

SARAH KANE, ¿UNA LOCA DE ATAR?: SU TEATRO Y SU *PHAEDRA'S LOVE*

Andrés Pociña

Universidad de Granada

1. SARAH KANE, ¿UNA LOCA DE ATAR?

La más larga información sobre la vida del poeta Lucrecio aparece en la *Crónica* de Jerónimo, y dice exclusivamente esto, refiriéndose al año 94 a. C.: “Nace el poeta Tito Lucrecio, que más tarde, enloquecido por un filtro amoroso, como hubiese escrito algunos libros en los intervalos de su locura, los cuales revisó después Cicerón, se mató por su propia mano, cuando iba para los 44 años de edad”¹. La lectura del breve texto resulta estremecedora: nos pone frente a una escueta imagen de Lucrecio, el autor de uno de los poemas épico-filosóficos más grandiosos de la Humanidad, la cual nos señala que estaba loco, que en sus momentos de lucidez mental escribía, y que acabó suicidándose. No hay manera sensata ni de conciliar ni de discordiar tan escuetos datos. O sí la hay, y hasta puede haber muchas, pero a fuerza de plantear supuestos de índole diversa, que brotan de la lectura de la fascinante *De rerum natura*, de cómo se enfrente uno a ella, de cómo se conciba, de cómo se incorpore a nuestras visiones personales de la existencia. Exactamente lo mismo pasa con la vida y la obra de Sarah Kane. Con nuestra escasa comprensión de la vida y con nuestra particular percepción de la obra de Sarah Kane.

Sobre la corta existencia de Sarah Kane disponemos de multitud de datos, que nos permitirían trazar una biografía de gran extensión. Pero lo que pretendo aquí es conseguir todo lo contrario, es decir, una síntesis sucinta de hechos fundamentales, susceptible de ser comparada a la visión de Lucrecio en el texto de Jerónimo con el que he comenzado. Para que esa “vida” de la dramaturga no sea obra mía, es decir, nada calculado por mí a la luz de una intención concreta, traduciré el texto que es posible leer en *Wikipedia*, en el día 15 de junio de 2015:

¹ Hier. *Chron.* p. 149 Helm (a. 94 a. C.): Titus Lucretius poeta nascitur, qui postea amatorio poculo in furorem uersus, cum aliquot libros per interualla insaniae conscripssisset, quos postea Cicero emendauit, propria se manu interfecit anno aetatis XLIII.

Nacida en Brentwood, Essex, y criada por padres evangelistas, Kane tuvo una firme creencia cristiana en su adolescencia. Sin embargo, más tarde rechazó estas creencias. Después de estudios en Shenfield High School, hizo estudios de drama en la Universidad de Bristol, graduándose en 1992, y cursó un MA sobre escritura dramática en la Universidad de Birmingham, bajo la dirección del dramaturgo David Edgar.

Kane se enfrentó a severas depresiones durante varios años y dos veces ingresó voluntariamente en el Hospital Maudsley de Londres. Sin embargo, escribió **firmemente**, si bien despacio, a lo largo de su vida adulta. Durante un año fue escritora interna en Plaines Plough, una compañía teatral que promovía nuevas escrituras, donde estimuló con coraje a otros autores. Antes, había trabajado brevemente como asociada literaria en el Bush Theatre, en Londres. Kane murió en 1999 cuando, dos días después de haber tomado una sobredosis de medicamentos prescritos, se suicidó colgándose con los cordones de su calzado en un baño en el Hospital de King's College de Londres².

Tenemos ante nuestra consideración una biografía escueta, que destaca frente a otros muchos datos posibles que la escritora recibió una educación esmerada, interesándose muy pronto por los estudios universitarios relacionados con el teatro. A modo de paréntesis indispensable, se nos informa de diversos estados de depresión importante, incluso con internamientos en hospitales psiquiátricos. En su corta vida (no se olvide que nace en 1971), alterna esos estados de inestabilidad psíquica con una intensa vida teatral, en la que, además de actriz ocasional, directora, escribe una serie de obras, que al final de su existencia acaban en cinco obras teatrales, un guión para televisión, y diversos escritos breves. Y por último, después de más de un intento, consigue suicidarse, a los pocos días de haber cumplido 28 años. Las semejanzas con la breve biografía de Lucrecio no pueden ser más llamativas. Pero los datos sobre Lucrecio son cuestionables en su veracidad, los de Kane son verídicos; eso sí, unos y otros son interpretables.

El día 12 de enero de 1995, cuando Sarah tiene veinticuatro años, se representa en la sala Upstairs del Royal Court Theatre de Londres, un espacio muy reducido, con sólo sesenta asientos en los que el público está en conexión prácticamente directa con actores y actrices, el drama *Blasted* (quizá traducible por *Reventado*). Pocas veces en la historia universal del teatro un estreno provocó un escándalo tan llamativo como el del gran

² Born in Brentwood, Essex, and raised by evangelical parents, Kane was a committed Christian in adolescence. Later, however, she rejected those beliefs. After attending Shenfield High School, she studied drama at Bristol University, graduating in 1992, and went on to take an MA course in playwriting at the University of Birmingham, led by the playwright David Edgar.

Kane struggled with severe depression for many years and was twice voluntarily admitted to the Maudsley Hospital in London. However, she wrote concisely, if slowly, throughout her adult life. For a year she was writer-in-residence for Plaines Plough, a theatre company promoting new writing, where she actively encouraged other writers. Before that, she had worked briefly as literary associate for the Bush Theatre, London. Kane died in 1999, when, two days after taking an overdose of prescription drugs, she committed suicide by hanging herself by her shoelaces in a bathroom at London's King's College Hospital. (El texto señala, en nota: Simon Hattenstone, *Guardian*, 1 July 2000).

debut de Kane³. El público atónito del Upstairs asiste al encuentro en una habitación de un elegante hotel de Leeds de Ian, un alcoholizado y fumador periodista de 43 años, físicamente destrozado por un cáncer de pulmón, y Cate, joven con la que ha tenido una larga relación. La primera frase que pronuncia Ian nos sirve de índice de todo lo que vamos a escuchar y ver: “I’ve shat in better places than this” (Kane, 2001: 3)⁴, “he cagado en lugares mejores que éste”. Toda la Escena Uno de *Blasted* será un sobresaltado intercambio de sentimientos entre el amor y el odio, ocupando un lugar fundamental el aspecto sexual, en el que la pareja mantiene profundos desacuerdos, si bien en el día y la noche que dura esta parte, asistiremos a una masturbación, y después una masturbación compartida, una violación, una felación. En la Escena Dos seguimos en la misma habitación del hotel de lujo, pero con el cambio fundamental de la ausencia en escena de Cate, y la aparición del Soldado, un auténtico representante del salvajismo militar, que no tiene reparo en hacer un detallado recuento de las atrocidades de la guerra, mientras devora las dos comidas que allí encuentra. En la Escena Tres una bomba ha destruido la habitación del hotel; en sus restos siguen Ian y el Soldado, que viola analmente a aquél, y a continuación le devora los ojos. En la Escena Cuatro reaparece en el tremendo escenario Cate, ahora con un niño de pecho que le ha confiado una mujer; están agobiados por la falta total de alimentos, hasta que Cate se da cuenta de que el niño ha dejado de llorar porque ha muerto, y la entierra en el suelo. En la Escena Quinta y última, Cate sale de la habitación a buscar algo de comer, a costa de entregarse a la soldadesca; Ian queda, solo, ciego, hambriento, en la habitación; se masturba penosamente, defeca, desentierra al bebé y lo devora y se entierra él mismo en el suelo, con la cabeza fuera. Cate reaparece, con alimentos.

Este resumen del argumento que acabo de escribir es muy cuestionable: tan sólo he tratado de sintetizar los aspectos más llamativos, más violentos y repugnantes, porque son aquellos que sirvieron de fundamento esencial a la crítica periodística inmediata. Como ejemplo de ésta se recuerda siempre, todavía ahora, el artículo del crítico de *The Daily Mail* de Londres Jack Ticker, del día 19 de enero, con el título contundente “A disgusting feast of filth”, una repugnante fiesta de porquería, sin límites para la decencia, sin justificación alguna, en palabras suyas. A pesar de ser ese el tenor de una

³ Todos los estudios sobre Sarah Kane hacen referencia, con mayor o menor detalle, al escándalo motivado por el estreno de *Blasted*; con especial aprovechamiento pueden leerse las páginas referidas al mismo en las obras capitales sobre la escritora publicadas por D. Greig (en la “Introducción” a su edición de las *Obras completas*, 2001), A. Sierz (2001), G. Saunders (2002), etc.

⁴ Las traducciones son mías, salvo indicación en contra.

buena parte de la crítica inmediata⁵, otra parte se manifestó en el sentido contrario: David Greig, que seis años después sería el responsable de la edición canónica de las *Obras completas* de Kane, escribía en *The Guardian*, cinco días más tarde: “*Blasted* pervivirá. Es una obra muy buena realmente, y una vez que la histeria se apague, queda para ser leída y representada en los años venideros” (Saunders, 2000: 37)⁶. El escándalo inmediato y el éxito subsiguiente del estreno de Sarah Kane ha sido contado muchas veces, con más o menos acierto, y no debe convertirse en el centro de mi exposición. Lo resumiré, pues, con unas palabras de incuestionable autoridad debidas a Aleks Sierz, gran estudioso de la profunda revolución que supuso el nuevo teatro inglés de los años 90 del siglo pasado, al que este crítico precisamente aplicó la denominación de “In-Yer-Face” Theatre; en su libro fundamental sobre esta gran revolución del teatro inglés, ya en la Introducción señala el destacado papel que en ella representó la obra de Kane que nos ocupa:

Central en la historia de la nueva escritura es *Blasted* de Sarah Kane, que se estrenó en el teatro Royal Court de Londres en enero de 1995. Con sus escenas explícitas de abuso sexual y canibalismo, su lenguaje crudo y la brutalidad de sus emociones, *Blasted* resultaba a un tiempo chocantemente radical por la forma y profundamente turbadora por el contenido. Fue atacada por los críticos con una furia sin precedentes y el estrépito resultante demostró que, lejos de ser irrelevante, el teatro podía ser profundamente provocador y generador de controversia (Sierz, 2001: XII)⁷

Y vuelvo a mi pregunta del comienzo de este apartado: ¿era Sarah Kane una loca de atar?. La pregunta no es gratuita: en la sucinta biografía de la dramaturga que encontrábamos en Wikipedia, a pesar de su brevedad veíamos que se prestaba atención a diversas depresiones, y sobre todo a su suicidio final. Al comenzar el capítulo 4 de la obra fundamental de Sierz a la que acabo de referirme, que es precisamente el dedicado de forma específica a Sarah Kane, señala el estudioso que la escritora se ha suicidado por las mismas fechas en que él escribía este capítulo dedicado a ella, y añade una serie de calificativos positivos que la crítica ha aplicado en semejante circunstancia a su obra y a su significado. Pero añade Sierz: “Incluso en su muerte siguió siendo objeto de controversia: en *The Guardian* Anthony Neilson se opuso a la idea de que su depresión fuese el producto de un ‘desespero existencial’, atribuyéndoselo en cambio a un desarreglo químico en su cerebro” (Sierz, 2001: 90). No entiendo muy bien el sentido que puedan ocultar las palabras de Neilson “a chemical imbalance in the brain”; en

⁵ Cf. sobre todo G. Saunders (2000: 37 ss).

⁶ Texto original inglés.

⁷ La traducción es mía.

cambio, sé con cuanta facilidad un juicio interesado, negativamente interesado, avanza por una serie de imprecisiones para calificar a una víctima de una depresión: chiflado, desvariado, enajenado, maniático, majareta, lunático, paranoico..., hasta llegar a demente, y por fin a loco, o aun peor, a loco de atar.

La insistencia en señalar las depresiones de Kane, sus aparentes desajustes mentales, su posible demencia, que demostrarían, ¿cómo no?, sus intentos de suicidio, y su trágico suicidio real, son argumento francamente útil para hacer una lectura superficial, desde una perspectiva conservadora, de los sorprendentes elementos innovadores que definen su teatro, sus cinco obras teatrales y su guión cinematográfico, tan profunda y violentamente diferentes del teatro al uso, tanto en la forma como en los contenidos. La joven de veinticuatro años que estrenaba *Blasted* en Londres en 1995, una obra tan anormal, a buen seguro que no era una mujer normal; y en ese no ser normal, según el rasero de medir del crítico, del espectador, del lector, Sarah Kane puede resultar desde una joven un poco desequilibrada... ¡hasta una furibunda loca de atar!

No existe, en mi opinión, una base objetivamente incontrovertible para sostener la locura de Sarah Kane. En apenas un quinquenio de producción dramática propia, sus cinco dramas *Blasted* (enero 1995, Royal Court Theatre Upstairs), *Phaedra's Love* (mayo 1996, Gate Theatre)⁸, *Cleansed* (abril 1998, Royal Court Theatre Downstairs), *Crave* (agosto 1998, Traverse Theatre), *4.48 Psychosis* (representación póstuma, junio 2000, Royal Court Jerwood Theatre Upstairs), siguiendo una línea de profunda preocupación moral por los problemas trascendentes que afectaban a la sociedad de su tiempo (incompresión, guerra civil, desestructuración familiar, arduidad de la relación amorosa, hundimiento existencial, suicidio), tratan de comunicarlos, en el más amplio sentido del término, a su público, con toda la veracidad y con toda la violencia con que ocurren en el mundo real. Desde el punto de vista dramático, hay una evolución constante, a un ritmo precipitado en su sucesión temporal, que hace de las cinco piezas un capítulo completo de la historia del teatro actual. No me parece la obra de una loca de atar, ni de una simple loca; sí la de una mujer de un carácter distinto, muy distinto de lo normal. Sin personas así, ¿habría avanzado nuestra cultura a través de los siglos?

⁸ En el intervalo entre *Phaedra's Love* y *Cleansed*, está su guión para corto titulado *Skin (La piel)*, que fue televisado en junio de 1997 por el Channel 4.

Un aspecto a tener muy presente, para seguir adelante en mi exposición, consiste en la inconveniencia, más de una vez advertida por estudiosos que comprendieron muy bien la persona y la obra de Sarah Kane, de utilizar sus obras teatrales para construir a partir de ellas su biografía íntima. Al final de su excelente Introducción a la edición de las *Obras completas* de nuestra dramaturga, Daniel Greig hace una sabia advertencia, que merece ser reproducida en sus propias palabras:

The texts contained here are, undoubtedly, good plays and as such they will speak for themselves. To read these plays for what they tell us about their author is, to my mind, a pointlessly forensic act. The work's true completion comes when the plays are read for what tell us about ourselves (Kane, 2001: XVIII).

(Los textos aquí contenidos, son, indudablemente, buenas obras teatrales y como tales hablarán por ellas mismas. Leer estas obras por lo que nos dicen sobre su autora es, en mi opinión, un acto obtusamente forense. El acabamiento verdadero de la obra llega cuando las piezas son leídas por lo que nos dicen sobre nosotros mismos).

Lucrecio, según Jerónimo en los intervalos de su locura, escribió con toda pasión su *De rerum natura*. Se trataba de explicar todos los seres de la naturaleza, las personas incluidas, desde una física atómica: todos se originaban por unión de átomos, todos perecían por disgregación de átomos. No había, pues, ni intervención de dioses en la creación, ni vida eterna para premiar o castigar a los vivos por sus acciones. ¡Había buenas razones para hacerlo pasar por un loco!

2. GESTACIÓN DE PHAEDRA'S LOVE

A menos de un año y medio del estreno de *Blasted*, Sarah Kane pondrá en escena su segunda obra famosa, *Phaedra's Love* (*El amor de Fedra*). Gracias a una interesantísima entrevista con Nils Tabert (1998: 8-21), que en buena parte podemos conocer cómodamente en el libro de Graham Saunders sobre nuestra autora (2002: 72), es posible seguir, paso a paso, a través de sus propias indicaciones, la gestación de esta pieza.

Phaedra's Love fue, si puede decirse así, una obra de encargo: el Gate Theatre de Londres pidió a Kane que realizase una reescritura de un clásico, y su primera idea fue basarse en *Woyzeck* (1836), del alemán Georg Büchner, atraída por la fuerte personalidad del protagonista, arrastrado por sus celos a la venganza y a la violencia. Sin embargo, el Gate Theatre tenía en perspectiva una representación de las obras de Büchner, y Kane tuvo que renunciar a su deseo de ocuparse de *Woyzeck* para el encargo que se le hacía; mas tarde, en 1997, dirigiría un montaje de esta obra en

representaciones al aire libre. Pensó entonces en *Baal* (1918), la pieza violentamente inaugural de Bertolt Brecht, de la que, sin duda con razón, opina Kane que está “loosely based on *Woyzeck*”. Los patrocinadores pensaron que podían tener problemas con los derechos de autor, cuestión eterna con las obras del dramaturgo alemán; en consecuencia, le sugirieron alguna obra griega o romana. Merece la pena recordar en las palabras de la autora su primera reacción: “Oh, I’ve always hated those plays. Everything happens off-stage, and what’s the point?”. A pesar de todo, decidió leer una obra del teatro clásico grecolatino, en concreto de Séneca, porque le había gustado mucho la reciente traducción de una de sus tragedias hecha por su amiga Caryl Churchill. Y concluye: “Lei *Fedra* y de modo bastante sorprendente, me interesó”⁹.

De este modo la *Fedra* latina, y con ella el teatro de Séneca, llegan a Sarah Kane de la mano de Caryl Churchill (nacida en Londres, 1938), una de las figuras más relevantes del teatro británico de nuestro tiempo, en la que concurre, para quien escribe esto, el enorme atractivo de su gran interés por el teatro de Grecia y de Roma, cosa que, como acabamos de leer, en principio no interesaba en absoluto a su amiga Sarah Kane. Muestra espléndida de esto es su pieza *A Mouthful of Birds* (1986), compuesta en estrecha colaboración con David Lan, una de las reescrituras modernas más interesantes a partir de *Las bacantes* de Eurípides¹⁰. Los días 7 a 10 de junio de 1994 se representó en el Royal Court Theatre Upstairs, de Londres, el *Thyestes* de Séneca, traducido en verso por Caryl Churchill; las siete páginas de Introducción que esta escritora coloca antes de su versión resultan una lección admirable sobre el trabajo por ella realizado, y sobre su comprensión de la tragedia de Séneca. De forma absolutamente simpática, en la página introductoria al libro que contiene su traducción, escribe Caryl: “La última pieza en este volumen es una colaboración con un escritor fallecido, una traducción del *Tiestes* de Séneca” (p. viii).

El influjo de las *Tragedias* de Séneca en el sorprendente desarrollo del teatro inglés en la época de la reina Isabel es un hecho bien sabido¹¹, y es conocimiento de cultura

⁹ Sigo en este párrafo, si bien con las acotaciones que me han parecido oportunas, el relato de Kane, en G. Saunders (2002: 72).

¹⁰ Tanto *A Mouthful of Birds*, como la versión inglesa de *Thyestes*, se encuentran en el vol. tercero de las obras de C. Churchill, *Plays: Three. A Mouthful of Birds. Icecream. Mad Forest. Lives of the Great Poisoners. The Skriker. Thyestes*, London, Nick Hern Books, 2014.

¹¹ Cf., entre otros, J. W. Cunliffe, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*, London, Macmillan and Co., 1893; F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1922; R. S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca*, Oxford, 1992; A. Pociña - A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008; etc.

general cuanto deben muchos aspectos del teatro de Shakespeare y contemporáneos, en especial en su truculencia temática, su violencia, sus pasiones desatadas, al teatro del filósofo latino. Es algo que, por supuesto, conocía muy bien Kane, y sus alusiones a Séneca son frecuentes. A la hora de concretar las bases de su *Phaedra's Love*, señala que leyó la tragedia de Séneca una sola vez, para evitar entrar muy a fondo en ella, porque no quería “escribir una pieza que no pudiese comprenderse sin conocer el original”. Precisa al mismo tiempo que el *Hipólito* de Eurípides solamente lo leyó después de haber escrito su versión personal, y que nunca leyó la *Fedra* de Jean Racine. Una lectura lenta y detallada de la reescritura de Kane concuerda perfectamente con sus palabras: pese a la originalidad de sus planteamientos, que impren un sello muy personal al conjunto de la obra, las huellas senecanas son frecuentes, incluso a veces muy aparentes, por ejemplo en la Escena Cuatro, en mi opinión la más interesante de toda la trama, en la que asistimos al encuentro entre Fedra e Hipólito (no se olvide que en la tragedia de Eurípides los dos personajes no se encuentran nunca).

Sin embargo, la centralidad del influjo de la tragedia de Séneca nos conduce a una situación paradójica, puesto que, sin la menor duda, y tal como se ha observado en diversas ocasiones, *Phaedra's Love* gira en torno a la figura de Hipólito, que es sin duda su protagonista, y relega sensiblemente su interés por Fedra. De este modo, de la misma manera que tantas otras veces, Kane nos sorprende, construyendo a partir de la tragedia senecana, que es el modelo básico para las incontables reescrituras surgidas a lo largo de los siglos del interés fundamental sobre Fedra, mientras que el precedente euripideo lo será para las que conceden el protagonismo a Hipólito en mi opinión¹². ¿Hay, pues, una incongruencia por parte de Kane a la hora de elegir el título de su reescritura? No necesariamente. No podemos asegurar que la dramaturga haya pensado que el genitivo sajón de su título, *Phaedra's*, puede tener el doble valor que antiguamente se nos enseñaba al explicarnos este caso: un genitivo podía ser subjetivo u objetivo; aplicado aquí, el subjetivo indicaría el amor que sentía Fedra, el objetivo la causa del amor de

¹² Una presentación cronológica de las versiones literarias creadas a lo largo de los siglos puede verse en A. Pociña–A. López, “Reescrituras del tema de Fedra e Hipólito”, capítulo inicial de nuestro libro *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, en prensa en la Editorial de la Universidad de Granada. Sobre el influjo del *Hipólito* de Eurípides en la obra de Kane, que a mí no me parece muy importante, cf. el capítulo “Sarah Kane” de M. Rubino, *Fedra Per mano feminile*, Genova, Il melangolo, 2008, pp. 95-108, quien subraya como euripideanos el billete acusatorio que deja Fedra cuando se suicida, y el silencio de Hipólito sobre la falsedad de la violación de Fedra de la que es acusado por ella en dicho billete (p. 96).

Fedra, es decir, Hipólito. Como quiera que fuese, la posibilidad doble de escribir, al modo tradicional, una *Fedra* o un *Hipólito* quedaba sabiamente resuelta con el título escogido, *El amor de Fedra*, tratándose sin embargo claramente de un *Hipólito*. Y también para esta elección encontraba un argumento personal: “I suppose I set out to write a play about depression because of my state of being at that time. And so inevitably it did become more about Hippolytus” (Tabert, 1998: 73).

Un aspecto no desdeñable para la comprensión de *Phaedra's Love* estriba en consistir el núcleo central de su argumento en un no correspondido amor entre una reina mítica y el hijo de su marido, el rey obviamente. En la Inglaterra de los años 90, y de modo señalado en Londres, era lógica la referencia directa a la escandalosa situación de la familia real, no tanto por las siempre cuestionables relaciones de la reina Elisabeth y su marido, cuanto por la trascendencia pública de los desarreglos matrimoniales del príncipe heredero, Carlos de Gales, y su esposa lady Diana. *Phaedra's Love* se estrena el 15 de mayo de 1996; tres meses más tarde se divorcian Carlos y Diana, que llevaban ya algunos años separados y manteniendo ambas conocidas relaciones adulterinas, entre ellas la divulgada por todo el mundo de Carlos con Camilla Parker-Bowles, ella también una mujer casada. No es extraño, pues, que desde el estreno de la nueva pieza de Kane se viera un reflejo del príncipe Carlos en el absolutamente inmoral y nada ejemplar Hipólito. La propia Kane explica: “Cuando lei la *Fedra* de Séneca, me golpearon dos hechos. En primer lugar, es una obra sobre una sexualmente corrupta familia real –lo que la hace profundamente contemporánea-, y en segundo lugar, Hipólito es profundamente antipático. Es casto, un puritano, odia a la humanidad”¹³. El amor, la fe, la depresión, las emociones más extremas, se sumaban sin duda en un ambiente en el que flota la falta de decoro de la familia real británica, del mismo modo que en *Blasted*, a partir de la aparición del Soldado, nos vemos sometidos, como se propuso con éxito Kane, a toda la crueldad, barbarie y violencia de la que fueron víctima miles de mujeres y hombres bosnios en el sitio de Srebrenica, en marzo de 1993¹⁴.

3. LECTURA DE PHAEDRA'S LOVE

Leo el texto de la obra siguiendo su edición en *Complete Plays*, publicadas en 2000 por David Greig, quien señala que ha incorporado “minor revisions” hechas por la

¹³ Texto original en A. Sierz (2001: 109).

¹⁴ Ver la explicación de Kane en A. Sierz (2001: 100 s.).

dramaturga poco antes de su muerte, por lo que debe considerarse como la edición definitiva en todos los sentidos.

En el elenco inicial de personajes, después de una lista en la que se precisan los nombres de actores y actrices que intervinieron en el estreno, a continuación aparecen repartidos en una doble columna de “Characters” y de “Crowd”. Los “Personajes”, cuyo nombre transcribo o traduzco para mayor fluidez de mi texto, son Hipólito, Médico, Fedra, Estrofa, Cura, Teseo. En la “Multitud” se señalan específicamente Hombre 1, Mujer 1, Niño, Mujer 2, Hombre 2, Policía 1, Policía 2. En el grupo esencial de los “Characters”, son creación absoluta de Sarah Kane el Médico, el Cura, y sobre todo Estrofa, joven hija de Fedra, personaje que no encuentra precedente ni paralelo alguno en las incontables reescrituras de cualquier época, exceptuando el extraño caso del drama *La nieta de Fedra* (1929), de la española Halma Angélico, obra que es prácticamente imposible que conociese Kane¹⁵, y en la que la hija de Fedra, llamada Berta, desempeña un papel absolutamente diferente del de la Estrofa de la escritora inglesa.

La pieza consta de ocho escenas, precisadas por el cambio de personajes en escena o por la ambientación. Llama bastante mi atención el hecho de que, exceptuando la Escena Primera, en la que no se utiliza la palabra, y las dos últimas, todas consisten en un diálogo entre dos caracteres, de forma poco convincente, y sin duda escasamente original, desde el punto de vista dramático; en cambio, resulta perfecta la concatenación entre ellas, siguiendo el avance del desarrollo de la trama.

Escena uno

En una habitación de palacio aparece Hipólito, sentado de un sofá, comiendo una hamburguesa y mirando una película violenta en un televisor. La habitación está llena de bolsas de patatas vacías, calcetines y calzoncillos usados, que el príncipe utiliza por ejemplo para sonarse. Al final se masturba hasta el orgasmo, sin la más mínima señal de placer. Empieza a comer otra hamburguesa.

La escena, de una maestría y fuerza dramática que comentaré ampliamente más adelante, resulta un completo retrato físico, psíquico y existencial de un personaje depresivo y solitario.

¹⁵ Cf. A. López (en prensa). Halma Angélico (pseudónimo de María Francisca Clar Margarit, 1888-1952), complica el enredo de su reescritura creando no solo una hija de Fedra, sino también una nieta.

Escena dos

Diálogo entre el Médico de Hipólito y Fedra. El problema de Hipólito y de la familia real. El dictamen médico es contundente: el príncipe sufre una depresión, lo que explica su vida desastrada; sexualmente, interesa al médico saber si es homosexual, cosa que Fedra niega, y se atreve a preguntar, insistentemente, a la reina si tiene relaciones con ella. El rey, Teseo, está ausente, como en las versiones clásicas, desde el día que se casaron. Fedra repite la obligación del médico de buscarle remedio a la depresión de su real paciente:

Fedra No le pido que especule. Le pido un diagnóstico y un tratamiento.
Médico Por fuerza se tiene que sentir deprimido, es su cumpleaños.
Fedra Lleva así meses.
Médico Medicamento no le pasa nada.
Fedra ¿Medicamento?
Médico Es muy desagradable, nada más. Incurable, por tanto. Lo siento.
Fedra No sé qué hacer.
Médico Olvídelo¹⁶.

Escena tres

Diálogo entre Fedra y su hija Estrofa, centrado en la pasión amorosa que siente Fedra por su hijastro Hipólito. La conversación entre madre e hija encuentra su claro precedente en las que mantiene Fedra con su nodriza tanto en la tragedia de Eurípides como en la de Séneca, de modo que la creación de la figura de Estrofa por parte de Sarah Kane parece plenamente justificada para suplir por medio de ella el papel indudablemente importante en las dos versiones clásicas. Como en la *Fedra* de Séneca (vv. 85-274), con la que la semejanza resulta más fuerte, Estrofa trata de hacer desistir a su madre de su apasionado e inconveniente enamoramiento, recurriendo a argumentos de peso, como el de que Hipólito es veinte años más joven, es el hijo de su marido, siempre acaba despreciando a aquellos con los que mantiene relaciones sexuales, y, en fin, el asunto será muy negativo para la casa real si se descubre... Pero en la nueva versión no hay, de momento, un plan de seguir adelante en busca de un avance feliz de la relación, ni Estrofa se compromete a ayudar en ese sentido a Fedra, como hacía la nodriza senecana:

Estrofa Es un terreno sexual catastrófico.
Fedra Sí, yo...
Estrofa No debe saberlo nadie. No debe saberlo nadie.
Fedra Tienes razón, yo...
Estrofa No debe saberlo nadie.

¹⁶ Doy la versión de Antonio Fernández Lera (Kane, 2002: 50), confrontándola en toda ocasión con el original inglés, que, por razones de extensión, me parece innecesario reproducir aquí.

Fedra No
Estrofa Ni siquiera Hipólito.
Fedra No.
Estrofa ¿Qué vas a hacer?
Fedra Lo olvidaré (p. 52).

Escena cuatro

Diálogo entre Fedra e Hipólito. Es la escena fundamental de toda la obra, en la que quedan perfectamente retratados los dos personajes principales, tanto por sus palabras como por sus acciones. Transcurre en la misma habitación de Hipólito que la Escena Uno, siempre desordenada y llena de porquerías, con el televisor funcionando sin interrupción. Hipólito está jugando con un coche con mando a distancia, y no para de comer golosinas, cuando aparece Fedra, cargada con los regalos para el cumpleaños del príncipe, muchos dejados por sus súbditos a las puertas del palacio. El tenor del diálogo entre ambos puede percibirse, por ejemplo, con las palabras del comienzo:

Hipólito ¿Cuándo echaste un polvo por última vez?
Fedra Ese no es el tipo de pregunta que debes hacerle a tu madrastra.
Hipólito O sea, que no fue con Teseo. No te vayas a pensar que no la moja él también.
Fedra Me gustaría que le llamaras padre.
Hipólito Todo el mundo quiere una polla real, yo debería saberlo.
Fedra ¿Qué miras?
Hipólito O un coño real, si lo prefieres.
Fedra (*No responde*)
Hipólito Noticias. Otra violación. Un niño asesinado. Una guerra en alguna parte. Unos cuantos miles de puestos de trabajo perdidos. Pero nada de eso importa, porque hoy es un día de cumpleaños real.
Fedra ¿Por qué no sales a divertirte, como todo el mundo?
Hipólito No me interesa (p. 53).

Hablan de todo, especialmente de sexo, que en Hipólito es frecuente con todo tipo de gentes, con las que nunca disfruta y a las que luego desprecia. Fedra le declara que está enamorada, como lo hacía por primera vez en la tragedia de Séneca (López, 1997; López, 2008) pero con la absoluta libertad, osadía y falta de frenos que ha ido acumulando la protagonista a lo largo de los tiempos y las reescrituras (no olvidemos el beso apasionado de la Fedra de D'Annunzio, 1909; o las relaciones continuas que los americanos hijastro y madrastra, Eben y Abbie, mantienen en el hogar familiar en *The Desire under the Elms* de O'Neill, 1923...), Fedra acosa sexualmente a Hipólito, y, en realidad, acaba siendo violada, todo ello con absoluta indiferencia por parte de Hipólito, que sigue mirando la televisión: Kane lo concibe de este modo:

Fedra No sé qué hacer.
Hipólito Irte. Es lo único que puedes hacer, obviamente.
Ambos se quedan mirando fijamente la televisión.

*Al rato, Fedra se acerca a Hipólito.
Él no la mira.
Ella le desabrocha los pantalones y le hace una felación.
Él mira en todo momento la pantalla y come sus golosinas.
Cuando está a punto de correrse emite un sonido.
Fedra empieza a apartar la cabeza –él la sujeta y se corre en su boca sin apartar los ojos del televisor.
Luego le suelta la cabeza.
Fedra se sienta y mira la televisión.
Largo silencio, roto únicamente por el crujir de la bolsa de golosinas de Hipólito.
Fedra llora.
Hipólito Ya está. Se acabó el misterio (p. 56).*

La escena continua todavía un buen tiempo, a pesar de que ya nada nuevo puede ofrecer. El lector -en la imposibilidad de ser espectador- llega claramente a la conclusión de que, en la elección del título, *Phaedra's Love*, subyace un genitivo objetivo: Kane podría haber optado perfectamente por *Hyppolytus*, que es el verdadero protagonista, en el sentido etimológico del término, el único que continuará funcionando hasta el todavía lejano desenlace, pues Fedra no volverá ya a aparecer en escena, tal como en Eurípides vemos el final de su presencia en el v. 731, en una tragedia que llega a 1466 versos de extensión. Naturalmente, ese Hipólito que crea Kane resulta totalmente ajeno a la palabra y al sentimiento del amor.

Escena cinco

Diálogo entre Hipólito y Estrofa, que acude a la habitación del príncipe para indicarle que debe esconderse, porque Fedra se ha ahoracado, dejando una nota en la que lo acusa de haberla violado (recurso tomado de Eurípides). Esta escena, de carácter fundamentalmente informativo, también para hilar los acontecimientos que van a producirse, envuelve más aun a Hipólito en un halo de insensibilidad ante todo lo ocurrido, completando su imagen de una auténtica piltrafa humana, en el seno de una familia real corrupta en la que él mismo ha tenido relaciones sexuales con Estrofa, que a su vez las he tenido también con Teseo, el marido de su madre... No sé hasta qué punto este cúmulo de afrentas a la moral tradicional podía interpretarse, en 1996, como alusivo a la realidad de la familia real británica, según admiten muchos comentaristas, desde luego partiendo de insinuaciones abiertas de la propia dramaturga.

Escena seis

Diálogo entre Hipólito y un Cura, que lo visita en la celda en que se encuentra encarcelado, debido a la acusación de haber violado y provado el suicidio de Fedra. La escena es una creación absolutamente original de Sarah Kane, con la inclusión de este

extraño Cura, con el que el príncipe discute sobre el amor, la religión, la existencia de Dios, la monarquía y la familia real:

Cura
La verdadera satisfacción proviene del amor.
Hipólito ¿Y cuando el amor muere? Suena el despertador y hay que levantarse, ¿qué pasa entonces?
Cura El amor no muere nunca. Evoluciona.
Hipólito Es usted peligroso.
Cura Se convierte en respeto. Consideración. ¿Has pensado en tu familia?
Hipólito ¿Qué pasa con ella?
Cura No es una familia como las demás.
Hipólito No. Entre nosotros no existe ninguna relación de parentesco.
Cura La realeza es una elección. Por ser más privilegiado que la mayoría, también eres más culpable. Dios...
Hipólito Dios no existe. Ningún Dios. Existe.
Cura Quizás llegues a la conclusión de que sí existe. Y entonces ¿qué harás?
No hay arrepentimiento en la vida futura, tan sólo en esta.
.....
Cura ¿Sabes cuál es el pecado imperdonable?
Hipólito Por supuesto.
Cura Estás en peligro de cometerlo. No es únicamente tu alma la que está en juego, es el futuro de tu familia...
Hipólito Ah.
Cura Tu país.
Hipólito ¿Por qué siempre se me olvida esto?
Cura Tus indiscreciones sexuales no interesan a nadie. Pero la estabilidad de los principios morales de la nación, sí. Tú eres un guardián de esos principios.
Responderás ante Dios por el hundimiento del país que tú y tu familia dirigís (p. 61).

Los razonamientos en pro y en contra de las creencias y la moral tradicional acaban sin un vencedor: para que no quede duda sobre el nulo éxito de los planteamientos del Cura, Hipólito se baja los pantalones y, de forma inesperada, el Cura le practica una felación.

Parece obvio que toda esta escena viene a resultar como un añadido, no muy justificado objetivamente, en el conjunto del texto de *Phaedra's Love*. Por eso, conviene tener presente la afirmación de Kane de que esta escena, es decir, el antecedente directo de la misma, la había escrito cuando pensaba hacer la reescritura encargada por el Gate Theatre a partir de *Baal* de Bertold Brecht¹⁷.

Escena siete

Es una escena de traspaso. Nos encontramos ante la pira funeraria de Fedra, Entra Teseo, contempla el cadáver de su esposa, pone fuego a la pira, y pronuncia las únicas palabras de este acto: *I'll kill him*.

¹⁷ Cf. G. Saunders (2002: 73) (de la entrevista de Kane con Nils Tabert): "And besides, before I'd even asked the Gate about doing *Baal* I'd already done some work on my version of it, and then the Gate said no, so I had these scenes with Baal and various people. And when I looked at them again I thought actually Hippolytus and Baal are the same character, so I can just use this material in *Phaedra's Love*. The scene with Hippolytus and the priest was originally written for *Baal*".

Escena ocho

Es la escena turbulenta, violenta y sangrienta del desenlace. Intervienen en ella, en torno a una hoguera, una multitud, de la que forman parte al menos los señalados específicamente como “Multitud” en el reparto del comienzo, es decir, Hombre 1, Mujer 1, Niño, Mujer 2, Hombre 2, Policía 1, Policía 2. Se encuentran también allí Teseo y Estrofa, ambos disfrazados. Aparecerá, en fin, Hipólito, conducido por dos policías, de los que se escapa, para caer en manos de la multitud irritada.

El deseo de la multitud es vengarse del supuesto violador de Fedra, causa para todos indudable de su suicidio, e incluso de cualquier individuo que tenga que ver con la casa real. Disfrazado, Teseo instiga a la venganza, y entrega al propio Hipólito para que sea castigado. Hombre 1 lo estrangula y Mujer lo patea, sin acabar con su vida por completo. Estrofa, disfrazada, grita que no lo maten; Teseo, sin conocerla, se apodera de ella y la viola, y después la degüella. Hombre 1 baja los pantalones a Hipólito y Mujer 2 le corta los genitales, los tira al fuego, y los niños se divierten tirándose los entre ellos. Teseo raja el esternón de Hipólito y arroja sus entrañas al fuego. Teseo acaba reconociendo el cadáver de Estrofa, y se corta la garganta:

Los tres cuerpos yacen totalmente quietos.

Finalmente, Hipólito abre los ojos y mira al cielo.

Hipólito Buitres.

(Esboza una sonrisa forzada).

Si hubieran podido existir momentos como éste.

(Muere).

Un buitre desciende y empieza a comer su cuerpo (p. 65).

Sobre la manera de reproducir en escena cada uno de los detalles puntualmente señalados por Kane, mi conocimiento de las técnicas teatrales me sugiere que son todos ellos posibles, pero mi imaginación alcanza difícilmente a verlos hechos realidad. Sin embargo, como pronto veremos, en el estreno de *Phaedra's Love*, dirigido por la dramaturga, a la multitud mínima exigida en el reparto y en la acción acababan sumándose personas procedentes del público. Una magnífica conocedora e interprete del teatro clásico gracolatino y del modeno, Margherita Rubino, recuerda el sangriento y crispante relato del destrozo brutal del cuerpo de Hipólito en la *Fedra* de Séneca, y comenta: “Chi inorridisce di fronte all’ultima scena del dramma della Kane non ha mai letto Seneca o gli elisabethiani” (Rubino, 2008: 108); es una consideración muy sagaz, que estimo que conviene tener presente, sobre todo antes de lanzarse a un enjuiciamiento precipitado sobre la escena final de la reescritura de Sarah Kane.

4. REPRESENTACIÓN DE *PHAEDRA'S LOVE*

Phaedra's Love se estrenó en el Gate Theatre de Londres, el 15 de mayo de 1996. Por fortuna, poseemos una información muy rica y variada sobre el acontecimiento. Sabemos, por ejemplo, que tenía una duración de 70 minutos, sin pausa entre las escenas. Conocemos los nombres de los actores, que se perpetúan, según una costumbre que me parece muy digna de aplauso, al comienzo de la edición canónica (p. 64), donde se ofrece el dato interesante de que un mismo actor, un cierto Andrew Maud, desempeñaba los papeles de Médico, Cura y Teseo, es decir, tres caracteres. La escenografía era de Vian Curtis, y, lo que me interesa especialmente, la dirección corrió a cargo de la propia Sarah Kane.

Veamos de qué manera nos cuenta el solemne estreno un espectador de excepción, el gran estudioso de Kane Aleks Sierz:

La escenografía, diseñada por Vian Curtis, ocupaba la totalidad de este pequeño teatro., dejando al público colgado en bancos en el centro y en las esquinas de la habitación. La atmósfera era tórrida, claustrofóbica. Con la acción ocurriendo todo alrededor, uno sentía la sensación de estar fisgoneando a la puerta de una familia con problemas. Mientras Hipólito se revolcaba al final del decorado, jugando con su coche teledirigido, Fedra pasaba rozando a los miembros del público según se acercaba a él. Cuando hablaba con su hija Estrofa, era como estar oyendo los chismes del “Caso Camilla”. Pero lo más dramático de todo fue al final de la obra, cuando una multitud enfurecida se levantó de entre el público y atacaba a Hipólito. Estar en medio de la acción te hacía sentirte cómplice del horror, incluso si la escena de la castración resultaba risible –cuando los genitales de Hipólito fueron lanzados a lo largo del teatro, alguna gente sonreía. (Sierz, 2001: 108)

Ya he insistido en el dato significativo de que el estreno de *Phaedra's Love* fue dirigido por su autora. También con relación a este importante aspecto conocemos las razones que la movían, gracias a la tantas veces recordada entrevista con Nils Tabert:

Lo que yo sentía fuertemente sobre esto era que en muchos de las representaciones de *Blasted* a veces estaba mirando la escena y no veía exactamente las imágenes que yo había escrito. Y por ello pensé que si dirigía yo misma *Phaedra's Love*, no habría a quien censurar. Si la imagen no se produce es mi propia falta y yo descubro cuan difícil es esto (Saunders, 2002: 71).

5. LA ESCENA UNO DE *PHAEDRA'S LOVE*

Esta es la Escena Uno de *El amor de Fedra*, tal como podemos leerla en la traducción puntual, exacta, *ad pedem litterae*, de Antonio Fernández Lera (Kane, 2002: 49):

Escena uno

Un palacio real

Hipólito está sentado en una habitación en penumbra, viendo la televisión. Está sentado en un sofá rodeado de juguetes electrónicos caros, bolsas vacías de patatas fritas y golosinas y un puñado de calcetines y calzoncillos usados.

Está comiendo una hamburguesa, con la mirada fija en el parpadeo luminoso de una película de Hollywood.

Se sorbe la nariz.

Siente que va a estornudar y se frota la nariz para detener el estornudo.

Le sigue molestando.

Busca por la habitación y agarra un calcetín. Lo examina detenidamente y luego se suena la nariz con él.

Vuelve a tirar el calcetín al suelo y se sigue comiendo la hamburguesa.

La película se vuelve especialmente violenta.

Hipólito mira imperturbable.

Coge otro calcetín, lo examina y lo desecha.

Coge otro, lo examina y decide que vale.

Introduce su pene en el calcetín y se masturba hasta correrse, sin la más mínima señal de placer.

Retira el calcetín y lo tira al suelo.

Empieza otra hamburguesa.

Comienza el texto de Kane presentando antes que nada al protagonista de su obra, Hipólito, lo que implica una curiosa coincidencia con el comienzo de la *Fedra* de Séneca, que lo hace con una monodia de nada menos que 84 versos anapésticos R. Carande (1994: 47-72), en los que el príncipe nos lleva, una madrugada, a los bosques próximos al palacio de Atenas, donde anima a sus compañeros a dispersarse en entusiastas escenas de cacería, para acabar invocando a Diana, al modo que, sin tanta extensión de pormenores, el Hipólito euripideo invocaba a Artemisa en el Prólogo de la tragedia griega (v. 70 ss.). Suelen señalar los comentarios que este comienzo, con una monodia lírica, resulta excepcional en una tragedia, y queda al margen de la acción. Sin embargo, prescindiendo de la belleza del cuadro lírico que pone ante nuestros ojos, resulta clara su utilidad para proporcionarnos un adecuado y bastante completo retrato de Hipólito, un joven lleno de energía, feliz con sus compañeros en su entusiasmo por la naturaleza y por la caza, sin otra preocupación. Falta que nos diga que es un joven muy hermoso, cosa que hará más adelante Séneca de forma insistente, y que no se siente atraído por las fuerzas del sexo. Tenemos, pues, como resultado de una descripción de escenas de caza, el conocimiento, ya desde el principio, del modo de ser y de comportarse de un protagonista, que hará que no nos resulte sorprendente su comportamiento cuando deba enfrentarse al acoso amoroso de Fedra, la esposa de su padre.

Función del todo semejante, y con procedimientos diferentes, pero paralelos, es que la encomienda Sarah Kane a la Escena Uno de *Fedra's Love*. También en este caso la

forma es extraordinaria, pues no se utiliza para nada la palabra, cuando lo normal en el teatro de nuestra dramaturga es el valor fundamental de la palabra hablada como signo dramático esencial. 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, rodeado de suciedad que no le preocupa, con acciones inadecuadas que le son indiferentes (se sueña con un calcetín usado), con una glotonería que no le sacia, con un pasatiempo inconveniente que no lo divierte (televisión violenta constante), con una sexualidad automática (“sin la más mínima señal de placer”). Séneca no nos anticipaba la belleza del príncipe, tampoco Kane nos lo dice aquí, pero en el Acto Cuatro el propio Hipólito nos reconoce las consecuencias físicas de esta vida que lleva: “Estoy gordo. Estoy asqueroso. Deprimente”. Con solo ponerlo a comer hamburguesas, mirar la televisión, masturbarse, en una habitación de palacio que parece una cuadra, Sarah Kane nos ha definido perfectamente su visión de su Hipólito particular. Nada de lo que vayamos viendo en su comportamiento y en sus pareceres va a contradecir esta primera impresión, tan rápida y contundentemente lograda.

La obra se titula *El amor de Fedra*. Hubiera podido titularse *La sexualidad de Hipólito*, pues se trata del aspecto omnipresente a lo largo de todo su desarrollo, al igual que en buena parte de las cinco obras teatrales de la dramaturga inglesa. Pero, en el caso de esta obra, donde la palabra *love* se cuelga en el título, como dice Martínez Luciano, “Percibimos ... una visión bastante irónica sobre el amor por parte de Sarah Kane, visión que también aparecerá, por cierto, en el resto de sus obras y que nos permitiría concluir que no hay en toda su obra ningún atisbo de amor en el sentido más cotidiano del término” (Martínez Luciano, 2004: 380).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artaud, A., *El teatro y su doble*, Trad. de E. Alonso y F. Abelenda, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964 (Barcelona, EDHASA, 1978).
- Brci'c, C., “Sarah Kane y el espectáculo del dolor”, *Revista Chilena de Literatura* 69 (2006) 25-43.
- Carande, R., “Métrica”, en Lucio Anneo Séneca, *Fedra*, ed. de B. Segura Ramos, Sevilla, Universidd, 1994, pp. 47-72.

- Churchill, C., *Plays: Three. A Mouthful of Birds. Icecream. Mad Forest. Lives of the Great Poisoners. The Skriker. Thyestes*, London, Nick Hern Books, 2014.
- Cunliffe, J. W., *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*, London, Macmillan and Co., 1893.
- Kane, S., *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin*, Introduced by Daniel Greig, London, Methuen, 2001.
- Kane, S., *Obra dramática completa. Derruba. Amor de Fedra. Límpidos. Degoiro. 4.48 Psicose. Pel*, Limiar, traducción e notas Manuel F. Vieites, Vigo, Editorial Galaxia, 2009.
- Kane, S., *El amor de Fedra*, Traducción de Antonio Fernández Lera, *Primer Acto* 293 (2002), pp. 47-65.
- López, A., “Adaptación de un tema clásico a una tendencia del teatro español del siglo XX: *La nieta de Fedra* de Halma Angélico”, en A. Pociña–A. López, *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, en prensa en la Editorial de la Universidad de Granada.
- López, A., “Ruptura del prototipo de mujer: Fedra se declara a Hipólito (Ov. Her. 4 y Sén. Phaedr.)”, en *Séneca Dos mil años después*, Córdoba, Universidad, 1997, pp. 281-289.
- López, A., “La *Fedra* de Séneca: una ruptura del prototipo”, en A. Pociña-A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 251-267.
- Lucas, F. L., *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, University Press, 1922.
- Martínez Luciano, J. M., “Sarah Kane y *El amor de Fedra*”, en F. De Martino–C. Morenilla (eds.), *El caliu de l'oikos*, Bari, Levante Editori, 2004, pp. 373-383.
- Matteuzzi, M., “*Phaedra's Love* di Sarah Kane (1996): una cruda riscrittura tra Euripide e Seneca”, en A. Pociña–A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 613- 617.
- Miola, R. S., *Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Pociña, A.-López, A., (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008.
- Rubino, M., *Fedra. Per mano femminile*. Prefazione di L. Canfora, Genova, Il melangolo, 2008.

- Saunders, G., *“Love me or kill me”. Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Sierz, A., *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2001.
- Sierz, A., *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*. Traduit de l’anglais par N. Boileau et D. Lemonnier-Textier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Tabert, N., “Gespräch mit Sarah Kane”, en N. Tabert (ed.), *Playspotting: Die Londoner Theaterszene der 90er*, Reinbeck, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998, pp. 8-21.