

## *Una botella al mar: El Silencio de Fedra y la Poética del no decir*

PEÑALBA, Malén Abril / Universidad Nacional de Hurlingham, Argentina -  
Malenpenialba@gmail.com

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: Fedra - Eros - Secreto - Silencio - Deseo

### > **Resumen**

*Fedra* de Séneca es una tragedia que explora el poder destructivo de *Eros* cuando no se confiesa. La prolongada ausencia del esposo de Fedra, Teseo, exacerba el deseo prohibido por Hipólito, su hijastro. Las normas morales la obligan a mantener su amor en secreto.

Anne Carson, poeta y ensayista, ofrece una reinterpretación contemporánea de *Fedra*, enfocándose en la tensión entre el deseo y la moral. Carson (1998), en su lectura del mito o de la tragedia, describe a *Eros* como una figura triangular donde los vértices son la amante, Fedra; el amado, Hipólito; y la distancia que los separa. Esta distancia no solo los aparta, sino que aviva el deseo de Fedra, mientras el secreto y el silencio la consumen físicamente.

En el presente trabajo analizaré dos breves pasajes del Acto II para explorar cómo la presencia de *Eros* impide la confesión de Fedra, manifestándose en el deterioro de su aspecto físico. Finalmente, relacionaré este análisis con la poética de Celan, donde el lenguaje poético surge como un medio capaz de transmitir aquello que trasciende el alcance de las palabras comunes.

### > **El Silencio y el Cuerpo como Lenguaje del Deseo Inefable**

Y este fluir del pensamiento  
acaso será siempre  
una cámara lenta del disparo.  
Un trueno primero,  
después el relámpago  
reabsorben en una sensación  
fulminante de silencio.  
Susana Villalba.

Formar palabras es conectar dos o más elementos a modo de modular una construcción. Las partes del cuerpo trabajan juntas para crecer en los sonidos derivados del aire expulsado. Permanecer en silencio puede ser un acto de comunicación o el fracaso de ella. En el Acto II de *Fedra* de Séneca, la protagonista opta por el silencio como una forma de proteger y evitar daños externos, pero la elección termina generando un daño profundo en el interior de ella misma:

"Mi boca niega el paso de las palabras que intento articular. Una gran fuerza impulsa mi voz y otra más grande la retiene" (Ag. *Fedra*, 35).

Carson (1998:73) afirma que el poder oculto es un rasgo tradicional de *Eros*. Un robo que arranca de un silbido los pulmones del pecho de quien ama. Fedra, atrapada por *Eros*, experimenta este robo de sus pulmones que la deja sin aliento. Más adelante en la tragedia, la Nodrizza sentencia:

"Reanimad primero a esta desdichada, que el pelo estirado y la cabellera destrozada queden como están, como huellas de tu gran fechoría. Llevadla hasta la ciudad. Recobra ya tus sentidos. ¿Por qué te maltratas a ti misma y rehuyes la mirada de todos? Es la actitud interior lo que deshonra, no un accidente." (Ag. *Fedra*, 41)

El deterioro físico de Fedra, señalado por la Nodrizza, convierte su cuerpo en una especie de testimonio visible de lo que las palabras no pueden decir. El pelo deshecho, la postura abatida y el rechazo a las miradas ajenas son señales tangibles del peso invisible de *Eros*. Séneca parece haberse esforzado en plasmar, a través de signos físicos, la fuerza de una emoción tan devastadora como la pasión amorosa. En *Fedra* el poder de *Eros* se manifiesta en total contradicción con el ideal del filósofo estoico que consiste en el control de las pasiones a través de la razón. Ahora bien, la incapacidad de Fedra para articular su deseo en palabras crea un vacío que el lector tiene que llenar. Este vacío subraya la idea de que, debido a su magnitud, el amor y el deseo son, en última instancia, imposibles de formular a través de un lenguaje conocido. De todas formas, el acto de hablar es un acto de voluntad. Esto implica que, incluso cuando hay una gran fuerza interna que logra inhibirla, el acto de expresar palabras sigue siendo consciente. Rojas (2017: 3) afirma que subestimar las experiencias que se mantienen en los espacios silentes de la intimidad es encubrir lo que también nos constituye. Lo que sé sobre mí misma puede ser más extenso que la comprensión que otros tienen de mí y puede superar la manera en que me presento a los demás. Fedra está sumida en un estado de silencio de confesión que no puede transmitir a su amado directamente mediante el lenguaje verbal. En este sentido, lo que Fedra no dice constituye tanto sus sentires como lo que podría haber expresado, y su estado silente es una forma de existencia tan poderosa como el habla misma.

Espinoza (2013: 53), desde un enfoque centrado en los estudios del lenguaje y la comunicación no verbal, argumenta que el silencio, aunque carece de expresión verbal, comunica indirectamente la imposibilidad o la decisión de no revelar ciertos contenidos. En otras palabras, el silencio puede actuar como una forma de comunicación que expresa prohibiciones sobre lo que no se dice. Para Fedra, confesar el amor por el hijo de su esposo traería graves consecuencias. Espinoza (2015: 24) afirma que, al igual que la palabra, el silencio es portador y generador de sentido, la opción entre el decir/hablando y el decir/callando resulta significativa de forma diferente. En consonancia, el secreto de Fedra puede considerarse como una actuación silenciosa (Castilla, 1992: 80). Este silencio, cargado de significado, no se expresa mediante palabras dirigidas a Hipólito, pero revela la intensidad del sufrimiento interno de Fedra, manifestándose hacia afuera en un deterioro físico aparente.

De acuerdo con esta lógica, hacia el siglo VI a. C, Safo compuso el *Fragmento 31*. Cinco siglos después, Catulo realiza una adaptación latina del poema respetando la métrica pero introduciendo sus propias variantes amatorias:

"(...) Ya no hay voz en mí, sino que la lengua se me astilla y al punto  
un leve fuego corre bajo mi piel,  
con los ojos nada veo y me zumban los oídos, el sudor me brota desde la piel  
y un temblor me toma toda, estoy más pálida que la hierba y creo que estoy cercana a la  
muerte (...)" (Safo, fr. 31, en Luque, 2004)

La relación se encuentra en lo inefable del deseo: tanto en la tragedia de Séneca como en los poemas de Safo y Catulo, el deseo trasciende el lenguaje, manifestándose a través del cuerpo, el silencio, los temblores y la alteración de los sentidos. En esta misma línea, Zaina (1994: 298), en sus estudios sobre la intertextualidad clásica, señala que la habilidad de Catulo para representar el cuerpo en su adaptación es comparable a la manera en que Safo retrata los padecimientos corporales en el fr. 31, ofreciendo una representación detallada del sufrimiento físico. La poesía de Safo y Catulo traduce ese dolor en imágenes corporales vivas. Así, tanto el silencio como la representación física logran expresar lo que las palabras no pueden, demostrando que el no decir y el hablar a través del cuerpo son herramientas poderosas para comunicar lo inefable. En este sentido, silencio y palabra se entrelazan en la complejidad del deseo y del sufrimiento amoroso.

## > Una botella al mar: una espera en estado de flote

Es en la palabra, en el decir, que las cosas cobran existencia  
Paul Celan.

Lo vital, en un mundo aturdido, es mantener la continuidad musical. Se inhala y exhala lo que se quiere decir. La respiración del deseo es *Eros*. Sin el lenguaje verbal que formule en palabras una confesión de amor, todo queda dentro del amante. Fedra vive con el silencio contenido dentro de su casa. Yourcenar (1995), en su libro *Fuegos*, explora emociones como el amor, el deseo y el sufrimiento. En uno de los textos, inspirado en la tragedia de *Fedra*, Yourcenar describe la transformación interna de la protagonista frente al rechazo: "Ante la frialdad de Hipólito, imita al sol cuando choca con un cristal: se transforma en espectro. Habita su cuerpo como si del propio infierno se tratara" (Yourcenar, 1995: 5).

El secreto de Fedra está dirigido específicamente a Hipólito. Según Restrepo Vargas (2018: 2) el silencio se despoja del traje de la palabra para revestirse de la potencialidad del eco. En *Fedra*, este eco atormenta a la protagonista intensificando su sufrimiento en la imposibilidad de confesar su deseo. Es interesante vincular la poesía de Celan que, no solo trabaja con el silencio como vacío, sino como una especie de eco, una resonancia de lo que no puede decirse, pero que sigue presente, un espacio que simula estar vacío, pero está cargado de significado. Paul Celan, un poeta judío de origen rumano y figura central de la poesía alemana del siglo XX, tuvo un encuentro en 1967 con Martin Heidegger, el filósofo alemán acusado de colaboracionismo con el nazismo. Este encuentro, en la cabaña de Heidegger en la Selva Negra, simbolizó una tensión entre el silencio de la filosofía y la potencia del lenguaje poético. Celan, como superviviente del Holocausto, no solo buscaba un diálogo, sino que parece haber esperado un gesto de reconciliación o incluso un perdón por parte de Heidegger. Sin embargo, el filósofo permaneció en un silencio. A través de su obra, Celan produce la autenticidad de un decir poético que vino a ocupar el lugar del silencio de Heidegger: "El poema puede ser (...) una botella mensajera, arrojada en la creencia (...) de que, en alguna parte, en algún momento, podría ser depositada en tierra, tal vez en tierra cordial. Los poemas están en camino también de esta manera: se dirigen hacia algo. ¿Hacia dónde? Hacia algo que está abierto". (Celan, 1998).

Para Celan, el poema es un medio para alcanzar lo no dicho. Aquello que las palabras nombran indican que algo debe ser accionado, curado en el mejor de los casos. Permanecer en silencio es quedar atrapado en una espera que degrada, donde la quietud da la impresión de muerte, pero en realidad es solo un estado de flote. En esa inmovilidad se esconde una vida subterránea, que se revela precisamente en la decisión de renunciar a la palabra.

Carson (1998:184) sostiene que "la palabra escrita fija las cosas vivas en el tiempo y el espacio". En este sentido, el silencio de Fedra puede pensarse como un poema que todavía no fue escrito. Una botella arrojada al agua que espera perder el estado de suspensión marítima y llegar por fin a tierra firme.

## Bibliografía

- Carson, A. (1998). *Eros, el dulce amargo*. Buenos Aires: Fiordo.
- Castilla, C. (1992). *El Silencio*. Madrid: Alianza.
- Celan, P (1998). *Choix de poèmes*, trad. Jean Pierre Lefebvre, Paris: Gallimard.
- Espinoza, N. Á. (2013). El silencio femenino en el mito griego de Casandra. *Revista de lenguas modernas*, 19.
- Espinoza, N. Á. (2015). Casandra: Las funciones y signos del silencio en el Agamenón de Esquilo y Las Troyanas de Eurípides. *Revista Káñina*, 39, 23-37.
- Luque, A. (2004). *Safo: Poemas y testimonios*. Acantilado.
- Restrepo Vargas, L. (2022). *El silencio como experiencia de encuentro con otras rutas del lenguaje en Pedro Páramo (2018) de Juan Rulfo*. Medellín: Antioquía.
- Rojas, L. (2019). *El silencio, el dolor y el sentir de sí*. *Revista de Estudios Culturales* ISSN 1885-7353 N° 25.
- Séneca, L. Luque Moreno, J. (1988). *Fedra*. Madrid: Gredos.
- Yourcenar, M. (1995) *Fuegos*. Madrid: Alfaguara.
- Zaina, E. (1994). Aspectos del tratamiento del cuerpo humano en la poesía de Catulo. In *XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos 19-23 de septiembre de 1994*, La Plata. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios Latinos.