

En diálogo con la tragedia clásica: un acercamiento a *Phaedra's Love* de Sarah Kane

Mariana Blanco

UNMdP

Tras el estreno de su primera pieza, *Blasted* (1995), la dramaturga británica Sarah Kane fue considerada como uno de los máximos referentes del nuevo movimiento dramático surgido alrededor de la década de los '90 en Inglaterra, conocido, entre otros epítetos, como «New Brutalists» o «In-Yer-Face Theatre». Estas expresiones fueron acuñadas por la crítica teatral para definir ciertas obras que se caracterizan por el extremismo de su lenguaje e imágenes y por provocar a la audiencia, confrontándola a partir del cuestionamiento de sus normas y prejuicios y forzándola a percibir de cerca la violencia desmedida presentada en escena. Como señala Aleks Sierz, estos jóvenes dramaturgos sacudieron el drama británico de su letargo y, llevando al extremo la experimentación con los recursos del lenguaje escénico, erigieron su propuesta de un teatro profundamente inquietante a nivel del contenido y desconcertante, explícito y radical en su forma. Promovieron la emergencia de una nueva estética identificada con lo que se ha concebido como «experiential theatre», en virtud de la insistencia en esa demanda de una reacción emocional por parte del espectador que lo obligue a abandonar su posición de mero observador para convertirlo en partícipe activo del hecho teatral.

Si bien la crítica ha reconocido ciertas filiaciones entre el nuevo drama y la concepción artaudiana del *teatro de la crueldad*, es necesario subrayar que no es posible reducir ambas propuestas a la mera celebración de la violencia en el teatro. Aún cuando uno de los rasgos singulares de la obra de Kane se corresponde con ese despliegue de la brutalidad y de la acción inmediata y extrema, estrechamente vinculado a la intención de superar el teatro realista y psicológico y de generar un efecto desestabilizador, lo interesante es que Kane comparte con Artaud ciertas preocupaciones que revelan posturas afines en cuanto a la naturaleza esencialmente espectacular del drama y, por sobre todas las cosas, en cuanto al poder transformador del arte. En efecto, ambos repudian el hecho de que la sala teatral se convierta en un mundo cerrado sobre sí mismo en el que queda abolida toda posibilidad de comunicación con el público y apuntan a transformarla en un espacio en el que el estallido de las imágenes, la superposición de los sonidos y los gestos, la movilización intensiva de objetos sobre el escenario, la fuerza poética del lenguaje arraigada en la convulsión y el desenfreno de la vida, hablen directamente a la audiencia y actúen eficazmente sobre sus sentidos.

En este contexto, no resulta sorprendente que, cuando el Gate Theatre de Londres encomendó a Kane la adaptación de una tragedia clásica, la autora manifestara impulsivamente su rechazo hacia una tradición en cuyas obras «todo sucede fuera de escena». No obstante, decide escribir *Phaedra's Love* (1996) en diálogo con la versión senequista del mito de Fedra. Considerando las fuentes que tiene a su disposición, la inclinación por Séneca no parece azarosa. Es posible trazar ciertas afinidades entre la estética de la autora y las obras del dramaturgo latino, puntualmente en lo que concierne a la violencia de las situaciones dramáticas presentadas y a la intensidad del sufrimiento y de las pasiones que afectan a sus caracteres. «Las espléndidas extravagancias de Séneca» (27), como las denomina Terry Eagleton, con sus rimbombantes carnicerías y esa visión grotesca, vil y caótica del mundo y de la crueldad humana. En rigor, la tradición de la tragedia antigua no es para nada ajena a las inquietudes de Kane y de sus contemporáneos. La deuda que el nuevo drama mantiene con el teatro clásico no es sólo observable en lo que atañe a la reproducción de acciones tremebundas y a la recurrencia de ciertos asuntos: relaciones incestuosas, venganzas, crímenes, infanticidios, mutilaciones, etc., tan

caros a los dramaturgos del In-Yer-Face. Basta con recordar las consideraciones desarrolladas por Aristóteles en su *Poética* para reconocer que, en efecto, en el principio de la *catarsis* es posible hallar el germen de lo que se ha concebido como *experiential theatre*.

Siguiendo esta línea, Kane mantiene en su obra los núcleos argumentales básicos del mito pero, subvirtiendo las reglas de la progresión de la trama, estructura la pieza en ocho escenas que se suceden de manera abrupta y fragmentaria, suprimiendo varios de los acontecimientos que, en su encadenamiento lógico, hacen a la fábula y peripecia trágicas. Así como la tragedia senequista se inaugura con el extenso discurso de Hipólito, que incluye la arenga a los cazadores y la plegaria a Diana, la primera de las escenas que integran *Phaedra's Love* nos traslada, pero esta vez mediante unas pocas y sucintas indicaciones escénicas que ponen de manifiesto la economía expresiva que domina el tono de la obra, a una habitación del palacio real en la que Hipólito, tirado en un sofá y comiendo una hamburguesa, mira una película hollywoodense por televisión. La imaginería posmoderna que despliega Kane, asociada al consumismo como forma de colmar el tedio y el vacío de sentido que impera en la vida ordinaria, se hace ostensible además en los juguetes electrónicos, las pilas de ropa interior sucia, los residuos de comida chatarra y las bolsas vacías de *snacks*, objetos que se cargan de sentido al conformar el entorno del personaje, generando un brusco contraste con la representación fastuosa del ambiente palaciego que opera en el imaginario del lector/espectador.

En la tragedia clásica, la monodia lírica inicial de Hipólito funciona como un medio de presentación del personaje. Enemigo de los placeres mundanos, este príncipe se instaure como la extrema encarnación de los valores de virtud y castidad. La exaltación de la naturaleza y la arrebatada defensa de la vida libre en los bosques, en clara contraposición con los vicios del la corte, se correlaciona con su fervorosa consagración a Diana, la diosa virgen de la caza, y se enlaza asimismo con el linaje de Hipólito, descendiente de la amazona Antíope. Kane no sólo propone una inversión directa al situar a su Hipólito en la ociosa y vulgar intimidad del palacio, sino que lleva al límite de la degradación la figura del héroe trágico, paradigma del carácter ejemplar y elevado. Prescindiendo totalmente del discurso, los mínimos movimientos y gestos de Hipólito bastan para perfilar el semblante de este personaje, sumido en la repetición sistemática y desafecta de hábitos groseros y revulsivos (sonarse la nariz con una media, devorar una hamburguesa tras otra, masturbarse).

A este preámbulo desconcertante, sigue la escena que reúne a Fedra con el médico de la familia real y que, si bien ha sido considerada poco convincente (Sierz) y de escaso interés para la acción, permite, a través del diálogo, ampliar la imagen primera de Hipólito e introducir la situación dramática. El abreviado contrapunto entre la reina y el doctor de la realeza nos informa de la ausencia de Teseo y de la desidia del príncipe, quien no se dedica a otra cosa que a dormir, a mirar películas y a tener encuentros sexuales con desconocidos, obligando a Fedra y a su hija a ocuparse de los asuntos de Estado. Las especulaciones del médico acerca del cuadro depresivo de Hipólito apuntan, no sin cierta malicia, a desentrañar la verdadera naturaleza del vínculo que une a la reina con su hijastro. Preguntas insidiosas a las que Fedra responde constantemente con evasivas, recordándole el rol que desempeña como madre sustituta. De este modo, como ya señalé, se insinúa el núcleo del conflicto dramático que será retomado en la escena siguiente en la que Fedra dialoga con su hija Strophe, personaje que corresponde totalmente a la invención de Kane.

Si bien Séneca retoma a Eurípides, respetando casi totalmente la secuencia argumental, elimina el marco divino que circunscribe la acción dramática, atenuando el rol decisivo que ejercían los dioses en la determinación de la conducta de los mortales y en la imposición de destinos irrevocables. Las tensiones entre la fuerza de la Providencia y la libertad del individuo emergen en su tragedia, pero el conflicto se traslada primordialmente a la esfera humana. Como afirma Lía Galán, mientras la Fedra de Eurípides padece un mal (*pathos*) producto de fuerzas superiores y ajenas a su propia voluntad, la Fedra de Séneca experimenta *furor* que, traducido como demencia o pérdida de juicio, admite un significado más activo en tanto la razón del individuo posee la facultad de superar sus impulsos irracionales con el objeto de ajustarse la Razón Universal (Júpiter). De este modo, cuando Fedra atribuye el ímpetu de su pasión por

Hipólito al gobierno implacable de Cupido, la nodriza, portavoz de la razón y de la sabiduría estoica, responderá que dar al amor el título de *numen* (dios) es tan sólo un falso ardid de los espíritus inclinados al vicio que prefieren no asumir las consecuencias de su propio accionar. En el universo de Kane, despojado de dioses y de Dios, el amor de Fedra es presentado también como una fuerza poderosa y arrolladora, imposible de resistir o de negar. No obstante, aquí la reina se manifiesta como la personificación caricaturesca del mito del amor romántico que, en este contexto, adquiere tintes melodramáticos y, habiendo perdido todo idealismo, linda con la obsesión patológica estrechamente asociada al deseo sexual.

Por otra parte, en la obra de Séneca, los parlamentos son extensos y la posibilidad que se da a los héroes trágicos de monologar dilatadamente colabora en el crescendo de su tormento y de su furor. Simultáneamente, este recurso nos permite penetrar en la psicología de dichos caracteres, escindidos entre dos polos irreconciliables: la satisfacción de los impulsos individuales y la sumisión a las leyes naturales y a las normas morales que rigen el orden social, sujeto a su vez a un principio superior. Esta dualidad se expresa en el debate descarnado que sostienen consigo mismos, fundamento del conflicto trágico. En contraste, las criaturas de Kane carecen de desarrollo y profundidad psicológica. Los concisos y ágiles contrapuntos, que persiguen un efecto rítmico, evidentemente no se constituyen como la forma privilegiada para ahondar en la exploración subjetiva, por lo que muchas veces las motivaciones y los giros en las conductas de los personajes se disuelven en una atmósfera incongruente y ambigua. Más allá de una fingida vacilación, Fedra jamás se cuestiona seriamente sus inclinaciones adúlteras y cuasi incestuosas. El conflicto moral, el horror de sí misma que define a la Fedra clásica, es reabsorbido por el puro individualismo que trasciende todo límite en la consecución del propio deseo. Las fantasías sentimentales y narcisistas de Fedra se fundan, como dijimos, en desgastados clichés. Entre ellos, la idea del amor omnipotente y redentor, esa fuerza misteriosa que, encarnada por ella, es la única capaz de salvar al príncipe.

Será Strophe, quien funciona como confidente y como personaje contraparte, asumiendo el papel a cargo de la nodriza en el texto senequista, la encargada de desbaratar las ilusas pretensiones de su madre, recordándole el brutal temperamento de Hipólito y previniéndola contra los maltratos emocionales que infringe a sus «víctimas» sexuales. Strophe repite los principales argumentos de la réplica de la nodriza. Ruega en su propio nombre, apelando al lazo filial que la une a Fedra. Luego invoca la figura de Teseo, intentando persuadirla de que se aboque a los mandatos matrimoniales, y, finalmente, alude a las obligaciones sociales de su madre y a las repercusiones negativas que su aventura con el hijo de rey podría ocasionar en la imagen pública de la familia. Sin embargo, Strophe parece más preocupada por guardar las apariencias que por el desequilibrio mental de su progenitora. Por otra parte, su excesivo rencor hacia el hermanastro sugiere la existencia de una relación íntima y tortuosa entre ambos.

El clímax de la pieza se produce en la escena cuarta, en la que Fedra se acerca a la habitación de Hipólito. Los comentarios ingenuos e indulgentes de la madrastra contrastan brutalmente con la actitud cínica y ofensiva con la que él responde a su acercamiento. El relato impasible de los deshumanizados encuentros sexuales con mujeres (y hombres) que no sólo no lo satisfacen sino que le repugnan, su desafío orgulloso a las convenciones morales, a la autoridad, a las apariencias, no parecen tener otro objeto que el de horrorizar y ahuyentar a Fedra. Ese carácter aberrante y agresivo de Hipólito parece derivar de la constatación del fracaso de todo intento de comunicación verdadera con el otro y con el mundo y de su imposibilidad de sentir, que no hacen más que exacerbar su desencanto y el tedio de vivir. Pero lejos de hundirse en la desesperación, en la angustia ante el vacío de sentido de una vida en la que nada ocurre, el sentimiento trágico cede aquí ante el engañoso empeño de sobrellevar pasivamente su existencia sin compromisos, sin emoción ni patetismo. Por eso, el melodrama sentimental de Fedra, sus cursilerías y su confesión de amor apasionada, lo aburren. La desmitificación del amor romántico llega al límite de su banalización en el momento del sistemático encuentro sexual. Fedra, en un último y equívoco acto de arrojo (su curiosa ofrenda de amor), practica sexo oral a Hipólito, mientras éste permanece impasible sin quitar los ojos del televisor. En su caprichoso intento de verlo perder la compostura, no logra otra cosa que burlas, desdén y, en consecuencia, vergüenza

de sí misma. «Se acabó el misterio», declara sarcásticamente el príncipe después de emitir un breve sonido y de soltar la cabeza de su madrastra arrodillada ante él.

En esta escena, la primera en la que Hipólito toma la palabra, el uso lacónico y rítmico del lenguaje se da en correlato con la intensificación de la agresividad verbal y de la violencia emocional. Las palabras groseras y repugnantes de Hipólito junto con una franqueza que no admite fisuras vehiculizan sus abusos, pero se articulan también con un agudo sentido del humor que despoja la escena de todo patetismo trágico.

Fedra Sos igual a tu padre

Hipólito Lo mismo dice tu hija.

Fedra le da un cachetazo tan fuerte como puede.

Hipólito Ella es un poco menos apasionada pero mucho más práctica. Voy por la técnica mil veces.

[...]

Hipólito Fedra

Fedra (*lo mira*)

Hipólito Andá a ver a un médico. Tengo gonorrea. (83-84)¹

Tal como se insinúa en la escena con Fedra, la presunta apatía de Hipólito enmascara su rebelión contra la hipocresía sobre la que se fundan los vínculos familiares de la realeza. Pero su agresividad es, principalmente, fruto de un desengaño amoroso en el pasado y esto, para Sierz, es un recordatorio de que Kane está «menos interesada en la atrocidad que en la psicología de la desesperación» (111).

Siguiendo esta línea, el posterior suicidio de Fedra parece ser consecuencia de la frustrada «consumación amorosa», aunque sus verdaderos motivos permanecen inciertos. Curiosamente, será Hipólito, el objeto de ese «amor de Fedra», quien conceda un sentido a su muerte y también a su pasión. El que colmaba el tiempo con distracciones superfluas, sumido en un automatismo absurdo y destructivo pero siempre a la espera de que «algo» verdaderamente «suceda», encuentra en la acusación de violación de su madrastra un bálsamo liberador frente la monotonía y la vacuidad de su existencia. Más tarde, la noticia del suicidio auspicia un cambio aún más profundo en el personaje que, finalmente, es capaz de sentirse vivo. Comprendiendo que Fedra «realmente» lo amaba e interpretando la inmolación como su genuino acto de amor, asume su condena inevitable con auténtica satisfacción y se rehúsa a confesarse ante un sacerdote que intenta persuadirlo de negar la violación para resguardar la reputación moral de su familia e impedir el colapso de la monarquía.

Como subraya Saunders, en esa resolución de vivir en completa honestidad, aún cuando ésta conduzca a la aniquilación, se sostiene la concepción de Kane del héroe trágico². Sin embargo, aunque la autora afirme que son completamente opuestos, en este punto su «héroe» no parece distanciarse demasiado del Hipólito latino cuya muerte terrible no puede atribuirse únicamente a los viles ardidés de Fedra que desencadenan la peripecia. A este príncipe también lo ha condenado su propio *furor*, en la medida en que su misoginia exacerbada y el rotundo rechazo de la vida palaciega y de las obligaciones familiares lo llevan a desatender el bien común por seguir sus convicciones individuales, aún cuando éstas estén ligadas a valores de orden sagrado. La cuestión de la definición de lo trágico sin duda reviste una complejidad tal que merecería un tratamiento aparte. Pero lo que distingue fundamentalmente al Hipólito de Kane es su falta de patetismo y la satisfacción que encuentra en la propia muerte. En él no hay desesperación ni exaltaciones, no hay horror ni sufrimiento. Podríamos considerar que su desenlace es trágico en la medida en que muere porque su verdad, puramente individual y

negativa, extiende su acción destructora a todo lo que lo rodea al desenmascarar la corrupción del orden social. Pero es la muerte, no sólo la propia sino también la de Fedra, la que, paradójicamente, posibilita su salvación, puesto que esa experiencia extrema le proporciona una súbita sacudida, un instante de sentido que le permite conectarse con su propia humanidad y con la vida.

Por otra parte, la atmósfera íntima y asfixiante de esta *chamber piece* que es *Phaedra's love* estalla abruptamente sobre el final en el que una multitud desquiciada (en la que se confunden Strophe y el recién llegado Teseo disfrazados) irrumpe fanáticamente en escena. El príncipe se arroja sobre la muchedumbre y es apaleado y literalmente castrado. Sus genitales y sus vísceras son arrojados al fuego. Strophe intenta defender a su hermanastro y es violada y asesinada por Teseo, quien al reconocerla se corta la garganta y se desangra hasta morir. Hipólito, que yace inmóvil, levanta los ojos al cielo y dirige una sonrisa a los buitres que sobrevuelan su cuerpo. La obra se cierra con la frase de Hipólito: «Si pudiera haber más momentos como éste» (103), pronunciada en el instante en que las aves descienden sobre él. Las últimas palabras de Hipólito contribuyen a subrayar la ambigüedad que presenta el desenlace de la obra³ y la conciencia del personaje acerca de la gran paradoja que él mismo encarna.

Este sangriento, grotesco e hiperbólico final, que rinde un pervertido homenaje a la tragedia senequista y también a la tragedia de venganza isabelina, me lleva a pensar nuevamente acerca del protagonismo y la forma que en la obra de Kane adopta la representación de la violencia. En efecto, la autora persigue desautomatizar y descontextualizar la percepción de la violencia, con la que el espectador está impasiblemente familiarizado a través de la frivolidad de los *mass media*, a partir de su reelaboración en intensas metáforas o imágenes teatrales. Aunque hay que reconocer que, en esta pieza en particular, sus propósitos se desdibujan, Kane no aspira a escandalizar o a exhibir la atrocidad simplemente para «shockear» al espectador⁴. Su concepción del teatro se sostiene en la creencia de que la acción extrema o brutal puede convertirse en un estímulo o en una revelación y que la perspectiva de un verdadero cambio sólo es posible a través del arte.⁵ Consciente de que su teatro era tan sólo la sombría representación de una realidad muchísimo más difícil de asimilar, Kane procura penetrar en la crueldad y en la fuerza destructiva de la naturaleza humana justamente para cuestionar, entre líneas, el progresivo acostumbramiento de la sociedad a los hechos de un mundo cada vez más aterrador. Y digo «entre líneas» porque ese cuestionamiento a la inercia que domina la vida contemporánea, dirigido a despertar una reacción en el espectador, no se desprende de un juicio moral sino de esa imagen desestabilizadora del mundo y del hombre, presentada en el teatro desde una perspectiva múltiple y ambigua. De ahí que la verdadera «tragedia» en Kane sea la manifiesta indiferencia que separa a los seres humanos, esa desgarradora imposibilidad para el amor que afecta a sus personajes aniquilados. Finalmente, resulta comprensible que, desde esta postura, aún las más terribles experiencias puedan ser llevadas a escena puesto que no representarlas implicaría negar su existencia y, por lo tanto, eludir nuestro compromiso ante una realidad cada vez más despiadada y caótica en la que Kane intentó descender, quizás para conjurar su propia soledad a través del arte.

Bibliografía

- ~ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble. El pesanervios*, Buenos Aires, Editorial Fahrenheit, 2002.
- ~BRECHT, Bertolt, *Baal*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- ~CAMUS, Albert, *El extranjero*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- ~DE TORO, Fernando, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1992.
- ~EAGLETON, Terry, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, London, Paperback, 2003.
- ~EURÍPIDES, *Tragedias I*, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2007.
- ~INNES, Christopher, *Modern British drama. The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2002.
- ~KANE, Sarah, *Complete plays*, London, Paperback, 2001.

- ~PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2008.
~SAUNDERS, Graham, 'Love me or kill me' *Sarah Kane and the theatre of extremes*, New York, Manchester University Press, 2002.
~SÉNECA, Lucio Anneo, *Fedra. Introducción y notas de Lía Galán*, Buenos Aires, Losada, 2007.
~SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Paperback, 2001.
~WELLWARTH, George, *Teatro de protesta y paradoja*, Barcelona, Lumen, 1966.

Páginas Web:

- ~URBAN, Ken, «An ethic of catastrophe. The theatre of Sarah Kane», en *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 69, volumen 23, 2001, http://www.kenurban.org/pdf/PAJ_KANE.pdf (Última visita del sitio: junio 2011).

Notas

¹ Las citas textuales de la obra fueron extraídas de KANE, Sarah, *Complete plays*, London, Paperback, 2001. Las traducciones de la bibliografía crítica en inglés y de las citas de la obra de Sarah Kane fueron realizadas por la autora de este trabajo.

² En este punto, me parece fundamental al menos mencionar a los dos personajes que funcionaron intertextualmente en la construcción de la figura de Hipólito. Me refiero, por un lado, a Baal, protagonista del primer drama (homónimo) de Bertolt Brecht, obra que presenta en poco más de veinte escenas desarticuladas la travesía del poeta Baal en una sociedad cuyos valores y convenciones burguesas desprecia y desafía, pervirtiendo todo límite en su entrega desahogada al éxtasis de la experiencia fugaz. Por otra parte, en su inquebrantable voluntad de verdad, Hipólito recuerda a Meursault, el anti-héroe de *El extranjero*, novela de Albert Camus que también sirvió de inspiración a Kane para la configuración de su personaje. Indudablemente, las relaciones entre estos caracteres merecen un mayor detenimiento y, por cuestiones de espacio, no serán abordadas en esta ponencia.

³ Si bien coincido con Ken Urban en el hecho de que la emergencia de este universo caótico se correlaciona en Kane con la dramatización de una búsqueda no sujeta a valores trascendentes, «un teatro que no ofrece ni soluciones ni redención» (37), considero que puede llegar a resultar sumamente difícil para el espectador, al menos en esta pieza, quizás la menos lograda de la autora, ver, como quiere Urban, la posibilidad de un renacimiento, de un valor positivo, en medio de la devastación y de la catástrofe absolutas.

⁴ Es por eso que la brutalidad como característica distintiva del nuevo drama no puede ser entendida, en este caso, como un fin en sí mismo. Consecuentemente, es importante distinguir la expresión de la violencia en la obra de Kane del mero gusto por el crimen y la sobredosis de horror que impregna gran parte de las manifestaciones culturales en la actualidad, principalmente el cine y la televisión, y que, usualmente, reciben un tratamiento superficial o efectista que no hace más que generar la saciedad y la apatía. Este aspecto fue subrayado acertadamente por Harold Pinter, un acérrimo defensor de la obra de Kane, que estableció una diferencia importante entre los códigos operantes en sus trabajos y en el cine contemporáneo, fundamentalmente en los films de Quentin Tarantino, con quien frecuentemente se ha comparado a la autora. Mientras que la violencia en Tarantino es artificiosa y superflua, dice Pinter, «[Blasted] estaba confrontando algo real, verdadero, desagradable y doloroso –y por eso aparecieron los titulares diciendo que esta obra debería prohibirse.» PINTER, Harold, 'Life in The old Dog Yet', *Daily Telegraph*, 1995. Citado en SAUNDERS (25).

⁵ «Si somos capaces de experimentar algo a través del arte, entonces podríamos ser capaces también de cambiar nuestro futuro, porque la experiencia graba lecciones en nuestros corazones a través del sufrimiento, allí donde la especulación no logra afectarnos...» LANGRIDGE, Natasha and STEPHENSON, Heidi, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Interview with Sarah Kane, 1997. Citado en SAUNDERS (22).