

# Scholar@UPRM

## De suicidio a supervivencia: Tres dramaturgas reinterpretan Fedra

Item Type	Essay
Publisher	Centro de Publicaciones Académicas, Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez
Download date	2025-03-16 23:42:25
Link to Item	<a href="https://hdl.handle.net/20.500.11801/3181">https://hdl.handle.net/20.500.11801/3181</a>

## DE SUICIDIO A SUPERVIVENCIA: TRES DRAMATURGAS REINTERPRETAN FEDRA

*Daniela Cavallaro*

En las últimas décadas, varias escritoras han tratado de reapropiarse de obras literarias que excluían, destruían o reducían al silencio la voz femenina. Este tipo de reescritura de la literatura canónica desde un punto de vista femenino ha sido definido en inglés como “women’s re-vision”, es decir, como una “re-escritura femenina” de los clásicos.

La poetisa Adrienne Rich ha explicado que este proceso de re-escritura es “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical dimension. It is for women more than a chapter in critical history: it is an act of survival” (35).<sup>1</sup> En este artículo voy a tomar como ejemplo el personaje de Fedra, para mostrar cómo esta figura literaria ha sido desarrollada a través de veinticinco siglos de tradición literaria-teatral y cómo unas escritoras contemporáneas se han reapropiado de este personaje y de su historia y han cambiado su destino tradicional de suicidio en un acto de supervivencia.

La historia de Fedra e Hipólito ha aparecido en los escenarios occidentales en muchas versiones diferentes a través de los siglos. En el *Hipólito* de Eurípides, Fedra, la esposa de Teseo, por obra de la diosa Afrodita, desarrolla una “insana pasión” por su hijastro Hipólito. Su nodriza revela el amor de Fedra al hijastro, que reacciona con disgusto y odio a sus palabras. Para preservar su honra,

---

<sup>1</sup> “...el acto de mirar atrás, de ver como por primera vez, de entrar en un texto antiguo a través de una nueva dimensión literaria. Para las mujeres esto es más que un capítulo de historia cultural: es un acto de supervivencia”.

Todas las traducciones del inglés y del italiano contenidas en este artículo son mías.

Fedra decide ahorcarse y dejar una nota con su cuerpo que indica que Hipólito ha intentado violarla. Al encontrar su esposa suicidada y esta nota, Teseo pide venganza contra su hijo a su padre Poseidón. Su deseo es cumplido: un monstruo emerge del mar y espanta los caballos de Hipólito, que lo arrastran y acaban por herirlo fatalmente. La diosa Artemisa, que protegía a Hipólito, aparece en escenario para revelar la inocencia de Hipólito. La tragedia acaba con el padre que abraza al hijo moribundo.

Tal y como indica el propio título, la protagonista de la tragedia de Eurípides no era Fedra, que desaparecía del escenario a mitad de la obra, sino Hipólito. El personaje de Fedra, de todas formas, habría de estar destinado a aparecer una y otra vez en un papel protagónico en los teatros occidentales. Séneca, por ejemplo, reescribe la obra introduciendo unas importantes variaciones en el desarrollo del drama: primero, Fedra misma, y no su nodriza, confiesa su pasión al hijastro; segundo, Fedra misma, y no un deus/dea ex machina al final revela a Teseo su propia culpa y la inocencia de Hipólito. Tercero, el suicidio de Fedra se produce al final del drama, después de la muerte de Hipólito. Todas estas innovaciones, que hacen de Fedra la verdadera protagonista de la historia, serán utilizadas en las obras posteriores.

Una de las versiones más famosas es la *Phèdre* de Racine, de 1677. En este drama, el autor francés añade una intriga secundaria: en vez de ser totalmente devoto a la diosa Artemisa, Hipólito está enamorado de Aricia. Así que Hipólito rechaza el amor de Fedra no sólo porque ésta sea su madrastra, sino también porque su corazón ya pertenece a otra mujer. Esta variación introduce una nueva pasión en el carácter de Fedra, que no sólo siente amor por su hijastro, sino también celos de su amada. Como consecuencia, su falsa acusación de haber sido violada por Hipólito está causada no sólo por la necesidad de proteger su nombre, sino también por el deseo de vengarse de los dos jóvenes amantes. La caracterización de Fedra como una mujer apasionada y terriblemente celosa volverá a repetirse en otros dramas.

A principios del siglo veinte, dos versiones muy distintas de la historia de Fedra aparecen en los escenarios europeos: una en Italia, la otra en España. El escritor italiano Gabriele D'Annunzio crea una Fedra que vive en una atmósfera llena de erotismo, donde el amor está conectado con la muerte. D'Annunzio atribuye una pasión ulterior a su protagonista: su Fedra, en efecto, recuerda como Teseo sedujo y abandonó su hermana Ariadne, y cómo trató a Fedra misma más como un botín de guerra que como esposa. En consecuencia,

además de su amor por su hijastro, y celos de su amante, Fedra ahora siente odio hacia su esposo.

La Fedra de Unamuno, por otro lado, vive en un ambiente de la clase media española; un ambiente contemporáneo, muy católico, en que la mujer se siente asfixiada. La mayor innovación de esta obra es que después de ser falsamente acusado por Fedra, Hipólito no es asesinado sino simplemente alejado de la casa paterna. Esto permite que la historia de Fedra e Hipólito tenga un “final feliz”, aunque este final no sea feliz para la protagonista, que en todo caso ha de morir. Pero su suicidio y su confesión final permiten al padre y al hijo restablecer su relación y restaurar el *statu quo* que la presencia femenina había alterado. Y como la tragedia de Eurípides, que acababa en un abrazo entre padre e hijo moribundo, la obra de Unamuno acaba con un abrazo entre padre e hijo —los dos listos para empezar una nueva vida.

Este breve resumen del desarrollo del personaje de Fedra muestra que a lo largo de la tradición clásica el suicidio era considerado el único destino apropiado para la transgresión sexual de la protagonista. Fedra muere una y otra vez en el escenario: ahorcándose, con espada, con veneno, con píldoras.

En los últimos veinte años, sin embargo, han aparecido en los escenarios europeos algunas obras, escritas por mujeres, que muestran a una Fedra moderna que no se suicida, sino que tiene la posibilidad y hasta el derecho de sobrevivir.

La primera de estas obras se titula Fedra y ha sido escrita por la dramaturga italiana Maricla Boggio en 1978. En su reinterpretación de Fedra, Boggio reapropia las palabras creadas por una larga tradición de la dramaturgia occidental y demuestra que fueron estas palabras las que condenaron a Fedra al suicidio.

La obra de Boggio se presenta como un *collage* de las varias versiones del personaje trágico a través de los siglos, en lo que podríamos considerar como una forma de “pastiche” posmoderno. Sin embargo, es importante subrayar desde el principio que la poética intertextual de Boggio no tiene ese carácter de juego o de “jouissance” que es típica de lo posmoderno. El intento de Boggio al construir su obra sobre fragmentos de los clásicos es el de evidenciar y denunciar la tradición que ponía a Fedra siempre como víctima y perdedora en la sociedad patriarcal.

Gracias a las citas de varios autores en varios idiomas, Boggio subraya el poder mágico, casi encantador del lenguaje. La tragedia de Fedra, reconstruida por Boggio, es una tragedia de palabras. En

las varias Fedras creadas por dramaturgos a través de los siglos, es el acto de hablar –o no hablar– que lleva la destrucción a Fedra misma y a los otros personajes. Sólo hablar –no actuar. Barbara E. Goff, por ejemplo, en su análisis de la tragedia de Eurípides, afirma que la obra “concerns itself with female silence and yet is motivated by female speech” (2).<sup>2</sup> La obra, ella añade, puede ser leída como “a series of attempts to silence a desire that continually erupts into ever more destructive speech” (105).<sup>3</sup> Nadia Fusini también añade que “quando Fedra parla, nella parola ella genera il suo segreto... e la parola, Fedra dimostra, ha potenza omicida” (20).<sup>4</sup> “Nell’Ippólito la lingua è violenza: tocca, colpisce, percuote, morde, ferisce, distrugge” (146).<sup>5</sup>

Al principio de la tragedia de Eurípides, ya hemos visto, Fedra está decidida a no hablar. Preferiría morir antes que usar palabras que pudieran manchar su honra. Pero después ella cede a la tentación de las palabras y revela su pasión por el hijastro a su nodriza. La nodriza, y después Fedra misma, confiesan este amor a Hipólito. Éste contesta con palabras de desprecio y odio hacia su madrastra, pero nunca habla claramente con su padre. Frente a las palabras acusatorias de Fedra contra Hipólito, Teseo pronuncia una maldición contra su hijo. Las palabras finales de Fedra serán necesarias para establecer la verdad. Estas palabras restablecen la relación entre padre e hijo, pero no salvan a la protagonista. Las palabras sólo significan muerte para Fedra.

En la primera parte de la obra de Boggio, la protagonista, sola en el escenario, oye y se enfrenta a distintas versiones tradicionales de su historia, que le llegan como voces fuera del escenario. Estas voces empiezan a recitar versos en griego, latín, francés, español, y siguen en italiano. La confesión de Fedra a su nodriza es representada a través de las palabras de Eurípides, mientras que la confesión directa de Fedra a su hijastro utiliza el texto de Séneca. Algunas secciones de la Fedra de Racine subrayan el sentimiento de celos, la Fedra de D’Annunzio añade sensualidad, mientras que las palabras de la Fedra de Unamuno conceden un final cristiano al drama.

---

2 “...se ocupa del silencio de la mujer y sin embargo está motivada por el discurso femenino.”

3 “...una serie de intentos de callar un deseo que irrumpe continuamente en un discurso aún más destructivo.”

4 “...cuando Fedra habla, en la palabra ella engendra su secreto... y la palabra, Fedra demuestra, tiene potencia homicida.”

5 “En el *Hipólito*, la lengua es violencia. Toca, pega, golpea, muerde, hiere, destroza.”

Hasta este momento la protagonista ha repetido todas las palabras que la tradición literaria le ha asignado. Palabras que matan, palabras que destruyen, palabras que llevan a Fedra al suicidio. La protagonista de la obra de Boggio nunca expresa sus propios sentimientos y no usa su propia voz. Su papel es el de una mujer desquiciada por una insana pasión, o el de una mujer que atenta contra la unidad de la familia y la relación entre padre e hijo. Una mujer celosa, una tentadora, y finalmente, sólo a través de su arrepentimiento y su muerte, una "santa mártir". Pero, ¿puede haber otro papel para Fedra —un papel que le permita escapar de las construcciones del imaginario masculino? ¿Un papel que le permita expresar su experiencia usando su voz y encontrando nuevas palabras?

Boggio encuentra una respuesta a estas preguntas creando al final de su obra una Fedra contemporánea: una mujer del pueblo, que tiene que preocuparse sobre todo de mantener a sus hijos e hijastros. En vez de palabras griegas, latinas, franceses o españolas, la protagonista está rodeada por lloros de niños y canciones de cuna en calabrés, un dialecto de la Italia meridional. El uso de un lenguaje infantil y dialectal se pone en contraste con el lenguaje de las escenas precedentes, un lenguaje más representativo de una cultura tradicionalmente masculina.

Después de esta escena inicial, la Fedra contemporánea cuenta su historia, de cómo se había casado con un hombre ya mayor, que no la quería y que la explotaba; de cómo solía jugar con su hijastro mayor, de casi su misma edad; y de cómo este hijastro había decidido escapar de su condición de pobreza e ignorancia emigrando al extranjero. Pero ahora este hijastro ha regresado y Fedra ve en él su única posibilidad de supervivencia. Así ella sugiere que se vayan juntos, para empezar una nueva vida. Como ha afirmado Boggio en su introducción a la obra, "l'attrazione non ha più una connotazione prevalentemente sessuale, ma diventa dialogo di spiriti, comunanza di lotta contro un mondo arcaico di ignoranze e di pregiudizi" (12).<sup>6</sup>

La escena final de la Fedra de Boggio muestra una lluvia de páginas de libros y periódicos, mezcladas con flores, que caen sobre la protagonista. En vez de representar una cultura que negaba una voz a las mujeres, como todas las precedentes versiones de la historia de Fedra, estas páginas, estas nuevas palabras son un símbolo de un nuevo porvenir para la protagonista. La palabra escrita repre-

---

<sup>6</sup> "...la atracción entre Fedra e Hipólito pierde su connotación sexual y se convierte en un diálogo entre almas, una lucha común contra un mundo arcaico de ignorancia y prejuicios."

senta ahora la posibilidad de llegar al conocimiento, de escapar de la ignorancia. Estas palabras no van a llevar destrucción; por el contrario, estas palabras van a conducir a Fedra a su salvación. En efecto, la Fedra de Boggio concluye afirmando: “Perché le parole, io sento, ci salvano, e dopo le parole, fare...” (30).<sup>7</sup>

El final de la obra sugiere que el suicidio —o la aceptación pasiva de un papel subordinado en la familia y en la sociedad— ya no es necesario para las mujeres. Por el contrario, la reapropiación de la cultura tradicional, conjugada con la aceptación de una cultura popular alternativa, es la dirección para que las mujeres puedan alcanzar su independencia y empezar una nueva vida. Pero el mensaje de la obra de Boggio va más allá. Las palabras, Boggio sugiere, sólo son el principio, pero no son suficientes. “Dopo le parole, fare”: el final de la obra, por lo tanto, es una verdadera invitación a la acción.

La dramaturga y novelista española Lourdes Ortiz en 1984 ha estrenado una Fedra que a primera impresión podría parecer una reescritura radical del original griego. En la tradición occidental, en efecto, Fedra solía aparecer en el escenario delirante por su pasión prohibida por su hijastro Hipólito. En la primera escena de la obra de Ortiz, Fedra también aparece delirante de amor por Hipólito; sin embargo, unas pocas palabras son suficientes para que el público se entere que la situación ha sido radicalmente alterada. Fedra no está soñando la realización de un amor imposible, sino que está recordando momentos de sus encuentros amorosos con el hijastro Hipólito. Desde la primera escena aparece así algo radicalmente nuevo: la pasión prohibida ha sido consumida, el tabú ha sido roto.

El Hipólito de Ortiz no odia a su madrastra, como nos revela en una sección en la que se expresa explícitamente la ruptura de la obra con la tradición:

¿Lo saben ya?  
Yo, el chivo expiatorio,  
Yo el bueno, el incorruptible,  
el casto.  
Yo también conozco las versiones anteriores  
y tengo que prepararme para lo peor

Y sin embargo, siento defraudarles, no sé cómo será el final, pero si sé una cosa que a ustedes no va a gustarles demasiado: Y es que a mí, Hipólito, en este caso y frente a todas las predicciones —son cosas de los tiempos, supongo— me encanta mi madrastra, en realidad me vuelve loco...<sup>8</sup>

Otra referencia y al mismo tiempo ruptura con la tradición la constituye la presencia en el escenario de un coro de dos hombrecillos que comentan la acción de la obra —incesto, pasión, traición,

castigo final— pero al final se dan cuenta, horrorizados, de que los parámetros clásicos de comportamiento ya no son válidos en la sociedad contemporánea. Uno de los dos miembros del coro, por ejemplo, se escandaliza ante la idea de que Fedra vaya a la cama con su esposo y con su hijastro, y hace referencia a los clásicos para apoyar su opinión: “El incesto también es contra natura... lo dice la ley... [Hipólito] es el hijo del marido... lo decía Séneca: ‘¿Te propones confundir los tálamos del padre y del hijo y concebir en tus flancos una prole mezclada?’” El otro miembro del coro, sin embargo, ya acepta los cambios de la sociedad contemporánea y replica que esta Fedra no tiene problemas, pues toma anticonceptivos. Así el tabú del incesto es fácil y cómicamente resuelto.

El coro, y obviamente el público, entonces esperan que la tragedia explote al descubrir Teseo la relación entre su esposa y su hijo. El coro hasta llega a debatir las posibles soluciones para el drama. El suicidio les parece la solución más apropiada: “El suicidio siempre es bueno para estos casos. Es limpio, es discreto, es oportuno y además es elegante. [La Fedra] de Eurípides, la de Séneca... todas tuvieron una muerte honrosa”.

El final de la Fedra de Ortiz, sin embargo, les reserva una sorpresa al coro y al público. Al contrario de las Fedras tradicionales, las maldiciones, los suicidios y las venganzas no son necesarios. Teseo e Hipólito se ponen de acuerdo para compartir el amor de Fedra. La escena final de la obra nos muestra a una Fedra que divide su tiempo entre dos hombres. Para cada uno de los dos, ella tiene listas sonrisas, amor, flores, y su plato favorito. Cada uno de los dos goza de la libertad de salir cada dos noches con sus propios amigos sin tener problemas después en la casa.

Pero, ¿será verdad que todos están satisfechos? La nodriza de Fedra no está muy segura. “Aquí la más tonta”, le dice ella a Fedra, “has sido tú”. No es verdad que Fedra tenga ahora a los dos hombres. Como afirma la nodriza, “Más bien eres tenida por ellos”. En efecto, Fedra se ha convertido en el medio de satisfacer no sólo a uno, sino a dos hombres, pero ella misma no está satisfecha. En consecuencia, la Fedra de Lourdes Ortiz, que a primera vista podía parecer una reivindicación de los derechos de la mujer a su propia libertad sexual, en un segundo análisis nos revela un final amargo: esta Fedra contemporánea parece haber adquirido la “libertad” de atender a la satisfacción sexual de más de un hombre. Ella no tiene su propia vida. Más bien, ella vive en función de los dos hombres que la comparten. Ellos pueden salir, pasar tiempo con sus amigos, tener otra existencia independiente de ella, mientras que Fedra tiene



que quedarse en casa, eligiendo los flores y los platos apropiados para el amante designado en ese día. “La libertad sexual”, ha comentado Maria-Josep Ragué i Arias, “también la victimiza. *Fedra* de Ortiz nos muestra la victimización de la mujer como consecuencia de una determinada concepción de la liberación sexual” (“Penélope” 24).

El acuerdo sexual presentado en la escena final de la obra, aunque sea en apariencia contrario a la tradición, en realidad sigue reflejando los mismos tipos de relaciones presentes en la tragedia griega. Nancy Sorkin Rabinowitz, en su análisis del *Hipólito* de Eurípides, ha subrayado la estructura oculta del “desire of men for other men” (58).<sup>9</sup> La crítica americana ha afirmado que “the actual structure of desire organizing the play is the male desire for one like himself... Eurípides’ *Hippolytos* contains a false Oedipus story and under that surface an eroticized charge between father and son; the wife/mother is displaced so that these two can be alone together” (59).<sup>10</sup> Es mi opinión que el mismo tipo de “deseo homosocial”,<sup>11</sup> no sólo entre padre e hijo sino también entre padre, hijo y sus respectivos amigos y compañeros se encuentra en la base de la *Fedra* de Lourdes Ortiz. Sin embargo, en este caso, Fedra no es tanto “desplazada” como considerada un objeto de cambio, para crear no sólo un tipo de conexión (entre padre e hijo) sino varias, entre padre, hijo y sus amigos. Pero otra vez tendremos que preguntarnos: ¿estas conexiones triangulares –aunque sean en contraste con la tradición– benefician a Fedra? La respuesta es no. En efecto, la conexión más importante en estos triángulos no es la que existe entre Fedra y su esposo o Fedra y su hijastro, sino la que se establece entre los hombres. Fedra es utilizada como “exchangeable property for the primary purpose of cementing the bonds of men with men” (Sedgwick 25-26).<sup>12</sup> Este hecho nos ayuda a explicar por qué los

---

7 “...porque las palabras, yo creo, nos salvan –y después de las palabras, la acción.”

8 *Fedra* de Lourdes Ortiz es una obra inédita, de la cual María-Josep Ragué i Arias me ha facilitado una copia mecanografiada, sin números de páginas.

9 “...deseo de hombres para otros hombres.”

10 “...la verdadera estructura de deseo que organiza la obra es el deseo masculino por otro igual a sí mismo... El *Hipólito* de Eurípides contiene una falsa intriga edípica y debajo de esa superficie una relación erotizada entre padre e hijo; la esposa/madre es desplazada para que padre e hijo puedan estar solos juntos.”

11 Estoy utilizando la definición de “homosocial desire” explicada por Eve Rosofsky Sedgwick en su libro *Between Men*.

12 “...una propiedad cambiante para el fin primario de consolidar las relaciones de hombres con otros hombres.”

personajes aceptan tan fácilmente la ruptura del tabú del incesto. Según el análisis de las estructuras de la familia hecho por Levi-Strauss, “the prohibition of incest is less a rule prohibiting marriage with the mother, sister, or daughter, than a rule obliging the mother, sister, or daughter to be given to others. It is the supreme rule of the gift...” (481 citado en Rubin 173).<sup>13</sup> El final de la obra de Ortiz nos muestra que el incesto ya no es un problema sólo porque Fedra se ha convertido en un “regalo”, un objeto de intercambio libremente pasado entre los hombres.

El coro de la obra está desolado ante la falta de respeto de las leyes de la tragedia que se observa en el final y se pregunta “¿A dónde [irá] a parar el orden social? ¿la familia? ¿los principios inalienables de la civilización occidental?”. Por otro lado, el público se da cuenta de que, con toda la falta de respeto por la tragedia, el final de la Fedra de Lourdes Ortiz parece ser no una celebración de la adquirida liberación sexual para las mujeres, sino una denuncia de las constricciones que la presunta moralidad “liberada” sigue imponiendo a las mujeres. La liberación sexual de Fedra consiste en el dar placer sexual a más de un hombre. Ella sobrevive al suicidio – “al fin y al cabo estamos en el siglo XX”, comenta el coro– pero no ha escapado a las constricciones de una sociedad esencialmente masculina. La intriga ha conseguido el establecimiento de una sólida conexión entre padre, hijo y otros amigos, pero estas conexiones han sido posibles sólo porque la protagonista se ha hecho disponible en casa y en la cama.

En efecto, la misma Ortiz me confesó en una ocasión que su deseo de reinterpretar el mito fue causado en parte por su convicción de que en tantos siglos nunca haya cambiado: “El mito recoge toda la tradición que en occidente ha configurado la forma de ver el mundo y la actitud ante las mujeres. Y yo creo que muchos de estos mitos siguen estando vigentes”.<sup>14</sup> En particular en su *Fedra* quería demostrar que “ciertas actitudes de esta sociedad más libre, aparentemente más consentidora, sin embargo sitúan también a la mujer en una posición ambigua y difícil”. La sociedad contemporánea “por una parte ha dado a la mujer la posibilidad de desarrollo, por otra parte le ha convertido también en una especie de juguete”. En efecto, la Fedra de Lourdes Ortiz acaba por desarrollar el papel de

---

<sup>13</sup> “...la prohibición del incesto es menos una regla que prohíbe casarse con la madre, la hermana o la hija, y más una regla que obliga a dar a otros la madre, hermana o hija. Es la regla suprema del regalo... .”

<sup>14</sup> Esta, y las tres citas siguientes proceden de una entrevista personal que Lourdes Ortiz me concedió en Madrid en el diciembre de 1993.

“compañera y protectora tanto del padre como del hijo. Un poco balanceándose entre ambos y con cierta insatisfacción en el fondo”.

Otra versión moderna de la historia de Fedra, *Crits de gavinas*,<sup>15</sup> ha sido escrita por la dramaturga catalana Maria-Josep Ragué i Arias en 1990. Voy a hacer referencia a la versión castellana de la misma obra, traducida por la autora misma con el título de *Lagartijas, gaviotas y mariposas*. Ragué i Arias pone la intriga de la tragedia de Eurípides en un ambiente contemporáneo. Teresa, la protagonista, es una mujer insatisfecha de su vida. Antes de casarse trabajaba en una escuela, pero decidió dejar su empleo para transformarse en la esposa de un importante hombre de negocios. Ahora está sola casi todo el día y siente que no tiene por qué vivir. Su matrimonio le ha ofrecido una posición en la sociedad, pero ella no está contenta con la situación. Teresa entonces trata de hacerse amiga de su hijastro, Juan, hablándole de la relación de él con su novia. Esta Fedra moderna no tiene celos de los sentimientos de su hijastro, al contrario. Al final del primer acto, Teresa hace el amor con Juan para enseñarle a dar placer a una mujer.

La consumación del deseo de Teresa-Fedra, sin embargo, no es el punto central de la obra, sino más bien el medio teatral para poner en común los temas principales que Ragué i Arias quiere explorar en su reescritura: la lucha de una mujer para obtener placer sexual, su identidad y su libertad. En el segundo acto, cuando Juan está todavía dormido, Teresa se da cuenta de que ella no quiere convertirse en su amante —no quiere convertirse en la amante de él o de otro hombre. Lo que ella en realidad está buscando es la libertad (incluyendo la libertad sexual) y una vida independiente. Ella descubre que no posee nada que le pertenezca, y que su única identidad en la sociedad es la de ser la mujer de su marido. Teresa se da cuenta de que su única posibilidad de elección es entre quedarse en casa y seguir frustrada e insatisfecha en su vida, muriendo como una gaviota enjaulada, o dejar su casa, sin trabajo, sin dinero, sin amigos, lo que sería una especie de suicidio también. En este momento, Teresa piensa que el suicidio es de verdad su única posibilidad: “De hecho, quedarme me parece que es como enterrarme viva, e irme es seguramente un suicidio. Si esto fuese una tragedia, el final lógico sería un suicidio...” (65).

Sin embargo Teresa es más como la Nora de Ibsen que como la Fedra de Eurípides, y encuentra en sí misma el valor necesario para

---

<sup>15</sup> “Gritos de gaviotas.”

dejar su jaula dorada. Al final de la pieza, Teresa se da cuenta de que si ella tiene que suicidarse, este suicidio puede ser sólo metafórico. En el momento de salir de su casa, para construirse una nueva existencia independiente, ella rechaza y destruye su vieja identidad haciendo en pedazos una foto de sí misma y su esposo el día de su boda. La protagonista concluye la obra diciendo: "Esta Teresa, la esposa de Pedro, acaba de suicidarse" (71).

La historia de la trágica pasión de Fedra ha sido reinterpretada en los últimos años por tres dramaturgas: Maricla Boggio, Lourdes Ortiz y María-Josep Ragué i Arias. Aunque las tres autoras presenten distintas facetas de la historia, están de acuerdo en una conclusión: Fedra no merece morir. Las tres obras, sin embargo, no representan la expresión triunfante del deseo de la mujer de superar la represión de la sociedad patriarcal. Al contrario. Las distintas formas adquiridas por la supervivencia de Fedra en estas reescrituras todavía suscitan muchas preguntas que deben ser discutidas.

De las tres reescrituras, la *Fedra* de Boggio es la que más usa la tradición, al mismo tiempo que la pone en cuestión. Eurípides, Séneca, Racine, D'Annunzio, Unamuno: Boggio nos muestra como estos famosos dramaturgos una y otra vez niegan a Fedra el derecho de expresar su pasión, condenándola al suicidio. Cuando, al final, la Fedra moderna de Boggio dice lo que quiere, se produce un "milagro". Ella se da cuenta de que sus palabras no van a ser su condena, sino su salvación. Además, ella descubre que ella tiene el derecho de reapropiarse de las palabras antiguas, de la cultura clásica, y de usar esa misma cultura para crear una nueva vida para sí misma y para las mujeres en general.

La Fedra de Lourdes Ortiz pasa por un proceso de desarrollo contrario al de la Fedra de Boggio. La protagonista de la obra de Ortiz al principio está satisfecha de su relación con Hipólito. Al final de la pieza, sin embargo, su amor espontáneo por Hipólito se ha transformado; ella ahora ha aceptado la situación de transformarse en mediadora entre padre, hijo y sus amigos. Se ha convertido en un puro objeto en el juego de deseo de otros; ya no es un sujeto libre de actuar. Si no ha perdido la vida, la Fedra de Ortiz ha perdido sin duda su libertad.

María-Josep Ragué i Arias nos muestra otro aspecto más del destino de una Fedra moderna. Si la protagonista decide actuar siguiendo su deseo, ¿cuáles serán las consecuencias? Según la escritora catalana, hasta en nuestra sociedad contemporánea una mujer que exprese libremente sus deseos y necesidades sexuales va a ser condenada y excluida de la sociedad. La Fedra de Ragué i

Arias acaba por encontrarse en tal situación que el suicidio le parece una salida. Y aunque ella no sucumba a la tentación, su elección final de intentar vivir no puede considerarse como un triunfo. Ella no puede simplemente marcharse dando un portazo, sino que es consciente de los problemas y de los peligros que la esperan en su nueva vida.

Pero, por otro lado, también podemos leer la Fedra-Teresa de Ragué i Arias como una respuesta a la Fedra de Lourdes Ortiz. En ambas obras, la protagonista proclama su derecho a la satisfacción de sus deseos con el compañero de su elección, y en ambas obras ella tiene una relación con su hijastro. Pero, la Fedra de Ortiz acaba siendo una prisionera de esta situación, y al final de la pieza queda todavía más confinada en su “domesticidad” de lo que lo estaba al principio. La protagonista de la obra de Ragué i Arias decide luchar por su libertad. Al final de la obra, ella se marcha, y, si esto puede ser un “suicidio”, de este suicidio va a renacer una mujer nueva.

En conclusión, en este artículo he puesto en evidencia cómo el carácter de Fedra ha sido presentado en la tradición occidental como representación de un deseo femenino distorsionado: su pasión y sensualidad eran condenadas con la muerte. Por el contrario, Maricla Boggio, Lourdes Ortiz y María-Josep Ragué i Arias han elegido a Fedra como símbolo de la condición femenina. Su suicidio representaba la cancelación de su deseo y de su derecho de elegir, de hacerse independiente, de ser libre. Estas tres dramaturgas demuestran, con varias actitudes —ya sea de rebelión, ya sea de denuncia— que el suicidio ya no es necesario. Sus reinterpretaciones de la historia de Fedra nos muestran que las mujeres tienen derecho a su propia voz y a su propia vida. Y que Fedra, la encarnación del deseo femenino, ya no tiene que suicidarse, sino que ha de sobrevivir.

## OBRAS CITADAS

Boggio, Maricla. *Fedra. Ridotto 1* (1979): 11-30.

D'Annunzio, Gabriele. *Fedra*. A cura di Piero Gibellini. Milano: Mondadori, 1986.

Euripides. *Hippolytus*. Translated by David Grene. In *Euripides I*. With an Introduction by Richard Lattimore. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1967.

- Fusini, Nadia. *La luminosa. Genealogia di Fedra*. Milano: Feltrinelli, 1990.
- Goff, Barbara E. *The noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Ortiz, Lourdes. *Fedra*. Copia mecanografiada, 1983.
- \_\_\_\_\_. Entrevista personal. 5 de diciembre de 1993.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. "Renegotiating the Oedipus. Theseus and Hippolytos". *Refiguring the Father. New Feminist Readings of Patriarchy*. Eds. Patricia Yaeger and Beth Kowaleski-Wallace. Carbondale, Southern Illinois UP, 1989. 58-77.
- Racine, Jean. *Phèdre*. Paris, Bruxelles, Montréal: Bordas, 1973.
- Ragué i Arias, María-Josep. *Crits de gavines*. Barcelona: Editorial Millà, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Lagartijas, Gaviotas y Mariposas (Lectura moderna del mito de Fedra)*. Introducción Juan Germán Schoroeder. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Penélope, Agave y Fedra, personajes femeninos griegos, en el teatro de Carmen Resino y de Lourdes Ortiz". *Estreno* 15 (1989): 23-24.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York - London: W.W. Norton & Company, 1979.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975. 157-210.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.
- Seneca. *Phaedra. Three Tragedies*. Translated and with an Introduction by Frederick Ahl. Ithaca and London: Cornell UP, 1986.
- Unamuno, Miguel de. *Fedra. Obras completas Tomo XII: Teatro*. Prólogo, edición y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Afrodísio Aguado S.A., 1958.

Daniela Cavallaro  
 Departamento de Humanidades  
 Universidad de Puerto Rico  
 Mayagüez, Puerto Rico 00681