

# **Eros, muerte y catástrofe**

Un estudio sobre el tratamiento del (des)amor en  
*Phaedra's Love*, de Sarah Kane.

**Alejandro Serrano Barriga**

Trabajo de Fin de Grado

Director: Carles Besa Camprubí

Universitat Pompeu Fabra

Junio 2018

## Índice

1. INTRODUCCIÓN .....	1
2. ¿QUIÉN FUE SARAH KANE? CONTEXTUALIZACIÓN.....	4
2.1. La recepción de <i>Blasted</i> .....	4
2.2. Precedentes, contemporáneos y repercusión de la obra de Sarah Kane .....	6
2.3. Kane, dramaturga y directora: <i>Phaedra's Love</i> .....	11
3. ANÁLISIS DE LA OBRA.....	19
3.1. Hipólito o el atiborramiento.....	21
3.2. Fedra o el vaciamiento.....	32
3.3. La turba, el deseo mimético y la catástrofe: actualización del ritual dionisiaco.....	43
4. CONCLUSIONES.....	49

## 1. INTRODUCCIÓN

Sarah Kane es una dramaturga peculiar. Denostada por muchos y ensalzada por otros tantos, parece que, pese a sus detractores, su obra tiene ya una posición privilegiada en el panteón de los clásicos contemporáneos. Los medios y los estudiosos tienden a elogiar su obra, pero el público sigue acogiéndola con cierta ambigüedad, y en ocasiones con incompreensión. Uno de los motivos principales por los que me interesó su obra (y por los que finalmente me he embarcado en la redacción de este trabajo) es la voluntad de desentrañar ese halo de misterio que la rodea y que, aunque ya existiera cuando Sarah Kane aún vivía, su suicidio ayudó a aumentar considerablemente. Pese a la diversidad de opiniones que ha cosechado su obra a lo largo de estos años, Sarah Kane se ha convertido en un mito de la literatura contemporánea.

El objeto de mi estudio es *Phaedra's Love*, su segunda obra. *Phaedra's Love* es considerada por la mayoría de críticos como una pieza menor, casi como un aparte en el conjunto de su obra. Como intentaré justificar más adelante, esas afirmaciones son, en primer lugar, arriesgadas —tanto por la brevedad de la obra de Kane, como por la osadía de tildar de accidental una pieza que la autora situaba al mismo nivel que el resto— y, asimismo, son en parte fruto de la confusión que generan la forma y el contenido de la obra. *Phaedra's Love* es además la reescritura de un clásico, como advierte su título. Esta es, sin duda, una de las razones por las que me interesa *Phaedra's Love*, porque creo que precisamente el hecho de partir de una estructura común permite ver más claramente las peculiaridades de cada uno de los artistas que emprende la difícil tarea de versionar un clásico.

La *Fedra* de Kane bebe, sobre todo, de la de Séneca, dramaturgo que también tenía cierta predilección por el uso de la violencia. Su alto contenido de violencia es uno de los puntos calientes a la hora de discutir y analizar la obra de Kane. A lo largo de este trabajo intentaré también esclarecer esta cuestión. La violencia que Kane imprime a sus obras tiene una razón de ser que dista mucho del uso superficial o estético al que estamos acostumbrados. Kane sitúa a sus personajes en situaciones violentas para a) llevarlos a un lugar límite al que la cotidianeidad no tiene acceso y para b) denunciar que la violencia es parte íntegra de nosotros, como sociedad y como individuos.

El conflicto que se plantea en *Phaedra's Love* es el mismo que se sugiere en sus homólogos clásicos: Fedra se enamora de su hijastro Hipólito. De todos modos, el

planteamiento de Kane resta protagonismo al dilema que supone para Fedra el *pecado del incesto* y se centra, sobre todo, en las reacciones de sendos personajes frente al amor no correspondido. Fedra desea a Hipólito, que a su vez desea a Lena, pero ambas relaciones son imposibles. En *Phaedra's Love*, los personajes se ven impelidos por pulsiones eróticas y de muerte que, como intentaré exponer en las páginas que siguen, están estrechamente relacionadas. De hecho, ese es el objetivo principal de mi análisis: esclarecer los móviles que impelen a los personajes a actuar de determinada manera y examinar su origen y las consecuencias que desatan. Bajo la aparente desafección que gobierna la familia real, hay una fuerte red de interrelaciones entre sus miembros que se va descubriendo paulatinamente a lo largo de la obra y que aumenta notablemente los efectos de las acciones de cada personaje. La monarquía se descubre como un cuerpo orgánico, aunque desmembrado, que se ve sacudido por las fuerzas que despliegan sus integrantes y que acabará con su destrucción.

Antes de abordar el análisis de la obra, he creído conveniente contextualizar la figura y la obra de Sarah Kane. Para ello entiendo indispensable bosquejar las opiniones y reacciones que cosechó el estreno de su primera obra, *Blasted*, e intentar aclarar sus causas. De este modo entenderemos mejor el contexto bajo el que la obra fue creada y la respuesta del primer público que la recibió. A continuación, analizaré la irrupción de Kane y de sus contemporáneos (agrupados bajo la etiqueta “in-yer-face”) y su lugar en la tradición teatral inglesa. Merece especial atención el contexto bajo el que surgió este nuevo tipo de teatro y qué pretendía esa nueva oleada de jóvenes dramaturgos. El último apartado de la contextualización está dedicado a *Phaedra's Love*. Será de gran ayuda conocer las condiciones bajo las que se creó la obra —es un encargo y la primera obra propia que Kane dirigió— y sus influencias más directas para no incurrir en errores o descuidos en el momento de analizarla. Asimismo, es tan o más importante comprender la naturaleza de la violencia que Kane le confiere a sus obras y que, como veremos, está íntimamente ligada a su concepción del teatro y al efecto que espera causar en el público.

El análisis del texto está dividido en dos bloques: “Hipólito o el atiborramiento” y “Fedra o el vaciamiento”. Esta estructura bipartita es, en parte, consecuencia de la propia estructura interna de la obra: la acción se mueve por las fuerzas que desatan ambos protagonistas y la catástrofe estalla porque sus posiciones son irreconciliables. Hipólito afronta su desamor con un hermetismo absoluto y Fedra responde *vaciándose* y suicidándose. Para el análisis de Hipólito y Fedra, me he servido principalmente de los

estudios de Byung-Chul Han sobre la sociedad capitalista tardía —especialmente de sus consideraciones sobre la psicología del individuo capitalista, con una fuerte tendencia a la depresión, que a su vez conduce a un agarrotamiento del Eros—, de la influencia del pop y de los medios de comunicación en las relaciones amorosas que analiza magistralmente Eloy Fernández Porta, de las teorías sobre la abyección de Julia Kristeva y de *El erotismo*, de Georges Bataille, un estudio acertadísimo acerca del vínculo entre Eros y muerte, tan importante en *Phaedra's Love*.

La catástrofe final, que como decía no es sino la consecuencia de la confrontación de dos naturalezas incompatibles, merece una sección propia, más breve pero igualmente imprescindible, pues es en el linchamiento de la última escena donde los opuestos confluyen en el único espacio donde son compatibles: a las puertas de la muerte. En este último punto, me baso esencialmente en los estudios de René Girard en torno a la relación entre la violencia y lo sagrado en la antigüedad y en sus teorías sobre el deseo mimético.

*Phaedra's Love* es una obra de contrastes, y esta oposición guiará necesariamente todo el trabajo. En las pocas páginas que ocupa, caben la afirmación absoluta de la vida y el más profundo deseo de autodestrucción, la fe en el otro y la herida de la soledad. Como apuntó Kane, “if you want to write about extreme love, you can only write about it in an extreme way” (Saunders, 2009: 74). Espero que este trabajo ayude a rescatar del ostracismo y a comprender mejor *Phaedra's Love* y acerque a sus posibles lectores, de un modo ameno y cercano en la medida de lo posible, la obra de esta talentosa dramaturga.

## 2. ¿QUIÉN FUE SARAH KANE? CONTEXTUALIZACIÓN

En este primer apartado, contextualizaré brevemente la figura y la obra de Sarah Kane. En primer lugar, analizaré la recepción de *Blasted*, su primera obra. Como en tantos otros casos, público y periodistas respondieron de modo muy distinto. La reacción del público aporta información sobre la sociedad en la que se ubica la obra (i. e. la Inglaterra de los 90) y sobre las condiciones bajo las que se creó —entiendo que la correspondencia entre propuesta y respuesta es circular. Seguidamente, alejaré un poco el foco y hablaré del lugar que ocupa Kane en la tradición teatral inglesa. En los noventa surgió un nuevo teatro en Inglaterra que la crítica comúnmente ha aglutinado bajo la etiqueta “in-yer-face”, que, como veremos, aporta una definición demasiado vaga. Es muy difícil agrupar a todos los jóvenes de finales de siglo en un movimiento literario común porque la naturaleza de sus obras es muy heterogénea. Finalmente, me centraré en la figura de Sarah Kane y en el proceso de creación de la obra que ocupa mi trabajo, *Phaedra's Love*. Profundizar en la concepción del teatro que tenía Kane y en su particular uso de la violencia aporta claves para entender mejor sus obras y son premisas de las que necesariamente partirá el análisis textual posterior. A su vez, desentrañar las condiciones bajo las que se creó *Phaedra's Love* y rastrear sus influencias permite una aproximación más directa al texto y a los interrogantes que plantea.

### 2.1. La recepción de *Blasted*

El 12 de enero de 1995 se estrenó *Blasted* en el Royal Court's Theatre Upstairs bajo la dirección de James Macdonald. La dramaturga era una desconocida Sarah Kane que por entonces tan solo contaba con 23 años y que entró en la escena teatral londinense como un elefante en una cacharrería (o *like a bull in a china shop*): con estrépito y despertando de su plácido sueño a una crítica y a un público que hasta entonces parecían anestesiados.

*Blasted* recibió las críticas más duras y despiadadas de la década. Sarah Kane saltó a la fama (y a la infamia) en cuestión de días. La obra fue definida con *the d words: disgusting, disturbing, degrading y depressing* (Sierz, 2001: 95). Es ya celebrísima la crítica que Jack Tinker escribió el 19 de enero para el *Daily Mail* bajo el título “This Disgusting Piece of Filth”:

Finally I have been driven into the arms of Disgusted of Tunbridge Wells. For utterly and entirely disgusted I was by a play which appears to know no bounds of decency, yet has no message to convey by way of excuse (Saunders, 2002: 37).

La última afirmación delata a Tinker: no ha entendido la obra. O no ha querido entenderla. Kane encajó las críticas con perplejidad: “I wasn’t at all aware that *Blasted* would scandalize anyone. At the time I wrote it, I didn’t even expect it to be produced” (Sierz, 2001: 94). ¿La crítica de Tinker se debía realmente a una cuestión de decencia? *Blasted* es quizás la obra teatral inglesa más emblemática de los noventa, pero no fue pionera en el uso de la violencia. No hubo el mismo revuelo con *The Treatment* (1993) de Martin Crimp, y la obra incluye una felación y también a un personaje le sacan los ojos (como a Ian, pero con un tenedor). Y este no es el único ejemplo, a principios de los noventa los hay a pares. La forma es también el mensaje: a Tinker lo que le irritó es el mensaje que se desprende de la forma de *Blasted*.

Tinker también utilizó su crítica a *Blasted* para atacar al Royal Court y mandar un recado al gobierno al preguntarse por qué la dirección de un teatro financiado con dinero público “saw fit to stage it” (ib.: 95)<sup>1</sup>. Lo que insinúa Tinker es que o bien el Royal Court presenta obras que, según él, no malgasten el dinero de los contribuyentes, o bien se reduce o se elimina su financiación, por si no hubieran sido suficiente golpe al teatro las políticas de cultura que implantó Margaret Thatcher.

Detrás de la exacerbada y voluminosa crítica periodística había una clara voluntad de generar un estado de histeria y de indignación generales, de crear una *hot news* que provocara un torbellino de noticias y artículos de opinión y así aumentar el número de ventas. Muchos periodistas demostraron precisamente que la crítica a su profesión que se desprendía de *Blasted*, a través de Ian, quizás no estaba tan alejada de la realidad. En casos como el de Tinker, la motivación también era política. Kane se vengó poniéndole su nombre a un personaje especialmente sádico de *Cleansed*.

Lo que realmente ocurrió en la representación de *Blasted* fue muy distinto de lo que clamaban los periódicos. La obra fue programada para después de Navidad, uno de los períodos con menos audiencia del año, y se publicitó con un cartel convencional (un soldado con índice y corazón en V). En la sala cabían apenas 65 personas y había letreros

---

<sup>1</sup> El *Daily Mail*, periódico abiertamente conservador (excepto en las elecciones de 2001, en las que apoyó a Blair), fue muy crítico durante todo el mandato de John Major (1990-1997), como lo fueron otros periódicos tradicionalmente tories como el *Independent*, llegando incluso a filtrar en 1993 unas grabaciones que dejaban en muy mal lugar al cabeza de estado. De todos modos, este tipo de teatro nunca ha sido cómodo para ningún gobierno, sea tory o laborista. En 1998, David Blunkett, ministro de educación del gobierno de Tony Blair, afirmó que *Shopping and Fucking*, la obra de Mark Ravenhill estrenada en 1996, era un desperdicio de dinero público, pese a admitir no haberla visto.

indicando el contenido gráfico de la obra. El día del escándalo fue el 18 de enero, la noche en que, ya fuera por agenda o por azar, pareció que todos los críticos se pusieron de acuerdo para asistir de una tacada. En palabras de Kane: “I looked around and realized that the director was near the front and almost everyone else was a critic” (ib.: 94). Esa noche solo uno de los asistentes no acabó de ver la obra. El 19 de enero, el *Evening Standard* publicaba que, hasta entonces, solo ocho personas habían salido antes de que acabara la función. La opinión del público fue muy distinta de la de la prensa: desde “there was something that everyone could learn from it” hasta “a metaphor for our indifference to Bosnia” (ib.: 97). Dramaturgos como Harold Pinter o Edward Bond también apoyaron públicamente a Kane e incluso algunos periodistas se atrevieron a defenderla arguyendo que “we need these moral ordeals” (ib.: 96). Tres días después de la muerte de Kane, Paul Taylor, del *Independent*, le dedicó un artículo titulado “Obituary” donde recordaba el sentir del periodismo la noche del estreno de *Blasted*:

I was present straight after the first-night performance when two of my colleagues on other papers led the charge by deciding to cook up this play as a news item. My informed guess is that: a) neither of them had been profoundly offended by the play, and b) their subsequent behaviour was not motivated by malice, but by an almost childish sense of journalistic fun —they thought that it would be a wheeze to drag the theatre out of the ghetto of the theatre pages and into mainstream public attention.

Of course, in all the resulting fog of whipped-up synthetic indignation, the play —which both exhibits precocious talent and is obscurely flawed— never received the kind of sustained analysis it deserves (Taylor, 1999).

La prensa destrozó *Blasted*, sí, pero también la puso en la palestra y, aunque no fuera con la mejor de las intenciones, enseñó al público medio el tipo de teatro que se había estado gestando en las salas *underground* de sus ciudades y las preocupaciones de sus jóvenes conciudadanos.

## **2.2. Precedentes, contemporáneos y repercusión de la obra de Sarah Kane**

El efecto del estreno de *Blasted* suele compararse con el que tuvo *Look Back in Anger*, de John Osborne, en 1956. Además, Osborne murió precisamente apenas dos semanas antes del estreno de *Blasted*, el 24 de diciembre de 1994. No es casualidad que la primera entrevista que Kane concedió, el 23 de enero, después del escándalo causado por *Blasted*, fuera encabezada por el titular “A Very Young Angry Woman” (Bayley, 1995), en referencia al movimiento literario Angry Young Men que en los cincuenta lideraron John Osborne y Kingsley Amis. Periodistas, historiadores, críticos literarios o cualesquiera que sean los observadores externos, tienden a trazar líneas y buscar relaciones entre eventos



que ocurren en diferentes épocas y circunstancias. En el caso de Osborne y Kane, la tentación es evidente, casi irresistible. Pero lo cierto es que el efecto real de *Blasted* y el teatro de Kane y sus contemporáneos, más allá de la algarabía periodística, no es comparable al que tuvieron las obras de los Angry Young Men (Saunders, 2009: 7). El teatro *mainstream* británico está muy alejado del que se propuso en los noventa; el realismo sigue siendo la norma y obras como *Blasted*, si bien quizás no sean ya objeto de escándalo, siguen produciendo una aversión e incomodidad que demuestran su alejamiento de los gustos del público medio<sup>2</sup>. El teatro de Kane ha sido mejor recibido en Europa continental, sobre todo en Alemania, que en su país natal<sup>3</sup>.

Aunque la influencia social del teatro británico de los noventa fue menor que la que tuvieron los Angry Young Men en los cincuenta y los sesenta, sí es conveniente remarcar que, en cierto modo, el espíritu contestatario de ambas épocas es similar y que quizás no sea posible entender este último teatro sin el precedente de Osborne y sus contemporáneos.

El inconformismo, más temático que formal, de los Angry Young Men se recrudeció en la siguiente generación de dramaturgos británicos. El descontento y *enfado* se fueron transformando paulatinamente en una violencia cada vez más cruda y desafiante. La *cáscara* que contenía el mensaje tomó una relevancia hasta entonces inédita y, en un movimiento circular previsible, hizo que los dramaturgos de los setenta y ochenta empezaran a cuestionar incluso la superestructura del mensaje, la forma teatral en su totalidad. Los dramaturgos más importantes de esa época fueron Edward Bond (*Saved*, 1965), Caryl Churchill (*Top Girls*, 1982) y Howard Barker (famoso especialmente por

---

<sup>2</sup> Tuve la suerte de poder asistir a la representación de *Blasted* (*Rebentats*) en el Teatre Nacional de Catalunya, teatro del gobierno y por norma poco arriesgado en sus apuestas, y, además de confirmar que Kane efectivamente ha entrado en el panteón de los clásicos contemporáneos, también comprobé que el efecto que parecen tener sus obras en Reino Unido es muy similar al que *Blasted* causó en Barcelona. Ningún elogio entusiasta por parte del público: extrañeza, incompreensión y reprobación fueron las reacciones que escuché o leí en las caras de los asistentes. La crítica periodística sí fue favorable. Se elogiaron a montaje y actores (Juanico, 2017) y al mensaje de la obra: “Més Sarahs Kanes ens farien falta per fer més crua la denuncia” (Figueras, 2017). De todas formas, los comentarios de los lectores en las noticias online y la observación de algunos periodistas sobre el público —“¿Es un exemple dir que el dia de la meva funció, al cap d'una mitja hora -i quan encara no havia passat bo i res a l'escenari- un espectador es va aixecar amb posat violentat i se'n va anar de la sala...? ¿Es també un exemple dir que, a la sortida, parant orella xafardera, unes senyores de teatre diguessin en veu baixa que no hi posarien mai més els peus...?” (Sotorra, 2018)— parecen reforzar mis impresiones. Pero también Kane preveía ese tipo de reacciones del público y las aceptaba sin problema: “with *Blasted*, when people got up and walked out it was actually part of the whole experience of it” (Saunders, 2002: 13).

<sup>3</sup> Para más información a este respecto, recomiendo leer el artículo de Billington (2005).

sus teorías sobre el Teatro de la Catástrofe<sup>4</sup>). Esta *segunda ola* dio el protagonismo de su teatro a la clase obrera, a los pobres y marginados, a las mujeres y a los homosexuales (a los dos últimos grupos sobre todo a partir de mediados de los setenta).

El teatro de los cincuenta y sesenta fue más crítico en lo conceptual que en lo formal también por motivos ajenos a los dramaturgos: por la censura. Las teorías sobre el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud llegaron a Inglaterra, pero era inviable ponerlas en práctica. *A Streetcar Named Desire* (1948) y *Les Chaises* (1952) fueron un escándalo, la primera por su incómodo naturalismo y la segunda por su incomprendido absurdo. Incluso *Endgame* (1957) fue censurada por blasfemia. Asimismo, la homosexualidad no se pudo poner en escena hasta 1958. Es ilustrativo lo que ocurrió el 13 de noviembre de 1965 durante un *late-night* de la BBC. En un debate sobre la censura, Kenneth Tynan dijo: “I doubt if there are very many rational people in this world to whom the word «fuck» is particularly diabolical or revolting or totally forbidden” (Sierz, 2001: 18). Nunca antes se había pronunciado *the f word* en televisión y causó un revuelo sin precedentes. Lo violento y lo ofensivo muta, cambia de grado y de foco, en cada sociedad y tiempo<sup>5</sup>. Y también influye el medio: es curioso que, ese mismo año, la escena de *Saved* en la que se droga a unos niños causara menos espavientos e indignación que decir “fuck” en televisión. Aunque también cosechó críticas brutales en la prensa, la censura era cada vez más tenue y se revocaría finalmente en 1968<sup>6</sup>. Esta aparente contradicción también muestra que hay ciertos espacios que toda sociedad considera sagrados o representantes de las buenas costumbres y que comúnmente los tabúes se atacan desde los márgenes, desde las salas de teatro pequeñas y frecuentadas por *dios sabe qué tipo de gente*. En las críticas y la reprobación de la *gente bien* o de los guardianes de los modales y de la decencia, como Tinker, se puede entrever la contradicción interna de haber sido testigo de un placer prohibido, incluso de haber coqueteado con disfrutarlo, y de no *deber* o no *poder* hacerlo porque así lo dictan unas convicciones castradoras y a menudo absurdas.

---

<sup>4</sup> “A theatre that finds ecstasy in pain, erodes the moral meaning of the narrative, and abolishes debate” (Urban, 2001: 40). La obra de Sarah Kane tiene varios elementos en común con el teatro que propone Barker.

<sup>5</sup> Al hablar de los tabúes que pretendía romper el teatro británico de los noventa, Sierz (2001: 30) cita una encuesta de la Broadcasting Standards Commission que concluía que los insultos raciales (*nigger*, *Paki* o *Jew*) eran considerados más ofensivos que los sexuales (*cunt*, *motherfucker* o *fuck*). Los religiosos (*God*, *bloody* o *damn*) ocupaban el último escalón. Si la encuesta se hubiera hecho en tiempos de Shakespeare, por ejemplo, es más que probable que la clasificación estuviera invertida, con los insultos religiosos a la cabeza y con los racistas en última posición, dando por hecho que algún alma caritativa los considerara insultos.

<sup>6</sup> Es significativo que coincidiera con el año de las revoluciones estudiantiles del Mayo Francés que después se extenderían a buena parte de Europa occidental.

El enfado y la violencia (verbal en el caso de los críticos) son reveladores. Ya les avisaron los dramaturgos a los que tanto criticaban.

En los noventa se empezará a cosechar un teatro que Sierz, y por extensión la mayor parte de la crítica, denominará In-*yer-face* Theatre. En palabras de Sierz:

The widest definition of in-*yer-face* theatre is any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm. Often such drama employs shock tactics, or is shocking because it is new in tone or structure, or because it is bolder or more experimental than what audiences are used to. Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown onstage; it also taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort. Crucially, it tells us more about who we really are. Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best in-*yer-face* theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative (ib.: 4).

Sierz también puntualiza que “the label «in-*yer-face* theatre» —often used in reviews— describes nineties drama more accurately than other coinages, such as «new brutalism» or «theatre of urban ennui»” (ib.: 30). Lo que Sierz dice indirectamente es que nadie sabe a ciencia cierta qué era lo que hacían los jóvenes británicos en los noventa. Que no haya consenso en qué etiqueta debería englobar el teatro de finales de siglo indica tanto la variedad de temas y estilos que se desplegaban en las obras —lo que da cuenta de una fragmentación propiamente posmoderna— como la incapacidad que tuvo el movimiento, si es que lo hubo, de trastocar los cimientos del *statu quo* teatral. El problema no es que la expectación que generó el movimiento se desinflara tan rápido como se infló, puesto que a lo largo de la historia ha habido movimientos muy breves y profundamente influyentes: el problema es que nunca llegó a explotar.

La definición de Sierz es demasiado vaga y me veo en la obligación de concretarla, porque la naturaleza de mi trabajo así lo exige. Kane es una anomalía en el teatro de los noventa<sup>7</sup>. El tipo de violencia que se despliega en sus obras poco o nada tiene que ver con la que representaban sus contemporáneos. A los dramaturgos de los noventa se les ha intentado englobar bajo un sinfín de etiquetas: además de New Brutalists, Theatre of Urban Ennui o In-*yer-face* Theatre, se les ha llamado New Jacobeans, Blood and Sperm Generation, Cool/Cruel Britannia, Thatcher’s Children... Como la última etiqueta indica, estos

---

<sup>7</sup> La propia Sarah Kane rehuía los movimientos literarios: “I do not believe in movements. Movements define retrospectively and always on grounds of imitation. If you have three or four writers who do something interesting, there will be ten others than are just copying it. [...] I hope that my play [*Crave*] is not typical of anything” (Saunders, 2009: 108).

dramaturgos crecieron en un clima de desilusión y decadencia cultural propiciado por el thatcherismo (1979-1990)<sup>8</sup>. Lo que pretendía esta nueva generación de jóvenes dramaturgos era recuperar el teatro, un teatro por entonces privado de subvenciones gubernamentales casi en su totalidad, como espacio de discusión y crítica, y hacerlo atractivo para los demás jóvenes británicos, cualesquiera fueran sus intereses. Dice Herrer Mediavilla que estas nuevas voces estaban caracterizadas por “their emotional ferocity (whose result is horror in a small room), by a youthful outburst, with its predictable cyni[ci]sm about the older generation and specially rebellion against authority” (2015: 44). Esta definición, aunque igualmente imprecisa, se ajusta mejor a la realidad: en los noventa tomó fuerza un teatro de la experiencia que compartía un mismo espíritu y sensibilidad, con acento especial en las emociones extremas, pero que también tomó caminos muy distintos que evitan que las obras producidas durante ese período puedan aglutinarse bajo un movimiento. Después de Kane, Mark Ravenhill es el dramaturgo británico más influyente de ese período<sup>9</sup>.

La etiqueta “in-her-face”, aunque pierda fuerza por intentar abarcar demasiado, sí es útil para resaltar lo chocantes, o incluso ofensivos, que resultaron muchas obras de los noventa. El *teatro no oficial* se representaba, y se representa, en salas secundarias, alternativas, con menos presupuesto y generalmente más pequeñas<sup>10</sup>. Lo que para otro tipo de teatro supondría un problema (un espacio reducido y desnudo), actúa como catalizador si la obra pretende golpear al público (golpearle *in-ther-face*) con escenas crudas y violentas. El *shock* se mezcla entonces con la claustrofobia:

In an uncanny echo of the initial reactions *Blasted* was to provoke, Tom Morris expressed the disquiet he felt about being in such close proximity to graphic staged violence: «Watching the cruellest of these plays in a small studio theatre is like watching a simulated rape in your own living room. In very small theatres, it is impossible to walk out, so the audience is trapped in close proximity to the action, giving the playwright free reign to have his or her own say in the bluntest possible terms» (Saunders, 2002: 5).

---

<sup>8</sup> Cuando Margaret Thatcher dejó de ser primera ministra tampoco se produjo un cambio significativo en la actitud del gobierno respecto al teatro. John Major, también tory, la sucedió los siguientes siete años (1990-1997) y el nuevo gobierno laborista, bajo el mando de Tony Blair (1997-2007), tampoco simpatizó con un tipo de teatro esencialmente contestatario y crítico con el *statu quo*.

<sup>9</sup> También pude asistir a la representación de *Pool (no water)*, de Mark Ravenhill, esta vez en la Sala Beckett, espacio que sí promueve un teatro experimental y contemporáneo, y la reacción del público fue muy distinta a la que tuvo el de *Blasted*: a los espectadores sí les habló el texto. Me aventuro a decir que fue el mismo público el causante de tan distintas reacciones ante dos obras de naturaleza similar. El espectador medio del Teatro Nacional de Catalunya no espera un teatro como el de Kane, y el de un teatro como la Sala Beckett simplemente no espera nada: se sienta y se deja sorprender.

<sup>10</sup> En el Londres de los noventa, tuvieron especial importancia el Royal Court's Theatre Upstairs y el Bush Theatre. Ambos teatros apostaron por el descubrimiento de jóvenes talentos británicos.

La claustrofobia es física y mental porque la mayoría de obras de esos años plantean preguntas que no responden (tampoco pueden hacerlo). A eso se refería Kane cuando insistía en que sus obras no eran morales. No hay utopía, no hay narrativas, no hay esperanza. Después del estallido se dispersa el humo y solo queda una tautología cruel: “esto (la vida, nosotros) es así”.

### **2.3. Kane, dramaturga y directora: *Phaedra's Love***

El suicidio de un artista joven siempre dota a su obra de una pátina singular, de una mezcla de miedo, respeto y fascinación. También transforma su lectura —todas las obras se vuelven crónicas de una muerte anunciada— y promueve la especulación sobre las que pudo haber escrito y no escribió. Este fenómeno es tan inevitable como contraproducente. En las obras de Sarah Kane se ven reflejados algunos de sus demonios interiores, pero no podemos reducirlas a eso: tienen autonomía y trascienden los problemas mentales y anímicos que pudiera tener su autora.

La violencia de las imágenes que propone Kane también puede actuar como un elemento distorsionador (en algunos casos incluso disuasorio) de la lectura de sus obras. Acostumbrados a una estética de la violencia (su máximo exponente quizás sea Tarantino), y a causa de su ubicuidad en medios de comunicación y redes sociales, a veces es difícil percibir que Kane pretende expresar algo distinto, que la violencia es un pretexto para tratar otros temas:

I don't find my plays depressing or lacking hope. But then I am someone whose favourite band is Joy Division because I find their songs uplifting. To create something beautiful about despair, or out of a feeling of despair, is for me the most helpful, life-affirming thing a person can do (Sierz, 2001: 91).

Llevar al ser humano a límites difíciles de imaginar (y sobre todo difíciles de presenciar) conlleva una reflexión sobre las tinieblas de la existencia y de la consciencia, pero también, como dice Kane, una afirmación de la vida. Incluso en la mutilación física y psíquica, incluso cuando la muerte nos cerca, incluso en esos momentos hay amor, esperanza y, valga la obviedad, vida.

La particular aproximación al teatro de Kane provocó que su relación con profesores e instituciones educativas fuera áspera: pese a ser una estudiante brillante, sus trabajos solían provocar rechazo y tendía a aburrirse en clase. En referencia al Master of Arts en dramaturgia que estudió en Birmingham en 1992 dijo:

Inevitably what you're studying is what's already been discovered. As a writer, I wanted to do things that hadn't been done, to invent new forms, find new modes of representation. [...] The writers I was interested in talking to —Pinter, Bond, Barker— weren't the ones who were coming to talk to us. It was simultaneously academic and anecdotal —and I can't see the usefulness in that (ib.: 92).

El inconformismo y la voluntad de experimentar llevaron a Kane a buscar herramientas para evitar estar subordinada a nadie. Esto propició, entre otras cosas, que dejara de actuar: “I decided that acting is a powerless profession and I didn't want to be at the mercy of directors I didn't like. So I started directing. And then I wrote three twenty-minute monologues” (ib.). La escritura y la dirección entraron en la vida de Kane tanto por vocación como por rebeldía.

Uno de los momentos (probablemente el momento) que más influyó en la manera de entender el teatro de Kane fue su asistencia a *Mad*, de Jeremy Weller, el verano de 1992 en Edimburgo<sup>11</sup>. *Mad* era una obra de teatro experimental que trataba el mundo de las enfermedades mentales y que contaba con actores que las padecían o las habían padecido. Sobre el efecto que produjo en ella, dijo: “It changed my life because it changed me, the way I think, the way I behave. If theatre can change lives, then it can change society” (ib.: 93). Y afirmó: “*Mad* took me to hell, and the night I saw it I made a decision about the kind of theatre I wanted to make —experiential” (Saunders, 2009: 47). Por eso no parece casual que cuando Dan Rebellato le preguntara cuál es el rol del dramaturgo, Kane respondiera:

The truth is I've only ever written to escape from hell and it's never worked. But at the other end of it, when you sit there and watch something and think, well that's the most perfect expression of hell I felt, then maybe it was worth it (ib.: 96).

El teatro es, para Kane, una herramienta para cambiar la sociedad a través de la reflexión individual. Kane no pretende ser moralizante, no pretende entrar en una confrontación de posiciones éticas o políticas. Sus obras quieren crear imágenes que golpeen al espectador y provoquen en él una introspección posterior. Kane busca “an image that burns itself into [the audience's] mind, leaving a mark more permanent than the moment itself” (Saunders, 2002: 14), como le pasó a ella con *Mad*: esa es la sensación que intenta reproducir en los espectadores de sus obras.

---

<sup>11</sup> Weller y Kane tenían planeado trabajar en una obra conjunta, pero la muerte prematura de Sarah truncó el proyecto.

En una sociedad sobreestimulada desde la comodidad —el abuso del uso de la violencia y el sexo en cine, televisión y videojuegos adormece la capacidad de sorprenderse del espectador— se puede *golpear* al público elevando la violencia hasta cotas extremas difícilmente soportables. O rompiendo su comodidad habitual: rasgando la cuarta pared y penetrando en la zona de confort de los asistentes (el olor de los genitales de Hipólito quemándose en la barbacoa es un ejemplo de ello).

El efecto que Kane quiere provocar en el espectador tiene similitudes con la alienación brechtiana, pero el proceso es diferente. Peter Brook dice sobre Brecht:

For Brecht, a necessary theatre could never for one moment take its sights off the society it was serving. [...] It was out of respect for the audience that Brecht introduced the idea of alienation, for alienation is a call to halt: alienation is cutting, interrupting, holding something up to the light, making us look again. Alienation is above all an appeal to the spectator to work for himself, so to become more and more responsible for accepting what he sees only if it is convincing to him in an adult way. Brecht rejects the romantic notion that in the theatre we all become children again. The alienation effect and the happening effect are similar and opposite —the happening shock is there to smash through all the barriers set up by our reason, alienation is to shock us into bringing the best of our reason into play (1996: 87).

El teatro de Brecht es abiertamente moral y político, y propone una visión concreta de la sociedad. Kane, en cambio, juega con el efecto del “happening” con la intención de que después lleve al espectador a un lugar parecido al de la alienación. La crudeza de las imágenes es tan elevada y en ocasiones surgen de manera tan abrupta que a) son difíciles de procesar por la razón (la explosión y el cambio de atmósfera en *Blasted*, por ejemplo) y b) devuelven al espectador a la butaca, lo sacan de la obra, porque al mostrar ciertos niveles de violencia se resquebraja la verosimilitud y se pone de manifiesto el artificio. La cuarta pared se rompe desde lo emocional (desde la experiencia), pero el efecto que debe causar en el espectador es intelectual. La reflexión posterior también es más confusa porque Kane no postula abiertamente ninguna posición moral o política, y es el espectador el que a posteriori debe esclarecer la vorágine emocional que ha presenciado. Por eso es un teatro tan incómodo si funciona: el espectador presencia una representación de la realidad extrema (una realidad que sabe posible), pero precisamente por su condición de realidad representada se hace evidente que determinadas acciones son *irrepresentables*, y por tanto se le expulsa de la obra<sup>12</sup>. El resultado es una meditación sobre la realidad y

---

<sup>12</sup> He matizado “si funciona” porque en ocasiones no lo hace, y es que el espacio en el que Kane quiere que entre el espectador no es de fácil acceso. Cuando se representaron *Blasted* y *Phaedra's Love* “the audience’s reaction to the staging of violence and sexuality [...] was sometimes shock, sometimes disgust and, most problematically for Kane, sometimes distraction or laughter at the images because they

sobre la naturaleza del teatro desde un lugar perturbador y poco complaciente, fuera del orden simbólico (fuera del orden que rige teatro y sociedad) —desde una *nada* con reminiscencias de *lo Real*— y especialmente incómodo porque la obra no ofrece ninguna respuesta a las preguntas que plantea<sup>13</sup>.

Kane siempre intentó innovar en forma y contenido —“the best art is subversive in form and content” (Saunders, 2002: 12)— y ponía ambos al servicio de la verdad: “my only responsibility as a writer is to the truth, however unpleasant that may be” (ib.: 30). Al llevar al límite forma y contenido, Kane construye imágenes saturadas de belleza y horror donde Eros y Tánatos chocan y confluyen, llevando al ser humano a confines de su existencia donde sufrimiento y vitalidad, vida y muerte, están tan ligeramente separados (la imagen es el linde) que se confunden. El pico máximo de intensidad de estas imágenes se da en los instantes previos a la muerte; entonces la intensidad de las fuerzas que convergen es tan elevada que los personajes colapsan y se ven abocados al éxtasis. Este éxtasis es la llave de la revelación de la verdad de la que habla Kane y a la que se refiere Hipólito antes de morir: “If there could have been more moments like this” (8: 103). La violencia de Kane, como la de Artaud, es metafísica. En su punto álgido, las imágenes que proyecta Kane son experiencias-límite donde convergen y se igualan el éxtasis y el horror:

El asco, la seducción febril, se unen y exasperan en la muerte. No se trata ya de la anulación banal, sino del punto mismo en el que chocan la última avidez y el horror extremo. La pasión que impulsó tantos juegos o sueños espantosos no es menos el deseo irrefrenable de ser *yo* que el de no ser nada. En el halo de la muerte, y solamente en él, el *yo* funda su imperio; ahí ve la luz la pureza de una exigencia sin esperanza; ahí se realiza la esperanza del *yo* = que = muere (esperanza vertiginosa, ardiente de fiebre, en la que retroceden los límites del sueño) (Bataille, 1973: 80).

---

were not seen as convincing or ‘real’ enough” (Campbell, 2011: 174). De todos modos, la risa y la distracción también son mecanismos de defensa del subconsciente ante la ruptura de tabús y la revelación de verdades incómodas.

<sup>13</sup> Utilizo los términos “simbólico” y “real” en el sentido que les da Lacan. Žižek ha profundizado en la categoría de lo Real y la ha dividido en tres subcategorías: lo real Real, lo simbólico Real y lo imaginario Real: “The real Real is the hard limit that functions as the horrifying Thing (the Alien, Medusa’s head, maelstrom and so on) —a shattering force of negation. The symbolic Real refers to the anonymous symbols and codes (scientific formulae, digitalisation, empty signifiers...) that function in an indifferent manner as the abstract «texture» onto which, or out of which, reality is constituted. [...] With the imaginary Real we have precisely the (unsustainable) dimension of fantasmatic excess-negation that is explored in *Flatliners*. [...] What was so shocking about the W[orld]T[rade]C[enter] attack was this aspect of the imaginary Real —this nightmarish excess of apocalyptic destruction (already prefigured in numerous Hollywood blockbusters) - from which “we” could not awaken; could not leave behind in the cinema (Daly, 2006: 314-5). El tipo de lo Real que emerge de las imágenes de Kane gravita entre lo Real imaginario, que produce una sensación similar al sublime, y lo real Real (el horror).



En los cinco años que comprende la trayectoria artística de Kane, hay una progresiva deconstrucción del texto; el lirismo y el ritmo de las palabras irán ganando importancia en detrimento de su significado<sup>14</sup>. Las referencias a la realidad son cada vez más anecdóticas o quedan en manos del director. La violencia tiene un papel preponderante en todas sus obras, pero en las últimas dos, *Crave* y *4.48 Psychosis*, es más verbal que gráfica<sup>15</sup>.

*Phaedra's Love* es considerada una obra menor por la mayoría de los críticos, casi como un aparte en la producción de Kane<sup>16</sup>. Formalmente es un texto menos rompedor que el de su debut —en *Blasted*, la explosión dinamita el naturalismo que rige la primera parte de la obra— y que su siguiente obra, *Cleansed*, situada en un mundo tan macabro como onírico. Pero ese es precisamente uno de los motivos por los que he decidido hacer de *Phaedra's Love* el objeto de mi estudio, pues acaso es en la limitación, en el hecho de partir de una estructura común (hay innumerables *Fedras*), donde se ve más nítidamente la personalidad del artista y los mecanismos que despliega.

*Phaedra's Love* también es la primera experiencia de Kane dirigiendo una de sus obras: “in lots of productions of *Blasted* sometimes I was looking at the stage and I wasn't seeing exactly the images I had written. So I thought that if I direct *Phaedra's Love* myself there's no one to blame” (Saunders, 2009: 68)<sup>17</sup>. La obra se estrenó el 15 de mayo de 1996 en el Gate Theatre de Londres y la representación duraba alrededor de una hora (la

---

<sup>14</sup> Borges pone en boca del narrador de *El milagro secreto* que “Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad” (2015: 178-9). Este mismo efecto tiene la deconstrucción del lenguaje en las obras de Kane. Lehmann, quien acuñó el término “teatro posdramático”, dice respecto al uso del lenguaje: “In postdramatic theatre, breath, rhythm and the present actuality of the body's visceral presence take precedence over the logos. An opening and dispersal of the logos develop in such a way that it is no longer necessarily the case that a meaning is communicated from A (stage) to B (spectator) but instead a specifically theatrical, «magical» transmission and connection happen by means of language” (2006: 145). Esta voluntad de *perforar* el lenguaje también es herencia de Samuel Beckett a quien Kane admiraba profundamente y sobre cuya obra afirmó: “his language adapts incredibly to the expresión of a particular emotion” (Saunders, 2009: 45).

<sup>15</sup> La deconstrucción del texto altera también el modo de representación: “Increasingly, I'm finding performance much more interesting than acting; theatre more compelling than plays. Unusually for me, I'm encouraging my friends to see my play *Crave* before reading it, because I think of it more as text for performance than as a play” (Saunders, 2002: 17). En sus últimos años, Kane apostaba por un teatro posdramático.

<sup>16</sup> Aleks Sierz, por ejemplo, afirma: “Compared to *Blasted*, *Phaedra's Love* never really takes the audience on an emotional journey, and only fitfully connects to the feelings that inspired it. Both the fragility of the characters and their tenderness are drowned out by the confusion of untamed emotions. It is a powerful play, but an imperfect one” (2001: 112).

<sup>17</sup> Curiosamente, en esta obra Kane incluye elementos *irrepresentables*, más propios del cine que del teatro, como el cuervo de la última escena: “A vulture descends and begins to eat his body” (8: 103). También es un indicio de la progresiva separación entre texto y representación característica de sus obras posteriores.

obra consta de un solo acto dividido en ocho breves escenas). El público rodeaba el escenario y en la última escena un grupo de actores infiltrados se levantaba y se unía a la turba que descuartizaba a Hipólito. Las escenas violentas se representaron con el mayor realismo posible:

The very first time we did the final scene with all the blood and the false bowels, by the end we were all severely traumatised; all the actors were standing there covered in blood, having just raped and slit their throats. [...] All of us knew that that point was reached because of a series of emotional journeys that had been made; so none of us felt it was unjustified —it was just completely unpleasant (íb.: 102).

Sarah Kane no tenía especial predilección por las tragedias clásicas —“I’ve always hated those plays, everything happens offstage” (íb.: 67)<sup>18</sup>—, pero *Phaedra’s Love* fue un encargo del Gate Theatre; Kane quería reescribir *Woyzeck* o *Baal*, pero al final acordaron que versionaría un clásico. El modelo de su versión fue la *Fedra* de Séneca porque le había gustado el *Thyestes* de Caryl Churchill y porque la coyuntura invitaba a poner bajo el foco a la familia real. Séneca tenía que ser un punto de partida, no un peso:

I read Euripides after I’ve written *Phaedra’s Love* And I’ve never read Racine so far. Also, I only read Seneca once. I didn’t want to get too much into it —I certainly didn’t want to write a play that you couldn’t understand unless you knew the original. I wanted it to stand completely on its own (íb.).

Laurens De Vos duda que las afirmaciones de Kane sean ciertas y sugiere que “too many elements in Kane’s version are borrowed from Euripides, but do not occur in Seneca’s text. Phaedra’s letter in which she accuses Hippolytus of rape, for instance, is an integration by Euripides that deviates from all other versions” (2011: 237). Kane también confesó que durante la escritura de *Phaedra’s Love* leyó compulsivamente *L’Étranger* y *Baal*; Hipólito, como Mersault, tiene un compromiso férreo con la verdad, y su diálogo con el cura pertenecía inicialmente al borrador de una versión de *Baal* que Kane nunca acabó.

Kane quería mantener las preocupaciones del teatro clásico (“love, hate, death, revenge, suicide”) pero insertándolas en un marco poético contemporáneo y urbano (Sierz, 2001: 109). Los temas ciertamente se mantienen, pero su tratamiento y efecto en el espectador distan mucho de los de una tragedia clásica. Más allá de algunos cambios en el argumento y en los personajes que trataré con detalle más adelante, la variación más significativa se da en el plano del sentido y de las relaciones de causa y efecto, en especial en la escena

---

<sup>18</sup> Pese a ello, Kane también sitúa “offstage” el suicidio de Fedra, como en los modelos clásicos.

final y en su desencadenante. Como indica Saunders (2009: 22), si aplicamos la teoría del correlato objetivo de Eliot en el desenlace de la obra, el resultado es insatisfactorio<sup>19</sup>. No es verosímil que el suicidio de Fedra desencadene una escalada de violencia tan abrupta entre sus familiares. El desenlace de la obra no es una conclusión orgánica de los acontecimientos que la preceden, sino un cambio de ritmo deliberado y artificial (como el cambio de realidad que produce el bombazo en *Blasted*) que pretende *golpear* al espectador, causar en él un efecto muy alejado de la catarsis que buscaban los clásicos. Las tragedias clásicas son representaciones de la realidad, aunque la *materia* sea mítica. El uso de máscaras recuerda a los espectadores que lo que ocurre en el escenario es un artificio y las escenas que se consideran demasiado violentas (demasiado reales) no se muestran, pero los mecanismos en los que se apoya el teatro clásico para producir la catarsis son miméticos. Tampoco hay catarsis sin verosimilitud. Kane pretende que *lo Real* se haga permeable, que el público no asista solo a una representación de la tragedia. Eso solo ocurre en momentos de una intensidad tan elevada como insostenible. El efecto de las obras de Kane está más cerca de la epifanía que de la catarsis. Cualquier posibilidad de catarsis se corta porque Kane no propone un regreso a la armonía, un triunfo de las fuerzas apolíneas sobre las dionisíacas, sino que deja al espectador frente a un caos que no se reordena y que se acaba percibiendo como el orden natural, y no viceversa. El orden, o más bien la salvación, solo se restaura a nivel individual al morir.

Pero, después de todo, Kane siempre dijo que *Phaedra's Love* era su comedia. Y es cierto que el humor ejerce de contrapunto en las escenas más marcadamente trágicas. Incluso la sentencia de Hipólito que cierra la obra, “If there could have been more moments like this” (8: 103), aun siendo manifiestamente trágica, tiene un reverso irónico y humorístico, pues Hipólito está destripado, a punto de morir, y es obvio que no podría haber habido más momentos como ese.

*Phaedra's Love* es, al fin y al cabo, “a study in extreme emotion” (Sierz, 2001: 107), donde Kane experimenta situando a personajes rotos, desgarrados, en situaciones extremas (algo parecido a lo que hacía Émile Zola en sus novelas, pero sin ambiciones científicas, jugando también con la carta de la irrealidad). Cualquier lectura política de la

---

<sup>19</sup> Así lo define Eliot en *The Sacred Wood*: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative»; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked” (1921: 92).

obra es errónea, o por lo menos alejada de lo que pretendía Kane. La familia protagonista pertenece a la monarquía británica por la voluntad de Kane de renovar el tiempo de la obra y porque la actualidad se prestaba a ello (algunas escenas de la obra recuerdan al “Squidgygate” y al affaire de Bill Clinton con Monica Lewinsky<sup>20</sup>). *Phaedra’s Love* es, por encima de todo, una obra sobre la honestidad:

The pursuance of honesty was something that kept coming back to me when I was writing *Phaedra’s Love*. The play is a comedy, but I was deeply depressed when I wrote it. And someone said to me [...] «That’s because you’ve got your values wrong. You take honesty as an absolute —and it isn’t. Life is an absolute. And without [sic] that, you accept that there is dishonesty. And if you can accept that you’d be fine». And I thought, if I can accept that if not being completely honest doesn’t matter, then I’d feel much better. But somehow I couldn’t, and so Hippolytus can’t. And that’s what kills him in the end. (Saunders, 2009: 70).

Hipólito no revelará que no ha violado a Fedra. Su única mentira en toda la obra es la que le mata.

---

<sup>20</sup> Diana, la princesa de Gales, aún no había muerto cuando se representó la obra (moriría un año más tarde, el 31 de agosto de 1997), pero su inesperado y fatal accidente de tráfico dota a *Phaedra’s Love* de una nueva lectura: los elogios a Fedra y la crítica a la familia real por parte de las masas en la última escena de la obra son muy similares a algunas reacciones que se vivieron después del fallecimiento de Diana.

### 3. ANÁLISIS DE LA OBRA

*Phaedra's Love* es la *Fedra* de Sarah Kane y su única comedia. En su versión, Hipólito es el reverso del Hipólito clásico y comparte cualidades con Baal y Meursault. Hipólito es un príncipe deprimido y alienado que pasa el día encerrado en su habitación masturbándose, atiborrándose de comida basura y viendo la televisión; la rutina solo se rompe para dar cabida a encuentros sexuales esporádicos y apáticos. Fedra trastoca la desidia que domina la vida de palacio cuando, desoyendo a su hija Strophe, trata de colmar sus deseos declarándose a Hipólito y regalándole (regalándose) una felación por su cumpleaños. Su hijastro responde a su entrega con desidia e informándole de que tiene gonorrea (símbolo de la corrupción y la desgracia que asolará a toda la familia real). Todo esto puede ocurrir porque Teseo no está y “won’t come back, [because he is] too busy being useless” (3: 71). Fedra no podrá soportar la humillación a la que se ha visto sometida y se colgará, dejando una nota donde acusa a Hipólito de haberla violado. Hipólito recibe el sacrificio de Fedra con agradecimiento —“Life at last” (6: 90)— y aceptándolo como el evento que le sacará definitivamente de su rutina autodestructiva. Pese a no ser culpable, se entrega a la turba que ha rodeado el palacio pidiendo su cabeza. Strophe, camuflada entre la multitud, intentará defender a su hermanastro, pero será apuñalada y violada por Teseo, ya de vuelta, furioso, instigador de las masas que claman la muerte de Hipólito. Al darse cuenta de que ha matado a su hijastra, Teseo se suicida. Hipólito morirá asesinado a manos de la misma gente que antes le adoraba. Destripado, sonríe y consigue musitar antes de morir: “If there could have been more moments like this” (8: 103), y un buitre desciende y empieza a picotear su cadáver.

La disposición de los hechos, por tanto, cambia respecto a la *Fedra* de Séneca. Ambas obras presentan primero a Hipólito y después introducen la confesión del amor de Fedra: Kane, mediante la conversación de Fedra con Strophe, mientras que en el caso de Séneca la confidente es la vieja matrona. El punto de divergencia entre ambas obras es la escena de la declaración: en la *Fedra* de Kane se culmina (aunque amargamente), mientras que Séneca hace que Hipólito rechace frontalmente a Fedra (acaso hay una culminación metafórica a través de la espada). A partir de aquí hay un intercambio de roles. En la obra de Séneca, Fedra acusa a Hipólito de violación y, tras enterarse Teseo, este invoca a Neptuno y hace surgir a un monstruo de entre las aguas que hará que su hijo pierda el control del carro y acabe muriendo al chocar contra las rocas. Después de la muerte de Hipólito, Fedra se suicida presa de los remordimientos por haber mentado. Kane, por el

contrario, une el suicidio de Fedra y su calumnia en un mismo episodio: al ahorcarse, deja una nota acusando a Hipólito de haberla violado. Hipólito no desmiente la nota y se entrega a un destino fatal. Además de cambiar a la nodriza por Strophe, Kane añade dos personajes nuevos, el doctor y el cura, y elimina el coro, que será encarnado por la multitud en la última escena.

Asimismo, Kane libera a la obra de su carga mítica y la sitúa en un entorno urbano, moderno y anónimo:

Kane's decision to dispense with fate and infuse her play with postmodern ahistorical drift is Kane's way of both engaging and disengaging with history and her own times. It is both about and not about her own world, her own experiences (Armstrong, 2014: 102).

Pero no solo la desmitificación cambia el sentido de los temas que despliega la obra. También es crucial la diferencia temporal (algo que sabía muy bien Pierre Menard): el viaje a los infiernos de Teseo y el pecado imperdonable del incesto se leen ahora, a finales del siglo XX y a principios del XXI, como un ejemplo (exagerado, sí) de las dinámicas de una familia desestructurada y como una muestra de la decadencia de la institución matrimonial.

Siguiendo la estela de *Blasted*, en *Phaedra's Love* Kane utiliza un lenguaje lacónico, brusco, plagado de coloquialismos y tacos. Gran parte de la información no proviene de qué se dice, sino de cómo se dice. En la conversación de Fedra con el doctor, por ejemplo, ninguno de los interlocutores aporta información que el otro desconozca. La escena sirve, sobre todo, para conocer el talante histriónico de Fedra y su fijación con Hipólito. También hay que considerar los silencios o la falta de ellos. Al principio de la tercera escena, el estado de ansiedad de Fedra se revela por la contradicción de las ideas que expresa y por la falta de puntuación (por la velocidad del habla):

Strophe. — Mother.

Phaedra. — Go away fuck off don't touch me don't talk to me stay with me (3: 69).

Otros diálogos remiten a letras de canciones. Kane acostumbraba a incluir tanto referencias literarias como musicales (*Crave* está plagada de referencias a The Smashing Pumpkins, por ejemplo). Cuando Strophe le cuenta a Hipólito que su madre se ha suicidado, este responde hasta tres veces “Blame me”. Esta repetición recuerda poderosamente a “Rape me” de Nirvana, canción que es precisamente un canto contra la violación.

*Phaedra's Love* es una obra sobre la fe y sobre la honestidad. La voz predominante es la de Hipólito —el título ya da cuenta de ello, pues *Phaedra's Love* puede referirse tanto al amor de Fedra como al objeto de ese amor (Hipólito)—, pero enfrenta dos maneras opuestas de experimentar el desamor. Fedra ilustra el vaciamiento o la *negación de sí* (siendo la negación máxima el suicidio, en su caso por ahorcamiento) e Hipólito representa el hermetismo, la reclusión y el *exceso de sí*; su muerte es acorde a su naturaleza: muere por desmembramiento, por *explosión*. En ninguno de los casos hay salvación. Amor y crueldad son anverso y reverso de una misma realidad.

En *Phaedra's Love*, Kane perfila unos personajes con profundas carencias emocionales, sobre todo afectivas, y los somete a situaciones extremas que abren aún más sus heridas, que los doblan hasta partirlos. El desajuste emocional de los personajes se manifiesta en su excesiva irracionalidad. Excepto Strophe, los miembros de la familia real parecen moverse a golpes, presos de sus instintos.

En las páginas siguientes, estudiaré la identidad de los personajes y las relaciones que los unen (ambas causas de su destrucción) a través de Hipólito y Fedra, no solo por ser los personajes protagonistas, sino porque representan las fuerzas opuestas que mueven la acción y desatan la tragedia. Me refiero aquí a “fuerzas opuestas” porque Kane no dibuja una estructura binaria que clasifique a los personajes en verdugos y en víctimas. Todo lo contrario: *Phaedra's Love* ilustra el solapamiento de ambos roles y la complejidad de las relaciones humanas, especialmente las que se fundamentan en el deseo y el amor. La catástrofe que cierra la obra, culmen de la irracionalidad acumulada durante las siete escenas previas, merece un capítulo aparte.

### **3.1. Hipólito o el atiborramiento**

El Hipólito que dibuja Sarah Kane es un conglomerado de actitudes, imágenes y comportamientos que proceden tanto de obras literarias como de la realidad. Kane admitió haber escrito la sexta escena —un diálogo en prisión entre Hipólito y un cura— para una versión de *Baal* en la que estaba trabajando<sup>21</sup>, pero ese no es el único punto en común entre *Phaedra's Love* y su hipotética, e inacabada, reescritura de *Baal*: una parte importante de la personalidad de Hipólito bebe directamente del antihéroe que Brecht

---

<sup>21</sup> A mí me parece, sin embargo, que el origen de esta escena es *L'Étranger*, aunque Kane pretendiera después usarla para versionar *Baal*. Las semejanzas entre la escena sexta de Kane y las últimas páginas que narra Meursault son muy pronunciadas.

creó en su juventud. Baal, como Hipólito, es gordo y perezoso, y mantiene constantemente una actitud socarrona. Ambos reniegan de Dios y tienen una personalidad que es a la vez perturbadora y atrayente. Tras sorprender a Baal compartiendo cama con dos hermanas, la dueña de la casa le grita:

¿Tiene sueño, eh? Claro, ¿es que nunca se harta de carne? [...] ¡Corrompe montones de pobres chicas, arrastrándolas a su cueva! (Brecht, 2000: 29).

La habitación lóbrega de Hipólito también recuerda a una cueva. De igual modo, después de seducir a sus amantes, Baal las aborrece o incluso las desprecia. La obra de Brecht es un canto al libre albedrío y a la superación de las convenciones sociales; Baal es y vive como un *outsider*. Hipólito y Fedra también transgreden las normas para ser fieles a sus principios o satisfacer sus deseos: ambos atentan contra el matrimonio, la familia y la monarquía, e Hipólito añade a la lista de agravios a Iglesia y sociedad. El buitre que picotea el cuerpo de Hipólito es una referencia directa al canto que aparece periódicamente en *Baal*: “Hacia los gordos buitres Baal levanta la vista. / En el cielo ya esperan el cadáver de Baal” (ib.: 69). Los buitres, junto con los perros —“Someone retrieves them [his genitals] and they are thrown to a dog” (8: 101)— también recuerdan a *Antígona*, concretamente al castigo impuesto por Creonte a Polinices, otrora príncipe (como Hipólito):

CREONTE. — Que se le deje sin sepultura y que su cuerpo sea pasto de las aves de rapiña y de los perros, y ultraje para la vista (205-7).

MENSAJERO. — Yo acompañé en calidad de guía a tu esposo hasta lo alto de la llanura, donde yacía aún destrozado por los perros, sin obtener compasión, el cuerpo de Polinices. (1196-9).

La actitud de Hipólito cambia después del suicidio de Fedra. Su mordacidad se rebaja y le invade una calma extraña: la calma de saber cuál será su destino. En contraposición al héroe trágico clásico, Hipólito no se resiste, no lucha contra las fuerzas que ha desencadenado la acusación de su madrastra; se entrega indolentemente e incluso con cierta satisfacción. En esta parte de la obra, Hipólito recuerda a Meursault. En su impasibilidad, su aceptación del destino sin ambages y su ejecución pública resuena el protagonista de *L'Étranger*. El último deseo de Meursault se materializa en la última escena de *Phaedra's Love*:

Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, me quedaba esperar que el día de mi ejecución haya muchos espectadores y que me reciban con gritos de odio (Camus, 1971: 143).



Saunders (2002: 74) cree que Kane también se inspiró en los últimos años de Elvis para caracterizar a Hipólito. El rey del rock ocupaba el día engullendo comida basura frente al televisor y recibiendo visitas sexuales anónimas. Hipólito también recuerda al Belacqua beckettiano, cuyos atributos principales son "wit, indolence, pride, scorn, and dignity" (Federman, 1965: 40). La posición fetal de Belacqua, tanto en el Antepurgatorio de Dante como en *Echo's Bones* de Beckett, ilustra el recogimiento, la esfericidad, que también busca Hipólito aislándose en su habitación y rechazando cualquier contacto emocional con los demás.

En la primera escena, Hipólito está en su habitación, "a darkened room", viendo una película de Hollywood "particularly violent" y comiéndose una hamburguesa mientras busca un calcetín que no haya usado ya para masturbarse. Cuando cree haber encontrado uno lo suficientemente limpio, "puts his penis into the sock and masturbates until he comes without a flicker of pleasure"<sup>22</sup>. Tras eyacular, empieza otra hamburguesa<sup>23</sup>. La siguiente escena es un diálogo entre Fedra y un médico. Hablan sobre Hipólito:

Doctor. — He's depressed.  
Phaedra. — I know.  
Doctor. — He should change his diet. He can't live on hamburgers and peanut butter.  
Phaedra. — I know.  
Doctor. — What does he do all day?  
Phaedra. — Sleep.  
Doctor. — When he gets up.  
Phaedra. — Watch films. And have sex.  
Doctor. — He goes out?  
Phaedra. — No. He phones people. They come round. They have sex and leave.  
[...]  
Doctor. — Does he have friends?  
Phaedra. — He's a prince (2: 66-8).

Hipólito, además de presentar un claro cuadro clínico depresivo, encarna al individuo capitalista alienado (recordemos que Kane se crió en el thatcherismo). Hipólito es un ganador según el sistema de valores capitalista: tiene estatus social, dinero y sexo en abundancia. La sociedad actual empuja a los individuos a *trabajarse*, a optimizarse, pero

---

<sup>22</sup> Antes de masturbarse, tiene ganas de estornudar pero evita hacerlo rascándose la nariz: "He feels a sneeze coming on and rubs his nose to stop it. It still irritates him" (1: 65). En lugar de estornudar, se suena con un calcetín. Liquidada así el placer que supone una acción de excreción involuntaria como estornudar, y usa el mismo objeto con el que también se masturba. Ni siente placer al masturbarse, ni pretende sentirlo a través de otras formas de excreción.

<sup>23</sup> Como señala Andrés Pociña, esta primera escena, como la de la *Fedra* de Séneca, posterga la acción y se ocupa de la presentación de Hipólito: "Si un monólogo lírico bastaba a Séneca para dar las claves esenciales de su personaje, en Kane es la presentación del mismo, en una escena magistralmente construida, para presentárnoslo como un joven repulsivo, sucio..." (2015: 1244).

Hipólito ha nacido en la cúspide de la pirámide, y no necesita tener un buen físico porque sus otras cualidades lo suplen (el principal objetivo del culto al cuerpo es proyectarse como objeto sexual deseable). Ocupa su tiempo recreándose en (sobre)satisfacer sus necesidades más primarias, las que ocupan la base de la pirámide de Maslow: comer, dormir y tener sexo.

Byung-Chul Han analiza la sociedad de nuestro tiempo en *La sociedad del cansancio*, y en mi opinión en muchos aspectos no es tan distinta de aquella en la que vivía Kane, y que desde luego generó los barrotes de los que vendrían estos lodos. Han distingue dos tipos de cansancio: un cansancio reparador que reconcilia con el mundo y un cansancio individual que lo destruye:

Estos cansancios [en referencia al segundo tipo] son violencia, porque destruyen toda comunidad, toda cercanía, incluso el mismo lenguaje. [...] El cansancio del yo en cuanto a cansancio a solas es un cansancio sin mundo, que aniquila el mundo. [...] El cansancio del agotamiento es un cansancio de la potencia positiva. Incapacita para hacer *algo*. El cansancio que inspira es un *cansancio de la potencia negativa*. (Han, 2010: 73-4, 77)

Este es el tipo de cansancio que invade a Hipólito y que le hace dormir casi todo el día o pasarlo solo recluido en su habitación. Hipólito es un individuo narcisista-depresivo:

La depresión es una enfermedad narcisista. Conduce a ella una relación consigo mismo exagerada y patológicamente recargada. El sujeto narcisista-depresivo está agotado y fatigado de sí mismo. Carece de mundo y está abandonado por el *otro*. Eros y depresión son opuestos entre sí. El Eros arranca al sujeto de sí mismo y lo conduce fuera, hacia el otro. En cambio, la depresión hace que se derrumbe en sí mismo (íb., 2012: 11).

Hipólito no se implica emocionalmente en ninguna de sus relaciones; ni con familiares, ni con amigos, ni con amantes<sup>24</sup>. Está atrapado en sí mismo, *lleno* de él<sup>25</sup>. Aborrece el mundo —“News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters ‘cause it’s a royal birthday” (4: 74)— porque le es ajeno. Es el mismo desprecio que, al ser liberado de la torre, siente Segismundo por la realidad de la que se le ha privado. Hipólito incluso se autorregala un coche de juguete el día de su cumpleaños —“Only way of making sure I get what I want. Wrapped it up and everything” (4: 75)—, en un ejercicio de simulación del *otro* que denota su voluntad de

---

<sup>24</sup> “Todos [los personajes de *Phaedra’s Love*] están solos y el sexo se convierte en sustituto de las relaciones auténticas. Una forma efímera no satisfactoria de intentar llenar el vacío dejado por ese hueco de afecto y su falta de relaciones interpersonales verdaderas” (Matamala, 2014: 181).

<sup>25</sup> En palabras de Kane: “Through being very, very low comes an ability to live in the moment because there isn’t anything else. What do you do if you feel the truth is behind you? Many people feel depression is about emptiness but actually it’s about being so full that everything cancels itself out” (Saunders, 2009: 105).

establecer relaciones con los demás, aunque no pueda. Hipólito no es capaz de conocer al *otro*:

Hippolytus. — [...] Someone came round. Fat bird. Smelt funny. And I fucked a man in the garden.

Phaedra. — A man?

Hippolytus. — Think so. Looked like one but you can never be sure (4: 76).

Ni siquiera reconoce a sus amantes<sup>26</sup>; contacta con ellos por teléfono: “He phones people. They come round. They have sex and leave” (2: 66). Kane decía que la pureza de Hipólito provenía de sus acciones, y yo añadiría que sigue siendo, en cierto modo, casto. Tiene sexo, pero no solo no lo disfruta, sino que su implicación emocional es nula. Lo mismo le da un calcetín que un amante: todo su sexo es masturbatorio. No ve al *otro*, el *otro* es tan solo una mercancía que él consume:

Phaedra. — You only ever talk to me about sex.

Hippolytus. — It’s my main interest.

Phaedra. — I thought you hated it.

Hippolytus. — I hate people (4: 77).

Cuando Fedra se declara, responde con indiferencia. Al preguntarle si disfrutaría del sexo con ella, Hipólito responde: “No. I never do” (4: 79). Cuando Fedra insiste y le practica una felación no la mira, sigue atento a la televisión y comiendo golosinas. Manifiesta una falta total de empatía. Hipólito no viola a Fedra, pero la despoja de su condición de ser humano, la convierte en un calcetín usado. Insisto: no es una violación, pero la humillación es tal que Fedra no encuentra otra palabra para describirla<sup>27</sup>. Fedra vuelve a confesar su amor e Hipólito responde “No one burns me”, y entonces se resquebraja su coraza:

Phaedra. — What about that woman?

*Silence*

Hippolytus looks at her.

Hippolytus. — What?

Phaedra. — Lena, weren’t you—

Hippolytus. — (*Grabs Phaedra by the throat.*) Don’t ever mention her again. Don’t say her name to me, don’t refer to her, don’t even think about her, understand? Understand?

Phaedra. — (*Nods.*)

Hippolytus. — No one burns me, no one fucking touches me. So don’t try. (4: 83)

---

<sup>26</sup> “No solo el exceso de oferta de *otros* otros conduce a la crisis del amor, sino también la erosión del *otro*” (Han, 2012: 9).

<sup>27</sup> “In *Phaedra’s Love*, what Hippolytus does to Phaedra is not rape —but the English language doesn’t contain the words to describe the emotional decimation he inflicts” (Saunders, 2009: 73).

Nos damos cuenta de que la cerrazón de Hipólito tiene su origen en una pasada fascinación por *otra* que entendemos no fue correspondida o terminó antes de que él lo deseara. Lena es *el otro* por excelencia, la causa de su reclusión y de su *hybris* (la ausencia total de Eros): “atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de él, sobre él*; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante” (Barthes, 1993: 32). Antes de que Fedra nombrara a Lena, Hipólito ya había mostrado su debilidad al hablar de su odio por los demás: “Some people have it. They’re not making time, they’re living. Happy. With a lover. Hate them” (4: 80). Es su incapacidad para sobreponerse al fracaso de su relación (o tentativa de relación, no lo sabemos) con Lena lo que le hace mantenerse en un estado semivegetativo. Han lo describe a la perfección en *La agonía del Eros*: “La depresión se presenta como la imposibilidad del amor. O bien el amor imposible conduce a la depresión” (2012: 13). La depresión de Hipólito se acentúa porque se relaciona con el mundo que le rodea haciendo uso de su posición social, estableciendo relaciones de poder y de posesión. Una relación erótica requiere que haya más de un sujeto y que estos se abran al *otro*; la aproximación de Hipólito es casi pornográfica (sin misterio, sin recovecos). No es casual que al orgasmo se le conozca como “pequeña muerte”: en el orgasmo hay una disolución del *yo*, una abertura hacia el *otro*. Hipólito no disfruta de sus orgasmos porque, además de ser la viva imagen del individuo sobreestimulado —ya no como el drogadicto que necesita aumentar gradualmente su dosis, sino en un estado de anhedonia perpetuo—, no se permite *abrirse* ni siquiera durante los instantes que dura el orgasmo. Fedra parece intuirlo y por eso le recrimina a Hipólito que no le haya dejado mirarle mientras eyaculaba:

Phaedra. — I wanted to see your face when you came.  
Hippolytus. — Why?  
Phaedra. — I’d like to see you lose yourself (4: 82).

Hipólito ha ganado la partida en el juego del capitalismo y conoce su secreto: no hay fin. Irónicamente, el individuo que ocupa el puesto más deseado no siente placer alguno. Su vida, como la de Estragon y Vladimir, es una espera: “Filling up time. Waiting” (4: 79):

Both Ian and Hippolytus for instance undergo extreme existential and physical torments, aimlessly counting on time, bitterly waiting for a glimpse of something that might make sense of their lives: both are ultimately waiting for death to claim them (Saunders, 2002: 30).

Como Ian, Hipólito esconde su deseo de ser amado, de ser compadecido, bajo la exteriorización de un constante desprecio por los demás que muestra su lado más sádico precisamente con aquellos que quieren ayudarlo.

Hipólito conserva poco de su homólogo clásico: una virginidad trocada en honestidad y una habitación oscura. La *cueva* en la que vive Hipólito recuerda al bosque de las amazonas de las que desciende el Hipólito mítico, a la frondosidad de los árboles que impiden el paso de la luz del sol; y en cierto modo a la habitación llena de basura y detritus de Gregor Samsa<sup>28</sup>. El dormitorio de Hipólito es la manifestación de su interioridad y un espacio particular dentro de un palacio que nunca se describe. De hecho, es y no es palacio, pertenece a él, pero conforma una realidad separada. Es un lugar intermedio y neutro<sup>29</sup>.

Los espacios donde aparece Hipólito (la habitación, la celda), junto con su comportamiento, recuerdan a un purgatorio:

Hell is the static lifelessness of unrelieved viciousness. Paradise the static lifelessness of unrelieved immaculation. Purgatory a flood of movement and vitality released by the conjunction of these two elements (Beckett, 1962: 22).

Hipólito combina su salvajismo (“viciousness”) con su obsesión por la honestidad (“immaculation”)<sup>30</sup>. Sus acciones se mueven siempre entre estos dos polos. Beckett prosigue describiendo las características del Purgatorio moderno: esférico, infinito (sin culminación), sin vegetación, estático (sin ascensión) y multidireccional (“progression or retrogression, and an apparent consummation [...] a step forward is, by definition, a step

---

<sup>28</sup> La Fedra mítica es monstruosa por su pecado incestuoso y por su ascendencia: “Fedra está desgarrada: participa por su padre Minos en el orden de lo enterrado, de la caverna profunda; por su madre Pasifae, desciende del Sol; su principio es una movilidad inquieta entre esos dos términos” (Barthes, 1983: XCIII). Su hermanastro, además, es el monstruo por excelencia: el Minotauro. En *Phaedra's Love*, en cambio, la monstruosidad la representa Hipólito. Apartado, solo y maloliente, capaz de la crueldad y de la honestidad absolutas, Hipólito, como la Fedra mítica, pivota entre dos fuerzas que no puede conciliar y que propiciarán su destrucción.

<sup>29</sup> Kane suele situar sus obras en espacios poco definidos: *Blasted* transcurre en una habitación de hotel “so expensive it could be anywhere in the world” (los hoteles deben ser, junto con los aeropuertos, los espacios más *entre* de nuestra sociedad); en *Phaedra's Love* solo se describe la habitación de Hipólito y se indica lacónicamente “A prison cell” y “Outside the court”; en *Cleansed* la acción se desarrolla en una universidad-prisión de pesadilla, y *Crave* y *4.48 Psychosis* ocurren en *espacios interiores*, puramente psicológicos.

<sup>30</sup> Eloy Fernández Porta (2014: 48) enfatiza el efecto de reducción, hasta la mínima expresión de lo humano, que produce el purgatorio en sus moradores: “en la misma línea se sitúan las lecturas que describen la idea de Purgatorio entendido como pasaje propio de una estética de la reducción, una operación minimalista que reduce al ser humano «to its simplest, most basic function and form» (Bair, 1990: 81)”. En Beckett hay un deleite, un regocijo, en este estado vegetativo. En el caso de Hipólito el regocijo es solo externo y trata de suplir una ansiedad interior, velada.

back”) (íb.: 21-22). Hipólito no puede colmar ni sus apetitos —intenta llenar físicamente un vacío que es anímico— ni su pretensión de que los demás, como él, sean íntegramente honestos. Kane decía que hay que entender a Hipólito como a alguien que toma la honestidad como un absoluto (Saunders, 2009: 70). Vivir en un mundo que carece de honestidad es una de las causas de su destrucción; Beckett arguye que el purgatorio se define por “the absolute absence of the Absolute” (íb: 22). Hipólito es esclavo de dos fuerzas contradictorias que no puede satisfacer, culminar, y está atrapado en un estatismo perpetuo, sin visos de cambio:

Phaedra. — You’ve got a life.  
Hippolytus. — No. Filling up time. Waiting.  
Phaedra. — For what?  
Hippolytus. — Don’t know. Something to happen (4: 79).

Hipólito es consciente de su estado *purgatorial* y sabe que necesita que un factor externo lo dinamite y rompa el círculo vicioso en el que está atrapado. La acción que *salve* a Hipólito debe proceder de una demostración de honestidad —Hipólito ha perdido la fe en las personas, no en Dios: lo segundo es más una consecuencia de su falta de confianza en la humanidad que de una falta de religiosidad—, por eso el cura no tiene argumentos válidos a sus ojos, porque proceden de una fe inquebrantable, fuera de una praxis consecuente, una fe en un Dios que todo lo perdona: ¿cuál es el sentido, entonces, de la bondad o la honestidad?

Hippolytus. — You have the worst lover of all. Not only does he think he’s perfect, he is. I’m satisfied to be alone. [...] I can rely on me. I never let me down.  
Priest. — True satisfaction comes from love.  
Hippolytus. — What when love dies? Alarm clock rings it’s time to wake up, what then?  
Priest. — Love never dies. It evolves.  
Hippolytus. — You’re dangerous [...] There is no God. There is. No God. (6: 93-4).

Ambos opinan que el amor es el sostén de la vida, de su sentido, pero el cura piensa en un amor de origen divino, sin riesgo, sin fallas. Hipólito lo aborrece por eso mismo (“You’re dangerous”). El sistema del cura es perfecto: el amor de Dios hacia la humanidad es incondicional y los pecados se limpian con una confesión a posteriori. Hipólito rechaza el *modus operandi* cristiano por encontrarlo excesivamente hipócrita:

Hippolytus. — What do you suggest, a last minute conversion just in case?  
[...]  
Priest. — Do you know what the unforgivable sin is? [...] You are in danger of committing it. It’s not your soul at stake, it’s the future of your family – (6: 94)

Hipólito toma la misma decisión que tomó Kane, de joven una ferviente evangelista: “Like Hippolytus, I committed the unforgivable sin, which is knowing that God is real and consciously deciding to reject Him. I believed in God but not in the lifestyle that Christianity demanded” (Saunders, 2009: 69), pero Hipólito carga además con el peso de ser un representante de la monarquía y de la nación. Sus actos redimirán o condenarán a la institución:

Hippolytus. — Fuck God. Fuck the monarchy. [...] I’ve lived by honesty, let me die by it (6: 95).

El absoluto de Hipólito es la honestidad terrenal, sin reverso divino que pueda convalidarla, por eso el cura le dice: “If truth is your absolute, you will die” (ib.). El cielo estaría vacío si la confesión no redimiera el pecado. Hipólito decide conscientemente fallarle a Dios, no confesarse: “Free will is what distinguishes us from the animals” (6: 97). La escena se cierra con un acto que muestra la hipocresía del cura:

Priest. — There is a kind of purity in you. [...] (*Performs oral sex on Hippolytus*)  
Hippolytus. — [...] Go. Confess. Before you burn (ib.).

El cura puede servir a dos amos, a Hipólito y a Dios. Hipólito solo sirve a uno: a la verdad.

Hipólito solo miente una vez durante toda la obra, y lo hace para salvar la memoria de Fedra. Con su suicidio, Fedra le ha demostrado que su amor era genuino (“This is her present to me”), y con ello ha roto la parálisis de Hipólito, “Life at last” (5: 90). Esta era la intervención que esperaba Hipólito. Las palabras de Fedra resuenan tras su suicidio: “This is happening” (4: 79). Hipólito solo admite que no ha violado a Fedra delante de Strophe:

Strophe. — You didn’t do it.  
Hippolytus. — Bless her.  
Strophe. — Did you?  
Hippolytus. — No. I didn’t (6: 91).

Tras la conversación con su hermanastra, se entregará a la policía. Los espacios de la obra siguen el desarrollo de Hipólito, son cada vez más públicos (habitación/cueva, celda, tribunal, calle). Cuando se entrega a las masas, Hipólito muestra su nueva permeabilidad al *otro*. Hipólito muere rasgado, su muerte le *abre* literalmente a los demás. Paradójicamente, abrirse comporta su destrucción. El conflicto de Hipólito es irresoluble, como lo son todos los dilemas trágicos: no puede reafirmarse como sujeto (persistir en su anhelo de honestidad absoluta) y *abrirse* a los demás. No vivir conforme las normas

sociales destruye al sujeto, de igual modo que le destruye la reclusión total (o perpetúa un estado de *supervivencia*, de muerte en vida). Quizás la única solución posible sea un *abrirse* progresivo, una relación erótica, pero la coyuntura no lo permite. El suicidio de Fedra le ha mostrado a Hipólito que en efecto existe un amor tan absoluto que incluso empuja a la negación del yo, a la muerte, pero también le ha condenado sin remisión.

En la última escena, Hipólito recuerda a un Cristo. No se suicida, pero se entrega a las masas sabedor de su inocencia, como Jesús. Pero antes recuerda poderosamente a Job. Job pasa de ser el ídolo de su pueblo a convertirse en su víctima, en un apestado. Su crimen es invisible, pues “no ha hecho nada malo y todo el mundo se aleja de él” (Girard, 1989: 14). El rechazo que provoca entre familiares, amigos y vecinos se materializa en hedor corporal: “fétido soy” (Job: 19, 17). También Hipólito apesta: “he smells” (1: 65), le dice el doctor a Fedra casi al comienzo de la obra, y tiene gonorrea y “pleurococcus” (5: 85)<sup>31</sup>. El mayor miedo de Job es morir, o concretamente que le maten, sin que se descubra su inocencia: “¡Tierra, no cubras tú mi sangre, y no quede en secreto mi clamor!” (íb.: 16, 18). Job no puede defenderse porque, como indica Girard, “un hombre condenado por la voz pública no puede ser inocente” (1989: 20).

Antes de convertirse en chivo expiatorio, Job ha vivido un período de popularidad tan prodigioso que frisaba con la idolatría. [...] Lo que se le reprocha a este potentado caído en desgracia son sobre todo los abusos de poder, abusos tales que no podían ser cometidos por un simple terrateniente, por rico que fuera. Job hace pensar más bien en el *tirano* de las ciudades griegas (íb.: 22).

Hipólito era “God on earth. But not God” (6: 96), como Job: ambos poseedores de gran poder político<sup>32</sup>. Y efectivamente ambos son chivos expiatorios, ídolos caídos. La ascensión vertiginosa acaba con una caída estrepitosa. Job no puede asumir esta caída porque supone admitir un pecado que no ha cometido —“¿cómo hacerlo sin renegar de sí mismo y sin confesarse culpable?” (Girard, 1989: 27)—, pero Hipólito lo entiende y lo asume desde el principio. Hace tiempo que vive *fuera* de la sociedad: se confiesa culpable pero no reniega de sí mismo porque no cree en las formas externas de perdón, por lo que se refugia en una interioridad irreductible<sup>33</sup>. En el libro de *Job* la identidad de la multitud

---

<sup>31</sup> *Pleurococcus* es el nombre científico de un alga que aparece en zonas húmedas en árboles y en rocas. Chistes aparte (lo que tiene Hipólito en la lengua es un hongo, pero no *pleurococcus*), remite a la asociación habitación-cueva/bosque en la que vive Hipólito.

<sup>32</sup> La cantidad de regalos que Hipólito recibe por su cumpleaños es desmesurada, y evoca la adoración a un dios.

<sup>33</sup> El evangelismo que profesó Kane en su juventud no rechaza la remisión externa de los pecados, como el protestantismo, pero cree tibiamente en ella. No todos los pecados pueden absolverse.



y la de Dios se confunden: “Dios derriba a los grandes, pero es la multitud quien les pisotea [...] e inmediatamente encuentra otros grandes para sustituir a los caídos” (íb.: 29). Pero la muerte de Hipólito supondrá también el fin de la institución; su sacrificio romperá el flujo de “grandes” porque comportará la muerte de todos los integrantes de la monarquía<sup>34</sup>.

Job, como Hipólito, está “asignado como pasto de los buitres” (Job: 15, 23), pero no lo acepta. En cambio, Hipólito actúa como Jesucristo: se entrega a unas masas que han pasado de adorarle a pedir su cabeza (en el caso de Jesucristo, el cambio se produce de Domingo de Ramos a Viernes Santo) y que sabe equivocadas. Las personas que rodean palacio se enardecen mutuamente. Del amor al odio hay un paso: la envidia. Los ciudadanos admiran las cualidades de Hipólito (recordemos: está en la cúspide del orden capitalista) porque no las tienen. No es precisamente su honestidad lo que admiran —esa parte de Hipólito no la conocen—, sino su poder (social, económico y sexual). Antes de caer en manos de la turba, Hipólito acaba en brazos de Teseo:

*Hippolytus breaks free from the Policemen holding him and hurls himself into the crowd. He falls in the arms of Theseus.*  
Man 1. — Kill him. Kill the royal slag.  
*Hippolytus looks into Theseus' face.*  
Hippolytus. — You.  
*Theseus hesitates, then kisses him full on the lips and pushes him into the arms of Man 2* (8: 100).

El beso de Teseo es el beso de Judas. Es cierto que hay una diferencia fundamental entre Hipólito y Jesús: Jesús muere como redentor de la humanidad e Hipólito muere como un violador. Al contrario que en la obra de Séneca, Fedra no confiesa que no ha sido violada, pero Hipólito tampoco lo desmiente. Hipólito pasará a la posteridad como un traidor y Fedra, como Lady Di, como la única persona *pura* de una familia corrupta<sup>35</sup>. Hipólito es el Judas de *Tres versiones de Judas* de Borges:

La traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención. [...] Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga (2011: 189).

---

<sup>34</sup> Este hecho también rompe con la tradición clásica. En las tragedias siempre queda alguien vivo que carga con la culpa y el peso de los muertos. También es un mecanismo que alimenta la catarsis: ha ocurrido una catástrofe, pero no la destrucción total, *la vida sigue*. Kane abole el futuro, suprime la esperanza.

<sup>35</sup> La multitud que lincha a Hipólito habla de ella positivamente: “She was the only one had anything going for her. [...] She was all right” (8: 98-9).

El sacrificio de Hipólito redime a Fedra (a su madrastra y, a ojos del lector, también a la Fedra mítica). Su única renuncia a la honestidad absoluta y la absolución histórica de Fedra aumentan la pureza, la santidad, de Hipólito. Por eso muere en paz:

*Eventually, Hippolytus opens his eyes and looks at the sky.*

Hippolytus. — Vultures. (*He manages a smile.*) If there could have been more moments like this.

Hippolytus *dies*.

*A vulture descends and begins to eat his body* (8: 103).

Antes de morir, Hipólito se siente completo por primera vez. Este es uno de los momentos *linde* de los que hablaba en el apartado anterior. Hipólito yace apaleado y destripado, y sorprendentemente sigue vivo. Vive lo justo para sentir que se cierra el círculo. Ese instante de revelación no lo rige el *chronos*, sino el *kairos*. En las escenas a las que Kane imprime una violencia tan elevada se unen los opuestos, se unen el salvajismo y la pureza de Hipólito, el amor y la crueldad, el alma y el cuerpo, la vida y la muerte: Hipólito nunca se ha sentido tan vivo como antes de morir. En palabras de Kane:

The only possibility to get back to sanity is to join the spiritual with the physical and the emotional. Hippolytus experiences this unity in his moment of death; all of a sudden he senses what it is to be a man with complete insight. But to experience this, he has to die (De Vos, 2011: 96).

La problemática de la desunión de cuerpo y alma abarca toda la obra de Kane, pero quizás donde se manifieste más claramente sea en *4.48 Psychosis* (sin trama, sin acción, cruda). El problema es el mismo, “body and soul can never be married” (212), y el desenlace también: “this vital need for which I would die / to be loved” (242-3). En Kane, amor y muerte son inseparables; el límite del amor —en ambos sentidos: su máxima expresión y su aniquilación— es la muerte. El personaje que mejor ilustra esta dualidad en *Phaedra’s Love* es la propia Fedra: su suicidio es una muestra de amor (la mayor muestra de amor posible) que nunca podrá ser correspondido y el único modo de apagar su deseo. El sacrificio de Fedra hace que Hipólito se sienta amado.

### **3.2. Fedra o el vaciamiento**

Fedra es la Madame Bovary de nuestro tiempo. Aunque sea a Hipólito al que descubramos viendo “Hollywood film[s]” (1: 65), Fedra vive en el mismo entorno cultural, bajo los

mismos *inputs* mediáticos. Fedra encarna paródicamente la estética del sufrimiento amoroso que han popularizado el pop, Hollywood y la novela rosa contemporánea<sup>36</sup>:

El amante disfruta sufriendo, le gustan los ademanes y estilemas que el sufrir trae consigo, porque el amor es una estética (Fernández Porta, 2012: 23).

Conocemos a Fedra en la segunda escena, a través de su conversación con el doctor. Lo que le ha llevado a la consulta es, en principio, un impulso maternal: quiere que su hijastro esté bien, que *se cure*. Pero el doctor, con ojo clínico, entiende rápidamente lo que pasa: Fedra está enamorada de Hipólito. Esta escena está más cerca de la confesión que la conversación entre Hipólito y el cura, y es marcadamente cómica:

Doctor. — Does he have sex with you?  
Phaedra. — I'm sorry?  
Doctor. — Does he have sex with you?  
Phaedra. — I'm his stepmother. We are royal.  
[...]  
Doctor. — Are you in love with him?  
Phaedra. — I'm married to his father (2: 66-7).

Fedra no contesta directamente a ninguna de las preguntas y confirma las sospechas del doctor. Por eso las preguntas se agudizan paulatinamente. El objeto del diagnóstico es Fedra, y no Hipólito. El doctor prosigue:

Doctor. — Are you still in love with him [Theseus]?  
Phaedra. — Of course. I haven't seen him since we married.  
Doctor. — You must be very lonely. [...] Get over him [Hippolytus] (2: 68).

Fedra contesta a la pregunta con una contradicción y el médico ratifica el diagnóstico (la soledad y el enamoramiento de Fedra) y la prescripción: nada de Hipólito. El doctor parece más bien un psicoanalista, aunque sus preguntas ya confirman indirectamente la respuesta. Como indica Eloy Fernández Porta, “la interrogación retórica sobre la naturaleza del querer ante un caso *antinatural* es otro de los *topoi* recurrentes del *ars amandi*” (2002: 37).

Durante la consulta, como hará en el resto de la obra, Fedra cambia su rol a conveniencia: tan pronto es “his stepmother” como su madre (“my son is ill”) (2: 66-7). Fedra se mueve

---

<sup>36</sup> No es sorprendente que muchos *bestsellers* de ese género, de autores como Danielle Steel o Nicholas Sparks, hayan sido posteriormente adaptados al cine o a la televisión.

constantemente entre el amor maternal y el amor carnal, y adapta consecuentemente su vínculo con Hipólito<sup>37</sup>.

La estética del sufrimiento amoroso aparece en todo su esplendor en la tercera escena, en la conversación entre Fedra y Strophe. El mero comienzo del diálogo ya es ilustrativo:

Strophe. — Mother.

Phaedra. — Go away fuck off don't touch me don't talk to me stay with me (3:69)<sup>38</sup>.

Fedra se comporta como una adolescente. Su hija Strophe es mucho más cabal que ella, y de hecho, en la conversación los roles están invertidos: la voz de la tranquilidad (la voz materna) es Strophe:

Strophe. — What's wrong?

Phaedra. — Nothing. Nothing at all.

Strophe. — I can tell.

Phaedra. — Have you ever thought, thought your heart would break?

Strophe. — No.

Phaedra. — Wished you could cut open your chest tear it out to stop the pain?

Strophe. — That would kill you.

Phaedra. — This is killing me.

Strophe. — No. Just feels like it.

Phaedra. — A spear in my side, burning.

Strophe. — Hippolytus.

Phaedra. — (*Screams.*)

Strophe. — You're in love with him.

Phaedra. — (*Laughs hysterically.*) What are you talking about?

Strophe. — Obsessed.

Phaedra. — No.

Strophe. — (*Looks at her.*)

Phaedra. — Is it that obvious?

Strophe. — I'm your daughter (3: 69).

Fedra recuerda a las *fangirls* emocionadas, gritando histéricas por haber visto (o mejor todavía: haber tocado) a uno de los miembros de alguna famosa *boyband*. Strophe no debería decir “I'm your daughter”: la omnisciencia es cosa de madres. El motivo del fuego aparece aquí por primera vez (“A spear in my side, burning”). Su relación con la pasión, con el *mal de amores*, es constante en toda la obra. Fedra continuamente siente que *está ardiendo*, “burning”. El fuego como símbolo de la pasión es un motivo presente tanto en

---

<sup>37</sup> Hipólito es consciente de ello y, cuando se presenta en su habitación, la desafía, juega con ella: “Hippolytus. — Come on, Mother, work it out. / Phaedra. — Don't call me that.” (4: 78). En la versión de Séneca, Fedra también quiere *dejar de ser Fedra* (dejar de ser reina, dejar de ser madrastra) cuando se quita las joyas y “las ropas de siempre” y desea vivir en los bosques, como Hipólito (385-403).

<sup>38</sup> Kane era una gran admiradora de T.S. Eliot y *La tierra baldía* es una de las principales influencias de *Crave*, que incluye varias citas literales. En la respuesta de Fedra a Strophe creo ver también una referencia a *La tierra baldía*: “My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me. Speak to me. Why do you never speak? Speak.” (111-2).

la *Fedra* de Séneca como en el imaginario popular contemporáneo. La lanza en el costado, además de la alusión a Cristo —en el apartado anterior ya argüía que el verdadero *Cristo postmortem* es Fedra—, es una mezcla de referencias: el venablo del Hipólito mítico que quema como la flecha de Cupido. La Fedra de Kane y la Fedra clásica tienen los mismos síntomas: a) insomnio, b) una pasión que *quema* y c) el abandono de sus quehaceres:

Phaedra. — Can't switch this off. Can't crush it. Can't. Wake up with it, burning me. Think I'll crack open I want him so much. I talk to him. He talks to me, you know, we, we know each other very well, he tells me things, we're very close. About sex and how much it depresses him, and I know –

[...]

Strophe. — You don't talk about anything else any more. You don't work. He's all you care about, but you don't see what he is (3: 71-2).

Fedra. — Ni el descanso nocturno, ni el profundo sopor consiguen liberarme de mi angustia: se nutre y crece el mal y arde dentro cual el vapor que se exhala desde el antro del Etna. Los tejidos de Palas están parados y de mis propias manos resbalan las labores, no me apetece honrar los templos con ofrendas votivas [...]: me agrada espantar y perseguir corriendo a las fieras y arrojar los rígidos venablos con mi tierna mano [en referencia a las actividades predilectas de Hipólito] (99-113).

Lo que realmente quiere Fedra de Hipólito cuando se presenta en su habitación y le da (le practica) su *regalo de cumpleaños* es saber si él también arde por alguien, como ella, pero Hipólito le contesta “No one burns me” (4: 82). No me parece casual que Fedra “*moves to switch on a brighter light*” (4: 74) al entrar en su habitación (recordemos: una cueva). En algunos momentos, da la sensación de que Fedra e Hipólito se repelen por estar constituidos por diferentes elementos. Hipólito es el agua (estancada, podrida y pura a la vez) y Fedra el fuego. La propia Fedra predice, sin saberlo, su final: “Know if it was someone who loved you, really loved you. [...] Loved you till it burnt them” (3: 71). Después de encontrarla ahorcada, la quemarán en una pira funeraria: “*He [Theseus] stands and lights the funeral pyre – Phaedra goes up in flames*” (7: 97)<sup>39</sup>. El fuego es la imagen perfecta de la *negación de sí*. Fedra se consume literalmente a lo largo de la obra y a la vez quiere ser el *fuego purificador* que salve a Hipólito. Cree que puede salvarlo haciéndole sentirse querido, queriéndole y siendo su amante sin condiciones, y que él se deje amar sin remisión, sin volver a sentir el abandono que sufrió por Lena. Su visita al

---

<sup>39</sup> El fuego se extenderá y acabará cercando a la familia: “Strophe. — There's a riot. [...] Burning down the palace.” (5: 90). Los genitales de Hipólito arderán en una barbacoa. El monstruo que surge de los mares en las versiones clásicas se ha identificado, psicoanalíticamente, con la propia Fedra; el monstruo, pese a ser marino, siempre está relacionado con el fuego (en Séneca “sus ojos vomitan llamas” (1041-2), y en Racine escupe fuego, humo y sangre (1533-4)).

médico, aunque ridícula e infructuosa, es un intento desesperado de intentar *curar* a Hipólito:

Phaedra. — Want to climb inside him work him out.  
[...]  
Strophe. — Don't imagine you can cure him (3: 72).

En *Phaedra's Love*, Kane caricaturiza el desarrollo de una de las tramas románticas tipo de *blockbuster*:

El protagonista de la historia es un ingenuo —con más frecuencia una ingenua— que en un recodo del camino acaba por descubrir la falsedad del otro y, más allá, el carácter convencional e iterativo de los sentimientos (Fernández Porta, 2002: 27).

El planteamiento de *Phaedra's Love* sigue este esquema. Fedra se enamora de su hijastro y hay algo de destino ineludible en ese amor: “There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? It burns. Meant to be. We were. Meant to be” (3: 71). Si Kane hubiera seguido hasta sus últimas consecuencias dicho esquema, Fedra intentaría tener una relación con Hipólito y, tras fracasar, entendería “el carácter convencional e iterativo de los sentimientos”, como apunta Fernández Porta. Pero Kane no pretende escribir una novela rosa y por eso introduce dos elementos que rompen con el modelo convencional: a) Strophe y b) el suicidio de Fedra.

Uno de los roles de Strophe es el de caricaturizar, más si cabe, la figura de Fedra. Además de asumir el papel de madre, Strophe puede aconsejar a Fedra porque ya ha tenido una relación amorosa con Hipólito. Fedra no lo ve, o no quiere verlo:

Phaedra. — Do you think he's attractive?  
Strophe. — I used to.  
Phaedra. — What changed?  
Strophe. — I got to know him.  
Phaedra. — You don't like him?  
[...]  
Strophe. — Mother. It's me. Strophe, your daughter. Look at me. Please. Forget this. For my sake.  
Phaedra. — Yours? (3: 70, 72)

Strophe avisa a Fedra repetidamente: Hipólito es “poison” (ilustrado después por el contagio de gonorrea) y desprecia a todos por igual, por lo que su madre “[woul]d be no different”. Strophe insiste: “No one must know” y Fedra le responde que hará lo que le ha prescrito el doctor: “Get[ting] over him” (3: 71-3).

Además de incorporar el papel de la nodriza, Strophe también tiene el rol adivinatorio que en las tragedias clásicas suele recaer en el coro. Intenta convencer a Fedra de que debe olvidarse de Hipólito, le recomienda “see[ing] a doctor”, en una alusión clara a la escena anterior, porque sabe que si la población se entera del incesto “we’d be torn apart on the streets” (3: 72-3), como efectivamente ocurre en la última escena. Después del suicidio de Fedra, hace saber a Hipólito que aquella le ha acusado de haberla violado, le aconseja que se esconda y le advierte que “you’ll be lynched for this” (5: 87), formulando otra premonición que se acabará cumpliendo. Hipólito repitió con Fedra lo que ya había hecho con Strophe:

Strophe. — Did you force her?  
Hippolytus. — Did I force you?  
Strophe. — There aren’t words for what you did to me (ib.).

Strophe conoce a Hipólito, admite que no hay palabras para lo que les hizo a ella y a Fedra, pero también sabe reconocer la extrema pasividad y la pureza de Hipólito. Fedra fue el sujeto activo; Fedra fue humillada, no violada. Como su madre, Strophe está dispuesta a consumirse con él: “If you dind’t [rape Fedra] I’ll stand by you. [...] Burn with you” (5: 88). La única persona a la que Hipólito le dice que no ha violado a Fedra es Strophe —“No. I didn’t” (6:91).

Strophe es la víctima total, con la misma tendencia a la *negación de sí* que su madre:

Strophe is clearly a traditional female victim, a gentle character who tries to please everyone and desires nothing for herself but to belong to the royal family (Brusberg-Kiermeier, 2001: 170).

Es la única que no tiene ningún vínculo con la familia real, aparte de ser la hija de Fedra. Hipólito se lo hace notar (“The one person in this family who has no claim to its history is the most sickeningly loyal”), y Strophe responde con la sumisión total: “I’ll die for this family” (5: 88). Strophe vuelve a hacer de Sibila, o quizás sea un acto fallido que muestra su determinación de morir, porque no dice “I’d die”, sino “I’ll die”: morirá por la familia real. No solo eso, sino que además se siente responsable de los actos de Fedra e Hipólito, cuando ha intentado evitarlos desde el primer momento: “What have I done? What have I done?” (5: 89).

Es Strophe la que sufre la mayor humillación, y no Fedra. Disfrazada, intenta defender a Hipólito de la multitud y su padraastro, Teseo, la viola y la mata en público:

Theseus *pulls* Strophe away from Woman 2 who she is attacking. He rapes her. The crowd watch and cheer. When Theseus has finished he cuts her throat.

Strophe. — Theseus. Hippolytus. Innocent. Mother. Oh, Mother. *She dies* (8: 101).

La turba jalea a Teseo mientras la viola. Strophe es degradada hasta el extremo, tratada peor que un animal, y sus últimas palabras son para su familia. Strophe es el verdadero personaje trágico en *Phaedra's Love* porque intenta luchar contra fuerzas que, sin ser obra de los dioses, no están bajo su control; Strophe simboliza el fracaso de la razón ante la irracionalidad. Su madre muere despreciándola por haberse acostado con Teseo y con Hipólito, Hipólito la somete a la misma humillación que a Fedra, y Teseo la acaba violando y matando en público. Strophe muere reducida a la nada.

Saunders apunta que *Blasted* y *Phaedra's Love* contienen “savage experiences that paradoxically result in insight being gained from catastrophe” (2002: 73). Creo que el nombre de Strophe, además de una referencia a la versificación griega, es una alusión velada a la catástrofe, (cata)Strophe, porque si hay un personaje que la advierta desde el principio, que intente evitarla por todos los medios y que de todos modos sucumba a ella, ese personaje es Strophe. Los personajes cambian (“gain insight”) después de entrar en contacto con Strophe. La primera es Fedra, que tras hablar con ella decidirá satisfacer su deseo, aunque su hija le aconseje lo contrario. Hipólito, por otra parte, empieza a abrirse en la quinta escena, cuando habla con ella sobre la muerte de su madre. Con Strophe tiene la única muestra de afecto de toda la obra: “Hippolytus catches her arms and holds her so she can't hit him. [...] Hippolytus hold turns into an embrace” (5: 89). Y por último, Teseo, después de descubrir que la ha asesinado (momento de *hamartia*), le confiesa a Hipólito que nunca le ha querido (8: 102)<sup>40</sup>.

Vuelvo ahora a Fedra, que obvia el consejo de su hija y persiste en sus intenciones, regocijándose, así, en la estética del dolor y mostrando su tendencia masoquista. Después de practicarle la felación a Hipólito, este le contesta: “There. Mystery over” (4: 81) (abriendo la puerta al desengaño, a “descubrir la falsedad del otro”). Pero Fedra insiste, le dice que le quiere, que quiere repetir:

Hippolytus. — What for?

Phaedra. — Pleasure?

Hippolytus. — You enjoyed that?

---

<sup>40</sup> El personaje de Teseo apenas está perfilado. Simboliza vagamente la presencia castradora del padre. Me parece significativo que en la representación que dirigió Kane el mismo actor interpretara a Teseo, al médico y al doctor, todos ellos figuras paternas y representantes de fuerzas que dan forma (que en cierta medida castran) al individuo: el padre, la ciencia y la religión.



Phaedra. — I want to be with you.  
Hippolytus. — But did you enjoy it?  
Phaedra. — (*Doesn't respond.*) (4: 82)

La estructura tipo de la que habla Fernández Porta se interrumpe porque en Fedra el desengaño es parcial y no hay superación, no “descubre la falsedad del otro”. Su impulso masoquista es mayor que una superficial estética del dolor. Ni siquiera ha disfrutado, es más: es obvio que se ha sentido humillada, y aun así quiere repetir.

Lo cierto es que el masoquista se ha hecho un C[uerpo]s[in]O[rganos] en tales condiciones que, como consecuencia, éste ya sólo puede estar poblado por intensidades de dolor, *ondas doloríficas*. [...] El masoquista, el drogadicto, rozan constantemente esos peligros que vacían su CsO en lugar de llenarlo (Deleuze y Guattari, 2004: 157-8).

El masoquismo de Fedra la *vacía*, la borra. No es un masoquismo que dé pie al placer, es una sumisión total, sin remisión. Deleuze distingue tres tipos de masoquismo: la asociación de placer y dolor, el comportamiento humillante y sumiso, y el establecimiento de una esclavitud contractual (2005: 174). El masoquismo de Fedra es, sin duda, del segundo tipo. Es un masoquismo, además, estimulado por la transgresión. Traspasar la línea del incesto no tiene consecuencias solo a nivel individual, sino también para todos los miembros de su familia y para la monarquía como institución. Hipólito ve en Fedra su vocación masoquista y la aprovecha para humillarla:

Hippolytus. — Can't happen again.  
Phaedra. — Why not?  
Hippolytus. — Wouldn't be about me. Never was.  
Phaedra. — You can't stop me loving you.  
[...]  
Hippolytus. — See a doctor. I've got gonorrhoea.  
Phaedra. — (*Opens her mouth. No sound comes out.*)  
Hippolytus. — Hate me now?  
Phaedra. — (*Tries to speak. A long silence. Eventually.*) No. Why do you hate me?  
Hippolytus. — Because you hate yourself.  
Phaedra *leaves* (4: 84-5).

Después de practicarle la felación a Hipólito, Fedra apenas puede verbalizar sus pensamientos. El semen (Hipólito eyacula en su boca) y la gonorrea simbolizan el veneno, son las causas del impedimento del habla. Hay en las *Fedras* clásicas un conflicto entre el deseo, la palabra y el hecho, sobre todo una meditación acerca del peso de la palabra. Racine es quizás quien más importancia le da a este dilema y también quien lo dota de un mayor pesimismo: en la *Fedra* de Racine el deseo (el pensamiento) y el hecho se igualan, y la palabra ha perdido la capacidad de crear cómplices o de deformar el pasado: la palabra crea jueces; Fedra está condenada verbalice o no sus pensamientos, Fedra encarna la

palabra desparramada, desgarrada y desesperada de la que se sabe sentenciada. En *Phaedra's Love* no hay una equiparación entre pensamiento y hecho porque el deseo acaba consumándose. La mudez sobreviene a Fedra porque la humillación a la que se ve sometida sobrepasa los límites de su masoquismo. Fedra ha transgredido las normas sociales y culturales (el superego), pero Hipólito no castiga la transgresión, sino que la ataca frontalmente a ella, como individuo. Le hace saber que su transgresión ha sido inútil. El mutismo de Fedra lo produce el vértigo de lo abyecto:

If the abject is already a wellspring of sign for a non-object, on the edges of primal repression, one can understand its skirting the somatic symptom on the one hand and sublimation on the other. The symptom: a language that gives up, a structure within the body, a nonassimilable alien, a monster, a tumor, a cancer that the listening devices of the unconscious do not hear, for its strayed subject is huddled outside the paths of desire. [...] In the symptom, the abject permeates me, I become abject. Through sublimation, I keep it under control. The abject is edged with the sublime. It is not the same moment on the journey, but the same subject and speech bring them into being (Kristeva, 1982: 11).

A Fedra también le cuesta hablar cuando le plantea a Strophe la posibilidad de consumir el incesto:

Strophe. — Then think of my father.  
Phaedra. — I know.  
Strophe. — What would he think?  
Phaedra. — He'd —  
Strophe. — Exactly. You can't do it. Can't even think of it.  
Phaedra. — No.  
Strophe. — He's a sexual disaster area.  
Phaedra. — Yes, I —  
Strophe. — No one must know. No one must know.  
Phaedra. — You are right, I — (3: 73).

Fedra transgrede el interdicto del incesto —según Bataille, el más firme de los horrores (1979: 76)—, pero el objeto de su transgresión la rechaza. No llega, entonces, a alcanzar el estadio final de la transgresión, se queda en un estado liminoide. Hipólito desprecia su sacrificio y Fedra siente el vértigo, la náusea, de su transgresión. En la última escena, Hipólito sí experimenta el lado sublime de la abyección, pero en su caso es la consciencia de la muerte el desencadenante del viaje, la visión de los cadáveres de sus familiares y la percepción de su propio cuerpo desgarrado y agonizante<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Kristeva prosigue describiendo la relación entre lo abyecto y lo sublime: “For the sublime has no object either. When the starry sky, a vista of open seas or a stained glass window shedding purple beams fascinate me, there is a cluster of meaning, of colors, of words, of caresses, there are light touches, scents, sighs, cadences that arise, shroud me, carry me away, and sweep me beyond the things that I see, hear, or think. The «sublime» object dissolves in the raptures of a bottomless memory. It is such a memory, which, from stopping point to stopping point, remembrance to remembrance, love to love, transfers that object to

Ni Hipólito ni Fedra pueden verbalizar sus traumas. Fedra lo intenta, pero no puede, como hemos visto, e Hipólito evita hacerlo: sabemos de Lena porque Fedra la nombra, y es la única mención de su nombre en toda la obra. Oírlo enfurece a Hipólito: “Don’t ever mention her again. Don’t say her name to me, don’t refer to her” (4: 83). La respuesta de Hipólito ante el dolor es el hermetismo, la pasividad; la de Fedra es activa: el suicidio (me parece significativo que Fedra muera ahorcada: la cuerda al cuello como el símbolo de la imposibilidad de decir). Este tipo de experiencias provocan un desajuste entre realidad y lenguaje, hacen empequeñecer la palabra. Así lo expresaba la propia Kane:

There was also something about the inadequacy of language to express emotion that interested me. In *Phaedra’s Love*, what Hippolytus does to Phaedra is not rape—but the English language doesn’t contain the words to describe the emotional decimation he inflicts. ‘Rape’ is the best word Phaedra can find for it, the most violent and potent, so that’s the word she uses (Saunders, 2009: 73).

En la versión de Séneca, Fedra intenta que Hipólito la aborrezca para remediar su enamoramiento. Parece lógico que Kane cambie las tornas y su Fedra trate que Hipólito la quiera: a la Fedra clásica le horroriza pensar en la consumación del deseo, pero la Fedra de Kane lo abraza desde el principio. Por eso las últimas palabras que Hipólito le dedica a Fedra son devastadoras:

Phaedra. — Why do you hate me?  
Hippolytus. — Because you hate yourself.  
Phaedra *leaves* (4: 85).

Fedra quiere salvar a Hipólito, pero también quiere salvarse a ella misma. Cuando Hipólito le contesta que no volverán a intimar porque “wouldn’t be about me” (4: 84) también se refiere a eso. La vida de Fedra es igual o tan miserable como la de Hipólito, pero este último la afrenta con honestidad, sin ambages. El deseo de Fedra lo mueve la ausencia. En primer lugar, la ausencia literal de Teseo, que evidencia el fracaso de su matrimonio: su marido tiene escauceos sin esconderse, no se ven desde que se casaron y

---

the refulgent point of the dazzlement in which I stray in order to be. As soon as I perceive it, as soon as I name it, the sublime triggers—it has always already triggered—a spree of perceptions and words that expands memory boundlessly. I then forget the point of departure and find myself removed to a secondary universe, set off from the one where «I» am delight and loss. Not at all short of but always with and through perception and words, the sublime is a something added that expands us, overstrains us, and causes us to be both here, as dejects, and there, as others and sparkling. A divergence, an impossible bounding. Everything missed, joy-fascination” (1982: 12). El caso de Hipólito es particular porque sabe que tras experimentar esa disociación morirá. Es en el último instante, en su último hálito, cuando se da la unión total, la armonía previa a la muerte.

Fedra no sabe ni siquiera por qué se casó con él (3: 72-3). Hipólito es, en cierto sentido, el sustituto de Teseo. En Séneca esta cuestión se trata más claramente:

Hipólito. — ¿Es, entonces, tu casto amor por Teseo lo que te hace enloquecer?  
Fedra. — Así es, Hipólito. Estoy enamorada del rostro de Teseo, aquel de antes, el que tenía hace tiempo, de muchacho [...]. Era el rostro de tu Febe o de mi Febo; mejor aún, el tuyo... [...] En ti resplandece aún más una belleza desaliñada: todo tu padre está en ti (645-58).

En la versión de Kane, en cambio, Fedra solo nombra a Teseo tras constatar el fracaso de la pretendida sustitución: “You’re just like your father” (4: 83).

Y en segundo término, se debe también a una ausencia de sentido en su vida. Como Hipólito, está en la cúspide de la pirámide capitalista: lo tiene todo en lo material, pero es profundamente pobre en lo emocional. Como agravante, Fedra es un títere de los demás personajes, depende de ellos. La supeditación de su deseo al *otro* es también otro síntoma de su *negación de sí*. En su búsqueda de sentido, lo apuesta todo a una carta: Hipólito:

Strophe. — You can have any man you want.  
Phaedra. — I want him.  
Strophe. — Except him.  
Phaedra. — Any man I want except the man I want (3: 72).

Hipólito es lo único prohibido, lo único que no puede tener, y eso acrecienta su deseo y su posterior fracaso, que acabará desembocando en su suicidio<sup>42</sup>. El suicidio de Fedra supone la transgresión total de la trama tipo de la que habla Fernández Porta: su muerte transforma el melodrama en tragedia. Al suicidarse, Fedra dota de trascendencia a un deseo que parecía destinado a revelarse “convencional e iterativo” y lo convierte, a ojos de Hipólito, que es el objeto de este deseo, en amor. Su ahorcamiento confirma la *negación total de sí*: Fedra se ahorca sabiendo que su acusación demostrará a Hipólito que hay esperanza porque hay sentimientos verdaderos, porque su amor por él no tiene límites. La muerte es también la única manera de apagar el deseo que *la quema*. Como afirma Bataille, “el movimiento del amor, llevado al extremo, es un movimiento de muerte” (1979: 63). El suicidio de Fedra es una muestra de amor, la mayor que puede existir si la materialización del amor en vida es imposible:

Hippolytus. — This is her present to me. [...] She really did love me (5: 91).

---

<sup>42</sup> Girard apunta que marcarse un objetivo imposible de conseguir también es un rasgo propiamente masoquista: “El hombre [masoquista] comenzará a buscar *una piedra demasiado pesada para ser levantada*; y en esa piedra depositará toda su esperanza, hasta desperdiciar con ella todas sus fuerzas restantes” (1985: 160).

### 3.3. La turba, el deseo mimético y la catástrofe: actualización del ritual dionisiaco

El deseo de Fedra es triangular o mimético. Si el modelo del deseo de Emma Bovary lo fijaban las novelas románticas, el de Fedra lo determinan el pop, los *bestseller* rosas y las comedias románticas hollywoodienses. Hipólito es el chico solitario y egoísta que es así porque *algo terrible le cambió* (Lena), pero que en el fondo tiene buen corazón y es frágil y sensible; su estado es reversible: al encontrar el amor verdadero *se curará* y su yo *real* emergerá de nuevo.

Phaedra. — You're difficult. Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt. You stay in bed all day then watch TV all night, you crash around this house with sleep in your eyes and not a thought for anyone. You're in pain. I adore you (4: 79).

Fedra no ve al verdadero Hipólito, por eso desoye a Strophe: su amor es típica y tópicamente ciego: el deseo triangular transfigura su objeto (Girard, 85: 22). De todos modos, el caso de Fedra es ligeramente distinto al de Emma Bovary. El imaginario colectivo y la ficción aumentan el deseo de Fedra, pero no son su única causa, pues Hipólito congrega a cientos de adoradores en la *vida real*. El deseo de Fedra está mediado externamente (ficción) e internamente (realidad inmediata).

Hipólito es consciente de la naturaleza mimética del deseo de su madrastra y lo aprovecha para denigrarla:

Phaedra. — You're just like your father.  
Hippolytus. — That's what your daughter said (4: 83).

Cuando Fedra le dice a Hipólito que es igual que su padre, constatando el fracaso de la sustitución que pretendía, Hipólito destruye su autoestima atacando la estructura de su deseo. Strophe ha superado a la que debería ser su modelo (su madre): ha conquistado la *posesión* de Fedra (Teseo) y su deseo máspreciado (Hipólito):

Hippolytus. — She's less passionate but more practiced. I go for technique every time.  
Phaedra. — Did you make her come?  
Hippolytus. — Yes.  
Phaedra. — (*Opens her mouth to speak. She can't*) (4: 84).

Fedra ha quedado desacreditada como modelo y como sujeto de deseo por el propio objeto de su deseo: ha sido expulsada de cualquier estructura de deseo triangular. Si la caída de Fedra ya era terrible en la versión de Racine —la introducción de Aricia permite que Hipólito desacredite a su madrastra como sujeto de deseo—, Kane agrava el

derrumbamiento por medio de la figura de Strophe, como hija y como perpetradora del incesto que Fedra desea cometer.

Hipólito es el máximo objeto de deseo porque ocupa la cima de la pirámide capitalista. Asimismo, el deseo que Hipólito pueda suscitar se multiplica por la ubicuidad de la cultura pop —no me refiero solo a la música: Lady Di es también un icono pop—, el marketing y los medios de comunicación (hoy en día deberíamos añadir las redes sociales, la fuente de deseo mimético por excelencia). La catástrofe de la última escena viene propiciada por la transformación de todo ese deseo en odio, en violencia mimética, a raíz de la acusación de Fedra.

Hipólito desata el escándalo porque ha transgredido quizás la más estricta prohibición después del asesinato: el incesto. Y además ha ido acompañado de violación. La prohibición del incesto es una espada de doble filo:

[La prohibición] es el complemento del erotismo, en el que el objeto prometido a la codicia adquiere un valor más crucial. No habría erotismo si no hubiese en contrapartida el respeto por los valores prohibidos. (No habría pleno respeto, si la ruptura erótica no fuese, ni posible, ni seductora.) [...] El interdicto no cambia la violencia de la actividad sexual, sino que abre al hombre disciplinado una puerta a la que la animalidad no podría acceder, la de la transgresión de la regla (Bataille, 1979: 303-4).

La prohibición veta y a la vez hace más deseable al objeto. La transgresión *puede* darse, pero bajo ningún concepto debe hacerse pública. Por eso Strophe le insiste a su madre (y se dice a ella misma): “No one must know” (3: 73). El escándalo se desata cuando la transgresión llega a la esfera pública —la monarquía, además, es híbrida: como familia es privada, pero también es pública por actuar en representación del pueblo:

El ciclo mimético comienza con el deseo y las rivalidades, continúa con la multiplicación de escándalos y la crisis mimética y concluye con un mecanismo victimario (Girard, 2002: 60).

La última escena de *Phaedra's Love* corresponde a la ejecución del mecanismo victimario, la conclusión del ciclo mimético. Las otras fases ya se han dado. Hipólito es el mayor objeto de deseo, como decíamos, y eso implica rivalidades (por conseguirlo) y un reverso de envidia que se despierta y se transforma en odio cuando se multiplica el escándalo. La escena comienza con la turba en plena crisis mimética. La multitud rodea el palacio, iracunda, y se convencen unos a otros repitiendo una y otra vez los mismos argumentos. La multitud (el monstruo) es espoleada (invocada) por Teseo, camuflado entre ellos. La ceguera es una de las consecuencias de la crisis mimética: el chivo

expiatorio (Jesús, Hipólito) no se sacrificaría si la gente *supiera* que no es culpable (Bataille, 1979: 126)<sup>43</sup>. De ese modo se unen la necesidad de la muerte del chivo expiatorio y la exculpación de los que perpetran el asesinato.

Kane utiliza la crisis mimética para hacer reprobar, con humor ácido, la actitud irracional y gregaria de la población, y resaltar, como en *Blasted*, la facilidad que tiene el ser humano de ser violento y cruel. La multitud se presenta con barbacoas y con niños. Sus argumentos son absurdos (“[Hippolytus] don’t deserve to live. I’ve got kids”) o se basan en la repetición (Woman 2 solo interviene diciendo “The bastard”) (8: 99-100). La irracionalidad de la turba queda patente cuando vitorea la violación y el asesinato de Strophe a manos de Teseo. Acaba de presenciar un crimen más grave que aquel por el que pide la cabeza de Hipólito. La transgresión de la ley del incesto es y no es el motivo de su ira. El crimen de Hipólito ha destruido la ilusión de su objeto de deseo: la violación es un pretexto para canalizar su envidia y su decepción (Hipólito lo tiene todo y aun así *peca*), su decepción con Hipólito y con sus propias vidas, que saben *inferiores* a la de Hipólito. Hipólito debe ser la víctima sacrificial porque “el orden ausente o comprometido por el chivo expiatorio se restablece o se establece por obra de aquel que fue el primero en turbarlo” (Girard, 1986: 60). La muerte del causante del desorden restablecerá, en teoría, el orden.

El asesinato de Hipólito contiene un gran número de referencias a rituales arcaicos. Hipólito es lapidado, como muchos profetas —la lapidación es la pena atribuida al incesto, a la blasfemia y a la idolatría, entre otros (Levítico: 20, 10-6)—, ahogado con una corbata, castrado, destripado, escupido (como Baal) y pateado<sup>44</sup>. Hipólito no acaba ciertamente mutilado, *solo* castrado (se *extirpa* el arma del crimen), pero la violencia de su asesinato recuerda a los rituales dionisiacos o *sparagmos*,

which in Greek means «a rending, tearing, mangling» and secondly «a convulsion, spasm». The body of the god, or a human or animal substitute, is torn to pieces, which

---

<sup>43</sup> Girard también resalta la pretendida pasividad de “los perseguidores”: “[Los perseguidores/la turba] recuerdan sus peripecias después de la muerte de la víctima y siempre las atribuyen sin mayor titubeo a esta. [...] El terror que les infunde su propia víctima les lleva a concebirse a sí mismos como totalmente pasivos, puramente reactivos, totalmente dominados por el chivo expiatorio en el mismo momento en que se precipitan sobre él” (1986: 61). En caso de que se descubra que el chivo expiatorio, como en el caso de Jesús, era inocente, la turba puede aludir a la *ceguera* que causa la manía colectiva del ritual sacrificial.

<sup>44</sup> Girard señala que algunas fiestas primitivas “concluye[n] con un simulacro de chivo expiatorio al que se quema o ahoga” (1989: 28). A Hipólito, efectivamente, se le ahoga (“Man 1 *takes a tie from around a child’s neck and puts it around Hippolytus’ throat*”) y se le quema (“Woman 2 *cuts off his genitals. They are thrown onto the barbecue*”) (8: 101).

are eaten or scattered like seed. Omophagy, ritual eating of raw flesh, is the assimilation and internalization of godhead (Paglia, 2001: 95).

La muerte de Hipólito confirma su divinidad. Los genitales y las entrañas de Hipólito acaban friéndose en la barbacoa, en representación de la omofagia —que en el cristianismo no es sino la transustanciación, la cual no tiene nada de simbólico, pues es dogma de fe<sup>45</sup>. El “spasm” del que habla Paglia hace referencia al vértigo de la abyección en su proyección sublime, al momento de desintegración y de unidad (como el orgasmo), y confirma el carácter divino de la víctima sacrificial. H. Jeanmarie, en *Dyonisos*, comenta el significado de la palabra *thyias*, que significa bacante. Las bacantes eran las sacerdotisas encargadas de dirigir los ritos en honor a Baco, el homólogo romano de Dioniso. *Thyias* significa hacer un sacrificio y también

barbotar como la sangre derramada en el suelo, y también espumear de cólera, de rabia. No hay motivo para separar y escindir en dos vocablos de diferentes raíces, como se hace en ocasiones, estas dos acepciones, sobre todo si se admite que este remolino tempestuoso corresponde a uno de los métodos de agitación con los cuales se llega al estado de trance que caracteriza al bacante, que un sacrificio, por *sparagmos* o de otro modo, es el acompañamiento normal de las prácticas de este tipo, o también que algunos sacrificios de tipo arcaico han podido ser la ocasión de prácticas extáticas por parte de los celebrantes. Del mismo modo, algunos observadores modernos señalan que entre las convulsiones de la víctima sacrificial en los estertores de la agonía y la agitación convulsiva del poseído, interpretadas ambas como manifestaciones de una presencia y de un peso divinos, se percibe y se expresa explícitamente una analogía (Jeanmarie citado en Girard, 1983: 275-6).

En algunos *sparagmos*, y estos son los que me interesan más concretamente, Dioniso simbolizaba la víctima y no el sacrificador. El ritual dionisiaco simboliza “la ruina de las instituciones, el hundimiento del orden cultural” (Girard, 1983: 135), y el hecho de que el linchamiento de Hipólito ocurra delante de palacio da cuenta de ello. Pero cuando Dioniso es la víctima sacrificial el ritual toma una nueva dimensión:

A veces el dios se hace matar y desollar bajo las apariencias de la víctima que le sustituye, otras, al contrario, este mismo dios se encarna en el sacrificador; él es quien desuella a las víctimas para revestirse con su piel, para convertirse, en cierto modo, en ellas, y esto

---

<sup>45</sup> Puntualizo “en representación de la omofagia” porque para serlo la carne debería estar cruda. A Dioniso también se le conocía como Omadio (“el que come carne cruda”) y se decía que fue devorado por los Titanes en un acto de *sparagmos*. En los rituales dionisiacos se sacrificaba un animal, que solía ser una cabra, y se comía su carne cruda. En ese momento la cabra era Dioniso y los participantes *interiorizaban* al dios, como en la misa se *interioriza* a Cristo: “He was «the god who comes» and the myths tell of his sudden and violent arrival in Greek cities. [...] The god's presence in his followers was called *enthousiasmos*, «being filled with the god» (the origin of our word enthusiasm). His followers experienced *ekstasis*, «standing outside oneself» (hence our word ecstasy). When Dionysus was present, his devotees lost their sense of personal identity and became one with the god. [...] Dionysus was known as *lysios*, «deliverer»: Through their enthusiastic and ecstatic communion with the god, his devotees were temporarily released from everyday life and united with a cosmic force” (Powell, 2002: 106).



muestra claramente que el pensamiento religioso concibe a todos los participantes en el juego de la violencia, tanto los activos como los pasivos, como *dobles* entre sí (íb: 261).

En este juego de espejos, víctima y testigos comparten el éxtasis del espasmo. Una vez derruida la jerarquía social la multitud es y no es la víctima sacrificial, se reconoce en ella y comparte por unos instantes su carácter divino, pero el sacrificado sigue siendo *otro*. En Dioniso, el dios sacrificado, también se unen los contrarios y entonces encarna lo maléfico y lo benéfico:

Es, pues, al *doble monstruoso* que hay que referir el carácter espectacular o discretamente monstruoso de cualquier creación sagrada. La unión de lo maléfico y de lo benéfico constituye, claro está, la monstruosidad primera y esencial, la absorción por el ser sobrehumano de la diferencia entre la *buena* y la *mala* violencia, la diferencia fundamental a la que parecen subordinadas todas las demás (íb.).

Hipólito, del mismo modo que el Dioniso sacrificado, es monstruoso por ser el fruto de la unión de lo benéfico, su pureza, y lo maléfico, su salvajismo. Este juego de *dobles* se emula en el teatro y hace que el público participe del ritual (recordemos, además, que en la representación dirigida por Kane la multitud que linchaba a Hipólito se levantaba de entre el público: era el público). Este mismo efecto es el que buscaba Artaud en su teatro de la crueldad:

Transformando al público en *voyeur*, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo satisfacciones violentas. [...] El Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras, un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles. [...] Así como nos afectan los sueños, y la realidad afecta los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se le proyecta con la violencia precisa. Y el público creará en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que solo puede reconocer impregnada de crueldad y terror. [...] Preconizamos un espectáculo giratorio, que en vez de transformar la escena y la sala en dos mundos cerrados, sin posible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores. [...] El espacio donde truenan imágenes, y se acumulan sonidos, también habla (Artaud, 1971: 95-8).

El final de *Phaedra's Love*, en su emulación del *sparagmos*, une rito, teatro y realidad. El público y la obra comparten el mismo plano en la apoteosis. Eso no quiere decir que haya catarsis; no la hay. La obra se vuelve *pública* al final de la última escena y el público solo *entra* temporalmente en la obra, en los últimos momentos de calma después de la catástrofe, cuando Hipólito logra decir: "If there could have been more moments like this" (8: 103). Los espectadores siguen siendo conscientes de que tanta violencia *no puede ser verdad*, de que lo que están viendo es teatro, pero saben también que son la muchedumbre

enloquecida y pueden captar *lo Real* que emerge de la muerte de Hipólito, de su último hálito.

Teniendo en cuenta que el orden no se restablece, la sensación final del público dista mucho de la que debían tener los asistentes a un ritual dionisiaco. En la obra no queda nadie vivo, tras ella no hay continuidad. Esta solo puede captarse en el momento de la muerte de Hipólito: él cierra el círculo, lo demás es caos. En la última escena, Kane mezcla “la *buena* y la *mala* violencia” a las que se refería Girard y anula cualquier posibilidad de restablecimiento del orden. La violación y asesinato de Strophe, el suicidio de Teseo y el comportamiento de los participantes del linchamiento (en especial la violencia gratuita y el desdén de los dos policías que acuden *después* del ritual) muestran la cara oscura del ser humano, el uso de la *mala* violencia, y truncan el restablecimiento del orden que supuestamente debería producir el sacrificio del chivo expiatorio. El orden natural es el caos, la crueldad. Pero crueldad y amor, horror y éxtasis, son anverso y reverso de la misma moneda.

#### 4. CONCLUSIONES

*Phaedra's Love*, como indica Sierz (2001: 107), es un estudio sobre las emociones extremas. Todos los personajes presentan daños emocionales profundos (y diría que irreparables) y están sometidos a situaciones de una presión altísima que echan sal a sus heridas y descubren sus fallas. Pero también los personajes están invadidos de una vitalidad que no puede revelarse en lo cotidiano (de movimiento horizontal) y que desencadenan los momentos límite (de movimiento vertical) a los que Kane los expone.

El amor no correspondido es un conflicto intemporal. Kane lo plantea como una confrontación de opuestos: como hemos visto, Hipólito reacciona cerrándose, *llenándose* de él y vedando cualquier contacto con el *otro*, y Fedra responde vaciándose, *negándose* a sí misma. Las acciones de Hipólito y Fedra son, en ocasiones, inverosímiles, pero la prioridad de Kane no es que la obra sea creíble, sino abrir el espectro al máximo mostrando sus dos lindes. Para el espectador, un espejo deformado sigue siendo un espejo. Es altamente improbable que se reconozca en Hipólito o en Fedra, pero sí que se vea reflejado en algunas de sus acciones, aunque sean caricaturas o excesos. Durante la redacción de *Phaedra's Love*, la propia Kane también se sentía identificada con Fedra y con Hipólito a la vez: “it was about that split in my own personality: of the fact that I’m simultaneously Hippolytus and Phaedra; and both those things are completely possible—that lethal cynicism coupled with obsessional love for someone who is completely unlovable” (Saunders, 2009: 71).

En *La muerte de la tragedia*, Steiner define lo que es para él la “tragedia en sentido radical”:

La plasmación dramática de una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno del mundo. Las fuentes de este extrañamiento [...] pueden ser las consecuencias literales o metafóricas de una «caída del hombre» o castigo primordial. Pueden estar situadas en alguna fatal ambición excesiva o automutilación inseparables de la naturaleza humana. En los casos más drásticos, el extrañamiento humano de un mundo hostil al hombre o la fatal intrusión en él pueden verse como la consecuencia de una malignidad y negación diabólica en la textura misma de las cosas (la enemistad de los dioses). Pero la tragedia absoluta existe solo donde se atribuye verdad intrínseca a la afirmación sofocleana de que «lo mejor es no haber nacido» (2011: 12-3).

En ese sentido, *Phaedra's Love* es una tragedia de pleno derecho. No genera una experiencia catártica en el espectador, pero sí explora las causas que hacen del hombre “un huésped inoportuno en el mundo”: el deseo inalcanzable, la vida carente de sentido (la vida sin amor), el autoodio generado por las frustraciones acumuladas durante años,

la soledad más absoluta... Por supuesto, las manifestaciones de estos sentimientos primordiales han cambiado con el paso del tiempo, así como los códigos para expresarlas. Hipólito frente al televisor, en una habitación oscura y maloliente, masturbándose y engullendo comida basura compulsivamente es la perfecta imagen actual de la depresión. Asimismo, el tono también ha cambiado. Steiner ensalza las tragedias que hacen gala de una economía de la retórica (íb.: 14) y, si bien en *Phaedra's Love* las intervenciones de los personajes son lacónicas, en ellas subyace a menudo el sarcasmo y el humor más ácido. Lo que hubiera estado fuera de lugar es que Kane hubiera dotado al texto de una solemnidad que hoy en día resultaría anacrónica e impostada. El triunfo de Kane es, desde mi punto de vista, analizar las pasiones más puramente humanas bajo la lente de la (pos)modernidad. Cada época tiene sus *males*, aunque estos respondan a las ambiciones y frustraciones de siempre (las que tendrán también los que hereden el mundo en un futuro), y el capitalismo tardío en el que vivimos no es una excepción: la alienación, el deterioro de la institución familiar, el enorme poder de los medios de comunicación en la opinión pública (qué comprar, qué creer, qué hacer, qué sentir, quién ser), el nuevo vacío propiciado por el descreimiento o la falta de espiritualidad (nada que ver con la falta de asociación a una religión), la globalización y la consiguiente homogeneización cultural, los nuevos modos de establecer relaciones interpersonales (la *amistad* incorpórea)... La mayoría de estos problemas ya afloraban en los noventa, cuando Kane escribió la totalidad de su obra, con la excepción de los que han sido propiciados por el *boom* de las redes sociales y las nuevas tecnologías (el *smartphone* como extensión del cuerpo). Y el más importante de los síntomas, la depresión (la enfermedad de nuestra época, según Han), ya había alcanzado el estatus de *pandemia* —la *generación Prozac* se encuadra entre los ochenta y los noventa.

Lo novedoso de la obra de Kane es la naturaleza de su aproximación a este fenómeno. La caída progresiva de la censura —no solo de la censura estatal, sino de la individual— ha propiciado que cada vez sea más aceptable mostrar imágenes explícitamente violentas o sexuales que no hace tanto se hubieran considerado indecentes. La violencia y el sexo han irrumpido en la cultura *mainstream* u oficial; Tarantino y la saga *Cincuenta sombras*, recientemente adaptada al cine, son ejemplos de ello. Kane, en cambio, rehúye un uso frívolo de la violencia y le devuelve su vinculación arcaica con lo sagrado. De todos modos, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia clásica, en la obra de Kane las fuerzas apolíneas no vencen a las dionisíacas, la esfera pública permanece sumida en el caos, pero

Fedra e Hipólito (en especial el segundo) sí encuentran el equilibrio. La salvación, el regreso al orden, se produce en la esfera individual de los personajes. El orden apolíneo lo restaura interiormente la muerte. En el caso de Hipólito, asistimos, a través de una escena con reminiscencias del ritual dionisiaco, a una dilatación del momento *linde* que separa vida y muerte, lo vemos *muriendo*. En ese estado límite, hay una clara vinculación entre la violencia y la unión de lo físico y lo anímico, y una tensión entre la destrucción (la disolución) y la afirmación de la vida (el anhelo de unidad). Los opuestos solo pueden fundirse en estos instantes de extatismo, donde la mutilación corporal va de la mano de la paz espiritual. Kane cierra todas sus obras con experiencias-límite, pero quizás sea en *Phaedra's Love* donde este extatismo final adquiera su sentido más pleno, tanto por el contraste de extremos que se da a lo largo de la obra —y que la hecatombe final acaba uniendo—, como por su relación con la materia mítica de la que bebía la tragedia clásica que Kane versiona.

Creo oportuno acabar mi trabajo admitiendo sus propias limitaciones y dejándolas en manos de la comunidad investigadora. Por la naturaleza de su extensión, y por la evidente necesidad de centrar un trabajo de estas características en un aspecto concreto, muchas cuestiones que se me han planteado durante mi investigación no han podido ser abordadas en estas páginas. Más allá de las posibles interpretaciones de la obra, que pueden ser variadas e igualmente válidas, y de otros asuntos menores, creo necesario que se estudie *Phaedra's Love* con la misma seriedad que se abordan el resto de obras de Kane. Todos los estudios que he consultado, quizás con la excepción del de Laurens De Vos, consideran que *Phaedra's Love* es una obra secundaria, casi accidental. Me parece cuanto menos temeraria tal afirmación teniendo en cuenta la escasa producción de Sarah Kane (únicamente cinco obras) y que la autora nunca la viera como una obra menor, todo lo contrario: “for me there’s a very clear line from *Blasted* to *Phaedra's Love*, to *Cleansed*, to *Crave* —and this one is going one through [4.48 *Psychosis*]” (Saunders, 2009: 81). Animo, pues, desde la modesta voz que me confieren estas páginas, a que los futuros estudiosos del teatro de Sarah Kane den a *Phaedra's Love* la importancia que se merece dentro de la obra de esta genial dramaturga.

## **Bibliografía primaria**

KANE, Sarah. 2016. *Complete Plays*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.

## **Bibliografía secundaria**

ARMSTRONG, Jolene. 2015. *Cruel Britannia: Sarah Kane's postmodern traumatics*. Berna: Peter Lang.

ARTAUD, Antonin. 1978. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda.

BAIR, Deirdre. 1990. *Samuel Beckett: A Biography*. Nueva York: Touchstone.

BARTHES, Roland. 1983. Introducción a *Fedra*. En *Seis Tragedias* de Jean Racine. Madrid: Alfaguara. Traducción de Rosa Chacel.

----- 1993. *Fragmentos de un discurso amoroso*. 13ª edición. Ciudad de México: Siglo veintiuno. Traducción de Eduardo Molina.

BATAILLE, Georges. 1973. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus. Traducción de Fernando Savater.

----- 1979. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets. Traducción de Toni Vicens.

BAYLEY, Clare. 23 de enero de 1995. A very angry young woman. *Independent*: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html> Consultado el 23/04/2018.

BECKETT, Samuel. 1961. Dante... Bruno. Vico.. Joyce. En *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, 1-22. 2ª edición. Norfolk, Connecticut: New Directions.

BILLINGTON, Michael. 23 de marzo de 2005. The best British playwright you'll never see. *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/stage/2005/mar/23/theatre1> Consultado el 25/05/2018.

BORGES, Jorge Luis. 2015. *Ficciones*. 8ª edición. Barcelona: Penguin Random House.

BRECHT, Bertolt. 2000. *Baal. Tambores en la noche. En la jungla de las ciudades*. Madrid: Alianza. Traducción de Miguel Sáenz.

BROOK, Peter. 1996. *The Empty Space*. Nueva York: Touchstone.

BRUSBERG-KIERMEIER, Stefani. 2001. Re-writing Seneca: Sarah Kane's *Phaedra's Love*. En *Crossing Borders: Intercultural Drama and Theatre at the Turn of the Millennium*, 165-72.

CAMPBELL, Peter A. 2011. Sarah Kane's *Phaedra's Love*: staging the implacable. En *Sarah Kane in Context*, eds. Laurens De Vos y Graham Saunders, 173-183. Manchester: Manchester University Press.

CAMUS, Albert. 1971. *El Extranjero*. Madrid: Alianza. Traducción de Bonifacio del Carril.

- DALY, Glyn. 2006. Slavoj Žižek. En *Palgrave Advances in Continental Political Thought*, eds. Terrell Carver y James Martin, 308-24. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- DE VOS, Laurens. 2011. *Cruelty and Desire in the Modern Theater*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press.
- DELEUZE, Gilles. 2005. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Paterna, Valencia: Pre-textos. Traducción de José Luis Pardo.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 6ª edición. Paterna, Valencia: Pre-textos. Traducción de José Vázquez Pérez.
- ELIOT, T.S. 1921. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- 2014. *La tierra baldía*. 5ª edición. Madrid: Alianza. Edición bilingüe de Viorica Patea. Traducción de José Luis Palomares.
- FEDERMAN, Raymond. 1965. *Journey to Chaos. Samuel Beckett's Early Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. 2012. *€0\$. La superproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama.
- 2014. *Estética del relato posmoderno* (tesis doctoral). Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- FIGUERAS, Martí. 15 de diciembre de 2017. Blasted: Sarah Kane rebenta consciències al Teatre Nacional. *Núvol*: <https://www.nuvol.com/noticies/blasted-o-com-sarah-kane-i-alicia-gorina-rebenten-una-habitacio-i-les-nostres-consciencies/> Consultado el 09/05/2018.
- GIRARD, René. 1983. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Joaquín Jordá.
- 1985. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Joaquín Jordá.
- 1986. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Joaquín Jordá.
- 1989. *La ruta antigua de los hombres*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Francisco Díez del Corral.
- 2002. *Veo a Satán caer como el relámpago*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Francisco Díez del Corral.
- HAN, Byung-Chul. 2010. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder. Traducción de Arantzazu Saratzaga Arregi.
- 2012. *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder. Traducción de Raúl Gabás.
- HERRER MEDIAVILLA, María Mercedes. 2015. *HIDDEN QUANTUM OF SOLACE: Narratio of Violence and Petitio of Solace in the Plays of Sarah Kane* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.

JUANICO, Núria. 1 de diciembre de 2017. La violència de 'Blasted' irromp per primer cop a Catalunya. Ara: [https://www.ara.cat/cultura/violencia-Blasted-irromp-cop-Catalunya\\_0\\_1916208388.html](https://www.ara.cat/cultura/violencia-Blasted-irromp-cop-Catalunya_0_1916208388.html) Consultado el 09/05/2018.

KRISTEVA, Julia. 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Traducción de Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press.

MATAMALA, M<sup>a</sup> Eugenia. 2014. *Sarah Kane, una edición crítica* (tesis doctoral). Universidad Carlos III, Madrid.

PAGLIA, Camille. 2001. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Pennsylvania: Yale University Press.

POCIÑA, Andrés. 2015. Sarah Kane, ¿una loca de atar?: su teatro y su "Phaedra's Love". En *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, 1227-46. Sevilla: Alciber.

POWELL, Barry B. 2002. *A Short Introduction to Classical Myth*. Nueva Jersey: Prentice Hall.

RACINE, Jean. 1939. *Fedra*. Buenos Aires: Losada. Traducción de Nydia Lamarque.

SAUNDERS, Graham. 2002. 'Love me or kill me'. *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press.

----- 2009. *About Kane: the Playwright and the Work*. Londres: Faber & Faber.

SÉNECA. 1980. *Tragedias II*. Madrid: Gredos. Traducción de Jesús Luque Moreno.

SIERZ, Aleks. 2001. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Londres: Faber & Faber.

SÓFOCLES. 1981. *Tragedias*. Madrid: Gredos. Traducción de Assela Alamillo.

SOTORRA, Andreu. 13 de enero de 2018. Tal faràs, tal trobaràs. *Teatralnet*: <http://www.teatral.net/ca/critiques/critica-espectacle/15720/blasted-rebentats> Consultado el 09/05/2018.

STEINER, George. 2011. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela. Traducción de Enrique Luis Revol.

TAYLOR, Paul. 23 de febrero de 1999. Sarah Kane was a writer of shocking and angry talent. At the age of 27, she took her own life. Did her plays foreshadow her death? *Independent*: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/sarah-kane-was-a-writer-of-shocking-and-angry-talent-at-the-age-of-27-she-took-her-own-life-did-her-1072576.html> Consultado el 23/04/2017. Consultado el 23/04/2018.

URBAN, Ken. 2001. An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 23(3), 36-46.