

Los héroes han muerto. La revisión de la tragedia de Séneca en “*Phaedra’s Love*”, de Sarah Kane

Marianela B. Estévez
marianela.b.estevez@gmail.com

La literatura, como ya lo afirmaba Gérard Genette, no es nada más ni nada menos que un palimpsesto. Toda creación literaria se inscribe irremediabilmente en una tradición y retoma temas o conflictos ya enunciados por otras obras anteriores. Podríamos decir que existen aspectos de la condición humana que serán revisitados una y otra vez sin caer en la repetición, que presentan aún “mucho tela por cortar” y que se resignifican en los diferentes contextos sociohistóricos en que son planteados.

Los mitos griegos han sido durante siglos un material particularmente rico y explotado por diferentes autores. Es el caso del mito de Fedra, cuyo primer antecedente del que nos queda evidencia es la tragedia Hipólito de Eurípides (del siglo V a.C., de la cual existieron dos versiones pero sólo se conserva una), reescrito (siguiendo el concepto romano de aemulatio) en Fedra por el romano Séneca casi cinco siglos más tarde y del que se han producido hasta el día de hoy gran cantidad de versiones. Una de estas es la obra de Sarah Kane, Phaedra’s Love.

El presente trabajo es un análisis de dicha obra como ejemplo de la narrativa del teatro británico in-yer-face de finales del siglo XX. Una obra cruda que incomoda al lector/espectador y echa por tierra con las instituciones, los valores enunciados y lo sagrado de las sociedades modernas.

Introducción

Imaginemos esta situación: un copista se sienta frente a su escritorio, presto a continuar con su trabajo. Lo conoce a la perfección ya que dedica la mayor parte de sus días a transcribir, en el encierro, iluminado por la luz del sol que se cuele por las ventanas o por una tenue vela, las obras de los grandes pensadores. A la hora de comenzar, la falta de pergaminos nuevos no constituye un obstáculo para la realización de su tarea. Simplemente toma un pergamino ya usado, que contiene una copia repetida de otro texto, raspa de su superficie lo escrito en él, y escribe por encima el texto que se le ha encomendado.

El antiguo texto, sin embargo, aquél que ha sido raspado en un intento de borrarlo de la superficie, permanece allí, y así el nuevo texto se inscribe sobre él. A simple vista, habrá quienes creen que sólo existe la escritura más superficial, pero el ojo experto advertirá la

existencia del otro texto por debajo. Esta práctica, extendida a lo largo de varios siglos, se conoce como *palimpsesto* (proveniente del griego, significa “raspar de nuevo”).

El autor francés Gérard Genette tomó este concepto en sentido figurado y afirmó a fines del siglo XX, en su libro “Palimpsestos. La literatura en segundo grado” que toda literatura constituye un palimpsesto. Toda creación literaria se inscribe irremediabilmente en una tradición y retoma temas o conflictos ya enunciados por obras anteriores.

“Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. (..) El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura *palimpsestuosa*. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez.¹”

Y si de amar se trata, en la perversidad de amar más de un texto a la vez, es prácticamente imposible no remitirse a un material particularmente rico y explotado por diferentes autores: los relatos mitológicos, con una influencia inconmensurable en la literatura posterior. ¿Cómo amar, por ejemplo al “Ulises” de James Joyce sin (aun inconscientemente) sentirse atraídos por “La Odisea” de Homero?

Es el caso del mito de Fedra, cuyo primer antecedente del que nos queda evidencia es la tragedia *Hipólito* de Eurípides (del siglo V a.C., de la cual existieron dos versiones pero sólo se conserva una), reescrito (siguiendo el concepto romano de *aemulatio*) en *Fedra* por el romano Séneca casi cinco siglos más tarde y del que se han producido hasta el día de hoy gran cantidad de versiones.

Algunas de estas versiones, como “Fedra” de Jean Jacques Racine, hacen una referencia explícita ya desde el título a la obra en la cual se inspiran. Otras, como “El deseo bajo los olmos” de Eugene O’Neill o “Castigo sin venganza” de Lope de Vega, confían más en el reconocimiento del mito que pueda realizar el lector al hallar el patrón inconfundible que distingue a este drama: la joven esposa que cae presa de una pasión incontenible por su hijastro.

Entre las obras más modernas basadas en este mito encontramos “*Phaedra’s Love*” (“El amor de Fedra”, en español), escrita y estrenada en 1996 por la inglesa Sarah Kane, quien es considerada una de las “fundadoras” del teatro británico *in-yer-face* de finales del siglo XX.

1 Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara, 1989, pp. 495.

En el presente trabajo analizaremos dicha obra en comparación con el mito y con “Fedra” de Séneca, circunscribiéndonos a la figura de Hipólito, el hijastro que, sin quererlo, es depositario del amor incestuoso de Fedra.

Es una obra cruda que incomoda al lector/espectador y echa por tierra con las instituciones, los valores enunciados y lo sagrado de las sociedades modernas.

Hipólito y Fedra en Grecia y Roma

Cuenta el mito que Teseo, el héroe ateniense a manos de quien el Minotauro perdió su vida en el laberinto, tuvo un hijo con una amazona llamada Melanipa, o Antíope, o Hipólita. Ese niño, llamado Hipólito, fue tras la muerte de su madre criado por su padre, y creció hasta convertirse en un joven atractivo. Dice sobre él Pierre Grimal: “De su madre había heredado la pasión por la caza y las prácticas violentas. Entre todas las divinidades, distinguía con especial veneración a Ártemis y, en cambio, despreciaba a Afrodita.”²

La diosa del amor no toleró este desaire y, con el objetivo de vengarse de Hipólito, que vivía en el palacio con su madrastra ya que su padre se había ausentado hacía tiempo e ignoraban si aún vivía, sembró en su madrastra Fedra una pasión incontenible. A sabiendas de la imposibilidad de consumar esta pasión incestuosa, pero reconociéndose incapaz de olvidarlo, Fedra decide confesar su secreto a su nodriza, quien al principio intenta disuadirla pero luego accede a ayudarla con tal de verla feliz.

Hipólito se muestra horrorizado, tanto porque odia a todas las mujeres (las considera causantes de los males del mundo), como porque Fedra es la esposa de su padre. Huye del palacio y Fedra, instigada por su nodriza, lo acusa de haber intentado violarla. Al regresar Teseo y oír la historia, realiza un pedido (de tres deseos concedidos, le quedaba sólo uno) a su padre divino Poseidón: que Hipólito muera pronto por este crimen. Poseidón le otorga el cumplimiento de este deseo e Hipólito sufre un accidente al salir del mar un monstruo marino que aterroriza a los caballos que tiran de su carro. La descripción de la muerte de Hipólito, a cargo del mensajero, es particularmente cruenta y detallada.

Según el mito griego, Fedra se suicida al ser rechazada por Hipólito y nunca confiesa su mentira. Entra en escena al final la diosa Ártemis (por medio de una intervención conocida como *deus ex machina* por el modo en que se representaba la escena en el teatro), que se encarga de hacer pública la inocencia de su devoto. Según Séneca, en cambio, Fedra se suicida al enterarse de que Hipólito ha muerto, no sin antes confesar a Teseo la verdad. En ambos casos, Teseo se lamenta de la muerte de su hijo, el héroe trágico, acusado injustamente.

2 Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. - 1ª ed. 6ª reimp. - Buenos Aires: Paidós, 2010.

Otra diferencia entre ambas versiones es que, en Séneca, dada la corriente estoica a la que pertenecía, los propios actos y sentimientos no son ya el producto de los caprichos de los dioses, sino que cada quien es consciente y responsable de sí mismo (por esta razón también se elimina probablemente la intervención de la diosa al final).

Cabe destacar que ambas versiones coinciden en hacer a Fedra el centro del conflicto: su sufrimiento por una pasión inconfesable, su dolor ante el rechazo, el respaldo que encuentra en su nodriza y cómo decide seguir su consejo de acusar a Hipólito. En ambas, también, Hipólito es joven, apuesto, atractivo y virtuoso en su castidad, y siente por las mujeres un odio difícil de justificar (según él, la bendición de no tener madre es la posibilidad de odiar a todas las mujeres por igual). Cabe preguntarse hasta qué punto es realmente una figura positiva, un héroe, dada su capacidad de sentir odio, y su inclinación por las prácticas violentas.³

Es posible mencionar muchos otros puntos de contacto y diferencias entre las dos versiones, pero no es éste el objetivo de este trabajo.

Teatro “*In-Yer-Face*”

Durante la década de 1990 surgió en Inglaterra una forma de teatro no vista hasta entonces. Irrumpiendo en la escena londinense en 1995, la obra “*Blasted!*” (traducida como “Reventado”) de Sarah Kane sacudió las sensibilidades de todos cuantos la vieron y llevó a la audiencia a preguntarse, entre otras cosas, cómo catalogarla. La crítica eligió al principio llamarlos *New Brutalists* (Nuevos brutalistas), una etiqueta rechazada por la misma autora. El nombre que finalmente permaneció fue “*in-yer-face*”, una grafía técnicamente incorrecta que copia la pronunciación de la voz inglesa “*in your face*”, utilizada en contextos informales y particularmente utilizada por la juventud de esa época, cuyo origen parece remontarse al ámbito deportivo estadounidense en la década de 1970, con la intención de expresar burla o desdén.

Pero, ¿en qué consistía exactamente el teatro “*in-yer-face*”? Pues en mostrar (he aquí la ambigüedad de la frase, que además de ser utilizada como muestra de desdén podría ser traducida burdamente como “por tu cara”) absolutamente todo lo que preferimos ocultar, callar y, en ocasiones, ni siquiera pensar. El espectador se enfrenta a imágenes que de ninguna manera lo dejan indiferente: asesinatos cruentos, escenas escatológicas, lenguaje soez, sexo explícito, violencia salvaje. Es difícil describir una obra de este estilo como una experiencia placentera.

En palabras de Alex Sierz, el crítico a quien se le atribuye la utilización de este término: “El teatro “*in-yer-face*” es la clase de teatro que toma a la audiencia por el cogote y lo sacude

3 Galán, L. “El estoicismo de Hipólito en el drama de Séneca”, cf.

hasta que entiende el mensaje (...) escandaliza a los espectadores por el extremismo de su lenguaje y sus imágenes; los incomoda con su franqueza emocional y los perturba con su cuestionamiento agudo de las normas morales.”⁴

Después de lo que significó “*Blasted!*”, a Sarah Kane se le encomendó que escribiera una obra en la cual se reversionara un texto clásico. Según ella, aceptó a regañadientes ya que, en su opinión, en el teatro clásico nada importante sucedía en el escenario sino fuera de él. De este pedido resultó en 1996 “*Phaedra’s Love*”.

Esta obra, a diferencia de la de Séneca, se centra en la figura de Hipólito. Ambientada en la sociedad moderna, nos muestra a un príncipe heredero al trono (aunque sin demasiadas referencias, es posible inferir que pertenece a la corona británica), que en ausencia de su padre vive en el palacio con su madrastra y la hija de ésta, Strophe (Estrofa), que reemplaza a la nodriza estoica en Séneca.

Es un heredero que no sale de cacería pero también evade su deber como gobernante y pasa sus días entregado al onanismo, al sexo ocasional, jugando con juguetes para niños o mirando noticieros o películas violentas en televisión, que no le causan ningún sentimiento de impresión ni compasión. Al principio de la obra, Fedra se acerca a él para saludarlo por su cumpleaños, a lo que él responde que está mirando: “*Las noticias. Otra violación. Un niño asesinado. Una guerra en algún lugar. Un par de miles de empleos perdidos. Pero nada de esto importa porque hoy cumple años alguien de la familia real.*”⁵ La violencia y el sufrimiento ajenos (reales o ficticiales), vistos a diario a través de una pantalla, constituyen un espectáculo insignificante y repetitivo.

Como regalo de cumpleaños para Hipólito, Fedra se ofrece a sí misma, regalo que él acepta pasivamente y no considera como tal (a fin de cuentas, si Fedra deseaba entregarse, ¿es realmente un regalo para Hipólito?). Incluso más allá de esa humillación, Hipólito le dice a Fedra que su hija tuvo sexo con él y también con su padre. La conversación termina con una pregunta por parte de Fedra:

“*Fedra: ¿Por qué me odias?*”

Hipólito: Porque tú te odias a ti misma.”⁶

4 Sierz, A. “In-yer-face theatre is the kind of theatre which grabs the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message (...) [It] shocks audiences by the extremism of its language and images; unsettles them by its emotional frankness and disturbs them by its acute questioning of moral norms.” En: *In-yer-face theatre*. <http://www.inyerfacetheatre.com/what.html> (La traducción es nuestra)

5 Kane, S. “*News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters ‘cause it’s a royal birthday.*” En *Phaedra’s Love*, 1996. (La traducción es nuestra)

6 Kane, S. “*Phaedra: Why do you hate me? Hippolytus: Because you hate yourself.*” En op. cit. (La traducción es nuestra)

Esta Fedra también acusa a Hipólito de haberla violado y se suicida, lo que lleva a su posterior encarcelamiento y linchamiento por parte de una multitud enfurecida entre quienes se encuentra su padre, Teseo. Es este un espectáculo sangriento, virulento, perturbador (aún más que el relato del mensajero en Séneca, tanto por la fuerza de las imágenes como por el carácter voluntario de las acciones que se realizan). Incluso la multitud enfurecida por el ultraje de la reina festeja que el rey haga lo mismo con Estrofa (ignorando que se trata de ella) por el solo motivo de defender la inocencia de Hipólito.

Al llegar al final de esta obra, el lector (y presumo que mucho más el espectador) se siente inevitablemente sacudido (a diferencia de Hipólito al ver televisión), con la sensación de que el mundo no es un lugar tan amable como creía, los seres humanos son capaces de las bajezas más indescriptibles, y recién ahora lo ve con claridad. ¿Cómo pensar que hay un héroe representado en estas páginas?

La figura del héroe es el arquetipo de las virtudes valoradas por una determinada cultura inserta en un determinado contexto sociohistórico. Teniendo en cuenta este hecho, no resulta tan llamativo que Hipólito se haya transformado y deformado hasta convertirse en el ser degradado que encontramos en *Phaedra's Love*. La forma de criticar y desenmascarar a la sociedad que habitaba Kane fue diferente de la de Séneca (y muchísimo menos sutil). De aquel joven físicamente atractivo, atlético y completamente desinteresado por las mujeres por estar abocado al culto de otra diosa obtenemos ahora a otro joven, físicamente desagradable, apático, aburrido de su vida y de sus días, sin interés por los sufrimientos del prójimo que ve en televisión ni de quienes conviven con él en el palacio. Es también un príncipe, sí, y tanto el Hipólito de Séneca como el de Sarah Kane son herederos de un reino en decadencia con un rey ausente y una reina incapaz de controlar sus pasiones.

Ninguno de los dos Hipólitos posee realmente la vocación de gobernar o de ocuparse de su pueblo. Pero este Hipólito, el que pertenece a la familia real inglesa y pasa sus días viendo televisión y comiendo comida chatarra, no se ha consagrado al culto de ningún dios sino a la desidia. Este príncipe aburrido, deprimido según su madrastra que lo adora sin razón, tampoco le da mayor importancia a las relaciones sexuales que aquel Hipólito de Séneca, pero su manera de demostrarlo no es mediante la castidad sino todo lo contrario. El sexo es algo que se practica porque sí, o como una perversa forma de poder, sin siquiera el motivo del placer egoísta. Aun la autosatisfacción, que practica en más de una ocasión a lo largo de la obra, le proporciona escaso o nulo placer. Es un héroe apático, desagradable y desinteresado. Pero héroe al fin.

Su nobleza, su cualidad de héroe, no radica en sus actos ni en los motivos por los que los realiza, sino en la honestidad brutal con que se manifiesta. Se reconoce a sí mismo como lo

que es y no pretende ser nada de lo contrario. Dice verdades incómodas en un mundo que gusta de las mentiras piadosas. No le interesa lo políticamente correcto ni los sentimientos que pueda herir. Frente a un mundo hipócrita, que finge moralidad, fe y solidaridad, grita a los cuatro vientos sus propios actos más reprochables, su ateísmo, su egocentrismo. Su valentía es justamente reconocerse y autodefinirse como un ser despreciable frente a tantos otros seres despreciables que prefieren mantener las apariencias por el bien de las instituciones caducas que se desmoronan irremediabilmente.

Un ejemplo de lo dicho anteriormente es la escena en que Hipólito recibe la visita de un sacerdote de dudosa moral que pretende convencerlo de arrepentirse de sus pecados (aun sin haberlos cometido) a fin de salvar la imagen de la familia real, de la que depende la moral de la Nación. Pero él se niega, haciendo gala de su retorcido sentido del humor:

“Hipólito: Un reino de hombres honestos, pecando con honestidad (...)

Sacerdote: ¿Qué crees que es el perdón?

Hipólito: Tal vez sea suficiente para ti (...). Maté a una mujer y seré castigado por eso, por hipócritas que me llevaré conmigo. Que ardamos en el infierno. Dios puede ser todopoderoso, pero hay una cosa que no puede hacer.

Sacerdote: Hay algo de pureza en ti.

Hipólito: No puede hacerme bueno.

Sacerdote: No.

Hipólito: Última línea de defensa para el hombre honesto. El libre albedrío es lo que nos distingue de los animales.”⁷

Este héroe también muere, claro, para cumplir con su destino fatal. Y en esa muerte, tan injusta como la del Hipólito de dos mil años antes (si consideramos a la violación estrictamente como el acto de tomar físicamente a alguien contra su voluntad, aunque no si consideramos como una de sus formas a la vejación y humillación mental que ejerció sobre Fedra), halla al fin algo del placer que inútilmente esperó encontrar a lo largo de su vacía vida. A fin de cuentas, lo único en lo que la mayoría de los héroes coinciden es en morir heroicamente. Este héroe ni siquiera intenta defenderse de la acusación y muere con un

⁷ Kane, S. *Hippolytus: A kingdom of honest men, honestly sinning (...)*

Priest: What do you think forgiveness is?

Hippolytus: It may be enough for you (...). I killed a woman and I will be punished for it by hypocrites who I shall take down with me. May we burn in hell. God may be all powerful, but there's one thing he can't do.

Priest: There is a kind of purity in you.

Hippolytus: He can't make me good.

Priest: No.

Hippolytus: Last line of defence for the honest man. Free will is what distinguishes us from the animals. En op. cit. (La traducción es nuestra)

atisbo de felicidad porque al fin no siente aburrimiento. Es allí cuando descubre que el verdadero regalo de Fedra fue, si no algo que pudiera disfrutar o una razón para vivir, un porqué para morir.

Ojalá hubiera más momentos como este, afirma, mientras los buitres vuelan en torno a él esperando que dé su último respiro para abalanzarse sobre sus entrañas.

El héroe moderno está aquí para recordarnos que los héroes de la Antigüedad han muerto hace mucho tiempo, junto con los sistemas de valores que los ensalzaban. Está aquí para poner frente a nuestros ojos la obscenidad que preferimos no ver. No nos deja mirar hacia otro lado y con total desparpajo lanza piedras al edificio derruido y carente de valores que es la sociedad moderna. Los héroes han muerto, nos recuerda, y si vivimos en un mundo sin héroes ni dioses lo único que nos queda es el libre albedrío. Y los ojos bien abiertos.

Bibliografía y Webgrafía

Brci'c, C. (2006) Sarah Kane y el espectáculo del dolor. *Revista chilena de literatura*, 69 [versión electrónica]. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952006000200002>

Galán, L. *El estoicismo de Hipólito en el drama de Séneca* – UNLP. La Plata.

Galán, L. *Fedra. De Séneca a Sarah Kane* – UNLP. La Plata.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara.

Graves, R. (1985) *Los mitos griegos*. – 1ª ed. 1ª reimp. – Madrid: Alianza Editorial.

Grimal, P. (2010) *Diccionario de mitología griega y romana*. - 1ª ed. 6ª reimp. - Buenos Aires: Paidós.

Sierz, A. (2010) *In-yer-face theatre*. Recuperado de:

<http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>

Sunder, G. (2002) *“Love me or kill me”*. *Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester, Manchester University Press.

Szalwinska, M. (16 de noviembre de 2006) Don't blame Sarah Kane for New Brutalism's Easy Ride. *The Guardian*. Recuperado de:

<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2006/nov/16/sarahkaneblog>