



¿Y Fedra?

**Una escritura dramaturgica hacia la humanización de Fedra: reinterpretaciones de Séneca,
Racine y Unamuno**

Andrea Mejía Quintero

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filóloga Hispanista

Tutor

Eduin Andrés Yepes Correa Dr. En Literatura

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Filología Hispánica
Medellín, Antioquia, Colombia
2022

Cita	(Mejía Quintero, 2022)
Referencia	Mejía Quintero, A. (2022). <i>¿Y Fedra?</i> Una escritura dramática hacia la humanización de Fedra: reinterpretaciones de Séneca, Racine y Unamuno, 2022 [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: Jhon Jairo Arboleda Céspedes

Decano: Edwin Alberto Carvajal Córdoba

Jefe departamento: Juan David Rodas Patiño

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Resumen

Trabajo de modalidad investigación–creación en el que se realiza un acercamiento a la humanización de la heroína clásica a partir de una escritura dramaturgica. El personaje de Fedra reinterpretado por Séneca (54 d.C), Racine (1677) y Unamuno (1910) es el referente principal tanto del análisis, como de la creación, puesto que permite ver, gracias a su drama unipersonal, la desconfiguración de la heroína clásica y la composición de la mujer contemporánea a través de tres pilares indispensables: la corporeidad, el discurso propio y el yo. Esta propuesta dramaturgica se vale de tres personajes para desarrollarse dentro de las diferentes estructuras del diálogo. Tres personajes sin nombre propio que no tejen una historia lineal, sino que yuxtaponen sus voces dispares, sugiriendo la presentación de un teatro lírico, pero valiéndose como texto literario.

Palabras clave: Escritura dramaturgica, estructuras del diálogo, Fedra, humanización de la heroína clásica, drama unipersonal, corporeidad, discurso propio, el yo.

Abstract

In this work of research-creation modality we seek to make an approach to the humanization of classical heroine from creative dramatic writing. The character of Fedra reinterpreted by Seneca (54 d.C), Racine (1677) and Unamuno (1910) is the main reference both analysis and of the creation since it allows to see, thanks to his unipersonal drama, the deconstruction of classical heroine and the composition of contemporary women through three indispensable pillars: corporeity, self-discourse, and the self. This dramatic writing proposal uses three characters to develop within the different structures of the dialogue, three unnamed characters who do not tell a linear story, but juxtapose their disparate voices, suggesting the presentation of a lyrical theater, but using it as a literary text.

Key words: Dramatic writing, structures of dialogue, Phaedra, humanization of classical heroine, one-person drama, corporeity, self-discourse, self.

Tabla de contenido

Introducción	
Retorno a las pasiones femeninas inmortalizadas por el teatro griego antiguo.....	6
Metodología	
Bitácora de viaje: ¿Y Fedra?.....	8
Corpus e indagación	
Desnudando a la heroína (en el mundo de los hombres).....	9
Conceptualización	
El texto dramático.....	18
Análisis	
Rescatando a Fedra de su argumento.....	23
Resultados	
Obra: ¿Y Fedra?.....	26
Conclusiones.....	56
Bibliografía.....	59

Introducción

Retorno a las pasiones femeninas inmortalizadas por el teatro griego antiguo

El concepto de leyenda se debe diferenciar del mito¹ porque el primero es un relato basado en conflictos humanos, un hecho del pasado que “magnificado por la fantasía” (Real Academia Española, 2014, definición 2) le permitió a la ficción comenzar a dialogar con la realidad y traspasar las barreras formales del mito. Si bien es un concepto que no se debe desligar de la narración oral y de sus narradores populares, los cuales contaban con una excelente estética oral, uno de los mayores aciertos de la leyenda es la cimentación de una estructura que le permitió a los individuos pensarse el mundo desde el lenguaje y la rememoración. (Morote, 2016: 393). Un mundo que al comenzar a ser protagonizado por mortales dejaba de pertenecer netamente a los dioses. Los hombres, por primera vez, pudieron reconocerse dentro de las pasiones y los sufrimientos de otros hombres y comenzaron a ver a los mortales enfrentarse con los dioses, como Fedra, por ejemplo, que compite con Diana —una diosa— por el amor de Hipólito.

Con la leyenda se abre una nueva manera de narrar y de entender el mundo desde la condición humana y con esta condición vemos surgir la tragedia. El género trágico aparece a finales del siglo VI, precisamente porque la realidad política de las civilizaciones dejó de estar en sintonía con el lenguaje del mito y de la leyenda, los nuevos valores (desarrollados por las ciudades de Pisístrato, Clístenes, Temístocles y Pendes) fueron el motor de la acción trágica. “En el conflicto trágico, el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos aún en la tradición heroica y mítica, pero la solución del drama se les escapa: no es nunca el resultado de la acción, sino siempre la expresión del triunfo de los valores colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática.” (Pierre, 1987, p. 13)

¹ La palabra *mythos* es una palabra griega. En el antiguo uso lingüístico homérico no quiere decir otra cosa que «discurso», «proclamación», «notificación», «dar a conocer una noticia». En el uso lingüístico nada indica que ese discurso llamado *mythos* fuese acaso particularmente poco fiable o que fuese mentira o pura invención, pero mucho menos que tuviese algo que ver con lo divino (...). No obstante, la palabra «mito» no se encuentra en absoluto en este contexto. Sólo siglos después, en el curso de la Ilustración griega, el vocabulario épico de *mythos* y *mythein* cae en desuso y es suplantado por el campo semántico de *logos* y *legein*. Pero justamente con ello se establece el perfil que acuña el concepto de mito y resalta el *mythos* como un tipo particular de discurso frente al *logos*, frente al discurso explicativo y demostrativo. La palabra designa en tales circunstancias todo aquello que sólo puede ser narrado, las historias de los dioses y de los hijos de los dioses. (Gadamer, 1997: 25)

Así mismo, existe una separación entre el ideal trágico que toma su papel decisivo con Racine (1639 – 1699) y la tragedia shakespeareana. El primero se consolida contemporáneamente con una economía de medios y una “orquestación verbal” que trascienden por completo la segunda, cargada de elementos escénicos, como lo ejemplifica Steiner (2021): “¿Puede Berenice continuar abrumada por la pesadumbre en el desnudo escenario de Racine o tendrá que llamar para que le traigan una silla, haciendo subir así a ese escenario la contingencia y las componendas del orden prosaico del mundo? (...) No hacen falta tempestades cósmicas ni bosques peregrinos para llegar al corazón de la desolación. Basta la ausencia de una silla.” (p. 14)

Por otra parte, además de la tragedia es necesario resaltar el concepto de catástrofe como punto indispensable del drama, puesto que es el factor que obliga al personaje a reconocer su realidad, su verdad y sus emociones, lo que lo transmuta y lo libera. Darle conciencia a un personaje

y liberarlo –con su conflicto– de todos los adornos de la decoración escénica y las largas tiradas de versos recitados, es el mayor acierto en las reinterpretaciones dramaturgicas de las tragedias clásicas, como veremos más adelante en el personaje de Fedra y en la transformación de sus monólogos (reducidos a una economía artística). Sin embargo, esta modernización de las tragedias ha seguido limitando a sus personajes dentro de un contexto y un argumento lineal que condiciona los discursos propios y sigue priorizando los diálogos tradicionales, diálogos que se reducen a una conversación, a un intercambio verbal entre los personajes y a la “reversibilidad de la comunicación” (Pavis, 1980, p. 125 -126)

Teniendo presente lo anterior, esta investigación–creación pretende el acercamiento a la humanización de la heroína clásica solo desde el personaje de Fedra, es decir, valiéndose meramente de su drama unipersonal, su discurso propio y su proceso de modernización, para componer una propuesta dramaturgica. La dramaturgia, entendida aquí desde Pavis (1980) como el texto para ser representado, pero con una estructura, la obra dramática o la construcción de un texto literario para ser representado que ya no obedece una serie de reglas de composición tradicionales.

Lo primero que se hará para llegar a este fin será identificar las características propias de Fedra como personaje modernizado dentro de las reinterpretaciones dramaturgicas de Racine y Unamuno (la dramaturgia de Séneca será el texto base) para luego enfocar el acercamiento en una

reflexión sobre el personaje de Fedra desde tres pilares indispensables: su corporeidad, su discurso propio y el *yo*. Dándole así nacimiento a la obra *¿Y Fedra?* La cual se valdrá de tres personajes para desarrollarse dentro de las diferentes estructuras del diálogo, tres personajes sin nombre propio, que no tejen una historia lineal, sino que yuxtaponen sus voces dispares, sugiriendo la presentación de un teatro lírico,² pero valiéndose como texto literario.

Metodología

Bitácora de viaje: *¿Y Fedra?*

Este trabajo de investigación–creación se consolida como un proceso sistemático para la evaluación de un nuevo conocimiento que parte desde la indagación de teorías ya existentes, pero que tiene como resultado final la creación, es decir, el nuevo conocimiento como un producto que no existía y que contribuye al crecimiento de la disciplina dentro de la cual existe; en este caso, una escritura dramática que nutra los estudios culturales de las heroínas clásicas modernizadas dentro de las reinterpretaciones dramáticas de las leyendas griegas posteriores al siglo XX.

En consecuencia, aunque el proceso de creación va de la mano del análisis, se indagó primero en las tres obras propuestas desligando al personaje de Fedra de su historia lineal y encontrando así que, al ser un personaje dotado de una carga dramática excepcional se vale de sí mismo para desarrollar el conflicto y el desenlace de la acción dramática. Además de esto, se identificó que el discurso propio de Fedra no es netamente verbal, sino que se compone de un trabajo artístico ligado a la corporeidad y a la manifestación del *yo*. Un discurso que se ha ido modificando en las diferentes reinterpretaciones dramáticas —en este caso en la de Racine y Unamuno—, especialmente desde su economía verbal basada en una depuración de adornos en el lenguaje y en los medios escénicos.

Por otra parte, el rastreo bibliográfico previo a esta investigación-creación, se realizó en los buscadores Dialnet, Redalyc, Scielo y Google Académico; además, se establecieron y cumplieron tres parámetros de selección: que los textos seleccionados estuvieran escritos en

² El género dramático lírico se consolida con narraciones en verso, generalmente poemas, para expresar emociones o sentimientos acompañados de música lírica. Consultar *El Siglo de Oro en el teatro lírico español de 1850 a 1930* de Víctor Sánchez Sánchez.

español; que el periodo de publicación fuera posterior al siglo XX, para poder rastrear a Fedra desde las manifestaciones más modernas de la leyenda; y por último, que los textos respondieran, de manera eficiente, al enfoque investigativo y la base para la propuesta de creación: *La humanización de las heroínas trágicas griegas, la humanización de Fedra, Fedra como heroína y Fedra como personaje femenino*.

Así mismo, para la creación de la obra *¿Y Fedra?* se realizaron dos trabajos importantes: el primero fue tomar los hallazgos mencionados anteriormente como la base de la composición nutridos también por investigaciones anteriores en el campo de la humanización de las heroínas clásicas. El segundo fue indagar dentro del texto dramático con autores como Fernanda del Monte Martínez, Hans – This Lehmann, Sarah Kane y Luis Fernando Zapata Abadía³.

La obra *¿Y Fedra?* Surgió inicialmente con dos personajes: una Fedra compuesta con las cualidades de las dos obras objeto de estudio y una Fedra contemporánea dotada con ciertos tintes feministas, pero principalmente objetiva y crítica frente al patriarcado y la religión. La primera sigue estando en un conflicto interior debido a su pasión “incestuosa” que la debate entre el amor y la culpa. La segunda, en cambio, reconoce su pasión, pero al tener la capacidad de no sublimarla se apropia de ella con facilidad y no permite que se le juzgue por ello. A mitad del proceso nace un tercer *personaje autor* quien es el que rompe la estructura del diálogo tradicional y motiva o distorsiona el intento de comunicación de los dos principales. Además, es el que personifica la indagación tanto de la tragedia como del texto dramático.

Corpus e indagación

Desnudando a la heroína (en el mundo de los hombres)

La tragedia de *Fedra e Hipólito* fue representada por primera vez en el teatro del Hotel Debourgogne el 1 de enero de 1677 y fue impresa el 15 de marzo del mismo año. Toma el título de *Fedra* a partir de la edición colectiva de 1687. La primera mención de Fedra se encuentra en la

³ De este último se hizo tanto el acercamiento a sus obras como la participación en el montaje de su propuesta dramática *FIRMES*: una obra teatral posdramática que narra la cotidianidad de dos mujeres en el centro de una ciudad de los años noventa y que no se proyecta como una historia lineal, sino que se va tejiendo a través del discurso de cada uno de los personajes principales (personajes con cuerpo y voz en escena) y secundarios, estos últimos reconocidos como *personaje palabra*, que nunca aparecen en escena con voz y cuerpo propio “ya que su accionar real está supeditado a aquel que le presta su voz y cuerpo para cobrar vida.” (Yepes, 2020, p. 43)

Odisea (XI, 321) y Cantes Naupactios, poema épico posthomérico. Fue motivo de inspiración para dos tragedias de Eurípides, una de Licofrón, otra de Sófocles y la Herodia IV de Ovidio hasta llegar a ser presentada por Séneca. Momento el que se convierte en arquetipo y objeto de inspiración para muchísimos autores posteriores dentro y fuera de la cultura griega, como, por ejemplo: *L'Ippolito* de G. Bozza (1567); *Fedra* de O. Zara (1572); *Phédre* de Racine (1667), *Phédre et Hippolyte* de N. Pradon (1667); *Phedra und Hippolytus*, de Smith (1707); *Phaedra*, de Schiller (1804); *Fedra* D'Annuncio (1909); De Unamuno, *Fedra* (1919); *Fedra* de Espriu (1955); *Fedra* de Manuel Lourenzo (1986); *El amor de Fedra* de Sarah Kane (1996); entre muchos otros. (López, 1973)

Además del teatro, sus reinterpretaciones han fecundado también la poesía, *Phaedra* (1866) por Swinburne; la ópera, *Phaedra* (2007) por Hans Werner y Christian Lehnert; la narrativa, *Fedra* (2007) por Juan Mayorga; y el cine, *Fedra* (1962) por Jules Dassin; promoviendo también muchísimos trabajos investigativos que se han renovado periódicamente, *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico* (2008) y *Otra Fedras: Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX (Estudios Clásicos)*, ambos por Andrés Pociña y Aurora López. Por ende, no es tarea fácil hacer una elección de las muchas reinterpretaciones que se han hecho de una leyenda clásica como *Fedra*, que ha logrado inmortalizarse, dentro de las diferentes manifestaciones artísticas. Sin embargo, con la intención de hacer un análisis comparativo del personaje de Fedra, desde la humanización de la heroína clásica, se establecen tres momentos claves en la modernización de la tragedia: sus primeras manifestaciones con Séneca, la ilustración francesa con Racine y el modernismo español con Unamuno los cuales delimitarán el corpus de esta investigación-creación.

La primera de las obras objeto de estudio es *Fedra* de Lucio Anneo Séneca (Séneca el joven⁴) nació en el año 4 a. C. y murió en Roma en el año 65 d. C. Fue un político, orador, escritor y reconocido filósofo romano que pasó a la historia como uno de los máximos representantes del estoicismo. Su extensa obra está alimentada por cartas, *Epistolae Morales ad Lucilium*; tratados de filosofía, *Apocolocyntosis divi Claudii*; diálogos, *De vita beata* en el año 58 d. C; consolaciones, *Ad Marciam Consolatione* en el año 40 d. C. y tragedias como *Fedra* que

⁴ Para diferenciarlo de su padre: Séneca el viejo.

cuentan con una gran influencia y divulgación. Está dividida en cinco actos, 1280 versos y un solo lugar escénico. Esta desarrollada en Atenas y sus alrededores. Cuenta con seis personajes: Hipólito, hijo de Teseo; Fedra, esposa de Teseo; Nodriz, la nodriza de Fedra; Teseo padre de Hipólito y esposo de Fedra; Mensajero y Coro de mujeres cretenses.

Su argumento tiene como protagonista a Fedra, quien intenta seducir a su hijastro Hipólito mientras Teseo se encuentra en los infiernos. Hipólito, un joven que se mantiene virgen y le es fiel a Diana, rechaza a Fedra y huye horrorizado por su declaración, pero al regreso de Teseo, la nodriza y Fedra calumnian a Hipólito, asegurando que ha intentado violar a Fedra. En su cólera, Teseo invoca a Neptuno contra su hijo Hipólito y el dios hace salir del mar un monstruo que espanta a los caballos y terminan desmembrando a Hipólito. Ante los restos de Hipólito, confiesa Fedra su crimen y se suicida. Teseo, afligido y arrepentido decide darle sepultura a su hijo.

La segunda obra objeto de estudio es *Fedra* de Jean Racine, nacido el 22 de diciembre de 1639 en una comuna francesa de Aisne y muerto en París el 21 de abril de 1699. Fue un dramaturgo francés reconocido por sus obras trágicas, además, de sus obras religiosas, *Athalie*; comedia, *Les Plaideurs* (1668) y tragedia para niños, *Esther* (1689). Hizo parte del neoclasicismo y después la publicación de *Fedra* enmudeció literariamente y no volvió a escribir. Su reinterpretación fue publicada por primera vez en 1677 y está basada en la tragedia de Eurípides, pero influenciada por las interpretaciones de Séneca y Garnier. *Fedra* catapultó a su autor como un escritor universal por su arquitectura cuidadosa y su estilo. Esta obra tiene una estructura dividida en un prefacio, cinco actos, treinta escenas y 1650 versos. No tiene coro y cuenta con nueve personajes: Teseo, hijo de Egeo rey de Atenas; Fedra, hija de Minos y Pasífae; Hipólito, hijo de Teseo y Antíope; Aricia, princesa de la casa real de Atenas; Terámenes; de Hipólito; Enone, nodriza y confidente de Fedra; Ismene, confidente de Aricia; Panope, mujer del séquito de Fedra y los guardias.

Su argumento inicia con la intención de Hipólito por huir de Trecena debido a su amor por Aricia, heredera de un clan enemigo de su padre, pero que siente lo mismo por él, y la confesión de Fedra a su nodriza de sus sentimientos por Hipólito y su deseo de muerte. Llega entonces la noticia de la muerte de Teseo lo que impulsa a Fedra, presionada también por Enone, a confesarle su amor a Hipólito quien horrorizado la rechaza. Aparece Teseo en Trecena y tras lo ocurrido, y temiendo que Fedra se suicide, Enone le dice que Hipólito ha seducido a Fedra, por lo que Teseo

lo destierra y le pide al dios Neptuno que lo mate. Cuando Fedra se arrepiente y quiere decir la verdad se entera de que Hipólito está enamorado de Aricia y entonces calla y termina de condenar a Hipólito. Enone se suicida y Teseo sospecha de la inocencia de su hija a pesar del silencio de Aricia, pero cuando se arrepiente se entera de que Hipólito ha muerto estrellado en una roca huyendo de un monstruo marino después de prometerle a Aricia que se casarían. Fedra le confiesa todo a Teseo y se suicida. Teseo arrepentido, deshonorado y triste, decide liberar y adoptar a Aricia.

La tercera obra objeto de estudio es *Fedra* de Miguel de Unamuno y Jugo, quien nace en Bilbao el 29 de septiembre de 1864 y muere en Salamanca el 31 de diciembre de 1936. Perteneció a la generación del 98 como escritor y filósofo español. Su obra se compuso de narrativa, *Paz en la guerra* en 1897; novela, *Niebla* en 1924; ensayos filosóficos, *La agonía del cristianismo* en 1925; poesía, *Romancero del destierro* en 1928; libros de viajes, *Paisajes* en 1902; epistolarios y teatro, *Fedra*, *Andrómaca*, *Medea*, entre otras. Su interpretación fue escrita en 1910 y estrenada el 25 de marzo de 1918 en el Ateneo de Madrid. Está inspirada en la *Fedra* de Jean Racine con la intención de crear una *Fedra* moderna que comparta con sus antecesores (Eurípides y Séneca) meramente el argumento y que nazca desde un desarrollo totalmente distinto; se puede considerar una modernización del mito puesto que adapta a los personajes a su época y suprimiendo todo lo que se pudiera considerar como mero adorno escénico, incluso los personajes. Tiene una estructura dividida en un exordio, tres actos y 36 escenas. Cuenta con seis personajes: Fedra, Pedro (Teseo), Hipólito; Eustaquia, nodriza de Fedra; Marcelo, médico y amigo de Pedro; Rosa, la criada.

Este argumento, presenta por primera vez una Fedra cristiana. Fedra, al ser huérfana permanece en un convento hasta que es recogida para contraer matrimonio con Pedro, un hombre mayor de edad que tiene mucho dinero y muchos bienes. Luego del matrimonio, Fedra comienza a enamorarse de Hipólito, su hijastro. Fedra le confiesa su amor a Hipólito, pero este la rechaza y ella, cegada por el rencor lo acusa ante su esposo de pretenderla lo que provoca el destierro del joven y el padecimiento de Fedra que termina muriendo por la culpa y el desamor. Al final, Fedra deja una carta a Pedro confesándose y entonces Pedro se reconcilia con su hijo.

Además, los siguientes textos que se tuvieron en cuenta posteriormente para el análisis demostraron que si bien cada uno de ellos fue compuesto con unos enfoques específicos todos

comparten el concepto de modernización de las heroínas clásicas desde una deconstrucción y revaluación de los antiguos modelos patriarcales dentro del mito⁵. Una deconstrucción manifestada y desarrollada a partir de los personajes femeninos trágicos con una alta carga dramática, mujeres transgresoras que con sus pasiones y conflictos unipersonales desobedecen el orden natural impuesto por los hombres y los dioses. La investigación “La figura femenina y la pasión que aniquila Fedra de Séneca - Hamlet de William Shakespeare” de Gisela Iacomini, por ejemplo, acierta al decir que “la atmósfera dramática de las obras es claramente desplegada por el género femenino. Las mujeres, desequilibradas por la pasión, actúan como iniciadoras de la tragedia.” (2011, p. 6)

De acuerdo con Iacomini (2011) son entonces las pasiones femeninas las que movilizan la tragedia y conducen a los personajes a la muerte porque se convierte esta en su única redención. Esta investigación consultada remite su interés al género femenino y sus pasiones analizando cómo las heroínas de cada obra son víctimas de una muerte catastrófica, ejemplo: “Fedra se suicida con una espada; Gertrudis bebe veneno por error; y Ofelia se ahoga en un arroyo.” (p. 6) Destaca, además, un concepto valiosísimo, el *scelus*, que se puede reconocer como un tópico esencial en estas tragedias femeninas porque se desprende de los amores “enfermizos” de las heroínas y por ende focalizan el crimen (normalmente hacia los hombres) y arrastran a los demás personajes a la tragedia e incluso a la muerte. En *Fedra*, por ejemplo, esto se presenta en la falsa acusación a Hipólito hecha por la misma Fedra, en Séneca, o por su nodriza, en Racine. Fedra al ser rechazada por Hipólito lo acusa ante su padre de estar enamorado de ella razón por la cual se desata la tragedia.

Por otro lado, uno de los apartados de “La función moral y social del teatro en la Grecia clásica. El lenguaje femenino en la Tragedia: Clitemnestra” escrito por Ana Belén Rodríguez Carmona, propone un debate sobre las mujeres dramáticas vs las mujeres reales, ella asegura que en el drama hay “una polaridad tensa varón/mujer” (2015, p. 27) la cual está motivada por un “perpetuo conflicto” entre la sociedad patriarcal invasora y la sociedad matriarcal prehelénica y que ese debate no era, en definitiva, común entre las mujeres reales reducidas al mero círculo familiar y “valoradas” o “respetadas” solo dentro de ese círculo. Esta investigación identifica dos

⁵ Muchas investigaciones consultadas siguen reconociendo a *Fedra* como un mito, pero al ser un conflicto humano debe reconocerse como una leyenda.

tipos de mujeres dentro del drama: “las mujeres ejemplares” (p. 31) porque respetan su rol y sus deberes por encima de sus propios deseos, por ejemplo, Penélope homérica que permanece fiel a Odiseo por veinte años; y “las mujeres no ejemplares” que transgreden drásticamente estos roles e interfieren en el mundo de los varones, de ahí que su destino sea trágico, por supuesto; un ejemplo claro sería Antígona de Sófocles que decide violar las reglas impuestas por el patriarcado para enterrar a su hermano.

Dentro de la humanización de la heroína, hay un componente que no se puede pasar por alto y es el personaje de las nodrizas. Estas son mujeres que acompañan a la heroína, incluso en las reinterpretaciones más actuales de la tragedia. Son trascendentales dentro de la humanización porque son el papel femenino netamente humano puesto que, al ser esclavas, no son de interés para los dioses y no tienen pasiones ni conflictos propios. En la tesis doctoral de Núria Llagüerri Pubill titulada “Nodrizas de Tragedia en la caracterización de los héroes” hay un análisis sobre las diferentes nodrizas de la tragedia, aquí se asegura que, una de las nodrizas mejor caracterizadas es la que acompaña a Fedra porque es un personaje con unos rasgos físicos y psicológicos que se perpetuarán dentro de la producción literaria, especialmente porque le sugiere al personaje la edad suficiente como para configurar a la heroína con su pasado y sus pasiones más profundas. La nodriza es quien mejor conoce a Fedra y quien “influye de manera directa en el devenir trágico de la peripecia” (2014, p. 232). En Séneca y Racine, la nodriza es quien ha cuidado a Fedra desde que era una niña y es la mujer que conoció y sirvió a su progenitora, por ende, es la persona que mejor conoce a Fedra y que influye en su vida como lo haría una madre: interviene directamente en el conflicto trágico intentando salvar a Fedra del dolor.

Así, de la mujer ateniense pasamos a la romántica con “La mujer en la historia literaria. Eurípides, Dante, los románticos” de Patrizia Di Patre, donde se plantea que la verdadera tragedia femenina surge con Eurípides porque con él “nace por primera vez la conciencia del rol femenino” (2007, p. 14) en contraposición a la distribución de papeles propios de la sociedad. Con Dante aparece el verdadero prototipo, “una criatura sublimada (...) un ser sobrenatural. Para describirla, nació todo un estilo, denominado por supuesto “dulce”, el Dulce Estilo por antonomasia, una nueva manera de poetizar” (p. 19), es la figura que aparece en circunstancias extraordinarias y que despierta Amor (el amor más puro). La mujer romántica, en cambio, es “una función del amor pasional, de la pura energía universal, la cual puede convertirse en juria

devastadora y en cuanto se abandona, cede sus derechos sociales para adquirir los de la naturaleza inocente: sin pecado, porque está más allá de toda constrictión.” (p. 27).

Se van tejiendo, en esta búsqueda, unas cualidades específicas en las heroínas clásicas y su proceso de humanización, como por ejemplo, la identidad autónoma analizada en “Humanización e ironía de Circe en el relato de Lourdes Ortiz” de Miguel Gómez Jiménez, una identidad que se hace visible al reconocer al personaje como primer plano, es decir, al no reducirlo al plano de su acción, sino al entrever su conflicto desde la reflexión implícita en su propia voz y su discurso: sus pensamientos, motivaciones, deseos, quejas y motivos. (2012, p. 118) Un proceso que se logra a través de un distanciamiento de atributos divinales y un fortalecimiento de la psicología interior de la mujer. En Gómez Jiménez se destaca “una profundización en la complejidad humana desde el recuerdo y la memoria, con las que se trata de llenar el vacío asignado al personaje femenino. (p. 103). En la Fedra de Séneca hay un acercamiento a esta cualidad desde los monólogos de Fedra, sin embargo, en la escritura dramática será uno de los ejes de creación: Fedra recordará su pasado a través de su madre Pasífae.

Otra cualidad es la concepción como figuras femeninas transgresoras, figuras que transgreden su rol como mujer y el sentido simbólico original del mito. Desde este punto la investigación de Pla Gracia Terol titulada “Transgresión y humanización en Electra – Babel” de Lourdes Ortiz, enfoca su estudio en los procesos de desmitificación, el tratamiento de los roles de género y la reinención de Electra como figura transgresora, por medio de un proceso selectivo de la obra que permite el análisis de esta, en relación con su contexto, sus influencias y la propuesta de reinterpretación de la literatura grecolatina. Sus principales hallazgos aluden a la reelaboración que hace Lourdes Ortiz de los personajes, deformando los roles de las figuras femeninas, a Electra como figura transgresora y a la combinación del rasgo trágico con el contemporáneo como una suerte de vigencia actual de los mitos y sus posibilidades literarias, además, hace énfasis en lo acertada que es la parodia —que hace la autora— a los modelos tradicionales de conducta para cuestionar los roles de género que se han mantenido vigentes desde la mitología griega hasta hoy. Fedra, por ejemplo, tiene un rol también determinado: debe limitarse a ser esposa y madre, pero al enamorarse de su hijastro no puede cumplir ninguno de los dos roles impuestos, su pasión transgrede el rol patriarcal preconcebido.

La tercera cualidad dentro de la humanización de las heroínas clásicas es la proporción de atributos femeninos propios de las mujeres contemporáneas al momento en que se da la reinterpretación de la Tragedia. Un ejemplo claro de esto, es visible en la investigación de Lorena Alemán Alemán titulada “La Fedra cristiana de Halma Angélico a partir de la Fedra de Miguel de Unamuno”, que concentra su análisis en la modernización de la leyenda de Fedra desde la comparación de dos reinterpretaciones de la leyenda: la de Miguel de Unamuno, que desmitifica la figura de la heroína clásica dotándola de la psicología y el carácter de la mujer católica contemporánea del siglo XX y la obra de Halma Angélico, que enmarca su versión de esta figura femenina griega dentro de un entorno moralista cristiano que la reprime.

Así mismo, uno de los elementos fundamentales ligado a este proceso de humanización es la expiación. Las heroínas que hemos venido caracterizando cargan con la culpa de desencadenar la Tragedia por su desobediencia y sus pasiones no reprimidas. En “La Tragedia de hoy: dos reescrituras contemporáneas del mito de Antígona” de Teresa Vallés Botey, por ejemplo, se hace un acercamiento a la Antígona de María Zambrano concebida como una heroína renacida, una profeta capaz de guiar a los demás personajes a “la transformación de su ser” (2018, p. 159) como si su destino fuera simplemente el de “proclamar la verdad” (p. 157). Lo más interesante de esta obra es que la heroína —condenada a la cueva para morir— se encuentra en ese vacío con ella misma, “comprende por fin su existencia, descubre el sentido de su vida y su misión humanizadora y, tras llevarla a cabo, recibe su recompensa cuando la muerte finalmente le conduce a la otra vida.” (p. 160) y entonces este final pasa a ser un trascender y no un castigo.

La selección hecha de los textos para la creación estuvo en sintonía con la caracterización expuesta anteriormente sobre las heroínas humanizadas, como se pudo reflejar en la obra de Halma Angélico *La nieta de Fedra*, *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Electra – Babel* de Lourdes Ortiz. Tres obras que desde su propio proceso de reinterpretación de la tragedia desnudaron a la heroína clásica y la revistieron como mujer contemporánea. Otro referente importante dentro de esta búsqueda fue el de Judith Butler *El grito de Antígona*, una obra que se construye desde una indagación teórica de las formas en que Hegel y Lacan habían leído a Antígona puesto que la habían interpretado “no como una figura política con un discurso desafiante de implicaciones políticas, sino como alguien que articula una oposición pre-política a la política, representando el parentesco como la esfera que condiciona la posibilidad de una

política sin tener que participar nunca en ella.” (Butler, 2001, p. 15) Antígona aquí habla desde el lenguaje del derecho del que está excluida y lo reivindica desde su concepción como la catacresis de lo humano.

Del mismo modo, *Una mujer ardiendo* de Mariano Moro es una obra de teatro que adiciona una nota distintiva a las reinterpretaciones dramáticas de las mitologías teatrales no solo por el tratamiento que le da al conjunto de personajes y piezas con la que aborda temáticamente los asuntos mitológicos, sino también porque desde el título “se postula la humanización de la protagonista, a través de su alusión mediante su identidad genérica y su sensorialidad, dejando en un segundo plano su nombre propio.” Esta humanización se materializa con el “desenfreno sensorial y la irreverencia” que determinan el accionar de la protagonista, una mujer que destaca por encima del “bloque masculino” por la “vehemencia de sus deseos como por su desempeño escénico arrollador” logrando así desacralizar a la heroína clásica tanto en la puesta en escena como en el texto dramático. (Rodríguez, 2019, p. 51)

Cabe mencionar, que uno de los hallazgos tardíos de esta búsqueda fue *El amor de Fedra* de Sarah Kane, una obra que expone de manera sarcástica y violenta un homenaje a la tragedia senequista⁶ y la tragedia de venganza isabelina⁷ (especialmente visible en su sangriento y grotesco final). Esta propuesta establece una concepción del hombre contemporáneo como personaje altamente inmoral, desagradable y violento, y a la mujer como una mártir un poco más hipócrita, pero igual de astuta. Se puede asumir que lo que prima aquí es la hipocresía actual de las relaciones familiares y la ironía con la que se le da el nuevo tratamiento a la Tragedia. Otra de las obras de esta autora que sirvió de referente para la creación fue *4. 48 psicosis*, una creación seleccionada por su estructura posdramática donde prima el juego literario más que el teatral y se expone la desaparición del personaje entre un narrador y unos diálogos cortos entre H y M.

M: No está mal, pero nada mal, no, no, nada mal.

Le vuelve a besar. Él se suelta.

⁶ Séneca intensifica los aspectos más pasionales de la historia para poner aún más de relieve la dimensión trágica: la infidelidad y los celos desencadenan las pulsiones más irracionales que anidan en el corazón humano, y una cadena de destrucción ajena y propia que precipita al nihilismo más absoluto. Consultar *Tragedias I* de Séneca

⁷ La tragedia de la venganza se estableció en el escenario isabelino con *La tragedia española* de Thomas Kyd en 1587. Consultar «Revenge tragedy - drama» *Encyclopedia Britannica*.

H: pero luego las entrevistas siguieron.

M: Exacto.

H: Con otra tía.

M: A ver, ponlo.

En esta composición, asegura Martínez (2013), la misma Sarah Kane se hace personaje porque se revela por medio de su propia obra en un juego de distintas voces que al final son la misma, la suya. Los personajes no tienen nombres porque lo que existe realmente es “una exposición de un personaje de sí misma que dialoga con otros seres que están dentro de su cabeza” (p. 28). Uno de los mayores aciertos de la nueva escritura que propone esta autora es la ruptura en la lógica de las frases y de los espacios creando así un texto que se teje desde el pensamiento profundo sin una aparente lógica. “Más como una poesía agónica, vemos a esta autora deshacerse.” (p. 28)

Conceptualización

El texto dramático

Hablar del concepto de dramaturgia equivale a hablar de un concepto tan amplio como el arte mismo porque al ser universal no puede ser uniformado, ni clasificado por referentes externos a las obras, sin embargo, en la búsqueda teórica de la escritura dramaturgica *¿Y Fedra?* Los conceptos más cercanos y contemporáneos se entenderán desde la concepción de la dramaturgia como la construcción de un texto literario para ser representado, es decir, un escrito dramático–descriptivo con las indicaciones necesarias para su puesta en escena y con unos principios estructurales específicos (Boves, 2017). Este texto dramático lo dividiremos entonces en dos tipos de drama: el drama puro y el posdrama; el primero definido por Martínez (2013) así:

El drama puro sería entonces una estructura dialéctica, no histórica, que es puramente relacional y por ende dramática, que debe romper con cualquier motivo externo y no puede ser consciente de nada que esté fuera de sí mismo. Para Szondi, es necesario entender el drama como una estructura no histórica que tiene una relación dialéctica entre forma y contenido, el drama como forma pura, a la que después se le escoge un contenido ad hoc, que no rompa con sus características; dicho drama es creado y llamado de esa manera en la poética de cualquier tipo. El drama tiene la idea aristotélica de unidad (...) es

una estructura basada en la trama que se crea a partir de una relación causa – efecto de los acontecimientos que se exponen a través del dialogo de los personajes. (p. 7)

El segundo entendido por Lehman (2017) así:

Müller denomina su texto posdramático “Bildbeschreibung”, “un paisaje más allá de la muerte” y “explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta”. Se puede describir así el teatro posdramático: los miembros o las ramas del organismo dramático están siempre presentes, aún como material moribundo, y constituyen el espacio de un recuerdo que estalla y que es un estallido de placer al mismo tiempo. (p.17)

Y por Tackels (2005) así:

Una vez que el texto (como drama) ha sido despojado de su rol hegemónico, el conjunto de elementos teatrales intenta construir nuevas sintaxis escénicas. La lengua posdramática es, en primer lugar, una puesta en escena de todo lo que la escena hace. (...) el teatro escrito a partir del escenario no se preocupa por defender un territorio puro. Por el contrario, está abierto inmediatamente a nuevos aportes de otras formas artísticas, plásticas, visuales, musicales, coreográficas y tecnológicas. (p. 16)

El posdrama entonces es, ante todo, el resultado de una acumulación de rupturas en pro de exponer el pensamiento de los personajes. La estructura dialéctica del drama puro se quebró definitivamente con la ruptura de la cuarta pared de Brecht (1898- 1956) donde se rompe la idea de comunicación. Ya no hay acción dramática lineal porque la acción se vuelve interna. Valiéndose de esto, las nuevas escrituras “en tono posdramático” (2013; 13) han ido transgrediendo no solo el concepto de realidad, como Brech, sino también la idea de mimesis y mundo cerrado, pero especialmente la textocentricidad donde se logra separar el texto del teatro, es decir, el texto se convierte en un elemento más de la puesta en escena, pero no es más la base. El posdrama es un teatro en búsqueda de una nueva estructura que “tiene que ver con un concepto de escenas más de un teatro lírico, que con uno que cuenta una historia. (...) Una cosa le sigue a otra completamente distinta... es entretenido y placentero, pero no es más una obra de teatro perfecta.” (Martínez, 2013; 13)

Sin embargo, estas definiciones teóricas no son, por supuesto, concepciones nuevas sobre lo que para muchos dramaturgos como Enrique Buenaventura o Gilberto Martínez posiblemente siga siendo drama, porque la tensión entre lo “nuevo” y lo “viejo” del teatro no radica en la

desconfiguración del término o la combinación de diversos elementos artísticos en escena, sino en la búsqueda propia de la originalidad, como lo expone García (1988):

Es evidente que un “nuevo teatro” tiene que nutrirse del viejo. Que en general los grandes clásicos y el acervo cultural de la humanidad son los que posibilitan la aparición de nuevas expresiones artísticas. Pero en esa relación dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, lo nuevo es el elemento dinamizador de la contradicción. Lo viejo es un sustento, un apoyo necesario, pero no es el elemento determinante de la creatividad. (p. 62)

Por ende, es preciso aclarar que la escritura dramática ¿Y Fedra? Está inmersa en su propio lenguaje y estructura por lo que la mención de los conceptos anteriores no son el enfoque ni investigativo ni creativo, puesto que esta obra bebe tanto de las reinterpretaciones ya mencionadas de la leyenda de *Fedra* como de las propuestas literarias de Kane (4. 48 psicosis). Lo que sí es determinante en esta creación son los conceptos indispensables para el análisis de las tres obras objeto de estudio: el primero es la heroína clásica, reconocida principalmente como el personaje que recibe los tintes emocionales más vivos. Pavis (1980) lo define así:

El héroe clásico coincide perfectamente con su acción: nace y se desarrolla por el combate y el conflicto moral, responde de su falta y se reconcilia con la sociedad o consigo mismo en el momento de su caída trágica. Solo puede haber personaje heroico si las contradicciones de la obra (sociales, psicológicas y morales) están enteramente contenidas en la conciencia de su héroe: éste es un microcosmos del universo dramático. (...) El héroe trágico concentra en sí mismo una pasión y un deseo de acción que le resultarán fatales (Shakespeare). Para la tragedia, el tinte emocional más destacado consiste en terror y piedad, gracias a los cuales la identificación con el personaje es mejor. Por ello es imposible ofrecer una definición extensiva del héroe, puesto que la identificación depende de la actitud del público frente al personaje: es héroe aquel que es designado como tal. (p. 233)

Y Goya (2011), reconociéndolo ya como personaje femenino, así:

(...) saben en qué consiste el bien, desean realizarlo, pero, no obstante, cometen el mal. Su voluntad, buena en principio, es aplastada por una voluntad ajena: la divina. La pasión de uno o varios dioses impone su capricho al héroe: la pasión exterior y superior

triunfa sobre la pasión interior e inferior. Es lo que se conoce con el nombre de destino o *fatum*. (p. 218)

Como ya se ha expresado, estas heroínas poseen cualidades específicas que han impulsado sus procesos de humanización dentro de las reinterpretaciones dramáticas de las Tragedias. Dos de estas cualidades son: el drama unipersonal, definido por Unamuno (1918) como:

Dentro de la tragedia... he tendido, acaso por mi profesional familiaridad, con los trágicos griegos, a la mayor desnudez posible, suprimiendo todo episodio de pura diversión, todo personaje de mero adorno, toda escena de mera transición o divertimento. Los personajes están reducidos, con una economía que quiere ser artística, al mínimo posible, y el desarrollo de la acción, resultado del choque de pasiones, va por la línea más corta posible. (p. 16)

Y el discurso propio definido por Gómez (2012) así:

Una identidad que es posible al dotar a la heroína de un discurso propio, al reflexionar desde su voz, desde sus propios pensamientos, motivaciones, deseos, quejas, motivos, pero no desde el plano de la acción, sino desde el mismo personaje como primer plano. (p. 118)

De esta forma, el análisis del discurso propio de Fedra se analizará desde dos conceptos vehiculares. La corporeidad, entendida por Greimas y Fontanille (1994) como:

El cuerpo es un umbral entre el sujeto y el mundo (...) es el lugar donde el mundo aparece y se manifiesta ante mí y también el objeto que me instala en el mundo. El cuerpo es lo que me provee de la certeza inmediata de que ambos: el mundo y yo, existimos, de que estamos en relación y de que esa relación hace sentido” (p. 19). “Las figuras del mundo no pueden hacer sentido más que a costa de la sensibilización que les impone la mediación del cuerpo” (p. 14)

Y la manifestación del *yo*, entendida por el Diccionario marxista de filosofía (1965) así:

Concepto filosófico que designa al sujeto de actos previamente trazados, es decir, de actos tales en los que el individuo se da su propia respuesta y por los que asume responsabilidad. Comparemos estas dos expresiones: “Yo pienso” y “Se me vino a la mente (se me ocurrió) esta idea”. En ambos casos se trata sin duda de algo subjetivo, de algo que tiene lugar en mi cabeza y no en el mundo exterior. En la primera expresión, sin

embargo, se tiene en cuenta un acto del que el individuo mismo es el iniciador; en el segundo, en cambio, se trata de un estado que el individuo experimenta, por el que pasa. (...) El marxismo considera que la personalidad humana se halla determinada en última instancia por el conjunto de todas las relaciones sociales en tal o cual grado de su evolución. Del grado de desarrollo de las relaciones sociales y principalmente de las *relaciones de producción materiales* dependen no solamente de la actividad del hombre sino asimismo el grado de evolución de su autoconciencia, el diapason de sus actos trazados con antelación, la riqueza del Yo. El concepto de Yo se utiliza también como sinónimo de *conciencia*. (p. 321, 322)

Para la creación es necesario también reconocer el concepto de diálogo, definido por Pavis (1980) como:

Una conversación entre dos o más personajes. El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre personajes. (...) El criterio esencial del diálogo es el del intercambio y de la reversibilidad de la comunicación. El diálogo nos muestra un intercambio entre un *yo* locutor y un *tú* auditor donde, además, van intercambiando sus papeles respectivos. Todo lo que se enuncia solo tiene sentido en el contexto de este vínculo social entre locutor y auditor. Ello explica la forma a veces alusiva del diálogo que utiliza más la situación de enunciación que la información proporcionada por cada réplica. Inversamente el monólogo debe empezar nombrando a los personajes y a las cosas a los que se dirige; se refiere ante todo al mundo del cual habla (el *él*). Por el contrario, el *yo* del diálogo habla a otro *yo* y, por tanto, suele insistir en su función metalingüística o pática. Sitúa en el espacio réplicas y, en este cruce de enunciaciones, hace que desaparezca totalmente un centro de gravedad fijo o un sujeto ideológico preciso (de ahí, la dificultad en el teatro de descubrir el origen de la palabra y de localizar el sujeto ideológico entre la multitud de los locutores. (p.125 - 127)

Existen muchísimas estructuras dentro del diálogo, algunas de ellas analizadas por Eduin (2011):

Diálogo puro o simétrico: se da entre los personajes cuando ambos tienen intervenciones con una misma duración. Monólogos alternados: se hace evidente cuando los participantes de la conversación presentan intervenciones dialógicas largas. Diálogo en

esticomitias: los personajes se hablan en réplicas muy cortas, de esta manera generan sensación de aceleración o de laconismo. Cuasimonólogo: es la utilización de diálogos asimétricos, es decir, unos más largos que otros. También existen algunas fórmulas conversacionales en las que un interlocutor interpela a otro sin ser correspondido, pero sin que el otro se instale en el silencio como, por ejemplo, el diálogo de sordos: A y B se interpelan, pero lo que se dicen no es tomado en cuenta por el otro. Duelo de preguntas sin respuesta. Los malentendidos pueden ser voluntarios o involuntarios. Bruscos cambios temáticos. Interacción diferida: se continúa el diálogo como si no hubiera escuchado para luego volver directamente a responder. Eco parcial o total: uno de los interlocutores repite parcial o totalmente, entre muchas otras. (p. 27 - 31)

La obra *¿Y Fedra?*, por su parte, se realizará con una estructura principal en falso diálogo (intervenido tanto por narración como por otras estructuras dialogales: monólogos alternados, diálogo en esticomitias y eco parcial), profundizado por Pavis (1980) así:

Los contextos son totalmente extraños entre sí: incluso si la forma externa del texto es la de un diálogo, en realidad los personajes no hacen otra cosa que superponer dos monólogos. Su diálogo es un “diálogo de sordos”. Se limitan tal como dicen los alemanes a “hablar mientras se cruzan” (*Aneinandervorbeisprechen*). Encontramos esta forma de falso diálogo en algunas dramaturgias posclásicas cuando el intercambio dialéctico entre los personajes y entre sus discursos deja de existir (Chejov, Beckett). (p. 27)

Análisis

Rescatando a Fedra de su argumento

El proceso de reinterpretación de la tragedia de Fedra se ha empeñado en mantener su argumento original con una evidente economía de medios —textuales y escénicos—. Su modernización se ha limitado a la reubicación de Fedra dentro de los parámetros sociales de las diferentes épocas, así entonces, Fedra pasa de ser una princesa cretense politeísta (Séneca y Racine) a una mujer católica conservadora (Unamuno) e incluso una mujer liberal (Kane). Si bien en todas, el objeto de su deseo sigue siendo Hipólito y su destino el suicidio, lo más relevante de su transformación como heroína humanizada es la decadencia en la sublimación de su pasión. Sin

embargo, la voz de Fedra sigue perdida dentro de su propio argumento y su cuerpo a merced de la sociedad que la sigue reprimiendo. ¿Y Fedra? Me he preguntado toda la investigación—creación, así que para encontrarla he enfocado mi acercamiento comparativo solo desde su discurso propio, para poder escuchar esta Tragedia distanciando su voz del ruido de los demás personajes. La búsqueda de este discurso propio tendrá dos momentos: la corporeidad y la manifestación del *yo*.

1. La corporeidad: el cuerpo es, ante todo, el lugar donde habita nuestra individualidad y a través del cual sentimos y proyectamos el mundo, por ende, nuestro cuerpo es sensible ante los efectos de nuestro propio discurso y la sociedad en la que está inmerso. ¿Qué pasa entonces cuando ese discurso no está en sintonía con nuestra corporeidad? (Escuchemos a Fedra).

En Séneca, por ejemplo, la corporeidad de Fedra expone un aspecto importante y es que Fedra se siente ajena a su propio cuerpo: “También yo conozco la acción de los hados sobre nuestra casa: solemos buscar cosas de las que debemos huir; pero yo no soy dueña de mí. A ti te seguiré a través de las llamas...” (p. 39) Esta Fedra atiende a su razón, sabe muy bien lo que sucede y lo que le depara, pero no siente que pueda hacer nada para impedirlo, su cuerpo le es ajeno porque no responde a su razón, sino que obedece a la pasión que ella asume como un castigo de los dioses: “La boca niega el paso a las palabras” (p. 35) “¡Piedad! Escucha los ruegos de mi alma callada. Quiero hablar y no me atrevo” (p. 37). El cuerpo de la Fedra de Séneca es objeto de los dioses, no le pertenece a Fedra.

Esto también se repite en la Fedra de Racine, pero con un discurso distinto, en primer lugar, Fedra se reconoce a sí misma como una mujer poseída, es decir, asegura que algo — ajeno a ella— se adueñó de su cuerpo: “Estoy poseída por la furia del amor.” (p. 265). En segundo lugar, habla de ella misma en tercera persona: “Compartiendo el peligro que debíais buscar, yo misma por delante de vos habría marchado; y Fedra, descendiendo con vos al Laberinto, con vos se habría salvado o perdido con vos.” (p. 183) “¡Cruel! Demasiado bien me has entendido. Te he dicho lo bastante para que no haya equívoco. Pues bien, conoce a Fedra y todo su furor.” (p. 184) Y aquí, además, no solo Fedra es despojada de su cuerpo sino también de su propia razón: ¡Insensata de mí! ¿Dónde estoy y qué he dicho? ¿Cómo permito este extravío de mis deseos y mi juicio? Lo he perdido los Dioses me lo han arrebatado. Enone mi rostro se cubre de rubor: te dejo ver demasiado claramente mis vergonzosos sufrimientos. (p. 163) Parece que lo único que

realmente es de Fedra son sus sufrimientos y su vergüenza, de los demás es solo un objeto para movilizar la tragedia.

En Unamuno, por ejemplo, la corporeidad de Fedra sigue la misma línea: ¡Es que no soy yo, no soy yo!” (...) “No lo sé; alguna otra que llevo dentro y me domina y arrastra.” (p. 194) Pero de una forma un poco más consciente “Eso quisiera yo, que se me callase lo que llevo dentro...” (p. 195) Porque sabe muy bien que no es lo que siente lo que la atormenta, sino el tener que callarlo: “No cabe resistencia. Esto así, contenido, me abrasa; revelado se curaría mejor. ¡Está escrito! ¡Es fatal!” (p. 194) Reconoce que lo que la consume no es su amor, sino el no poder vivirlo y expresarlo con libertad, por eso cuando lo confiesa se declara libre: “¡Sí, que brote en palabras el secreto de mis besos! Todo era hasta romper el nudo que ligaba mi lengua; ahora todo está claro y me siento libre, libre de un tremendo peso; ahora respiro...” (p. 202)

Además, en esta Fedra se establece ya una concepción nueva de corporeidad porque no reduce a la mera somatización de los sentimientos: “¡Sí, vuelvo! Mira que no como, que no duermo, que tus ojos me queman, que muero de la sed de tus besos, que esto es el suplicio de Tántalo...”, sino que el cuerpo comienza a comunicarse también con los otros personajes: “¡Basta, basta! (*Aparte*) Hay secretos que revientan los ojos” (p. 205) Los ojos, en la *Freda* de Unamuno, revelan secretos y con la mirada se es capaces de arder y quemar.

En la obra *¿Y Fedra?* El cuerpo es un recipiente que se quiebra por la presión de los sentimientos, es un cuerpo que al estar hecho pedazos permite que los sentimientos y los pensamientos más profundos de los personajes se desborden, exigiendo un esfuerzo de concentración por parte del espectador para poder tejer los diversos diálogos que se proponen. Aunque bien puede, desde su interpretación, no hacerlo o sugerir otros tejidos narrativos. Solo hay dos personajes que sugieren un desgaste físico, la Fedra clásica construida desde los referentes de Racine y Unamuno y el personaje *autor* que se sugiere como una masa capaz de crear.

2. Manifestación del yo: autoconciencia.

En la Fedra de Séneca este aspecto se ve un poco opacado dentro de la concepción de los dioses puesto que todo el acercamiento que hace Fedra sobre sí misma se reduce a responsabilizar a los dioses por todas sus pasiones, sufrimientos y culpas: “¿Qué va a poder la razón? Ha vencido y reina la locura y un poderoso dios domina en tono mi espíritu.” (p. 14). Sin embargo, la muerte

es su más clara manifestación del yo puesto que es su acción más consciente y está dispuesta a asumir la responsabilidad por ello: “Decidida está la muerte: se está buscando el modo de que se cumpla el hado. ¿Con un lazo pondré fin a mi vida o me echaré sobre una espada? ¿Caeré tirándome de cabeza desde la ciudadela de Palas? Armemos, pues, nuestra mano en garantía de nuestra castidad.” (p. 18). Cuando Fedra se expone a la muerte es cuando más lúcida se presenta y cuando toma realmente el control de su vida y de su propio cuerpo.

La Fedra de Racine, también reproduce ante la muerte este mismo nivel de la manifestación del yo: “¡Oh Sol! A verte vengo por última vez.” Es ella misma quien se sentencia a muerte, sin embargo, esta autoconciencia no solo se da con la muerte, sino también con su propio cuerpo: “Gracias al cielo, mis manos están limpias de crímenes. Pluguiera a los Dioses que mi corazón fuera inocente como ellas.” (p. 164), con su papel ante Hipólito: “Aunque me odiéis, no me quejaría, Señor. Siempre me habéis visto obstinada en dañaros (...) No obstante, si el castigo se mide por la ofensa, si solo el odio puede traer vuestro odio, jamás hubo mujer más digna de piedad, de vuestra enemistad menos merecedora” (180) Fedra reconoce sus sentimientos, sabe que el amor no debe ser motivo de condena y reconoce que merece piedad porque su ofensa hacia Hipólito solo ha sido la de obstinarse en dañarlo y ninguna otra. Fedra es también desde su autoconciencia misericordiosa con ella misma.

La Fedra de Unamuno, por su parte, si bien reconoce que su pasión es su desgracia: “Y vino mi matrimonio con Pedro, tú sabes mejor que nadie cómo. Fui vencida por su generosidad y entré en esta casa, la de Hipólito... Empezó llamándome «madre». ¡Madre! ¡Qué nombre tan sabroso! ¡Cómo remeje mis entrañas! Pero... ¡la fatalidad! ¡la fatalidad!” (p. 193) También tiene muy claro que no es la madre de Hipólito y que no es precisamente su amor por él lo que desencadena la fatalidad, sino las circunstancias en que se conocieron. Además, es muy consciente de que en el amor no cabe la culpa: “¿Culpable? ¿Qué es eso de amor culpable? Si es amor no es culpable, y si es culpable...” (p. 193)

En consecuencia, el discurso propio de Fedra nos revela a una mujer con autoconciencia crítica capaz de solucionar la tragedia por sus propios medios, pero atrapada en una sociedad y en un cuerpo que le encadenan tanto lo que siente como lo que piensa. “Nunca hubiese creído que en un vaso tan frágil como cuerpo de mujer cabría tanto dolor sin hacerlo pedazos.” (Unamuno,

2018, p. 225). El cuerpo femenino con el que se caracterizó a esta heroína es, como ella misma lo dice, un recipiente frágil que resiste al insomnio, al ayuno, a la culpa, al rechazo, a la represión.

Así, el discurso propio en la escritura dramática ¿Y Fedra? Conserva esa autoconciencia crítica del personaje de Racine y Unamuno, pero al estar desligado de la corporeidad y rescatado de los prejuicios sociales contemporáneos y la religión permite meramente la manifestación del *yo*, un *yo* que se sabe mujer, dual y libre.

Resultados

Obra:

¿Y Fedra?

Andrea Mejía Quintero

«Un signo somos, sin interpretación...»

Friedrich Hölderlin

Era una masa sin conciencia. Se le habían adormecido los sentidos de tanto caminar. Le era ajeno el mundo y el mundo entero lo desconocía. Nunca tenía hambre, pero a veces tenía sed, la sed llegaba cuando se le perdían las ideas y entonces comenzaba a correr tras ellas como un loco: sin dirección, sin audición, perdido, siempre, en la eterna oscuridad del día. Corría años enteros y entonces... cuando no le quedaba más que la disgeusia de la ausencia —ausencia de ideas— llegaba la sed y con la sed llegaba el cansancio, con el cansancio se despertaban, alterados, los sentidos. Arrastraba los pies, desnudos, sobre el cemento. Le dolían los pies, los brazos, los oídos, los ojos, la cabeza. Le era insoportable el peso de la ausencia.

Siguió tambaleando sobre el cemento y sintió, de pronto, bajo sus pies descalzos la madera. Giró a la derecha y subió las pequeñas escalas. Palpó una puerta gigante. Se abrió la puerta. Escuchó el silencio y entró. Caminó, tranquilo, sintiendo las sillas del teatro vacías. Subió al escenario. Descargó el caballete. Suspiró. Acomodó el lienzo y esperó.

Se materializó la mujer.

Germinó la sombra.

La sombra prendió la llama.

La llama empezó a consumirse.

La masa comenzó a llover.

- ¿Estás despierta?

- No.

-
- No te estoy preguntando a ti.
 - A ti.
 - No sé, aquí sigue muy oscuro.
 - ¿Entró? ¿Por dónde? ¿Estás encerrada?
 - ¿Entonces a quién?
 - No, no estoy despierto aún.
 - Es muy temprano para estar despierta. ¿Qué hora es?
 - Aquí siempre está oscuro.
 - Aquí hace un rato que entró la luz.
 - No, no estamos encerrados.
 - Sí, siempre lo he estado.

Un largo silencio.

- ¿Por qué?
- ¿Para qué?
- ¿Te aburre el silencio?
- ¿Por qué?
- Le asusta.
- Porque cuando nosotras callamos su mente habla.
- ¿Y qué dice?
- ¿Quién?
- ¿Quién?
- Tu mente.
- No sé, no habla. Lloro, grito, se enoja, se está desesperando otra vez. ¡Háblenme, háblenme!
- Esa es su forma de hablar...
- No habla, grito, lloro...
- Esa es su forma de hablar.
- Sí, esa es.
- ¡Háblenme, háblenme! No se detiene...

-
- No se detiene porque no la escuchas.
 - Todo.
 - Sí, todo.
 - No se entiende porque no lo escuchas.
 - ¡Nunca entiendes!
 - ¿A quién le estás preguntando?
 - Sí, siempre la escucho.
 - ¿Mi mente?
 - También se queja.
 - De ustedes.
 - Sí.
 - Porque... hacen demasiado ruido cuando es necesario el silencio y cuando deben hablar se callan.
- ¿Qué hay que escuchar del llanto?
 - Todo.
 - ¿Todo?
 - Sí.
 - No se entiende al llanto.
 - No entiendo.
 - ¿Tú escuchas a tu mente?
 - A ti.
 - ¿Y qué dice?
 - ¿Qué dice?
 - ¡Sí!
 - ¡Sí!
 - ¿De quién?
 - ¿De qué?
 - ¿De mí?
 - ¿De nosotros?
 - ¿Por qué?
 - ¿Por qué?
 - ¿Cómo sabe una cuando hablar?
- Siempre es mejor escuchar que hablar.

- ¿Cómo sabe una cuando debe callarse?
- (Riéndose) Te gusta escuchar porque no tienes nada para decir.
 - Es verdad no tengo nada para decir.
 - Ya lo dije todo...
- No todo.
 - ¡Sí, todo!
- Una declaración de amor no es decirlo todo, Fedra.
 - (Melancólica) No había nada más que decir... fui... rechazada.
- Ese es el problema.
 - (Fastidiada) ¡No empieces!
 - ¿Cuál?
- ¿Cuál qué?
 - ¿Cuál es el problema?
- Ustedes, ustedes son el problema.
 - ¿Por qué?
- (Irónica) ¿Por qué?
 - Sí.
- Porque solo hablan para ser aprobadas.

-
- ¿Y tú no?
 - No.
 - ¿Para qué hablas tú?
 - ¡Para herir!
 - No es para, es por qué.
 - ¿Por qué hablas tú?
 - Porque puedo hablar.
 - ¿Solo por eso?
 - (Exaltada) ¿Solo por eso?
¿Te parece poco?
 - Sí. No tiene sentido hacer
las cosas solo porque
se puede hacerlas. Es estúpido.
 - (Enojada) No es estúpido que
podamos hablar después de
habernos enmudecido por
tanto tiempo...
 - (Fastidiada) Ya va a empezar
otra vez con ese discurso...
 - ¡No es un discurso!
 - (Arremedando) Nos sometieron, nos
enmudecieron, nos negaron la pluma,
nos impusieron...
 - Pero ustedes siempre
han encontrado la forma de hablar.
 - Nos hemos desgastado buscando esas
formas precisamente porque
nos las negaron.

- (Sigue arremedando) Nos negaron la pluma, la voz, las ideas...
- ¿Quién se las negó?
- Tú sabes.
- No, no sé.
- Mi padre.
- Ellos...
- ¿Ellos?
- Su padre, mi esposo...
- Sí. Ellos.
- ¿Quiénes son ellos?
- Los tienes al frente, míralos.
- ¿Son los que estoy viendo?
- Sí.
- ¿Quiénes? Yo no los veo.
- Yo sí. ¿Son estos? ¿Los que están al frente?
- Sí. Siempre han estado al frente.
- ¿Al frente de qué?
- De las batallas...
- De todo.

-
- Hace mucho que no los puedo ver...
 - ¿Y ellas no?
 - ¿Quiénes?
 - Ustedes.
 - ¿Nosotras?
 - Sí, ¿no se han negado también ustedes su propia voz y la de sus pares?
 - Ese es el problema, la falta de pares.
 - No debí hablar, no debí hablar, debí consumirme en el silencio...
 - Te hice una pregunta.
 - ¿Y tengo que responderla?
 - Claro.
 - ¿Por qué?
 - Debí reprimirlo hasta el final ¡Debí callarme!
 - Par que haya una conversación debes responder las preguntas.
 - Yo no estoy conversando contigo.
 - Yo tampoco.
 - ¿Qué?
 - El problema es que fuimos domesticadas desde nuestra gestación.
 - ¿Desde su gestación?
 - Sí.
 - Sí.

-
- ¿Cómo es eso?
 - (Fastidiada) ¿Cómo es qué?
 - La domesticación de ustedes.
 - Desde nuestra gestación ya tenemos la obligación de la maternidad, por ejemplo.
 - ¿Es la maternidad su domesticación?
 - (Desesperada) ¡No! El amor, el amor, el amor, el amor...
 - ¿No es libre la mujer que ama?
 - (Susurrando) Nadie puede ser libre si ama. El amor es siempre una condena, una cárcel.
 - (Susurrando) Ah, por eso estás encerrada.
 - ¿Encerrada?
 - Sí, por el amor.
 - (Riendo) La maternidad es solo una, hay mucha más formas.
 - ¿Más formas?
 - (Riendo) Sí. ¿Sabes cuál es la que más me gusta?
 - ¿Cuál?

-
- ¿Cuál?
 - (Imitando la voz masculina)
Proverbios 31:30
*Engañoso es el encanto y pasajera
la belleza; la mujer que teme al señor
es digna de alabanza.* (Risa estridente)
 - ¿Solo las que no tienen
hijos son libres?
 - (Recomponiéndose) Como si
bastara con eso.
 - Negarse a tener hijos
también es reprimirse.
 - No.
 - Sí.
 - ¡No! No es eso...
Ustedes nunca entienden.
 - No, no te entiendo.
 - Tienes razón,
nunca me entiendo.
 - (Resoplando) Por eso
preguntas tanto, ¿sabes?
 - ¿Por eso?
 - Sí. Preguntas mucho
porque no te entiendes.
 - No. Pregunto
porque quiero saber.
 - No se puede saber solo
preguntando.
 - Es verdad.

- No es verdad.
- Dudas mucho porque te conoces muy poco.
- (Irónica) ¿Y es que tú te conoces mucho?
- (Suspirando) Solo si una se (re)conoce puede liberarse.
- ¿Liberarse de qué?
- (Fastidiada) ¿Vamos a empezar otra vez?
- No, no empecemos.
- Pero quiero decir una cosa.
- Dila.
- Solo una mujer que puede decidir a quién amar es libre.
- (Fastidiada) Hasta decidir llega el enunciado, anulen el resto.
- ¡No! ¿Por qué vas a anularme?
- Estás haciendo lo mismo que ellos.
- (Avergonzada) Es verdad.
- (Melancólica) Es verdad.
- Solo una mujer que se narra puede creerse libre.

No es verdad que soy una masa sin conciencia. No es cierto que se me han adormecido todos los sentidos y que me la he pasado caminando descalzo durante años enteros. No tienes razón cuando aseguras que mi disgeusia es por la ausencia de ideas, ¿no me ves? Estoy pintando. Estoy pintando ideas, ¿no me ves? He leído a una mujer, he encontrado una idea. Encontré a una mujer que está atrapada en una tragedia, una mujer que no quiere ser heroína, protagonista, madre, esposa... una mujer que solo quiere ser mujer: quiere amar y ser amada, pero no puede amar y no la aman, ¿por qué? Se confunden las mujeres con sus pasiones y sus ideales de amor, ¿cierto? Lo has visto también, ¿cierto? Se desnaturalizan las mujeres queriéndonos imponer su amor, se transforman, se desmiembran, se pierden... Estoy pintando mi idea, mi idea es esta mujer, ¿no me ves? Lo que me consume no es la ausencia de ideas, es la ausencia de mujeres porque ellas no existen, ¿cierto? O ¿Tú las puedes ver?

Se materializó la masa.
Desapareció la sombra.
Se transformó la llama.
Comenzó a llover la mujer.

- ¿También te entra la lluvia?

- No.

- No.

- ¿No? Pero la escuchas,
¿cierto?

- No. Aquí nunca llueve.

- Aquí soy yo la que siempre llueve, pero no me escucho.

- ¿No te escuchas llover?

- No.

- Yo no lluevo.

- Imposible resistir sin lluvia.

- Insoportable vivir sin luz.

Voces ilegibles.

- (Aplaudiendo) ¡Por fin, por fin el apocalipsis!

- ¿Qué es el apocalipsis?

- Una catástrofe.

- ¿Solo eso?

- No.

- Sí.

-
- ¿Como una tragedia?
 - No. Como una revelación.
 - También hay revelación en las tragedias.
 - No, no son revelaciones, son sentencias.
 - ¿Qué cosa?
 - Eso, de lo que están hablando.
 - ¿El apocalipsis?
 - ¿La tragedia?
 - Sí, son juegos para destruirlos.
 - ¿A quiénes?
 - A ellos.
 - ¿Cómo se les destruye?
 - Enloqueciéndolos.
 - ¿Y a ellas?
 - Rechazándolas.
 - ¿Cómo se les enloquece?
 - Con una mujer.
 - ¿Una sola?
 - Una sola basta.
 - ¿Y a ellas?
 - Con pasión.
 - Con amor
 - Con pasión no, con amor, con amor, con amor...
 - Sublimas al amor. Es la pasión lo que las enloquece.
 - La pasión los enloquece a ellos, a nosotras solo el amor.
 - A ellos todo los enloquece, a nosotras solo la pasión nos desborda.
 - ¿Las (des)borda?

-
- (Sonriendo coquetamente) Sí.
 - (Fastidiada) Comenzó otra vez.
 - ¡Fedra!
 - ¡Fedra! ¡Fedra!
 - ¡No, se pierde, háblale!
 - ¡Fedra! ¡Fedra!
 - (Desesperanzada) ¡No, Fedra!
No somos solo un corazón.
 - No. Tenemos muchísimos
más órganos, más ideas,
más ocupaciones. Tenemos que aprender
a vivir para otras cosas, otras cosas
 - Me quiere, no me quiere,
me quiere, no me quiere,
me quiere, no me quiere...
 - Déjala...
 - Me quiere, no me quiere,
me quiere, no me quiere,
no me quiere, no me quiere...
 - Déjala...
 - (Gritando) No me quiere,
no quiere, no quiere querer, no
quiere quererme, no me va a
querer, me odia, me odia,
me odia...
 - ¡Fedraaaaaaaa!
 - (Recomponiéndose)
El amor puede.
 - ¿No?

que sean nuestras. Tenemos que ser
nuestras, recuperarnos.

- Ustedes se olvidaron de su corazón. No le hablan, no lo escuchan, ni siquiera recuerdan que tienen uno. Están tan ocupadas con sus quehaceres que se les ha olvidado lo esencial:
¡El corazón!
- El corazón solo no alcanza, Fedra.
El corazón solo no basta...
- (Cansada) ¿No basta para qué?
- Para resistir.
- *No cabe resistencia, la resistencia es lo que me abrasa.*
- Ya te lo dije, contenerse no es resistir.
- ¿No resistí?
- ¡No! Te dejaste a merced de ellos, de su rechazo, de su culpa.
- ¡La culpa es mía!
- (Fastidiada) ¡No empieces!
- (Gritando) ¡No empieces tú!
- Escúchame...
- (Todavía gritando) ¡No, no! ¡Déjenme dormir! ¿Por qué me despiertan? Quiero dormir, quiero dormir, quiero dormir...
- Fedra, escúchame.

- (Con la voz quebrada) Déjame dormir,
por favor... Estoy tan cansada.

Llanto.

- ¿Qué les hace entonces el amor a ellas?
- ¿No la ves?
- ¡Mírala!
- No puedo verla.
- (Resoplando) Las consume.
- ¿Por qué aman entonces si se consumen?
- Porque son tontas.
- ¿Ustedes son tontas?
- ¡Somos!
- Sí, pero son más tontos ellos.
- (Gritando) ¡Somos!
- ¿Por qué?
- Porque los consume cualquier cosa.
- No es verdad.
- ¡Sí es verdad!
- ¡No, no es verdad!
Siempre hablas de nosotras como si fuésemos superiores.
- ¿Y no lo somos?
- ¡No!
- Sí.
- ¿Tienen que serlo?
- No.
- ¿Qué necesidad tienen de ser superiores?
- El idealizarnos nos distancia de ellos.
- ¿Se deben distanciar ustedes de ellos?

- Sí. Debemos bastarnos nosotras mismas.

- ¿Lejos de ellos?

- Sí.

- ¿Y qué pasa entonces con ellos?

- No sé.

- ¿No te importa?

- No.

- (Exaltada) ¡Claro que me importa!
Si me hubiera querido
si me hubiera quedado con
su amor inocente,
su amor puro...

- Ah, me agotan.

Fui entregada, como ofrenda, a un rey.
Fueron silenciados, por este matrimonio, mis deseos zoofílicos.
Fueron negadas, por este rey, mis habilidades mágicas.
Fueron encadenados mis deseos, mis palabras, mis sentimientos...

Fui engendrada, por ese rey, dentro de esa ausencia.
Uní todas mis partes, con su vientre gruñendo en mis oídos.
Se convirtieron en gritos los gruñidos.
Se convirtieron en llanto los gritos.
Fui olvidándome de quién era.

Se me perdió la mujer.

Desapareció la madre.

Quedó la ausencia.

Se perpetuó el llanto.

Nació llorando.

Quedó mi vientre nuevamente vacío.

Me devoró mi vientre,

hambriento por el ayuno.

Volvieron los gritos y se devoraron mis órganos.

Gruñidos silenciados,

Gritos salvajes,

Silencios condenados,

Se devoró mi corazón a los demás órganos,

hambriento por el ayuno.

¿Y tus hechizos, madre? ¿Por qué no funcionan en mí?

Tus pasiones fueron saciadas, ¿por qué no las mías?

¿Es esta mi condena o la tuya?

¿Es el amor siempre una condena?

¿Ves cómo han vuelto a encender la llama?

¡Diles que paren, madre!

¡Diles que no lo soporto!

¡Tú ya no tienes gritos!

¡Yo ya no tengo pasiones!

¡Diles que se detengan, madre!

¡Diles que no puedo escucharlos!

¡Diles que fueron devorados en tu vientre mis oídos!

No importa cuánto grite,

no me puedo oír,

No importa cuánto grite,

no me dejan ir.

Perpetuaron mi sufrimiento dentro de esta tragedia.

Se perpetuó en mí el silencio.

Nací enmudecida.

Yo tampoco soy una mujer, madre.

Tú eres ausencia.

Yo soy silencio.

No se nos permitió ser.

No se nos permitió

s

e

r

Llanto.

- (Llorando) Me hieres.
- Te hieres tú misma flagelándote así por una culpa inexistente.
- ¿Inexistente?
- Sí.
- (Todavía llorando) ¿No me ves acaso? ¿No ves cómo agonizo? ¡Todo fue culpa mía!
- ¿Todo?
- Sí. No debí amar.
- No lo amaste.
- (Gritando) ¡Sí lo amé! Lo amo todavía.
- No, Fedra, el amor es una decisión a ti no se te permitió decidir.
- ¿Estás diciendo que mi sentimiento nunca existió?
- Tu sentimiento existe, pero está motivado por la culpa no por el amor.
- ¿Entonces si no se sintiera culpable ya no lo amaría?
- Exacto.
- ¿La culpa dilata los sentimientos?
- El sufrimiento los sublima, los perpetua.

-
- (Desesperada) No debí confesarme nunca, nunca, nunca, debí callarme, llevarme esto a la tumba, debí callar, bebí callarme, debieron callarme...
 - Confesarte fue lo único que hiciste bien.
 - (Melancólica) Debí callarme para siempre...
 - Debiste asumir el rechazo.
 - No debí hablar, debí callarme, debí callarme, debí dejarlo ir con ella, no debí escuchar a esa tonta, soy una tonta, soy una tonta...
 - No estarías aquí si hubieras callado.
 - (Recomponiéndose) Exacto, no hay tragedias si nosotras callamos.
 - Por eso no debemos callar.
 - ¿Por qué?
 - Porque fuimos las histéricas las que le enseñamos a Freud el camino del inconsciente.
 - ¿Fueron ustedes?
 - Sí.
 - *Siento que siempre estoy a punto de despertarme.*
 - Entonces despierta y déjala ir.

-
- Sí.
 - Está encerrada porque ustedes la (re)inventan una y otra vez, una y otra vez...
 - No lo va a hacer nunca, no quiere entrar en ella misma.
 - Sí.
 - Déjala dormir.
 - A la clásica.
 - También hay mucho que aprender de las modernas.
 - ¿No te gusta la comedia?
 - ¿Y por qué todo tiene que durar?
 - ¿Quién eres tú para perpetuar los sentimientos de otros?
 - ¿Quién te dio el derecho de narrar sus vidas, su cólera...?
 - ¿Dejarla ir?
 - No entiendo.
 - Una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez...
 - Pero es que tiene que pasar por este infierno hasta que domine su pasión.
 - Esa es la única forma, ¿cierto?
 - ¿Y entonces?
 - ¿Dejo dormir a la tragedia?
 - ¡Imposible!
 - No. Demasiada comedia.
 - Es una forma de arte perecedera... no dura.
 - Porque...
 - No es eso, es que...
 - Déjame hablar.

-
- ¿Para qué? Dijiste que no tenías nada que decir.
 - No.
 - Entonces es que prefieres las historias ajenas.
 - Sí, nos narras a nosotras para no narrarte a ti misma.
 - Sí. Cuenta tu propia historia y déjanos en paz.
 - La ocultas.
 - Te ocultas.
 - Te ocultas detrás de nosotras.
 - (Sarcásticamente) ¿Estoy loca?
 - A ver, ¿cuál es mi nombre?
 - ¿Me estabas escuchando?
 - ¿Entonces?
 - ¿Ajenas?
 - ¿Narrarme a mí mismo?
 - Yo no tengo una historia.
 - No es importante.
 - ¡Eso no importa!
 - Estás loco.
 - Sí.
 - ¿Tu nombre?

- Sí. ¿Qué nombre me pusiste cuando me creaste?

- Fedra.

- ¿Segura?

- Sí.

- ¿Completamente?

- (Dudando) Sí.

- ¡Piensa antes de responder!

- Estoy pensando.

- No, nunca lo haces.

- ¿De qué estás hablando?

- Yo no soy la que estoy hablando.

- Yo tampoco.

- ¿Entonces quién?

Risas estridentes.

Hace mucho tiempo que abandoné los libros y la escritura en un intento de escape fallido por huir de mí mismo, hace mucho que dejé de leer para despojar mi mente de todo alimento.

Construí una torre infinitamente alta con cada uno de los escombros que dejaron sus desastres emocionales y la encerré allí para que muriera de sed y soledad.

Hoy, después de tantos años, me he acercado de nuevo a su celda y he mirado por las pequeñas rejas metálicas de la puerta.

Sigue ahí:
demacrada, desolada y aterradora.

En ella nada ha cambiado:
sigue inventando personajes para hablar con ella misma.

En mí tampoco:
sigo siendo el monstruo que la condenó a esta tragicomedia.

- (Todavía riéndose) ¡Dime!
¿Por qué nos creaste?

- A ella no la cree yo.

- Toda rememoración es una creación.

- Haces demasiado ruido.

- ¿Te molesta?

- Me aburre.

- No deberías darles voz a tus demonios
si no quieres que hagan tanto ruido.

- (Riendo sarcásticamente)
¿Eres uno de mis demonios?

- Te debilitan si los narras.

- ¿Qué debería narrar entonces?

- A mí no, por favor.

- ¿Ya no quieres que te narren?

- ¡No!

- No.

- ¿Por qué?
- Está cansada.
- No hay que perpetuar a la tragedia...
- ¿Cansado?
- Sí.
- ¿Por qué?
- Sí.
- Está harta de que no la escuchen.
- Porque hay nuevas formas de narrarse.
- Yo no me estoy narrando.
- (Resoplando)
¿Por qué me buscaste?
- No te busqué, te encontré.
- ¿Y por qué no me dejas ir?
- Porque quiero que hables.
- Ya hablé.
- No, no lo has dicho todo.
- ¿No?
- Sí.
- ¡No!

- ¿Por qué te empeñas en buscar cosas nuevas en el pasado?
- A veces no ve uno las cosas hasta que están muy lejos.
- No se ve bien con tanta distancia.
- El pasado y el futuro son una ilusión.
- Yo también lo soy.
- Yo también.
- ¿Y yo?

Un silencio muy largo.

- *Sufrir sin quejarse es la única lección que debemos aprender en esta vida.*

- ¿Estás despierta?
- ¿Y cómo se despierta de aquí?
- ¿De dónde?
- Del pasado.
- No se puede despertar del pasado.
- No, no se puede.
- ¿Por qué no?
- Porque ya no existe.
- Yo puedo hacer que exista.

-
- Lo sé.
 - Avivando la llama.
 - ¿No, qué?
 - Pero ya está encendida...
- ¿Cómo?
 - (Asustada) ¡No, por favor, no!
 - No la enciendas de nuevo.
 - (Llorando) No, por favor, no...

Gritos de terror.

Risas.

- ¿Te estás divirtiendo?
 - (Riendo) Sí, mucho.
 - Porque es patética.
 - También, pero para mí misma.
 - No sublimo las pasiones estériles.
 - Solo a nosotras.
 - Me falta tolerancia, es verdad.
- ¿Por qué?
 - ¿Y tú no lo eres?
 - ¿Cómo es eso?
 - ¿No sublimas nada?
 - Pero tú no las toleras a ellas.
 - Te falta tacto.

-
- Miento. No me falta nada.
 - ¿No?
 - No. Tengo un cuerpo, una voz,
una mente y son más las tres.
Si me tengo a mí misma
no me falta nada.
 - ¿Y cuando estás triste?
 - Me narro.
 - ¿Y cuándo estás feliz?
 - Lo disfruto.
 - ¿Y cuándo te equivocas?
 - No busco culpables.
 - ¿Y ellos no eran los culpables?
 - Mírala.
 - No puedo verla.
 - Ella es la víctima de ellos,
yo no.
 - ¿Entonces por qué los enfrentas?
 - No lo enfrento, me resisto
a ellos.
 - ¿Para qué resistir tanto?
 - Voy a resistirme a todo lo que
no me deje ser.
 - ¿No es muy agotador?
 - Siempre ha sido muy agotador
para nosotras.

- ¿No quieres descansar?

- Déjala descansar a ella y descansa tú.
Mi llama apenas está comenzando a encenderse.

- ¿Es hora entonces de despertarme?

- Sí.

- Estoy tan cansada...

- Descansa ya. Tu culpa fue un chantaje, tu amor una ilusión.

- ¿No sentí nunca?

- Sentiste mucho, pero no pudiste hacer nada.

- ¿No debí suicidarme?

- Fue la única decisión propia que tuviste. Lo hiciste bien.

- Estoy tan cansada...

- Descansa.

Canción de cuna.

- ¿Puedes apagar la llama?

- Ya se está extinguiendo.

- ¿Y la tuya?

- Va a arder por mucho tiempo.

Yo también soy un maestro en el arte del silencio, pasé toda mi vida hablando en silencio, y en silencio terminé viviendo tragedias enteras conmigo mismo.

- ¿Y Fedra?

- ¿Y Fedra?

- ¿Y Fedra?

Conclusiones

La modernización de la tragedia clásica en Séneca, Racine y Unamuno ha sido un proceso de desnudez tanto para la heroína clásica humanizada, como para el texto y la escena teatral. El mayor acierto de Racine y Unamuno es haber despojado el texto y la puesta en escena de sus adornos oratorios dramáticos pretendiendo ser más un teatro poético que una tirada de largos versos esperando ser recitados por cualquier actriz o actor de voz e imagen agradable. Unamuno, además, nutre el argumento original dotando a los personajes de todas las cualidades contemporáneas del siglo XX —factor reproducido por sus posteriores— lo que le permite enriquecer la intensidad trágica desde la humanidad de los personajes y no meramente desde el diálogo o la muerte trágica en escena.

Así mismo, los diversos diálogos del texto dramático les han permitido a los escritores teatrales de hoy experimentar la búsqueda de su propio lenguaje dentro de las diferentes estructuras dramáticas, llegando así a los pensamientos y sentimientos más profundos de los personajes y sus pasiones humanas inmortalizadas por el teatro griego antiguo. Lo más esencial de este diálogo entre lo nuevo y lo viejo del teatro y el texto dramático es la reivindicación del texto como literatura (un lenguaje) y la de la representación como la posibilidad de muchos lenguajes.

Por otro lado, la humanización de las heroínas clásicas se ha consolidado como un proceso transgresor que no se limita a la desmitificación de la heroína, sino que le ha devuelto a la mujer su discurso propio, su individualidad y su feminidad. Las heroínas humanizadas son mujeres con conciencia autónoma y crítica frente a su razón y su corporeidad: reconocen sus deseos, sus sentimientos, sus delitos y saben muy bien qué hacer para desencadenar o detener la tragedia. La heroína de hoy ya no es simplemente la iniciadora de la tragedia, es la protagonista de su propia historia porque la tragedia misma ya no se vale solo de la pasión femenina para

movilizar el drama, sino que compone la obra desde la propia voz de estas heroínas que son, ante todo, son mujeres.

Por ende, el principal aporte de esta investigación–creación fue la composición de la obra dramática *¿Y Fedra?* que nace desde una indagación filológica que no se limitó al análisis de las heroínas humanizadas a través de sus reinterpretaciones dramáticas, sino que exploró el guion teatral a partir de la indagación del texto dramático, el teatro y la humanización de las heroínas desde sus discursos más profundos. Fedra es aquí, principalmente, humana, pero, sobre todo, MUJER: no una mujer, sino todas.

Ejercicio

performático:

https://www.youtube.com/watch?v=Xl4cxIx0x-Y&ab_channel=ANDREAMEJIAQUINTER

O

Bibliografía

Alemán, L. A. (2019). *La Fedra cristiana de Halma Angélico a partir de la Fedra de Miguel de Unamuno*. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, (20), 101-125.

Ayuso, J. P. (2011). *Protagonistas femeninas en el teatro de Unamuno. Hecho teatral*. *Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, (11), 117-145.

Blanco, M. (2011). *En diálogo con la tragedia clásica: un acercamiento a Phaedra's Love de Sarah Kane*. In *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas.

Butler, J., & Oliver, E. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.

Castañeda Hernández, M. D. C., BEJARLE PANO, G., & SALCEDO, H. (2015). *El cuerpo textualizado, el texto corporizado*.

Cueva Robledo, M. (2019). *La figura de Fedra en Séneca y Jean Racine*.

Di Patre, P. (2007). *LA MUJER EN LA HISTORIA LITERARIA. EURÍPIDES, DANTE, LOS ROMÁNTICOS*.

Carreter, F. L. (1956). *El teatro de Unamuno. Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 7, 5-29.

Diccionario Marxista de Filosofía. (1971). 321 – 322.

Eliade, M., & Fernández, L. G. (1968). *Mito y realidad* (p. 126). Madrid: Guadarrama.

García, S. (1988). Sobre la urgencia de una nueva dramaturgia.

Goya, J. M. L. (2011). *Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno)/Phèdre et les dieux (Euripide, Racine, Unamuno)/Phaedra and the gods (Euripides, Racine, Unamuno)*. THÉLÈME: Revista Complutense de Estudios Franceses, 26, 217-224.

Iacomini, Gisela (2011). *Fedra de Séneca - Hamlet de William Shakespeare : La figura femenina y la pasión que aniquila. X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas. La Plata.*

Kane, S. (1999). *Psicosis de las 4: 48*. Recuperado de: https://lapoesademisovarios.files.wordpress.com/2016/10/4_48.pdf.

Lehmann, H. T. (2010). *El teatro posdramático: una introducción. Telónfondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (12), 1-19.

López, M. D. G. (1973). *Análisis mitográfico y estético de la "Fedra" de Séneca*. Cuadernos de filología clásica, (5), 63-106.

Martínez, F. D. M. (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. México: Editorial Paso de Gato.

Magán, P. M. (2016). *Las leyendas y su valor didáctico*. Centro Virtual Cervantes, 400, 392-403.

Muñoz Zielinski, M. T. (2015). *Gesto y emoción en los personajes femeninos de la obra de Racine*.

Paco Serrano, D. (2003). *La reescritura de las heroínas griegas desde la perspectiva de las dramaturgas españolas contemporáneas. Hecho teatral*. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico, (3), 89-112.

Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. São Paulo.

Pérez Lambás, F. (2018). *El mito de Fedra en Séneca, Racine y Unamuno*.

Plá, G. T. (2018). *Transgresión y humanización en " Electra-Babel" de Lourdes Ortiz*. Estudios Humanísticos. Filología, (40), 353-370.

Pubill, N. L. (2014). *Nodrizas de tragedia en la caracterización de los héroes*. Doctoral dissertation, Universitat de València.

Ragué-Arias, M. J. (2009, January). *Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra*. In *Anales de la literatura española contemporánea* (Vol. 34, No. 2, pp. 559-576). Society of Spanish & Spanish-American Studies.

Rodríguez Carmona, A. B. (2015). *La función social y moral del teatro clásico. El lenguaje femenino en la Tragedia: Clitemnestra*.

Racine, J. (2012). *Andrómaca / Fedra*. Catedra.

Real Academia Española. (s.f) *Cultura. En Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 15 de febrero de 2022, de <https://dle.rae.es/leyenda%20?m=form>

Rodríguez, M. O. (2019). *Cuando Fedra dialoga. Una mujer ardiendo de Mariano Moro*. Reseñas CeLeHis, (15), 50-54.

Sánchez, T. S. (2020). *Por qué recurrir al mito según los propios dramaturgos: Unamuno, Pemán, Buero Vallejo. Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (33), 45-60.

Séneca. (2008) *Fedra*. Gredos.

Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul.

Unamuno, M. (2018). *La esfinge. La venda. Fedra*. Castalia Ediciones.

Vallès-Botey, T. (2018). *La tragedia hoy: dos reescrituras contemporáneas del mito de Antígona*. *Revista de Letras*, 58(2).

Villa, E. (1989). *La literatura oral: Mito y leyenda. IADAP: Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello*, 12, 37-42.

Van Muylemn, M. (2018). El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann: gestación y revisión del concepto. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (28), 27-52).

Vernant, J. P., & Vidal-Naquet, P. (1987). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, vol. I. *Lingua*, 2, 65.

Yepes, E. 2011. *Análisis de la conversación coloquial he identificación de rasgos lingüísticos distintivos en la obra dramática Petra, ¡maldita loca!* Trabajo de grado. UdeA.

Yepes, E. 2020. *Como si fuera la vida real: siempre al margen la dramaturgia de Luis Fernando Zapata Abadía*. Trabajo de grado. UdeA