

# *Fedras. Desde Eurípides a Lourdes Ortiz*

LORENZO, Alicia N. / UNPSJB - [alicia.lorenzo.portela@gmail.com](mailto:alicia.lorenzo.portela@gmail.com)

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: teatro- reescritura- cuerpo- deseo*

## > **Resumen**

Cuerpos deseantes y resistentes, cuerpos que deliran y se estremecen de pasión o se someten a los rigores de la vida natural, cuerpos enajenados o civilizados: esta será, siempre, la historia de Fedra e Hipólito que se inicia con el teatro de Eurípides, en el siglo V. a. C. y que será visitada permanentemente a lo largo de los tiempos.

Hemos seleccionado una “Fedra”, la de Lourdes Ortiz (1984) -estrenada en el teatro Lope de Vega de Sevilla y publicada recién en 2013- quien recupera el hipotexto para desarticularlo y exponer la liberación femenina de los cautiverios impuestos por el patriarcalismo dominante. El cuerpo de Fedra deja de ser el lugar del “deber ser” y estalla decidiendo libremente sus relaciones con los otros y su manera de estar en el mundo. Con una profusa intertextualidad (sobre todo lorquiana) Ortiz reescribe el mito despojándolo de su tragicidad y derribando, no sólo tabúes ancestralmente instalados, sino también el poder de la norma.

## > **Presentación**

Que nadie sepa lo que puede un cuerpo  
significa que por encima o por debajo,  
o al lado, o más acá o más allá de lo  
conocido, el cuerpo sigue irguiéndose  
en frágil baluarte de la libertad humana.  
(Prólogo de Ximo Brotons para  
*Teoría del cuerpo enamorado* de M. Onfray)

Cuerpos deseantes y resistentes, cuerpos que deliran y se estremecen de pasión o se someten a los rigores de la vida natural, cuerpos enajenados o civilizados: esta será, siempre, la historia de Fedra e Hipólito que se inicia con el teatro de Eurípides, en el siglo V. a. C. y será visitada permanentemente a lo largo de los tiempos, produciendo así una red de interrelaciones en las que cada una juega alternativamente con el hipotexto o hipertexto de las anteriores y de las siguientes.

En un contexto social y político deteriorado, de escepticismo moral, de debilitamiento de los principios religiosos, de descomposición a raíz de la guerra, la figura de Eurípides oscilará entre la aceptación y el

cuestionamiento del público (será acusado de misógino, detractor o defensor de las mujeres); así, la mayoría de sus tragedias centran el conflicto alrededor de una figura femenina: Ifigenia, Electra, Hécuba, Alcestes, Medea, Andrómaca, Helena, Fedra.

Precisamente, a este último personaje nos vamos a referir en su obra *Hipólito* (428 a. C.) en la cual se presentan dos fuerzas en tensión configuradas en las diosas Afrodita y Ártemis y sus proyecciones humanas, Fedra e Hipólito. La reina, enamorada de su hijastro, le confiesa este amor a su nodriza; así, se enterará el joven de la pasión de su madrastra y, a partir de ahí, los hechos se desencadenarán trágicamente. Los cuatro episodios transcurren entre las dos intervenciones divinas que abren y cierran la pieza. El tema en cuestión es la “locura amorosa” de Fedra que colisiona con las normas y las limitaciones sociales. No hay encuentro de los cuerpos, no hay mirada de reconocimiento. El amor emana como una enfermedad, como dolencia, es el gran conflicto que tortura el cuerpo y el alma de la protagonista: “Nada más dulce a un tiempo y nada más amargo” (*glukúpikron*) así lo define la nodriza. Según M. Onffray (2002), la alteración de algunos humores del cuerpo (sangre, flema, cólera, melancolía) produce una enfermedad como es el amor. Y el sufrimiento físico de Fedra -que estará, por primera vez, en escena de la mano de Eurípides- manifiesta los signos de un mal: latido y pesadez de las sienes, “desconcierto de la urdimbre de los miembros”, delirio, extravío de la mente, llanto, palidez, inapetencia. Este cuerpo confinado, enclaustrado en su propio deseo<sup>1</sup> acabará en la muerte, en su caso por ahorcamiento (esencialmente femenino) y en Hipólito con un incidente trágico en un espacio liminar donde confluyen lo humano y lo bestial, la tierra y el mar, lo civilizado y lo bárbaro. Ambos desenlaces son relatados, por una criada o por un mensajero<sup>2</sup>: se exhiben cuerpos en soledad, tanto en el amor como en la muerte.

Las reescrituras de este mito han atravesado los tiempos: Séneca, Racine, Unamuno, D’Annunzio, Sarah Kane, Dassin (cine). Hemos elegido, en nuestro caso, *Fedra* (1984)<sup>3</sup> de Lourdes Ortiz<sup>4</sup> estrenada en el Teatro Lope de Vega de Sevilla y publicada en 2013.

---

<sup>1</sup> Dice M. Onffray: “Ante todo, amar es amar al amor, desear es el deseo a causa de los éxtasis que provoca, los trances que se conocen y los trastornos que se experimentan gracias a él”. (2002: 153)

<sup>2</sup> En la tragedia clásica, que es un espectáculo religioso, la sangre no puede manchar la escena; las muertes se relatan, no se representan, pues se obedece a una cierta ley del decoro. Los personajes secundarios resultan ser los mediadores: la nodriza y el mensajero en estos casos.

<sup>3</sup> No podemos desconocer el contexto en el que se inscribe esta obra: la lucha que las mujeres españolas entablan en el posfranquismo y que, poco a poco, va dando sus frutos. Entre 1975 y 1989, se observa la abolición del permiso marital y de las leyes contra el adulterio, la legalización del divorcio, la creación del Instituto de la Mujer y la aprobación de la ley orgánica con la despenalización del aborto.

<sup>4</sup> Lourdes Ortiz nace en Madrid en 1943. Finalista del premio Planeta 1995 con *La fuente de la vida*. Colabora en periódicos y revistas de su país, catedrática, activista política hasta 1989, traductora, narradora y dramaturga. Obras teatrales: *La guarida*, *Las murallas de Jericó*, *El cascabel al gato*, *Penteo*, *El local de Bernardeta A*, *Dido en los infiernos*, *Rey Loco*. Entre sus novelas, se destacan: *Las manos de Velázquez*, *Urraca*, *La liberta*, *Antes de la batalla*, *En días como estos*, *Picadura mortal*, *Luz de memoria*. Relatos: *Los motivos de Circe*, *Fátima de los naufragios*. Ensayos: *El sueño de la pasión*, *Rimbaud*, *Larra o Camas*.

Sobre los textos de Eurípides, Séneca y Racine se componen las trece escenas de la pieza, en la que además de los personajes tradicionales se agregan, a manera de coro, dos personajillos (A y B) y otros, de única aparición como una gitana, una mujer y un mendigo. Ortiz recupera el mito para reivindicar la singularidad deseante de Fedra y su derecho a elegir su objeto de deseo, rompiendo con los prejuicios y las convenciones sociales. De esta manera, la fuerza trágica se pierde, pues ya en el mismo comienzo Fedra confiesa su relación con Hipólito: "... Cuando galopa sobre mis espaldas, cuando pone espuelas sobre mi vientre, crea cruces de tomillo que florecen como candelas encendidas" (F: 7).

Ortiz reescribe la historia desde adentro, desde la perspectiva femenina que exhibe el propio cuerpo como territorio dueño de sí mismo, desobediente frente a los mandatos del patriarcalismo dominante. El erotismo, la libertad sexual, la bisexualidad y la homosexualidad, las relaciones cruzadas componen un escenario que reactualiza el campo de la sexualidad en el mundo moderno. A propósito, la presencia de una Mujer, que imprime una pausa en el devenir dramático, permite la declaración de una verdadera proclama feminista donde se exponen algunos principios sobre la igualdad de los sexos, la existencia de un sistema falocéntrico que impone un lenguaje sesgado, que instituye lo bueno y lo malo, lo puro y lo impuro, lo peligroso y lo seguro, la fidelidad<sup>5</sup>, la conyugalidad y la maternidad como roles fundamentales.

De la misma manera que la mujer, pero con otra perspectiva, irrumpe la Gitana de la escena XI (Premoniciones), construida en espejo que nos muestra a Fedra observando la agonía de un gitano cuya historia es la propia. Ortiz desterritorializa la trama del hipotexto y la traslada a un escenario andaluz donde se reproduce la fábula con el final trágico. De esta manera, Fedra asiste a la versión original como espectadora e interlocutora de la gitana, quien maneja los códigos masculinos en su proyección de lo femenino: "Tú, como yo, eres de las que provocas la desgracia. No lo leo ni en las líneas de las manos, ni en el color de las nubes, ni en la órbita de los planetas; puedo verlo en tu mirada de perra en celo dispuesta a proteger a tus canes..." (F: 53)

Los personajes se mueven en la dinámica urbana contemporánea: Fedra toma anticonceptivos, ejerce libremente su sexualidad; Hipólito gusta de las discotecas, de los aparatos electrónicos, de los automóviles, pero mantiene un punto identificador con su original: ambos rechazan el poder, la política, las riquezas. El Hipólito euripideo confirma su masculinidad en el trabajo físico del cuerpo (la caza, la palestra, el contacto con un ámbito natural). Ortiz deconstruye la figura del joven casto pero mantiene su actitud descomprometida frente a la participación pública: "Ni me interesan sus asuntos (con respecto a Teseo), ni me quitan el sueño su dinero, ni me preocupa su política, ni tampoco creo en sus posturas de triunfador y de hombre de mundo" (F: 12)

---

<sup>5</sup> Al respecto, Onffray dice: "la fidelidad es una de las energías que absorben y aprisionan la energía sexual para enjaularla, domesticarla, constreñirla". (2002: 69)

El misógino Hipólito da lugar, entonces, a otro, enardecido de pasión por su madrastra; de la diatriba contra las mujeres (“Oh Zeus, Zeus! ¿Cómo es que diste ser ante la luz del sol a este pérfido y adulterado mal que las mujeres son para los hombres?) pasamos a la declaración apasionada frente a esa Fedra “mujer, madre y hermana, adornada con los méritos inconfundibles de la triple diosa”. Es interesante detenerse en este pasaje por varias cuestiones: 1. Porque se instala el tópico del amor con sus significantes contrastivos (clásico de la literatura): “Presente os huyo, ausente os busco. Tu dardo me da la vida, pero me da la muerte”<sup>6</sup> (F: 22). 2. Por la superposición de roles en la misma mujer (Fedra es la puta, la amiga, la madre, la mozuela, la hermana) y en el mismo hombre (Hipólito es padre, esposo, amante). 3. Porque, categóricamente, queda abolida la confrontación entre cuerpo deseante y cuerpo resistente, pues ambos ingresan en una dinámica fisiológica de “inmanencia corporal”. Y, por último, porque el perfil que traza Hipólito de su amante nos traslada al arquetipo de mujer infernal, castradora, bruja, vampiro, es decir al tipo femenino que se ajusta a los parámetros de fémina devoradora que trastorna la voluntad masculina, concepto asociado al aspecto nocturno de la mujer, a las perversiones sexuales, a la copulación demoníaca que hace sentir al varón como un “corderito indefenso”<sup>7</sup>.

Tres escenas subtituladas “Miradas” trazan perfiles diversos de Hipólito en tres escenas (V, VI, VII): en la primera de ellas, se observa su rechazo al mandato familiar como continuador de la estirpe. Luego, en compañía de dos chavales, su figura se feminiza y es una víctima de quienes lo consideran “un pobre tipo, un cobarde, un gallina, un desertor”. Y finalmente, con el camarada, la relación homoerótica y, al mismo tiempo, la cosmovisión masculina dentro de la cual los principios de perfección, belleza, orden, creación pertenecen a al mundo masculino y la androginia aparece como una manera más plena de vida (“Mientras ellas producen crías, nosotros creamos”).

Esa Fedra, cuyo cuerpo erotizado tiene como base “el ansia o excitación libidinal puesta de manifiesto en el sistema nervioso, en las membranas mucosas, en la piel y en los más diversos lugares” (Lagarde) la conduce – en el hipotexto- al dolor y a la frustración; en el palacio real de Trecene, ella es consciente de que su erotismo es equívoco (“Soy execrable, bien sabido lo tengo, a los ojos de todos con mi horrenda dolencia”). Eros y Thánatos se aproximan íntimamente, pues el principio vital del goce queda subsumido por el impulso de la destrucción y la muerte. El campo erótico de la Fedra actual, en cambio, se afianza en las prácticas de una sexualidad plena y en la libre decisión de elegir. El final de la pieza, en la que los participantes aceptan compartir razonablemente las relaciones sexuales, permite una reflexión sobre la dicotomía femenino/masculino. Si bien Fedra, también, se mueve en un círculo masculino (Teseo,

---

<sup>6</sup> El soneto *Esto es amor* de Lope de Vega dice, por ejemplo: “Desmayarse, atreverse, estar furioso/áspero, tierno, liberal, esquivo/alentado, mortal, difunto, vivo/leal, traidor, cobarde y animoso...” que será replicado, luego, por Francisco de Quevedo.

<sup>7</sup> “El sexo femenino da lugar, en el simbolismo universal, a representaciones más o menos monstruosas en que se transparenta la angustia, ya sea la de la castración o la del temor a ser devorado o absorbido”, afirma C. Kappler (2004).

Hipólito y su amigo Terámenes) es ella quien ahora modifica su cuerpo como espacio del “deber ser” y se inserta como forma de ser social y de mujer particular.

Necesariamente, al hablar de un mito trasladado al escenario trágico, debemos hablar del coro que, en el caso de Eurípides, está representado por las mujeres de Trecene. Ortiz apela a un recurso original: son los Personajillos A y B quienes, ante un cambio de iluminación, cumplen ese rol cerrando las escenas, introduciendo canciones, coplas, cuplés, registrando mitos y personajes femeninos históricos, en fin, rompiendo la ilusión escénica. Todo esto acentúa la pérdida de la tragicidad, le quita solemnidad a la pieza, si a ello sumamos como recurso fundamental la ironía que deriva incluso, hacia la comicidad. Con cierta nostalgia, se preguntan en el final: “¿Dónde están las lágrimas? ¿Dónde los quejidos? Definitivamente tú y yo, querido, tenemos ya poco que hacer. Es el fin de la tragedia. Sin muertos y sin delirios... esto no tiene gracia” (F: 67). Y los diálogos transcurren alternando en torno a la naturaleza y la norma, el adulterio, la muerte trágica. La misma canción se repite al comienzo y al final de la pieza con una ligera variante: los primeros versos nos hablan de un Cupido “aturdido” y los últimos de un “muchacho aguerrido”.

Es, precisamente este coro singular quien, a lo largo de la pieza, habilita una intertextualidad potente que se concentra, sobre todo, en la figura de García Lorca<sup>8</sup>. En el inicio, la propia Fedra se declara “lorquiana” en su pasión por Hipólito y abre, así, un itinerario semántico saturado de metáforas, símbolos e imágenes derivadas de la poética del autor granadino. Dos escenas (la I y la X) reflejan al intertexto: en la primera, Fedra ansía la presencia del joven amante y declara su pasión frente a la nodriza Enona. Observamos, ya, la normalización progresiva de la relación sexual, relación que se describe como un acto de comunión de los cuerpos de trascendencia mística, afianzada por las invocaciones religiosas: “Él vino a mí y me dijo: Bendita tú eres entre todas las mujeres...”... “Y yo sólo pude inclinar la cabeza, cruzar las manos y dije: Hágase en mí...”...”Y, Bajo su mirada yo, transfigurada y gloriosa, ascendí a los cielos envuelta en un manto de nubes”. (F: 8). La intertextualidad lorquiana se manifiesta en los momentos de mayor erotismo, a través del lenguaje del deseo, lenguaje totalizador que se derrama por todos los niveles de la naturaleza; lo animal, lo vegetal y lo humano convergen y se fusionan íntimamente. La isotopía del caballo se expande (yegua, potrillo, galope, corceles, espuelas, crines) y a ella se le opone la del unicornio; el primero como “símbolo de la intensidad del deseo, de la juventud del hombre” y el segundo como “la evocación de la idea de una sublimación milagrosa de la vida carnal” (Chevalier- Gheerbrant). Al respecto, dice Fedra: “Tú, caballo alborotado, tú, yegua, tú potrillo, arcángel celestial que galopas... Y él, como el unicornio deja reposar sobre mi falda y sueña con fronteras...” (F: 9 y 10).

---

<sup>8</sup> Otras intertextualidades que registramos son: ciertas reminiscencias calderonianas y de *El Cantar de los cantares*. Lope de Vega, el cuplé *Mala entraña* y canciones infantiles.

En la escena X, la carga erótica del lenguaje se refuerza para reproducir el encuentro íntimo de los amantes. ¿Cuál será el léxico apropiado que pueda expresar la capacidad orgásmica del encuentro sexual?<sup>9</sup> Ante la aparente inaccesibilidad del lenguaje, se apela a un caudal de significantes cuyo entrecruzamiento desencadena profundas resonancias (espadas, pétalos, boca, lengua, peces, jinetes, caballo) hasta el aullido del éxtasis final: “Hipólito.- Los peces se han fundido con el mar... El cerco de la luna que me traga, que me absorbe y yo fluyo... Fedra.- ¡Ah, el aullido...! ¡Ahhh! Hipólito.- La muerte ahora, la muerte recobrada... El principio, el principio... Fedra” (F: 50).

En la reescritura, Ortiz penetra por los intersticios para rescatar a una Fedra empoderada que hace frente a las prohibiciones, a los deberes, a los límites eróticos establecidos en los paradigmas patriarcales y proclama su libertad sexual. Las pasiones reprimidas, los deseos escondidos, los ancestrales interdictos del original euripideo dan paso a un cuerpo y a una sexualidad plenas que son el núcleo de poder de la protagonista.

---

<sup>9</sup> García Lorca dice en *La casada infiel*: “Aquella noche corrí/el mejor de los caminos/montado en potra de nácar/sin bridas y sin estribos...” En *La casa de Bernarda Alba*, el caballo garañón es el símbolo de la sensualidad latente en las mujeres que habitan el lugar. Dice “Bernarda: El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. ¡Trabadlo y que salga al corral! Prudencia: ¿Vais a echarle las potras nuevas?... Bernarda: ¡Echadlo y que se revuelque en los montones de paja...” (García Lorca, 1963: 1509)

## Bibliografía

- Bataille, G. (2005) *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Casado Vegas, A. (2004) "La destrucción o el amor. La obra dramática de Lourdes Ortiz" en *Revista Acotaciones*, Madrid.
- Cheballier- Gheerbrabt (2003) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Eurípides (1990) *Tragedias completas*. México: Ed. Porrúa.
- Gamba, S. B. (coord.) (2009) *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- García Lorca, F. (1963) *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Instituto Nacional de las mujeres. Inmujeres (2007) *Glosario de género*. México (versión digitalizada)
- Lagarde y de los Ríos, M. (2005) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.
- Le Breton, A. (1990) *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- López Gil, M. (1999) *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos.
- Martignone, H.C. (2016) *Deseo y realidad en el Hipólito de Eurípides*. Tesis doctoral, UBA.
- Onffray, M. (2002) *Teoría del cuerpo enamorado*. Valencia: Pretextos.
- Ortiz, L. (2013) *Fedra*. España: Ediciones Irreverentes.
- Pavis, P. (2011) *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- Pociña, A. y López, A. (2008) *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Universidad de Granada.
- Pociña, A. y López, A. (ed.) (2016) *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra en el siglo XX*. Granada: Universidad de Granada.
- Rodríguez Adrados, F. (1995) *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*. Madrid: Alianza.