

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 24

octubre 2023-marzo 2024

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



La recepción mexicana de *Hipólito* de Eurípides en *Fedra* y otras griegas de Ximena Escalante

Francisco Gutiérrez*

* Instituto de Literatura, Universidad de los Andes,
Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8639-1968>

e-mail: francisco.alberto.gs@gmail.com

Recibido: 22 de abril 2023

Aceptado: 4 de agosto 2023

Doi: 10.25009/it.v14i24.2753

La recepción mexicana de *Hipólito* de Eurípides en *Fedra y otras griegas* de Ximena Escalante

Resumen

La obra de la dramaturga mexicana Ximena Escalante *Fedra y otras griegas* (2002) se enmarca en el diálogo fructífero que ha existido entre la dramaturgia latinoamericana y la tragedia ática, el cual ha adquirido un nuevo impulso gracias a las perspectivas de las dramaturgas del siglo XXI. En este artículo, abordaremos a la autora mexicana y su recepción de la tragedia *Hipólito* de Eurípides. Para analizar dicha recepción se hará énfasis en dos aspectos presentes en ambas obras. Por una parte, la construcción de la figura de Fedra a partir de su adecuación a lo que se espera de su rol como mujer y, por otra, cómo el argumento en la obra de Escalante invita a reflexionar la influencia de los roles de género en las relaciones sexoafectivas.

Palabras clave: tragedia griega; recepción; reescritura, roles de género, México.

The Mexican reception of *Hippolytus* by Euripides in *Fedra y otras griegas* by Ximena Escalante

Abstract

The play *Fedra y otras griegas* (2002) by Mexican playwright Ximena Escalante exemplifies the fruitful dialogue that has existed between Latin American theatre and Greek tragedy. This relationship has acquired a new impulse due to the perspective of the female playwrights of the XXI century. The article addresses the Mexican author and her reception of the tragedy *Hippolytus* by Euripides. Emphasis is placed on two aspects of both works: the construction of Phaedra's character based on what is expected of her role as a woman, and how Escalante's play invites us to reflect on the influence of gender roles in sexual-affective relationships.

Keywords: situated thought; criticism; ruin; city; Mexico.

La recepción mexicana de *Hipólito* de Eurípides en *Fedra* y otras griegas de Ximena Escalante

Introducción

La tragedia *Hipólito* de Eurípides se centra en el deseo ilícito de Fedra por su hijastro Hipólito, con las terribles consecuencias que esto desencadena. En esta versión del mito, Afrodita da origen a la pasión de Fedra, quien busca castigar a Hipólito por menospreciarla. Al caer presa del deseo por el joven, Fedra siente culpa y vergüenza ante lo cual decide privarse de la alimentación en un intento por anularse. Lo anterior es advertido por la Nodriza, a quien Fedra le revela las causas de sus padecimientos. La Nodriza, posteriormente, comete una indiscreción con Hipólito que no es precisada en el texto, pero que genera la indignación del muchacho. Fedra, atemorizada por lo que su hijastro pueda hacer, decide suicidarse dejando una tablilla, cuyo contenido tampoco se revela directamente, pero que acusaría a Hipólito de propasarse con ella. Teseo, encolerizado por la acusación, maldice a su hijo provocando que éste muera por acción de Poseidón. Hacia el final de la obra, y con Hipólito agonizante, Artemisa le revela a Teseo la inocencia de éste y ambos se reconcilian.

En la versión de Eurípides que sobrevivió al paso del tiempo, se nos presenta una Fedra que se configura más como una víctima que como una villana. Esto no solo debido a que es una diosa la que le insufla su deseo, sino que también, debido a que ella efectivamente se somete a los valores y prácticas de un medio social que no admite que una mujer pueda

mantener su honor al sentir aquello que siente. Esto implica, a su vez, que en toda la obra los personajes se construyen a partir de roles de género sumamente estrictos que condicionan tanto lo que un hombre como una mujer puede o no decir, sentir y hacer.

Esto último es un reflejo de las normas de género que existían en la Atenas del siglo v a. c. En dicha época las mujeres no eran consideradas ciudadanas, por tanto, no tenían derechos políticos y no tenían independencia económica y legal al depender siempre del *kýrios*... Lo anterior implicaba que la mujer desarrollaba gran parte de su vida en el espacio doméstico (Wohl 17)¹ y en esta situación de relegación se esperaba de ellas que, tal como asevera Pericles en su discurso fúnebre, su mayor virtud sea no aparecer en el discurso de los demás (Tucídides 45, 2).

Tal como otras figuras de la tragedia griega, como Medea, Antígona o Electra, Fedra no logra cumplir con este ideal. En cada uno de estos casos, las figuras femeninas rompen con lo esperado por diferentes situaciones límite. Fedra es presa de un deseo que, en rigor, tiene como objetivo castigar a Hipólito. Lo significativo es que, pese a esta situación, lo que tenemos en escena es una figura femenina que elabora un discurso para hablar sobre su condición de mujer en un contexto específico. Esto último es uno de los aspectos que sigue suscitando interés en la actualidad y que parece estar presente en las recepciones de tragedias griegas que han hecho múltiples dramaturgas latinoamericanas del siglo XXI, de las cuales *Fedra y otras griegas* (2002) de la mexicana Ximena Escalante podría ser catalogada como una de las piezas señeras.

En este sentido, el presente artículo busca leer la obra *Fedra y otras griegas* como una recepción del *Hipólito* de Eurípides. Para esto, primero daremos una brevísima contextualización de la obra de Escalante en el contexto del diálogo mexicano con la tradición griega, para luego analizar comparativamente ambas obras. Posterior a esto, abordaremos la tragedia de Eurípides considerando cómo en ella Fedra e Hipólito lidian con los roles de género que deben cumplir, a saber: discreción y fidelidad para Fedra y asumir la administración del hogar y la procreación de herederos en el caso de Hipólito. Junto con esto, veremos cómo estos roles de género se mapean en una polaridad silencio/habla que se muestra

¹ The position of women in classical Athens was severely circumscribed, as a number of recent studies have detailed. Women were not citizens in the democracy (although citizenship passed through them to their sons), and they had no political rights. They lived in a state of life-long minority, always subject to a male *kyrios* ("owner," "lord," or "guardian"), first their father, then their husband; they could own little if any property and could make few economic decisions independent of this male guardian. In a city in which glory and power were won and wielded only in the public arena—the marketplace, assembly, law-courts, and battlefield—women were relegated to the domestic space of the *oikos*, the house.

explícitamente en la obra y aparece simbólicamente durante todo el desarrollo de la tragedia. Finalmente, veremos que en la pieza aparece la exacerbación de los sentimientos como un elemento peligroso para el ideal masculino y, por tanto, como elemento destructor del *oikos*, pues genera que las figuras dramáticas de la obra tomen decisiones desafortunadas y que van en contra de lo que ellas mismas saben que es correcto.

Ximena Escalante y la tradición

La obra de Ximena Escalante ha sido catalogada como “teatro literario”. Esto debido a que, en medio de un contexto influido por las tesis postdramáticas, la autora vuelve la mirada a una tradición dramática (Domínguez 45). Esto se advierte en varias de sus obras que dialogan con autores como Shakespeare, Marlowe, Tennessee Williams y Pirandello, y, en particular, la tragedia ática. En ese sentido, Escalante es autora de lo que podríamos llamar una trilogía de recepciones. De ahí son sus obras *Fedra y otras griegas*, *Andrómaca Real* (2007) y *Electra despierta* (2008).

El diálogo que Escalante establece con la tradición griega se encuentra enmarcado por tres elementos dignos de mención. En primer lugar, se posiciona frente a los textos clásicos conociendo y haciendo suya gran parte de la tradición que los ha retomado. En ese sentido, su recepción del *Hipólito* de Eurípides refiere, también, a las versiones del mito de Séneca, Racine y Unamuno, configurándose, por tanto, como un “hipotexto derivado por transformación de diversos textos anteriores” (Rinaldi 304). Lo anterior permite problematizar y discutir la construcción particular que se hizo, en obras anteriores, de la figura de Fedra utilizando pasajes de los textos clásicos, pero ahora con un nuevo sentido. Sin embargo, Escalante no se limita a dialogar con los referentes europeos sino que también se posiciona, a nuestro juicio, respecto al fructífero diálogo entre las letras mexicanas y el material griego. En ese sentido, Escalante tiene como uno de sus principales referentes la obra *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz y fray Juan de Guevara (1689), pero también debemos considerar la influencia temática y estilística de la obra crítica de Alfonso Reyes y su *Ifigenia Cruel* (1924), además de *Teseo* de Emilio Carballido (1962) y *La hiedra* de Xavier Villaurrutia (1941).

Finalmente, como tercer aspecto a considerar, la obra de Escalante es parte de un nuevo corpus de reescrituras de tragedias griegas en América Latina. Este nuevo conglomerado de obras es el escrito por dramaturgas latinoamericanas del siglo XXI que rescatan personajes, argumentos y temas de la tragedia para reflexionar, entre otras cosas, sobre problemáticas ligadas a los roles y la violencia de género desde una perspectiva transhistórica. Dentro de estas obras podemos considerar las de Escalante, además de los textos de autoras mexicanas como Sara Uribe (*Antígona González* de 2012) o Perla

de la Rosa (*Antígona; las voces que incendian el desierto* de 2004), entre otras piezas de dramaturgas de la región.²

Hipólito

El *Hipólito* de Eurípides nos presenta de forma bastante clara una concepción particular de los roles de género que es exhibida en la medida en que tenemos dos personajes –Fedra e Hipólito– que los trasgreden. Estos roles de género se encuentran contruidos con base en una polarización entre hombre y mujer que condiciona las conductas de ambos al interior de las relaciones que establecen y las posibilidades que tienen para actuar. De manera general, lo esperable de Fedra es que en ausencia de Teseo nada pueda manchar su nombre, encarnando el ideal pronunciado en el discurso de Pericles. Mientras tanto, en el caso de Hipólito, se espera que éste asuma el rol masculino de ser el señor de un *oikos* y procrear hijo con una esposa legítima. En la tragedia, sin embargo, estos dos elementos no se cumplen, ya que la revelación del deseo reprimido de Fedra mancha su nombre e Hipólito no solo no cumple con su rol, sino que desprecia de forma vehemente al género femenino.

La primera caracterización de Fedra que tenemos en *Hipólito* se hace por medio del coro. Desde aquí y hasta que la Nodriz cometa su indiscreción, somos testigos de la reflexión que hace Fedra entre el deseo y las normas sociales, enfatizando la vergüenza que su anhelo le produce y aludiendo a lo razonable como aquello que podría enderezar su camino causándole sufrimiento. En un extenso discurso Fedra discute los difusos límites que exis-

² Solo con un afán de visibilización de estas obras apuntamos aquí el nombre y autoría de las que nos parecen más significativas: *Podrías llamarte Antígona* (2009) de Gabriela Yncán; las obras de la uruguaya Mariana Percovich *Yocasta, una tragedia* (2006), *Medea del Olimar* (2009) y *Clitemnestra* (2012). De la escena colombiana *Antígona* (2006) de Patricia Ariza; *Donde se descomponen las colas de los burros* (2008) de Carolina Vivas y *El grito de Antígona vs. La nuda vida* (2013). De los teatro argentino *Antígona... con amor* de Hebe Campanella (2003); *Medea del Paraná* (2004) de Suellen Worstell; *Antígona ¡No!* (2003) de Yamila Grandi; *Medea fragmentada* (2007) de María Barjacoba; *La alimaña* (2014) de Patricia Suárez; *Casandra iluminada* (2014) de Noemí Frenkel; *Amarillos hijos* (2005), *Fedra en Karaoke* (2011), *Bienvenida Casandra* (2011) de Valeria Follini; *La red inextricable* (2006) y *Ropa sucia* (2010) de Silvia de Alejandro. Finalmente, las chilenas *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A.*, (2006) de Ana López; *Ismene* (2008) y *Patroclo* (2008) de Lucía de la Maza; *Bacantes* (2019) de Ana Corbalán; *Little Medea* (2006) e *Informe de una mujer que arde* (2020) de Isidora Stevenson; *La escalera* (2004) de Andrea Moro; *Antígona* (2002) de Daniela Cápona; *Ifigenia: ahora que los vientos no corren* (2017), *Medea intermedia* (2019) y *Edipo Stand up Tragedy* (2023) de Leyla Selman.

ten entre el bien y el mal al respecto de la búsqueda de placer (Eurípides versos 380-388), para luego arremeter contra las mujeres de sensatas palabras que serían audaces a escondidas (v.413-415). Aquí, Fedra enfatiza que el problema del deseo no se limita a si éste se concreta o no, sino a que una mujer sea sorprendida en el pensamiento de éste (v.420-421), puesto que lo más preocupante es que su honor quede en duda y esto sea una mácula para sus hijos y su marido. En este sentido, podemos entender la figura de Fedra y, en particular, la que nos presenta Eurípides, pues la sola aparición del deseo prohibido ya la tiene derrotada en la medida que pone en peligro su buen nombre. Fedra, por tanto, representa una lucha entre el deber y el deseo (Kornarou 160).³

En el desarrollo de la tragedia, que es también la progresiva exposición del deseo de Fedra, se hace evidente que no existe manera de reaccionar cuando el deseo que siente ha quedado al descubierto, de modo que toma la decisión de suicidarse dejando una nota que acusaría a Hipólito de abusarla. Este aspecto, relevado por varias reescrituras, la suele caracterizar como una figura negativa. Aunque, para algunas lecturas, como la de Mueller, la tablilla es una medida defensiva de Fedra para resguardar su honor ante una acusación de Teseo (150).⁴ Ahora bien, en el discurso de Fedra se puede ver algo un poco más allá de la defensa de su honor. Esto debido a que aparejado con el deseo de limpiar su nombre también aparece una búsqueda por vengarse de Hipólito. Lo anterior, no está motivado por el rechazo amoroso que sufre, sino que la revancha de Fedra tiene más que ver con darle una lección a su hijastro, pues, a juicio de Fedra, Hipólito se comporta excesivamente orgulloso ante la desgracia de su madrastra (Eurípides v.726-730). En otras palabras, Fedra quiere demostrar que su caída se debe a que fue superada por una fuerza que la excede y no por ser peor moralmente que Hipólito.

Hipólito, por su parte, también supone un conflicto entre lo que se espera de él al respecto de su rol de género. En una primera instancia, si bien se encuentra en el mundo “exterior”, éste no corresponde al de la ciudad, sino al espacio del bosque, al que se encuentra entregado debido a su interés por la caza. Goff refiere que el espacio en donde Hipólito permanece corresponde a una fase esperable de la formación de los varones propia de los adolescentes; de modo que, el hecho de que Hipólito permanezca en dichas actividades, marca una prolongación problemática de una etapa presocial y presexual (Goff 4).⁵ Esto porque Hipólito no ha asumido su rol de hombre prescrito, en la medida en que no tiene ni

³ “In this play, the heroine is presented as a virtuous wife who struggles by all means, even at the cost of her life, to remain faithful to her husband”.

⁴ “Her writing, I will suggest, is a defensive measure aimed at silencing Hippolytus”.

⁵ “Hippolytos prolongs his pre-social and pre-sexual state, increasing his estrangement from the *oikos* and form the adult male responsibilities and occupations which it would enjoin on him”.

quiere tener mujer, no ha concebido hijos y no se ha dedicado a cuidar el hogar. Lo anterior se explicita cuando el hijo de la Amazona solo le rinde tributos a la diosa Artemisa y desprecia a Afrodita, con lo cual infravalora lo que ella representa en la sociedad. Esta actitud, censurada por el sirviente, lo caracteriza de entrada como un joven arrogante (Eurípides v.115-120).

En principio, la posición que se nos muestra de Hipólito la podemos atribuir a que éste ha decidido adoptar un ideal de vida que no le brinda importancia a la dimensión amorosa y sexual. Ideal de vida que se detalla en la discusión que tiene con su padre, en donde menciona su aspiración a triunfar en los certámenes helénicos (v.1080). Sin embargo, este ideal célibe va un poco más allá pues alude a las mujeres como seres de los que se debería prescindir, además de caracterizarlas como destructoras del hogar (v.615-670). Esto implica que Hipólito no solo no asume los deberes que le corresponden a él dentro de la sociedad, sino que también, en su discurso, les niega el rol a las mujeres o aspira a un mundo sin éstas. Considerando el comportamiento de ambas figuras y el desenlace fatal de ambas, es válido pensar que probablemente la justicia poética de la obra los castiga a ambos por alejarse, curiosamente en sentidos opuestos, de la idea de las relaciones sexoafectivas heterosexuales de la época.

Los roles de género no solo implican cumplir determinadas expectativas según el caso, sino que también condicionan y limitan el actuar de los sujetos. De esta forma los roles de género se mapean en la tragedia por una serie de polaridades, de las cuales la compuesta por el silencio/habla nos parece fundamental. En *Hipólito* esta polaridad implica que solo el sujeto masculino puede hablar mientras que el femenino debe guardar silencio. Fedra, por ejemplo, cumple con el silenciamiento en su búsqueda inicial por reprimir su deseo. Comportamiento que se alude como la única salida decorosa que Fedra encuentra ante su situación (v.332). Idea que es, además, acompañada por la temprana advertencia que hace la figura de los peligros de fiarse de la lengua (v.395-400), con lo cual parece indicar lo amenazante de los discursos correctamente elaborados que son capaces justificar aquello que es, bajo los preceptos morales de la época, negativo. Esto es lo que encarna la Nodriza, quien logra convencer a su ama para que le revele el motivo de su dolor, aseverando que el conocer el motivo de su silencio le traerá a ella mayor gloria (v.334), e incluso va más allá al justificar su deseo en un discurso que finaliza con la recomendación de que pase a la acción, pues le dice que aquello es mejor que la preservación de su buen nombre (v.500-503).

Con la exteriorización del secreto de Fedra la tragedia nos presenta la imagen simbiótica de que el caos de una casa –ante la ausencia de Teseo y la displicencia de Hipólito– genera la falta de control de la mujer y viceversa. Este descontrol toma forma en la Nodriza, al asumir un rol con el cual trasgrede al señor del *oikos*, en la medida de que planea ayudar a

la esposa de éste a cometer adulterio. Hipólito, por su parte, antes de escuchar a la Nodriza le hace un juramento de discreción en el cual entrega su discurso, lo cual lo deja en mala posición para enfrentarse a la acusación de Fedra.

El juramento que hace Hipólito impide que éste pueda referir frente a su padre lo que ha conversado con la Nodriza, lo cual lo deja sin una prueba fundamental de su inocencia. De todas formas, el hijo de Teseo se dispone a realizar ante su padre un discurso de autodefensa en el que plantea su honor ligado al buen comportamiento que tiene con sus cercanos y la pureza de su celibato (v.995-1005); luego intenta presentar como improbable que él haya roto su ideal de vida por Fedra y plantea que no le interesa quitarle el poder para gobernar (v.1010-1020). Finalmente, cierra su discurso con juramentos aseverando que Fedra actuó con sensatez al suicidarse (v.1025-1035). Este último pasaje implica que Hipólito entiende que Fedra se ha suicidado como forma de resguardar su honor frente a algo impropio y llama a su padre a ser igualmente sensato. Sin embargo, aquí las palabras no son capaces de superar lo que parece ser una evidencia contundente de la culpabilidad de Hipólito y por medio de una maldición paterna se sella el destino del hijo de la Amazona.

De esta forma, la polaridad silencio/habla se encuentra trastocada tanto por Fedra como por Hipólito. La primera, presa de las emociones que la exceden, rompe con dicho ordenamiento al dejar salir sus opiniones respecto al adulterio y, lo más grave, su deseo oculto por Hipólito. Mientras que el segundo al darle un gran valor a su honor prefiere mantener su palabra y callar, frente a Teseo, la conversación que ha tenido con la Nodriza.

El tercer aspecto a analizar es la lucha permanente que se da dentro de la tragedia entre la dimensión racional y pasional de las tres figuras principales de la obra. Teseo, Fedra e Hipólito toman decisiones o actúan arrebatados por distintos sentimientos los cuales, según Ebbott, aparece en la obra como elementos con un gran poder destructivo (107).⁶ El combate entre lo racional y lo irracional se aloja en primer lugar en Fedra, quien entiende lo impropio de sus sentimientos, los cuales, en un momento de debilidad, salen a la luz generando un miedo que la sobrepasa y la hacen acusar al hijastro. Hipólito, por su parte, reacciona de forma destemplada ante lo que le revela la Nodriza cuando, en rigor, Fedra no ha realizado ninguna acción directamente impropia. Por otra parte, Teseo se encuentra en la compleja posición de intentar dilucidar lo falso de lo verdadero (Ebbott 115),⁷ lo cual hace al contraponer el discurso de Hipólito frente al suicidio de Fedra. Teseo se decanta por esta última en

⁶ “Yet the drama hinges on human emotions and passions and how these emotions can lead to destructive actions, especially when we misunderstand one another”.

⁷ “Hippolytus and Theseus wrestle with just such problems of ambiguity that exist no less for us than they did for the Athenians. How do we know the truth from a lie? How can we make the right decision when we don’t know what is true, or when we are deceived?”

parte debido a la conmoción por el suicidio de su esposa, a lo cual se suma la ira que experimenta al sentirse engañado y mancillado por su propio hijo. De esta forma las tres figuras se exceden cuando actúan: Fedra desesperada decide quitarse la vida y como último acto deja una nota acusatoria que busca defender su honor, pero de paso, como mencionamos más arriba, le deja una lección a su hijastro. Hipólito al conocer el deseo de Fedra por medio de la Nodriza actúa como si ésta misma se le hubiese insinuado y le desea la muerte, con una serie de imprecaciones posteriores que atacan a todo el género femenino. A esto tendríamos que sumar su actitud jactanciosa con Cipris que, en primera instancia, es la razón de todos los males. Teseo, por su parte, desestima todo el discurso de su hijo y no se limita a castigarlo o desterrarlo pues le solicita a Poseidón que lo aniquile.

Estas reacciones en cadena que hemos resumido son provocadas por la búsqueda permanente de los personajes por resguardar su buen nombre, ya sea en el caso de Fedra al respecto de su sexualidad, Hipólito a la luz de su honor y Teseo en su intención de recuperar la honra de su esposa y la de él mismo. Toda esta necesidad de resguardar el honor se liga directamente con cumplir con las actitudes que estiman razonables a la luz de sus roles de género.

La necesidad de resguardar el honor que deviene de los roles de género pone a los personajes en el peligro de acometer acciones excesivas, como el suicidio o las maldiciones. En este sentido, es claro cómo la obra explora los límites de la racionalidad y escenifica que, cuando las figuras se ven sobrepasadas por sus sentimientos, el orden social entra en crisis. Todo lo anterior inicia con Fedra que al no ser capaz de sobreponerse a sus deseos termina arrastrando al resto de los personajes. Este sería, en términos de Foley, una representación de un miedo común de los varones de la época, a saber: las consecuencias nefastas de entregarse a las pasiones y no poder analizar o abordar una situación desde una perspectiva racional (116).⁸ Fedra, por tanto, ha pasado a ser una representación paradigmática de un deseo amoroso autodestructivo, generando, en ocasiones, una imagen negativa de la mujer como sujeto deseante. En este sentido, es significativo notar lo que hace con el personaje una dramaturga mexicana como Ximena Escalante, en cuya obra *Fedra y otras griegas*, reescribe al personaje pero desde una perspectiva que no solo examina a la figura de Fedra sino todo el contexto en que ésta se sitúa.

⁸ “Women’s reputed incapacity for self-control, their vulnerability to desire, their naive ethical misjudgments, their passionate responses to victimization, their desire for autonomy and reputation at others’ expense, and their social incapacities are all characteristics men feared in themselves and preferred to explore in women”.

Fedra y otras griegas

Antes de presentar la estructura de la obra, es importante consignar cómo esta recepción se instala en la tradición mexicana que mantiene diálogo con los clásicos griegos. En ese sentido, es importante atraer las reflexiones de Reyes a propósito de su *Ifigenia cruel*. Allí el autor apuesta por la apropiación de la cultura y mitología griega, en lo que denomina “una Grecia para nuestro uso” (84). Esto debido a que en la tragedia griega asistimos a un corpus de obras que parecen ser la “caja de resonancia de un mal general” (Reyes 85). Para Reyes esto implica una forma específica de realizar recepciones de tragedias, las cuales deben estar marcadas por conservar lo sustantivo de la problemática ética abordada en la obra sin la necesidad de teñir la pieza “con los pueriles encantos del color local” (87). La propuesta de Escalante en este punto se asemeja a estos postulados, tanto en la medida de que recupera el problema ético fundante de la historia como por el grado de indeterminación en el que posiciona a los personajes. La Fedra de Escalante no vive en el mundo griego clásico, pero tampoco se posiciona en el México contemporáneo. Parece habitar en un no lugar en el que confluyen el mundo mítico griego y el mundo moderno.

En términos estructurales, la obra se divide en cuatro partes: tres actos que siguen el crecimiento de Fedra y uno que aborda a la Ariadna abandonada. El primer episodio nos muestra a una Fedra de diez años que comienza a tener interés amoroso por Teseo, que es la pareja de su hermana mayor. En la segunda parte veremos a Teseo dejando a Ariadna por Fedra, mientras que, en el tercer acto, tomará lugar la historia del deseo de Fedra por su hijastro.

La idea de que Fedra y Ariadna, al mismo tiempo, hayan estado interesadas por Teseo es probablemente extraída de la obra *Amor es más laberinto*, en la que se nos presenta la pugna de ambas por la atención de Teseo. De hecho, en la Jornada Primera el coro inicia diciendo: “En la hermosura de Fedra,/ y en la beldad de Ariadna,/ muestra amor que hay mayorías/donde no caben ventajas” (De la Cruz 267). Por su parte, la obra de Escalante aborda la discordia entre las hermanas enfatizando la minoría de edad de Fedra para presentar su despertar sexual. Esto inicia cuando Fedra es testigo del amor idílico que está viviendo su hermana con Teseo. Éste tiene como vía de expresión una serie de citas del texto de Sor Juana que le producen extrañamiento a Fedra:

Fedra: ¿Por qué habla así mi hermana?

Nana: ¿Cómo?

Fedra: Así, como todo al revés.

Nana: Se están enamorando (Escalante 14).

Ese lenguaje enrevesado que sería propio de los enamorados es el de la poesía novohispana, con una estructura métrica octosilábica y con un uso recurrente del hipébaton. Este registro sigue el estilo de la poesía del Siglo de Oro con la particular visión del amor que allí se cristaliza y que sería entonces el estilo amatorio entre Ariadna y Teseo. Todo lo anterior contribuye a la caracterización de este amor como nuevo e incomprensible para Fedra. Cabe mencionar que esta disputa entre hermanas también aparece en la tragicomedia *Teseo* de Emilio Carballido, aunque en este caso Fedra es mucho más sugerente y avezada en la seducción del príncipe ateniense. Con esta obra en mente, podríamos aseverar aquí que Escalante le provee una perspectiva diferente a la disputa entre las hermanas. Esto en la medida que ya no es la lucha más o menos jocosa y/o descarada entre ambas por el amor del hombre, sino que el foco de atención se moviliza hacia cuestionar el medio social que genera esta pugna entre dos hermanas por un hombre.

Con la presentación inicial de Fedra queda claro que su devenir como mujer queda determinado en el momento en que comienza a desear y este deseo se configura como peligroso para el resto de sus relaciones. Así queda plasmado cuando la Fedra de diez años se encuentra con Tiresias. En este encuentro aparece la idea del destino, concepto que es asumido con una significación que nos parece destacable. El adivino, al hablarle del destino, en realidad está refiriendo al deseo sexual que va a emerger en Fedra: “Te pasan cosas que no puedes evitar. Llegan. Irremediablemente” (Escalante 4); cuando la niña le niega esto, el mendigo le responde: “Imposible, ya empiezas a sentirlo en tu cuerpo” (*ibidem*).

Esta configuración se complementa con la construcción de un horizonte de referentes femeninos que acompaña a Fedra, elemento que le da el título a la obra. Una de estas mujeres es su madre Pasífae, que aparece en sus sueños y, simbólicamente, es atraída por el deseo que ella padeció. Esta figura es evocada en términos similares en la versión de Unamuno, en cuyo primer acto Fedra le solicita a Eustaquia que hable de su madre, a lo que ésta le responde con evasivas y luego recuerda cómo Pasífae también combatió contra sus deseos (451).

Tal como aquí lo hace Unamuno, en la obra de Escalante, la madre aparecerá sugestivamente en los momentos en que Fedra se rinda a sus deseos enfatizando con esto el determinismo que tendría Fedra. Pero Escalante va más allá e incluye también como referente a Europa, abuela de Fedra, que fue raptada por Zeus metamorfoseado como toro. Esta inclusión de personajes tiene que ver con dar cuenta de una serie de referentes femeninos introyectados en Fedra, que la empujan a actuar de una determinada manera, reforzando la idea de una femineidad que está fijada de antemano. Por lo tanto, el rol de instigadoras se fragmenta en varias otras figuras que directamente buscan que Fedra primero seduzca a Teseo y luego a Hipólito. Esto trastoca el deber ser de la figura presentada en la tragedia griega. Allí la figura femenina debía evitar la sola mención de sus deseos,

mientras que aquí el medio social de Fedra la empuja a descubrir y cumplir sus deseos para luego juzgarla por ello.

Junto con las mujeres de su familia, Fedra se ve rodeada por otros dos grupos de sujetos femeninos, uno de ellos corresponde a mujeres de un mundo cotidiano, mientras otras son figuras míticas de la tradición griega: la Medusa, las sirenas, Moira. Todas estas relaciones están marcadas por la dimensión sexual, en el sentido de que algunas de estas mujeres propiciarán el descubrimiento de ese ámbito en Fedra, mientras otras lo mirarán con sospecha. Con lo cual sigue presente la idea de que una mujer que evite los escándalos o no cause revuelo es un modelo admirable. La obra reescribe esto con una perspectiva que revela la construcción misma del rol, en la medida que la preadolescente Fedra no cae en cuenta del peso de la mirada ajena en sus actos e incluso se toma su atracción por Teseo como algo inocuo. Al respecto, en la primera parte de la obra, Fedra considera normal sentirse atraída por el novio de su hermana mayor y concluye que es muy plausible que él luego sea suyo, pues lo compara con los objetos que las hermanas se heredan.

Teseo, por su parte, se configura como la figura masculina que será el contrapunto de Fedra. La pieza mexicana no solo escenifica el deseo de Fedra por su hijastro, sino que también nos presenta a un Teseo que hace algo que puede ser leído como equivalente. Lo anterior debido a que, si bien Fedra siente atracción por Teseo en la primera parte de la obra, es en la segunda donde este interés empieza a ser compartido. Lo anterior espejea una historia similar desde dos perspectivas, es decir, la historia de Teseo con Fedra y, posteriormente, la de Fedra con Hipólito. Presentando por tanto en la primera parte de la obra una relación entre un hombre adulto y una mujer pequeña y, la segunda parte, escenifique la cara contraria cuando la mujer adulta se enamora de un varón joven.

La fundamental aquí entre los dos géneros es que un acto equivalente es juzgado y presentado de forma diferente en ambos casos. Así, mientras Fedra se avergüenza por lo que siente y hace, Teseo se indigna cuando le hacen ostensible lo impropio de su acción. Todo esto se aprecia con mayor claridad cuando la Fedra de catorce años viaja en barco junto con su hermana y Teseo. Es en este momento en el que se le aparecerá en sueños su madre, la que le anticipa a su hija que comenzará su menstruación y, por tanto, deberá tomar pastillas anticonceptivas. Pasífae compara abiertamente el deseo que ella sintió por el toro con el que siente su hija por Teseo, incentivando a Fedra a actuar. A pesar de lo que se podría creer, luego de este sueño, Fedra no será más arrojada con Teseo y, de hecho, es él quien comienza a mirarla con ojos distintos: “Está más grande [Fedra]. Sí más cadenciosa, más femenina, más... con cuerpo de... de mayor. Se ven sus formas” (Escalante 22). Junto con esto, la adolescente vivirá otras experiencias en el barco que muestran cómo todos los personajes que la rodean comienzan a sexualizarla. Mientras Teseo activamente busca estar con Fedra y ella lo evita, se encuentra con dos sirenas que le dicen que Teseo siente atracción por ella y la

incentivan a buscarlo. Poco después de esto Ariadna la riñe por estar provocando a su novio, enfatizando que cualquier interacción con Teseo puede ser sospechosa:

Fedra: ¿Qué quieres que haga?

Ariadna: Que no lo provoques.

Fedra: ¿Ver y hablar es provocar?

Ariadna: Cualquier cosa puede serlo (Escalante 38).

Teseo y Fedra tendrán relaciones sexuales en un recoveco de la embarcación. Las sirenas la felicitan y la niña con la que solía jugar le dice que su madre ya no la dejará interactuar más con ella, pues es juzgada como una mala influencia. Fedra ha comenzado un tránsito que no tendrá retorno. En éste ha optado por seguir los impulsos de sus deseos acercándose a figuras femeninas semihumanas y rompiendo de paso relaciones con las demás mujeres. El más significativo de estos quiebres es con Ariadna, pues al alejarse de ella se está rompiendo un vínculo familiar para entregarse a Teseo en medio de un sentimiento de vértigo que la hace temer que éste la deje.

En este punto se modifica un elemento determinante de esta reescritura de la historia de Fedra, pues hace patente, durante más de la mitad de la obra, que el deseo femenino no deviene de un castigo divino y son las miradas externas las que hacen de este un elemento problemático. Las mujeres que aparecen y que fueron castigadas o seducidas por medio de engaños, se presentan como orgullosas y activas en las decisiones que tomaron en el terreno sexual y encarnan en su actitud el consejo de la Nodriza de Eurípides de que pasar a la acción es más virtuoso que guardar silencio. Silencio que, de hecho, en la obra de Escalante tendrá más significados que solo resistir u ocultar un deseo.

La obra de Escalante nos presenta una modificación sustancial al respecto de cómo se configuran las figuras femeninas deseantes. En el caso de *Hipólito*, es claro que el deseo femenino produce culpa pues tan solo exteriorizarlo resulta ser destructivo. En el caso de la obra de la autora mexicana, el deseo no pierde su cariz peligroso pero el hecho de exteriorizarlo le provee a las figuras femeninas cierto honor. En *Fedra* y otras griegas, lo esperable de las mujeres y de Fedra es que exterioricen y cumplan su deseo. Lo anterior, sin embargo, no implica que no exista un juicio negativo al respecto, de modo que Fedra se encuentra en un contexto cuyas ideas sobre los roles de género son contradictorias, pues las impulsan a hacer algo por lo cual luego serán juzgadas. En otras palabras, se orilla a que cumplan con su deseo pero no con un afán liberador, sino más bien con uno de carácter morboso. De esta forma el silencio pasa a ser una forma de las figuras femeninas de no caer en esta celada y resistirse a quedar expuestas frente al juicio de los otros.

A lo largo de la obra la valencia del silencio va adquiriendo diferentes significaciones. El

primer ejemplo es la exhibición de Medusa en un espectáculo de fenómeno de circo. Esta figura opera como una advertencia de lo que le podría pasar a una mujer que se deja dominar por su deseo: “Yo amé. Ahora ya no. Perdí. No tengo deseo, no tengo sueños” (Escalante 12), aunque se niega a narrar en detalle la historia que le produjo dicha metamorfosis. Medusa es la presentación de la represión absoluta de un sujeto femenino que, al no querer relatar su historia como espectáculo para una audiencia, resignifica el silencio como un elemento que provee dignidad.

Utilizando el silencio de forma similar, Fedra es un personaje bastante cuidadoso con sus intervenciones. De hecho, si vemos las tres partes de la obra, notaremos que a medida de que Fedra crece va notando lo peligroso de exteriorizar sus deseos. Mientras la preadolescente de la primera parte habla directamente de su deseo por Teseo, ya en la segunda parte asume una actitud más precavida y para la última sección cae en un silenciamiento similar al de la tragedia de Eurípides. De esta manera la construcción de Fedra y su identidad como sujeto deseante oscila entre la curiosidad inicial y la toma de conciencia que detrás de esto existe.

La tercera parte de la obra nos presenta un tercer tipo de silencio, ligado a la contención similar al de la tragedia de Eurípides. El momento más significativo para visualizarlo se da cuando Fedra se aproxima a Hipólito de forma silenciosa aunque activa en movimientos, en una escena que Escalante escribe solo a partir de las reacciones de Hipólito: “¿Por qué me tocas?/ ¿Por qué me tocas así?/ No me toques./ No me gusta. [...] Estás llorando./ ¿Por qué estás llorando?/ ¿Te sientes mal?” (Escalante 92-93). Este silencio de lo indecible dará paso luego al silenciamiento absoluto de la renuncia a la vida por parte de Fedra.

En este punto la obra de Escalante es bastante similar al inicio de la tragedia de Eurípides, en el cual vemos a Fedra abandonada en un estado de renuncia a la vida que será la forma en que esta figura terminará con su vida. La obra mexicana nos muestra una Fedra que se apaga por medio de prescindir de sus necesidades vitales hasta morir sin, por tanto, colgarse. Esto también implica que la obra contemporánea quiebra todo el resto del argumento y no existe acusación a Hipólito, pues el gesto parece ser el de una Fedra que se inmola para justamente evitar la escalada de violencia.

El habla, por su parte, se muestra como una cuestión que es fundamentalmente asumida por los otros. La mayoría de las revelaciones significativas de la obra son verbalizadas no por la figura que lo siente, sino que por otro que inquiere y exterioriza. Es similar a la idea ya presentada en la tragedia, cuando Nodriz habla de Hipólito y Fedra le dice: “De tus labios has oído su nombre, no de los míos” (Eurípides v.353). Así sucede con en el Animador que, por la fuerza, quiere hablar por Medusa; Pasífae y las sirenas que instan a la muchacha a reconocer su atracción por Teseo; Ariadna, por su parte, interroga a su hermana menor para que reconozca sus actitudes seductoras con Teseo; mientras que Baco interroga a Te-

seo sobre sus intenciones con la hermana menor de su novia y, finalmente, Nana no solo explicita el deseo prohibido de Fedra por su hijastro, sino que describe la obsesión que tiene la mujer con el muchacho. El discurso de los otros muchas veces busca motivar el deseo; no se agota en exteriorizar su deseo, sino que también, en muchos casos, motivarlo. Esto implica que las lecciones que recibe son, en realidad, anti-ejemplos que buscan llevarla a cometer la trasgresión. Al respecto de esto es elocuente el discurso que le da Europa: “Qué vergüenza, eres la primera de la familia que se queda pasmada en el amor, la primera que, nunca mejor dicho, no agarra el toro por los cuernos. Tan bien que ibas, tan bien que habías hecho barbaridades de niña, de adolescente eras un ejemplo” (Escalante 95).

Es claro que el principio de la vergüenza en comparación con la tragedia griega ha quedado trastocado y se ha invertido. Si en la obra de Eurípides la culpa venía dada por acometer una acción impropia, aquí esto se aduce al no cometerla, pues, como dice Europa, defrauda a su estirpe.

El último aspecto a revisar es la forma particular en que la obra de Escalante nos presenta la relación entre lo racional y lo irracional. Aquí, por parte de Fedra vemos la emergencia de un supuesto destino y de los dos deseos que siente en la obra por Teseo y luego por Hipólito. La obra de la autora mexicana hace que veamos primero a una Fedra que cede ante una relación que es problemática pero que luego evita repetir. La obsesión de Fedra por Hipólito es el objeto principal de las reescrituras más reconocidas de la tragedia y el elemento que más rápidamente asociamos al personaje. En este sentido, presentar solo en el último cuadro el abordaje de esto ya es bastante llamativo, pues evidencia que se desea presentar una perspectiva diferente y más abarcadora de esta problemática. Junto con esto, podríamos asumir que el uso de pasajes, a veces textuales, de Séneca con el que se da inicio a esta parte, está al servicio de generar expectativas. Es decir, que entraremos en la historia ya conocida contada al modo de Séneca o Racine, lo que, sin embargo, no sucede. Escalante defrauda las expectativas incluyendo estas referencias explícitas para enfatizar que la obra no tomará ese camino.

El Hipólito de Escalante se configura como una contraparte bastante significativa de la misma Fedra, esto por medio de la recuperación de su indiferencia al respecto de la dimensión sexual ya presente en la obra de Eurípides. Si desde niña Fedra fue empujada a descubrir y exteriorizar su sexualidad, el joven Hipólito declara no desear la compañía de hombres ni mujeres. Lo anterior no debido a un ideal de vida –como en la tragedia– sino más bien al aburrimiento que le producen las relaciones y las complicaciones que, a su juicio, éstas implican: “matrimonio, conflictos, enfermedades, hijos y herencias” (Escalante 81). La configuración del personaje desinteresado de los lazos y la familia recuerdan al Hipólito de Sarah Kane debido a su abulia aunque, en el de Kane, la desidia lo dispara a una vida disipada en los excesos, mientras que en el caso de Escalante, esto lo hace un sujeto anestésico. El Hipólito de la autora mexicana tiene un ideal de una vida entregado a la

actividad física para no pensar y alejarse de las figuras femeninas que sobrepensarían las cosas. Este sobrepensar es lo que representa a la figura de la Fedra niña y adolescente, cuyo principal objeto de reflexión fue pensarse en sus relaciones amorosas/pasionales frente a los otros, tomando distancia con la construcción de una identidad masculina que, respecto a las relaciones amorosas, se erige como pragmática. En palabras más simples, la obra nos muestra las diferencias del desarrollo sexoafectivo entre géneros, presentado a una niña altamente sexualizada que una vez adulta y al intentar establecer una relación con un menor, en este caso Hipólito, cae en cuenta de lo impropio de esta acción.

En ese momento a Fedra le sobreviene la culpa y el deseo, por lo cual decide ir a un lupanar. Allí tomará lugar la que es una de las escenas más destacables de la obra. La conversación que tiene Fedra con la prostituta parece tener como tema el preguntarse cuál de las dos es la que ha sufrido más; sin embargo, en medio de esto aparece un hombre que posee a la interlocutora de Fedra sin apenas dejar que ella se exprese. Al ser testigo de cómo la mujer es utilizada por el hombre, Fedra parece tomar la decisión de ir hacia el interior de su casa para dejarse morir.

El suicidio de Fedra obedece a la única manera que tiene el personaje de vencer su deseo impropio y que la llevaría a abusar del muchacho. Podríamos hablar aquí de un sacrificio no para resguardar su honor o de su familia, sino para evitar cumplir las expectativas que tenían sobre ella y replicar el comportamiento abusivo de los hombres del cual ella ha sido testigo y, ciertamente, víctima. La obra es capaz de mostrarnos esto con inteligencia, pues no lo expone directamente y, de hecho, tiende a naturalizar situaciones que solo se vuelven explícitas y crudas cuando miramos la situación desde la Fedra adulta. Tal como ella recorre el cuerpo de Hipólito con la excusa de decirle algo en privado, en la primera escena recordamos a Tiresias haciendo lo mismo con ella cuando apenas tenía diez años. Del mismo modo, el fugaz y violento acto sexual que tiene la prostituta con el cliente, quien solo buscaba satisfacer un deseo con premura, espejea el acto sexual que tiene con Teseo en la segunda parte de la obra. Acto sexual que, de hecho, acontece cuando Teseo se encuentra con ella mientras está jugando con otra niña a las escondidas y la sorprende en un lugar oculto para el resto.

La idea de una Fedra que se anule de forma sacrificial, más que por resguardar su honor o vengarse de Hipólito, ya está presente en la obra de Villaurrutia *La hiedra*. En ésta, Teresa (que juega el papel de Fedra) sacrifica su amor por Hipólito, que de hecho es correspondido, para que él pueda formar una familia y ella, por tanto, queda relegada al hogar de su esposo muerto, símbolo de la opresión en la que vive, aquel lugar que llama irónicamente “su casa” (Escalante 232). De este modo, si Teresa se encierra en la casa opresiva del hombre, Fedra de Escalante prefiere encerrarse en ella misma y desaparecer en vez de vivir en el dolor o transformarse en la villana/abusadora de Hipólito.

La obra, de esta forma, exhibe cómo hemos naturalizado y aceptado situaciones a la luz de

los estereotipos de género. En este caso particular, las relaciones heterosexuales marcadas por ostensibles diferencias etarias que, en el caso de un varón adulto se naturaliza, mientras que, cuando la mujer es mayor se mira con sospecha. La pieza así nos muestra casi como natural y mutuamente deseada una relación de una niña/adolescente con un hombre mayor, para luego mostrarnos el espanto que produce solo imaginarse la concreción de una relación similar entre una mujer mayor y un joven. Incluso tanto Teseo como Fedra dudan del camino que están tomando; el primero es acusado por Baco directamente de ser un pedófilo, pero esta acusación no parece hacer mella en el sujeto que de igual manera seduce a Fedra. La capacidad de resistirse por tanto a una pulsión irracional es superada por la que resulta ser una estoica Fedra que, como ella misma dice: va en contra de todos al oponerse a su destino.

Todo lo anterior cambia fundamentalmente el sentido de la decisión de Fedra de morir y la hacen evitar su destino de mujer trasgresora. La Fedra de Escalante no es la que debido a su deseo hunde a los hombres y a la familia, la que se venga por despecho o la que es dominada por entero por su deseo, sino que, por el contrario, al ser embargada por el deseo es capaz de vencerlo sin llevarse a otra víctima más que a ella misma. Lo que —finalmente— hace que Fedra supere la pulsión que la arrastra hacia y contra Hipólito y deje con su muerte una acusación contra la sociedad en la que creció. Esto plantea una visión crítica de una cultura en que el deseo se da dentro de márgenes que, en realidad, construyen relaciones asimétricas.

Fedra y otras griegas es una obra que opta por presentarnos la historia de Fedra bajo una perspectiva que desea exhibir no un momento de crisis de los roles de género —como en Eurípides— sino que se remonta a la construcción misma de estos roles. Escalante hace llegar, por otro camino, a la misma encrucijada que vive la Fedra de la tragedia, es decir, uno en el que la muerte es la única salida, aunque para la Fedra clásica ésta sería una forma de escape frente el deshonor de ser poseída por un deseo impropio, en la de la autora mexicana es la forma resguardar su dignidad al evitar convertirse en aquello que la empujaban a ser y de lo cual ella misma ha sido víctima, llevando al centro de la discusión no a la mujer deseante sino que a la sociedad en que ésta se creció.

De esta forma, la reconfiguración de Fedra en una historia que pone en discusión los roles de género en las relaciones amorosas heterosexuales y que, ciertamente, exhibe las consecuencias de la mirada patriarcal sobre el deseo femenino, es parte de un movimiento que revisita a las figuras dramáticas de la tragedia para reflexionar sobre las relaciones de género. En esto Escalante se configura como una iniciadora de lo que posteriormente harán autoras como Perla de la Rosa, quien utilizará la figura de Antígona para visibilizar y denunciar la catástrofe humanitaria que suponen los femicidios en México. En este sentido, la obra de Escalante, que asume un extenso recorrido de una tradición dramática griega, europea y mexicana abrió caminos para esta nueva etapa en la que una pléyade de dramaturgas hace suya la tragedia griega para reflexionar y denunciar problemas vinculados al

género que todavía no son resueltos por sus respectivas sociedades.

Fuentes consultadas

- De la Cruz, Sor Juana. *Amor es más laberinto. Obras completas IV Comedias, Sainetes y Prosa*. Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 266-418.
- Domínguez, Christopher. "El teatro literario de Ximena Escalante". *Letras libres*, núm. 171, 2013, pp. 44-46.
- Ebbott, Mary. "Hippolytus". *A companion To Euripides*, editado por Laura K. McClure, Wiley Oxford: Blackwell, 2017, pp.107-121.
- Escalante, Ximena. *Fedra y otras griegas*. Buenos Aires: CELCIT, 2021.
- Eurípides. *Hipólito. Tragedias I*. Traducido por Medina, López Férez y Calvo, Barcelona: Gredos, 2006, pp. 215-280.
- Foley, Helen. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princenton: Princeton University Press, 2001.
- Goff, Barbara. *The noose of words: Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytos*. Cambrigde: Cambridge University Press, 1990.
- Kornaraou, Eleni. "The Agonistic Element in Euripides' Hippolytus". *Conflict and Competition: Agon in Western Greece. Selected Essays from the 2019 Symposium on the Heritage of Western Greece*, editado por et al., Tim Sorg, Iowa: Parnassos Press, 2020, pp.157-170.
- Mueller, Melissa. "Phaedra's Defixio: Scripting Sophrosune in Euripides' Hippolytus". *Classical Antiquity*, vol. 30, núm. 1, 2011, pp. 148-177.
- Racine, Jean. *Fedra, Andrómaca, Británico, Ester*. Buenos Aires: Losada, 1939, pp.23-77.
- Reyes, Alfonso. *Ifigenia Cruel: Poema dramático, con un comentario en prosa de Alfonso Reyes*. Madrid: Editorial Calleja, 1924.
- Rinaldi, Daniel. "Procedimientos intertextuales en Fedra y otras griegas de Ximena Escalante". *Nova Tellus*, vol. 26, núm. 2, 2008, pp. 293-321.
- Tucídides. *Historia de la guerra del Peloponeso*. Traducido por Vicente López Soto, Barcelona: Juventud, 2015.
- Séneca. *Fedra. Tragedias II*. Traducido por Jesús Luque Moreno, Barcelona: Gredos, 2016, pp. 7-76.
- Unamuno, Miguel de. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1973.
- Villaurrutia, Xavier. *Poesía y Teatro completos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Wohl, Victoria. *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press, 1998.