fedra: lo tuyo por ese muchacho es una locura inhumana. (Escalante 138).

En la pieza mexicana, el joven Hipólito es más cercano al procedimiento de Eurípides en tanto hace fastidiar a la diosa Afrodita porque: “Huye del lecho de bodas y se niega al connubio” (Eurípides 99). Con Escalante este casto y atlético joven será, lo decíamos, más cercano a la figura eurípidea y contrario a la concepción de Sarah Kane donde se le percibía como malcriado e insubstancial. El joven en la pieza de Escalante, explica a sus amigos las razones de su apartamiento del sexo del que puede prescindir debido a su preferencia por los deportes que lo hacen mantener su cabeza ocupada, sin lugar para lo que considera como cosas absurdas:

No me gustan los hombres porque soy hombre. No me gustan las mujeres porque... porque no me gustan. No me gustan ni los hombres ni las mujeres porque me aburre el amor, me aburren las relaciones y todas las cosas que siguen: matrimonio, conflictos, enfermedades, hijos y herencias. (Escalante139).

Fedra es descubierta por su hijastro cuando lo espía y queda muda, sin poder articular palabra. Ella pretende reprimir su deseo, pero en su afán de desapego comienza su auto inmolación y declive: acude a prostíbulos, se pierde en calles oscuras mostrando ahora sí como en Kane la miseria del mundo, la promiscuidad y los bajos instintos. Esta Fedra busca una expiación infringiéndose el escarmiento, y aconsejada por la Moira, deja de comer y

de beber, se queda simplemente postrada, abandonada, sin hacer nada, dejando pasar el tiempo hasta perder la razón, el pulso, el habla. Ya no hay más alusión a su esposo Teseo ni a su hermana Ariadna ni tampoco presencia de Hipólito. La vaciedad y dejadez erigen su agonía.

Finalmente la Nana al encontrar el cadáver de su ama: “*lo acaricia, lo limpia pausadamente, con calma infinita*” (Escalante 153). La nodriza quien la cuidó de pequeña y fue acompañante en el transcurso de la evolución de su carácter es testigo de la fatalidad.

Conclusiones

Las variaciones del mito en los dos tratamientos son evidentes. Escritas ambas piezas por dramaturgas, sus obras refieren un sistema de apariencias carente de moralidad, más cruento en la obra de Sarah Kane que enfatiza los rasgos de violencia y putrefacción mientras que en Ximena Escalante éstos resultan más sutiles pero no por ello menos elocuentes. Las acciones se desarrollan bajo un manto de deseo reprobable, ambición, sexo, soledad, poder, dolor y muerte. Como en los procedimientos trágicos advertidos en Eurípides, Séneca o Racine, el personaje central vive atormentado por la obsesión sexual devastadora que siente por su hijastro. En Kane es la ausencia de Teseo y en contraparte la cercanía de Hipólito por la que Fedra vuelca su pasión ofuscada, mientras que en Escalante es la fuerte propensión heredada de su abuela Europa y su madre Pasífae, la que corona su consciente sentido transgresor.

También puede señalarse una diferencia de tratamiento con el personaje de Teseo que en Escalante es fermento de la pasión de la niña Fedra quien ya convertida en su esposa va a canalizar su interés sexual hacia Hipólito. Toda vez que Teseo despierta en ella el sentido de la pasión y la empuja a la experiencia sexual, su figura desaparece del texto, indicándonos que ya ha cumplido con su función como elemento detonante para el desarrollo de la acción dramática.

Por su parte en la obra de Kane, Teseo estará de acuerdo con el linchamiento de su hijo Hipólito por la muchedumbre, un tanto por el doloroso suicidio de su consorte presuntamente violada, pero más pretendiendo calmar los ánimos deshaciéndose de la supuesta «oveja negra» real, a fin de que el imperio permanezca intacto. La cualidad de que la autora sea de origen inglés, resulta hondamente sarcástica si se tiene en cuenta el sistema de gobierno de ese país, instituido como monarquía parlamentaria siendo todavía Jefa de Estado la Reina Isabel II. Kane se convierte en crítica de su contexto, desenmascarando vínculos ocultos entre la prédica moral y las denominadas buenas costumbres “en un mundo indiferente donde somos consumidores y espectadores de una realidad que se vuelve espectáculo” mediático. En el caso de Kane la breve producción apenas de cinco piezas dramáticas y un guion de cortometraje, muestran el lado irónico y anarquista que: “supo enfrentar a las clases dominantes y opresoras, rebelarse a la monarquía, cuestionar los prejuicios sociales, criticar la moral imperante, las instituciones, la religión y política dominante” (<http://comedianacional.montevideo.gub.uy/evento/el-amor-de-fedra1-2>).

Ambas Fedras están construidas mediante escenas –algunas francamente breves– que pueden concebirse como episodios de naturaleza fílmica, intercalan sus espacios en ambientes interiores y exteriores, facilitando de esta manera la velocidad del ritmo y el interés creciente para el desarrollo anecdótico. Mientras la mayor parte de la obra de Kane se ubica adentro del Palacio, la de Escalante se sitúa en diferentes locaciones de una feria de pueblo (la primera parte), múltiples escenarios de un barco turístico (la segunda parte) y la casa de Fedra y distintos puntos de la ciudad (en la tercera parte).

Conviene señalar que la pieza mexicana utiliza pasajes de índole mitológica que sostienen y enriquecen el desarrollo anecdótico; de allí quizá la inclusión en el título de “otras griegas” como puede advertirse en las alusiones que aparecen en el texto: el Animador de feria ambulante que presenta a la Medusa ante los curiosos, golpeándola salvajemente para que hable y narre las razones de la pérdida de su condición femenina y su conversión monstruosa; las dos sirenas que –señalábamos antes– van a incitar las acciones de flirteo de

la casi niña Fedra con su cuñado; el Minotauro que maltrecho también por su consideración de monstruo, recomienda a Ariadna desconfiar de las personas para evitar la traición; Baco que se le presenta a Teseo y le increpa el dolor que va a causarle a Ariadna al descubrir que la engaña con su hermana menor; Pasífae que le revela a su hija Fedra parte del destino trágico que le espera; o su abuela Europa que se considera defraudada pues demandaba de su nieta un acto de mayor transgresión heroica antes de dar freno a su pasión y recluirse en sí misma. Todas estas menciones intercaladas pueden entenderse también como desdoblamientos de tipo reflexivo, voces del *alter ego* de los personajes o bien representaciones alegóricas que reafirman la condición tragicómica de la pieza.

Señalamos finalmente la ventura de estos dos dramas que desentrañan el mito griego y lo contemporizan con marcas de referencia vigente y crítica que, seguramente en razón de ello, conciben conectar con el lector o espectador proporcionando una relectura relocalizada en escenarios de reconocible actualidad.

Las obras demarcan un punto de vista crítico ante las relaciones familiares, el poder y el desajuste de la moral en las sociedades actuales. Si bien las circunstancias que se construyen alrededor de los personajes pudiesen estar marcadas por el azar o el encuentro que emerge y determina las rutas de los personajes, son éstos racionales y capaces de tomar sus propias decisiones “en un universo despojado de explicaciones teológicas; en un horizonte liberado de todo designio trascendente y de todo dinamismo teleológico inmanente” (De los Ríos 250).

Para cerrar viene adecuadamente la mención el filósofo coreano Byung-Chul Han que permite aproximarnos a nuestra atormentada protagonista: “La depresión es una enfermedad narcisista”, expone. Si Hipólito en Kane se cosifica como objeto de consumo, la Fedra en Escalante marca al personaje narcisista-depresivo “agotado y fatigado de sí mismo. Carece de mundo y está abandonado por el *otro*. Eros y depresión son opuestos entre sí”. Ambos tratamientos, el de Kane y Escalante, son las dos caras de la misma moneda que hablan del éxito-fracaso en el terreno del impulso sexual, la libido volcada hacia su propia

subjetividad en una sociedad cada vez más impulsiva, individualista, ególatra y necia. “La depresión se presenta como la imposibilidad del amor. O bien el amor imposible [o lo que concebimos como tal] conduce a la depresión” en una dialéctica del vacío. (Byung-Chul Han 11-13).

La ceguera de los personajes, la estulticia, el impulso irracional, las referencias eróticas y bestiales son marcas que definen los textos. En la obra de Kane el caos final vaticina un nuevo comienzo mientras en Escalante el personaje central se autodestruye retirándose de la vida pública y dejándose morir. Las cosmovisiones que se dibujan en estas dos dramaturgias, son contundentes y circunscriben –cada una a su manera- la pauta de los tiempos críticos que nos envuelven.

© Hugo Salcedo Larios

Referencias:

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires: Paidós, 2015.
- De los Ríos, Iván. *Grecia o el azar. Divinidad, suerte y destino en la literatura griega antigua*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2016.
“El amor de Fedra”, <http://comedianacional.montevideo.gub.uy/evento/el-amor-de-fedra>. Fecha de consulta: 03/05/2017.
- Escalante, Ximena. "Fedra y otras griegas", *El nuevo teatro II*, introd. Hugo Gutiérrez Vega, México: Ediciones El Milagro - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, pp. 87 - 153.
- Eurípides. “Hipólito”, *Las diecinueve tragedias*, versión de Angel Ma. Garibay K., México: Porrúa, 1963, pp. 93 – 119.
- Han, Byung-Chul. *La agonía de Eros*. Barcelona: Herder, 2016.
- Kane, Sarah. “El amor de Fedra”, trad. Antonio Fernández Lara. *Primer Acto*, núm. 293, abril-junio, Madrid, 2002 pp. 47 - 65.
- La Sagrada Biblia*. Trad. de *La Vulgata Latina* por Félix Torres Amat, Buenos Aires: Sopena, 1965.
- Losada Goya, José Manuel. "Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno)", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 26, Madrid, 2011 pp. 217 - 224.
- Mel Gowland, Natalie. "La culpable estratagema del amor: Un análisis de *Fedra* y *Andrómaca* de Racine".
https://www.academia.edu/3154387/La_culpable_estratagema_del_amor_Un_an%C3%A1lisis_de_Fedra_y_Andr%C3%B3maca_de_Racine?auto=download. Fecha de consulta: 23/04/2017.
- Sánchez-Lafuente Andrés, Ángela y Ma. Teresa Beltrán Noguer. “Influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno, *Myrtia*, no. 12, Universidad de Murcia (España), 1997, pp. 39 – 46.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*, Madrid: Siruela, 2011.

Steiner, George (2013). *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona: Gedisa.

“Una altra Fedra, si us plau”. *Viquipèdia. L'enciclopèdia lliure*. https://ca.wikipedia.org/wiki/Una_altra_Fedra_si_us_plau . Fecha de consulta: 21/04/2022.

Unamuno, Miguel de. “Exordio”, *Fedra*. https://www.academia.edu/7722448/Unamuno_Fedra_1 . Fecha de consulta: 17/04/2022.