

CATÁSTROFE E INVASIÓN DISCURSIVA EN *PHAEDRA* DE SÉNECA

Es la intención de este trabajo mostrar cómo la acción trágica se desarrolla de manera paralela a la construcción e invasión de dos espacios antagónicos configurados por los personajes en el prólogo. Estos espacios estructuran y otorgan coherencia a la tragedia y su estudio pone en evidencia la originalidad y consistencia poética de la obra senecana frente a las habituales críticas depreciativas que le atribuyen una escasa relación de las partes con el todo y una pobre organización dramática¹.

El prólogo despliega dos espacios en conflicto que son de fundamental importancia para el desarrollo de la tragedia. Fedra e Hipólito configuran dentro de sus discursos espacios particulares y específicos que los definen y caracterizan. Los personajes son sólo configuraciones lingüísticas: un personaje es lo que dice y lo que se dice de él². Según Charles Segal existe una íntima relación entre la estructura formal de *Phaedra* y las realidades psicológicas de los personajes, la circularidad, las proyecciones en abismo y la atmósfera opresiva que reinan en la obra reflejan la indefensión de éstos frente a la violencia irrefrenable que late en su interior.³

Se crean entonces dos entornos antagónicos: unas áridas y frías *silvae* montañosas, espacio exterior, abierto, casto; y por otro el espacio interior del palacio, opresivo, tórrido, pleno de llamas y *vapor*⁴. Hipólito canta en su monodia un paisaje agreste y hostil, no compatible con el paradigma estoico de virtud que una

¹ Cf. Séneca. *Tragedias*, Ed. Gredos, Madrid, 1988, Estudio Preliminar. Extraemos algunos de los párrafos más interesantes y representativos: "Ha sido tradición muy arraigada entre los estudiosos de esta obra considerarla como una imitación servil de Eurípides en la primera y fracasada versión que el tragediógrafo griego hizo de este tema, el *Hipólito velado*." Tomo II, 16-17. Esta tradición, si observamos las notas bibliográficas, se apoya en nombres como Kalkmann (*De Hippolytis Euripideis quaestiones novae*, Bonn, 1882), Kunst (*Zur Kritik und Exegese von Senecas Phaedras*, WS 44, 1924-1925.) y otros nombres prestigiosos de la filología clásica. En relación a *Edipo* se dice lo siguiente: "En cuanto a la organización dramática, destaca aquí, al igual que en otras tragedias senecianas, la falta de relación entre las partes y el todo.", Tomo II, 89. Por último, en *Troyanas* se afirma: "Esta obra ha sido considerada también como una de las más típicas de Séneca, sobre todo en lo que respecta a la falta de interés por una estructura dramática global y unitaria; por un desarrollo armónico de los personajes y por un diálogo que lleve a estos últimos a la acción trágica", Tomo I, 183.

² Cf. Segal, Ch. *Tragedy and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton U. Press, 1986, 23: "A literary personage is always a construction of a network of relations and associations. It is an element in a text, or in other words a signifier analogous functionally to other signifying elements in the text."

³ Cf. Segal, Ch. *Op. Cit.* 14-15.

⁴ Cf. Segal, Ch. *Op. Cit.* 15: "Phaedra's tragedy is inextricably bound up with that of Hippolytus, whose conflicts and emotional inadequacies are also projected upon a psychological landscape, a forest realm that he idealizes as a place of Golden-Age innocence. Beneath its veneer of sylvan freshness, however, the diction and imagery reveal the violence and sterility in himself the he justifies in terms of his worship of Diana".

Parnetho v.4), tempestuosos ríos (*amnis/rapida currens ... unda* v.v. 5-6) y nevadas cimas (*colles semper canos/niue Riphæa* v.v. 7-8). El paisaje es agreste, duro y frío, características que definen la personalidad del joven, y ninguna de estas cualidades parece configurar un *locus amoenus* apto para la contemplación de un *sapiens*.

Puede objetarse que, a partir del verso 9, aparece el bosque acariciado por una suave brisa portadora de rocío, pero el tenor bucólico es conjurado inmediatamente por un elemento perturbador: el riachuelo que roe (*radit*) los campos y los deja estériles con su arena y su cauce maligno (v.v. 13-16)¹⁴. Estos pobres campos apenas pueden sostener a los escasos rebaños que deben alimentarse por la noche (*qua comitatae gregibus paruis/ nocturna petunt pabula fetae*. v.v. 18-19); mientras que los campesinos temen por la presencia de un enorme jabalí (*metus agricolis./ uulnere multo iam notus aper*. v.v. 29- 30). En este contexto, duro, frío, salvaje, sólo la *feritas*¹⁵ puede ir in *crescendo*; el jabalí, *vulnere multo notus* del verso 30 deja paso a los sanguinarios perros de la comitiva: fauces, cadenas, fuertes cuellos de *acres Mollossos*, *pugnaces Cretes* y *Spartanos* ávidos de presas caracterizan este pasaje.

Resulta interesante detenerse un momento en la descripción de las correas, las *habenae*, palabra que se utiliza también para designar las riendas de los carros:

*At uos laxas canibus tacitis
mittite habenas;
teneant acres lora Molossos
et pugnaces tendant Cretes
fortia trito uincola collo.
at Spartanos (genus est audax
audumque ferae) nodo cautus
propiore liga.* ¹⁶ (vv. 31-37)

Las *laxas habenas* atrapan y retienen (*teneant*) y luego se tensan (*tendant*) para atrapar finalmente en un apretado nudo (*propiore nodo*). Tenemos aquí un pequeño mosaico que prefigura la terrible muerte de Hipólito de modo sutil, las *habenae* encuentran su equivalente en los *pressis frenis* de sus caballos, el *laqueum tenace* y las riendas que lo atrapan en nudos cómplices (*sequaces*):

*Praeceptus in ora fusus implicuit cadens
laqueo tenaci corpus et quanto magis
pugnat, sequaces hoc magis nodos ligat.*¹⁷ (vv. 1085- 87.)

¹⁴ Cf. V.V. 15-16, *labitur agros piger et steriles/ amne maligno radit harenas*. Cf. Segal, Ch. *Op. Cit.* 60-62.

¹⁵ Cf. Rivoltella, M. *Op. Cit.* 417 y ss.

¹⁶ Vosotros dad rienda suelta/ a los silencios perros/ retengan a los acres molossos;/ las correas y tensen los belicosos cretenses / con sus fuertes cuellos las cadenas./ Y a los espartanos, raza valiente y ávida de fieras/ cautelosamente átalos con nudos apretados.

¹⁷ Caer de cabeza y queda tendido/ ha enredado su cuerpo en un tenaz lazo y cuanto más lucha/ más aprieta los nudos cómplices.

MARTIN VIZZOTTI

Con la entrada de los perros, las frías rocas y el apacible rocío cambian radicalmente: las cavernas resuenan con ladridos y el rocío delata el paso de la víctima (v. 38-43), el paisaje es transformado por la violenta irrupción en el discurso de estos elementos *acres* y *pugnaces*. Siguen los implementos de caza, lazos y trampas que inspiran terror en las fieras perseguidas (v.v. 43-50) y dejan paso a la promesa de la bestia herida, presta para ser destripada por el cazador victorioso: *tu iam uictor curuo solues / uiscera cultro*. (v.v. 51-52). Toda esta violencia no es gratuita sino que está enmarcada bajo la mirada de Diana, la *Diva virago* (v. 54), mostrada e invocada en su lado más agreste y salvaje. No es vano que Hipólito privilegie este aspecto de la diosa en su canción, Diana cazadora cuyo arco temen todas las fieras del mundo (v.v. 54 y ss.). La presencia favorable del numen garantiza el éxito; la presa es traída por un "gimiente carro":

*Tua si gratus numina cultor
tulit in saltus,
retia uinctas tenuere feras,
nulli laqueum rupere pedes:
fertur plaustro praeda gementi.
tum rostra canes sanguine multo
rubicunda gerunt,
repetitque casas rustica longo
turba triumpho.*¹⁸ (vv. 73- 81)

La excursión de caza termina en este gran triunfo, cuya compañía son los cruentos perros con sus rostros manchados de sangre y la presa, que no fue capaz de romper los lazos que la enredaban del mismo modo que Hipólito caerá víctima de los *sequaces nodos* de sus riendas. La cacería ha terminado; luego de recorrer estériles campos, nevados picos y altas cimas rocosas, Hipólito es llamado a los bosques bajo el auspicio de Diana (v. 81).

Fedra y la configuración racional del *furor*

Si Hipólito en su monodia reivindica la vida agreste y rústica, junto con el abandono de los *vitia* propios del palacio, símbolo del imperio de los sentidos y la codicia¹⁹, Fedra, por su parte, se coloca inmediatamente como su antítesis invocando a Creta y su poderosa flota (*O magna uasti Creta dominatrix freti/ cuius per omne litus innumerae rates/ tenuere pontu* (v.v. 85-87). Luego del logrado claroscuro, la reina comienza a lamentarse de su suerte, de su condición de rehén: *me in penates obsidem inuisos datam /hostique nuptam* (v.v. 89-90). Pero un mal mayor se incubaba en su interior:

¹⁸ Si un seguidor bendecido/ lleva tu numen a los bosques,/ atrapan las redes a las fieras prisioneras/ ninguna pata rompe los lazos:/ el botín es llevado en un carro gimiente./ Los rostros de los perros están enrojecidos/ con mucha sangre,/ retorna a su casa la muchedumbre/ en un gran triunfo.

¹⁹ Cf. Galán, L. *Op. Cit.*, 70.

*Sed maior alius incubat maestae dolor.
non me quies nocturna, non altus sopor
soluere curis: alitur et crescit malum
et ardet inntus qualis Aetnaeo uapor
exundat antro.*²⁰ (vv. 99-103)

En su lamento Fedra desarrolla los elementos que constituyen su espacio personal²¹. Encerrada en un palacio hostil, la atormenta un *dolor* expresado en una imagería de fuegos, vapores y cavernas, que es reforzada por los versos siguientes:

*Pectus insanum uapor
amorque torret. intimis saeuit ferus
[penitus medullas atque per uenas meat]
uisceribus ignis mersus et uenas latens
ut agilis altas flamma percurrit trabes.*²² (vv. 640- 44)

Esta fuerza interior la empuja hacia los bosques:

*iuuat excitatas consequi cursu feras
et rigida molli gaesa iaculari manu.
Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?
fatale miserae matris agnosco malum:
peccare noster nouit in siluis amor.*²³ (vv. 110- 114)

Es claro cómo la reina se adentra discursivamente en el espacio propio de Hipólito, por ahora en este tibio intento de perseguir fieras, adueñándose de manera progresiva del rol elegido por Hipólito y subvirtiendo su naturaleza hasta convertirlo en una presa acechada en el segundo estásimo.

Hay elementos que permiten advertir cierta ambivalencia en las palabras de la reina ya que, aunque ella se designe *furens*, inmediatamente aparecen en su boca los *verba cognoscendi*, que aportan al discurso el primer elemento disruptor a las *silvae*: *peccare noster nouit in siluis amor*.

El agón con la nodriza: *quod non potest vult posse qui nimum potest*

La nodriza es un personaje clave en la tragedia. Sus palabras y sus argumen-

²⁰ Pero un dolor más grande se incuba para la desdichada./ Ni el descanso nocturno, ni el profundo sueño/ alivian las penas: se nutre y crece el mal/ y arde dentro como el vapor que exhala el antro del Etna.

²¹ Cf. Nota 6.

²² Abrasa mi pecho enloquecido/ el amor (y el vapor). Se ensaña feroz en mi interior/ [dentro de mis huesos y corre por mis venas]/ un fuego sumergido en mis entrañas y escondido en mis venas/ como corren las ágiles llamas por las altas vigas.

²³ Me agrada perseguir a las fieras atemorizadas en su huida/ y arrojar los duros venablos con mis suaves manos./ ¿A dónde vas, ánimo? ¿por qué amas los bosques ?/ Reconozco la desgracia fatal de mi desdichada madre:/ Supo pecar en los bosques nuestro amor.

MARTIN VIZZOTTI

taciones, de carácter estoico o epicúreo, de acuerdo a la situación, son el motor dialéctico de la obra. Fedra pone como primer argumento la maldición familiar y el odio de Venus a la estirpe del Sol, que hacen que lo impío (*nefas*) esté siempre presente en su familia (v.v. 124-28); la nodriza le recuerda que eso debe atribuírse a la soberbia y al orgullo real, e introduce, a través de los *verba volendi*, uno de los ejes rectores del desarrollo trágico, esto es, el capricho de los poderosos:

*nec me fugit, quam durus et ueri insolens
ad recta flecti regius nolit tumor.*

[—]

*Honesta primum est uelle nec labi uia
pudor est secundus nosse peccandi modum*

[—]

*maius est monstro nefas:
nam monstra fato, moribus scelera imputes.*²⁴ (vv.136-7, 140-1, 143-4)

El discurso estructura, a través de los verbos de voluntad y conocimiento, la refutación del argumento mítico/ familiar, y atribuye la causa a las costumbres. También recuerda a Fedra que ni siquiera los pueblos bárbaros se atreven a este tipo de actos para finalmente desembocar en un verso que aúna varios campos semánticos: la voluntad y la obstinación del poderoso; a éstos atribuye la conformación racional del *furor* de su dueña: al deseo de doblegar lo intransigente²⁵, apetecer lo que no es posible.

*perge et nefandis uerte naturam ignibus.*²⁶ (v. 173)

Ante estos argumentos, Fedra intenta justificar su *furor* invocando el poder absoluto de *Amor*, no sin antes reconocer la refutación de la *nutrix*:

*Quae memoras scio
uera esse, nutrix; sed furor cogit sequi
peiora. uadit animus in praeceps sciens
[—]
quid ratio possit? uicit ac regnat furor,
potensque tota mente dominatur deus.*²⁷ (vv. 177-180 y 184-85)

²⁴ No se me escapa cuan duros e insolentes de la verdad/ los caprichos reales se niegan a ser conducidos a lo correcto. [—] Lo primero es querer lo honesto y no resbalar de ese camino/ el segundo grado de pudor es conocer la medida del pecado. [—] Mayor que la impiedad es la monstruosidad/ pues la monstruosidad puedes imputarla al hado, el crimen a las costumbres.

²⁵ Cf. Rosenmeyer, Th. *Op. Cit.* 140-141.

²⁶ Insiste y trastorna la Naturaleza con tus fuegos nefandos.

²⁷ Lo que recuerdas, sé / que es verdad, nodriza, pero el furor me empuja a perseguir/ lo peor. Va de cabeza mi alma hacia el abismo sabiéndolo/[—] ¿Qué podría hacer la razón? Ha vencido y reina el furor,/ Y un dios poderoso domina en toda mi mente.

Un poco más adelante dirá:

*Amoris in me maximum regnum puto*²⁸ (v. 218)

La *ratio* nada puede frente al poder de *Amor*, pero toda la argumentación está cimentada en los *verba volendi* y *cognoscendi*, elementos estructurantes que continúan desarrollándose en la segunda refutación de la nodriza:

*Deum esse amorem turpis et uitio fauens
finxit libido, quoque liberior foret
titulum furori numinis falsi addidit.*²⁹ (vv.195-97)

*Quisquis secundis rebus exultat nimis
fluitque luxu, semper insolita appetit.
tunc illa magnae dira fortunae comes
subit libido: non placent suetae dapes,
non texta sani moris aut uilis scyphus.*³⁰ (vv. 204-08)

Libido ha inventado (*finxit*) que el amor es un dios, y, alimentada por los lujos, apetece lo insólito y no se contenta con lo habitual. Éste es, creemos, el motor de la pasión de Fedra por Hipólito y la nodriza lo condensa magistralmente en la siguiente sentencia:

*quod non potest uult posse qui nimium potest.*³¹ (v. 215)

Esta frase es el centro rector del conflicto trágico en conjunción con la descripción de Hipólito como *tristis et intractabilis*.

Hipólito: *tristis et intractabilis*.

La imagen de Hipólito termina de configurarse en el diálogo que sostiene con la nodriza cuando ésta se acerca al joven mientras lleva a cabo los ritos sagrados (*solemne venerantem sacrum* v. 424). El argumento de la nodriza puede resumirse con las palabras que inician el verso 446: *Aetate frueret*. La anciana insta a Hipólito a abocarse a asuntos más dulces y suaves (*sed tu beatiss mitior rebus ueni* (v. 437), y en sus palabras termina de configurarse la personalidad del joven cazador:

*tristem iuuentam solue; nunc cursus rape,
effunde habenas,*

²⁸ Considero absoluto el poder del amor en mí.

²⁹ Que Amor es un dios lo inventó Libido/ obscena y entregada al vicio, para ser más libre/ agregó a su furor el título de una divinidad.

³⁰ Quienquiera que se deleita demasiado en cosas prosperas/ y cae en el lujo, siempre apetece lo insólito./ Entonces llega la temible compañera de la fortuna,/ Libido: no satisfacen las comidas habituales/ ni los techos de sanas costumbres ni una copa humilde.

³¹ Lo que no puede quiere poder quien puede en demasía.

MARTIN VIZZOTTI

[—]
truculentus et silvester ac uitae inscius
*tristem iuuentam Venere deserta coles?*³² (vv. 449-50 y 461-62)

Hipólito es visto *tristis*, *truculentus* y *silvester*, cultivando una juventud austera y ardua, abandonada Venus, por lo que la nodriza lo invita a visitar la ciudad y disfrutar de las delicias y los placeres. La respuesta de Hipólito es taxativa:

Non alia magis est libera et uitio carens
ritusque melius uita quae priscos colat,
*quam quae relictis moenibus siluas amat.*³³ (vv. 483-485)

Es toda una declaración de principios. Su discurso posterior desarrolla los vicios que existen en las ciudades y los palacios y no resulta extraño encontrar elementos que remiten inmediatamente a las actitudes y actos de la reina:

non illum auarae mentis inflammat furor
[—]
nec scelera populos inter atque urbes sata
nouit nec omnes conscius strepitus pauet
*aut uerba fingit.*³⁴ (vv. 486 y 494-96)

El *furor*, las llamas (*inflammat*), los *verba cognoscendi* y la mención de las palabras fingidas hacen referencia intra-textual al *furor* de Fedra a través de una doble alusión que, además del sentido inmediato, remite compositivamente al discurso de la reina.

Un poco más adelante dirá Hipólito:

excussa siluis poma compescunt famem
et fraga paruus uulsa dumetis cibos
faciles ministrant. regios luxus procul
est impetus fugisse: sollicito bibunt
auro superbi; quam iuuat nuda manu
*captasse fontem!*³⁵ (vv. 515-520)

Las silvestres comidas y las refrescantes fuentes se contraponen a los lujos pala-

³² Abandona tu dura juventud; emprende la carrera/ da rienda suelta, [—]¿ Truculento y agreste desconocedor de la vida/ cultivas una dura juventud, abandonada Venus?

³³ No hay otra vida más libre y carente de vicios/ y que mejor los antiguos ritos/ que aquella que, abandonadas las murallas, ama los bosques.

³⁴ El furor de una mente avara no lo abrasa [—] ni conoce los crímenes originados en pueblos y ciudades/ ni se aterra atento a todo ruido/ o finge sus palabras.

³⁵ Los frutos que derriba en los bosques sacian su hambre/ y las moras arrancadas a pequeños arbustos ofrecen/ fáciles comidas. Busca huir lejos de los lujos reales:/ los soberbios/ beben en angustiante oro: Cuanto agrada tomar el agua/ con la mano desnuda!

ciegos, y también actúan en contraposición con las palabras con que la nodriza amonesta a Fedra:

*tunc illa magnae dira fortunae comes
subit libido: non placent suetae dapes,
non texta sani moris aut uilis scyphus.*³⁶ (vv. 206- 08)

Los asiduos banquetes ya no satisfacen y *Libido* empuja a buscar las cosas que no se pueden tener.

El agón se resuelve con la siguiente declaración de Hipólito:

*quam uictus animum feminae mitem geram.*³⁷ (vv. 273)

Finalmente la nodriza reconoce su derrota con las siguientes palabras, que, del mismo modo que el verso 215, desarrolla un eje rector del desarrollo trágico:

*Vt dura cautes undique intractabilis
resistit undis et lacescentes aquas
longe remittit, uerba sic spernit mea.*³⁸ (vv. 580-82)

Hipólito es una roca que rechaza la embestida del oleaje, que representan la fuerza del *furor* real³⁹, transformándose en lo que la reina *non potest, sed vult posse*.

Fedra y la puesta en escena del furor

Fedra realiza una representación teatral dentro de la representación propiamente dicha, al menos en dos oportunidades: El lamento ante sus *famulae* en el episodio II y la falsa acusación ante Teseo. Esta última, por ser una flagrante y evidente actuación pergeñada por la nodriza luego de la huida del joven (*regeramus ipsi crimen atque ultro impiam/ Venerem arguamus* (vv. 720-21 y vv. 725-ss.), nos dará los fundamentos necesarios para afirmar la base racional que sustenta su *furor*.

No sólo es evidente para el lector/espectador que Fedra acusa falsamente a Hipólito, sino que además esto es anunciado por el mismo coro en los versos 824- 27:

*Quid sinat inausum feminae praeceps furor?
nefanda iuveni crimina insonti apparat.
en scelera! quaerit crine lacerato fidem,
decus omne turbat capitis, umectat genas.
instruitur omni fraude feminea dolus.*⁴⁰ (vv. 824-28)

³⁶ Entonces llega la temible compañera de la fortuna,/ Libido: no satisfacen las comidas habituales/ ni los techos de sanas costumbres ni una copa humilde.

³⁷ Antes que vencido ofrezca mi alma amansada a una mujer.

³⁸ Como una dura roca, intransigente por donde se la mire/ resiste las olas y rechaza lejos/ las aguas excitadas, así desdeña mis palabras.

³⁹ Cf. Segal, Ch; *Op. Cit*; 26 y ss.

⁴⁰ ¿Qué dejará sin intentar la arrebatada locura de una mujer?/ Prepara un nefasto crimen contra un joven inocente./ He aquí los crímenes! Busca que le crean por su cabello destrozado,/ desordena la belleza de su cabeza y humedece sus mejillas./ La astucia femenina prepara un engaño total.

MARTIN VIZZOTTI

Quizás las dos mentiras más evidentes sean las que siguen al llanto y a la patética negativa de hablar ante Teseo⁴¹, quebrada por la amenaza de dar muerte y torturar a la nodriza por parte del rey. Fedra, antes de presentar la espada como prueba de la identidad del criminal, se esconde detrás de un silencio incriminatorio y se presenta como una víctima pudorosa a la que sólo la fuerza pudo doblegar:

*temptata precibus restiti; ferro ac minis
non cessit animus; vim tamen corpus tulit.*⁴² (vv. 890-91)

Poco después tergiversa los hechos y describe la fuga horrorizada del joven como cobardía al mismo tiempo que entrega la espada abandonada que incriminará sin posibilidad de duda a Hipólito.

El comienzo del episodio II pone los toques finales a la descripción del paisaje palaciego de Fedra, un espacio de opresión, fuegos y tórridos climas⁴³ por boca de la nodriza:

*Spes nulla tantum posse leniri malum,
finisque flammis nullus insanis erit.
torretur aestu tacito et inclusus quoque,
quamuis tegatur, proditur uultu furor;
erumpit oculis ignis et lassae genae
lucem recusant.*⁴⁴ (vv. 360- 65)

Reinan las llamas y el calor agobiante, toda una fuerza interior que pugna por escapar y desbordarse (*erumpit*)⁴⁵.

Es interesante resaltar el uso del verbo *fingere* en el verso 372: *attolli iubet/ iterumque poni corpus et solui comas / rursusque fingi*. Este es otro de los elementos que nos permiten sospechar la artificialidad del *furor* de Fedra, un *furor* configurado racionalmente que se resuelve en una ficción de matices casi elegíacos, en el cual la reina proclama el abandono de las riquezas y los lujos recostada sobre un lecho dorado (*reclinis ipsa sedis auratae toro* v. 385). Todo su discurso es una puesta en escena donde, discursivamente, la reina devendrá ficticia amazona, abandonando sus ricas vestimentas:

⁴¹ Cf. Segal, Ch. *Op. Cit.* 152 y ss.

⁴² Tentada por los ruegos resistí;/ no cedió mi alma al hierro y las amenazas; sin embargo mi cuerpo soportó la violencia.

⁴³ Cf. Segal, Ch. *Op. Cit.* ; 48: "Both the metaphors of Phaedra's inner flames in 360-66 and her external appearance in 387-96 call attention to her physical presence and her subjection to her physical being. The languorous immobility of 387-95 belies her energetic ambitions in 395-403, hunting and throwing her hair to the winds (395ff). She is still bound to that interior world of luxury and sensuality."

⁴⁴ No hay ninguna esperanza de poder aliviar un mal tan grande,/ no tendrán fin las llamas enloquecidas./ Se abrasa en un fuego silencioso y su locura interior/ por más que la oculte, se revela en su rostro/ estalla en sus ojos el fuego y sus mejillas lastimadas niegan sus ojos.

⁴⁵ Cf. Segal, Ch. *Op. Cit.* 38-39: "Through Acts I and II liquid imagery conveys the force her desire."

Remouete, famulae, purpura atque auro inlitas
uestes, procul sit muricis Tyrii rubor,
 [—]
deducat auris, Indici donum maris;
odore crinis sparsus Assyrio uacet.
sic temere iactae colla perfundant comae
umerosque summos, cursibus motae citis 395
uentos sequantur. laeua se pharetrae dabit,
hastile uibret dextra Thessalicum manus:
talis seueri mater Hippolyti fuit.
qualis relictis frigidi Ponti plagis
egit cateruas Atticum pulsans solum 400
Tanaitis aut Maeotis et nodo comas
coegit emititque, lunata latus
*protecta pelta, talis in siluas ferar.*⁴⁶ (vv. 388-89, 392- 406)

La invasión es casi total, los bosques de Hipólito ya están sitiados, ahora Fedra reclama su pasado⁴⁷ (*talis seueri mater Hippolyti fuit*) y se convierte en lujuriosa amazona, lo que constituye un oxímoron de por sí. El apropiamiento es gradual. Primero se dejan atrás los lujos palaciegos para reclamar las vestimentas rústicas y los atributos del pueblo de las Amazonas (*lunata pelta*) y, de esa forma (*talis*), ser llevada a los bosques. La reina se adueña de las palabras con las que Hipólito cerraba su monodia (*vocor in silvas* v. 82). El único refugio que queda a Hipólito, su *religio*, será reclamado un poco más adelante cuando la nodriza invoque a Diana en su pedido de ayuda para doblegar a un joven feroz.

Fedra: *furor* e invasión discursiva

El último intento racional de Fedra, ya acorralada, es afirmar que nadie regresa del silencioso palacio de Dite (v.v. 219-221). Éste es uno de los puntos que nos permiten afirmar, o al menos suponer con cierto grado de certeza, la artificialidad y racionalidad del *furor* de Fedra, quien en su lamento inicial nunca se refiere a Teseo como muerto o atrapado: la enunciación siempre en presente del

⁴⁶ Quitadme, esclavas, los vestidos bordados de oro/ y púrpura, lejos estén el rubor del múnice Tirio/ y los hilos que los Seres recogen de las ramas en el confín del mundo./ Que un cinturón corto recoja los holgados pliegues/ queda vació mi cuello de collares y no cuelgue ninguna nívea piedra de mis orejas/ regalo del mar índico./ Que mi cabellera suelta quede sin el perfume Asirio/ Así caigan al azar mis cabellos sobre mi cuello y lo alto de mis hombros/ agitados al seguir los veloces vientos./ Mi izquierda se entregará a la aljaba, mi derecha vibrará con la lanza Thesalica:/ Así fue la madre del severo Hipólito./ Como la hija de Tanais o Meotide, abandonadas las regiones del frío ponto,/ condujo sus legiones pisando el suelo ático/ ató su cabellera en un nudo y la dejo caer, protegido su costado por el escudo/ de media luna, así seré llevada a los bosques!

⁴⁷ Cf. Segal Ch. *Op. Cit.* 64: "In her fantasies of pursuing him through the forests (233-235), she would invade his sylvan retreat. When she echoes the words of his aria, "I am called to the woods"

MARTIN VIZZOTTI

indicativo y los calificativos utilizados posibilitan inferir que la reina considera (consciente o inconscientemente) que su esposo está vivo.

*profugus en coniunx abest
praestatque nuptae quam solet Theseus fidem.
fortis per altas inuui retro lacus
uadit tenebras miles audacis proci,
solio ut reuulsam regis inferni abstrahat; 95
pergit furoris socius, haud illum timor
pudorue tenuit: stupra et illicitos toros
Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater.⁴⁸ (vv. 91-98)*

Fedra recurre al argumento de infranqueabilidad del Orco como un recurso sofisticado, ya que sus propias palabras muestran que concibe a Teseo con vida y llevando a cabo una empresa heroica. De hecho, la impecable refutación de la nodriza a este argumento es una concentración de las figuras utilizadas por Fedra para describir a su esposo:

solus negatas inuenit Theseus uias.⁴⁹ (v. 224)

También enunciado en el presente del indicativo, Teseo *inuenit*, es decir, se está acercando, está llegando a través de los caminos prohibidos.

Se produce entonces un marcado corte en el discurso de Fedra, tornándose, al menos en su superficie, más irracional. La insólita sugerencia de que Teseo aprobará la relación, se encuentra con la descripción que la nodriza hace de Hipólito:

*sed posse flecti coniugem iratum puta:
quis huius animum flectet intractabilem? (vv.228-29)
[—]*

genus Amazonium scias.⁵⁰ (v. 232)

Nuevamente los *verba cognoscendi* estructuran el discurso. Se suma a la caracterización de Hipólito el deseo de doblegarlo (*flecti, flectet*) que, junto al ya mencionado verso 215 (*Quod non potest...*), son el motor del *furor* de la reina, lo que la impulsa a perseguirlo y acecharlo:

⁴⁸ Ay! mi fugitivo esposo está ausente/ y muestra a su esposa la fidelidad que suele mostrar Teseo./ Valiente atraviesa las profundas tinieblas del lago sin caminos de regreso/ soldado de un audaz pretendiente,/ para secuestrar a la arrebatada del lecho del rey infernal:/ persiste compañero del furor, ningún pudor/ o temor lo detiene: Adulterios y lechos ilícitos busca/ en lo más profundo del Aqueronte el padre de Hipólito.

⁴⁹ Teseo, solo, recorre los caminos negados

⁵⁰ Pero piensa que puede ser doblegado tu enfurecido esposo:/ ¿Quién torcerá el animo intransigente de aquel?[—] Conoces la estirpe de las Amazonas.

*Hunc in niuosi collis haerentem iugis,
et aspera agili saxa calcantem pede
sequi per alta nemora, per montes placet.
[—]*

Nut: Fugiet. *Ph:* Per ipsa maria si fugiat, sequar⁵¹ (vv. 233-35 y 241)

La intrusión ya es explícita, el amor de Fedra no sólo supo pecar en los bosques, ahora penetra en ellos persiguiendo a Hipólito⁵². Esta intrusión se llevará a cabo a través de los *verba cognoscendi* y *volendi* que girarán en torno a la voluntad de doblegar y vencer al joven cazador (*Precibus haud uinci potest?/[—]Ph. Amore didicimus uinci feros* (v. 239-240)). Finalmente la nodriza acorralla dialécticamente a Fedra (*pars sanitatis uelle sanari fuit*), pero debe ceder ante la amenaza de suicidio, construida también con *verba volendi*: *vult, sinam, quaeritur, constituit* (v. 250-266). Acepta entonces su misión profiriendo las siguientes palabras que cierran el acto:

*temptemus animum tristem et intractabilem.
meus iste labor est aggredi iuuenem ferum
mentemque saeuam flectere immitis uiri.*⁵³ (vv. 271- 73)

Es notable la concentración de elementos que, en cierta manera, resumen el núcleo del conflicto: si bien el joven es fiero y salvaje, él mismo es blanco de un ataque⁵⁴ (*temptemus, aggredi, flectere*), y es precisamente su condición intransigente la causa de esta agresión (*animum tristem et intractabilem, mentem saeuam immitis uiri*). Estos elementos reaparecerán en la plegaria a Artemisa de la nodriza:

*animum rigentem tristis Hippolyti doma:
det facilis aures; mitiga pectus ferum.*⁵⁵ (vv. 413-14)

Esta condición de Hipólito se confirma en el lacónico discurso dirigido al monstruo enviado por Neptuno:

*contra feroci gnatus insurgens minax
uultu nec ora mutat et magnum intonat:
'haud frangit animum uanus hic terror meum:
nam mihi paternus uincere est tauros labor.*⁵⁶ (vv. 1064-1067)

⁵¹ A él que habita las nevadas cimas/ y pisa con ágil pie las ásperas rocas/ me agrada perseguirlo por los profundos bosques, por lo montes/[—] Nut: Huirá / Fed: A través del mismo mar, si huiese, lo perseguiré.

⁵² Cf. Rivoltella, M. *Op. Cit.* 417 y ss.

⁵³ Tentemos un ánimo austero e intransigente/ éste es mi trabajo: agredir a un joven fiero/ y torcer la mente salvaje de un áspero varón.

⁵⁴ Cf. Rivoltella, M. *Op. Cit.* 421-426.

⁵⁵ Doma el animo endurecido del austero Hipólito:/ que ofrezca fáciles sus oídos; amansa un pecho feroz.

⁵⁶ Por su parte tu hijo, enfrentándose amenazador a la amenaza/ y sin cambiar su expresión grita atronador:/ no destruye mi animo este vano terror: es trabajo de mi padre vencer toros.

MARTIN VIZZOTTI

Conclusión: locus horridus y catástrofe

La intransigencia de Hipólito (*Quod non potest*) origina el deseo (*Libido*) de doblegarlo (*flectere, domare, mitigare*), pero si su decisión y determinación lo convierten en algo inexpugnable (*undique intractabilis*) para el oleaje, que representa el ímpetu del *furor* de Fedra⁵⁷, no ocurre lo mismo con su paisaje que será subvertido hasta convertirse en la antítesis de lo que era y devendrá un *locus horridus* donde el joven cazador será acechado mientras huye despavorido⁵⁸.

La catástrofe de esta tragedia se produce cuando Hipólito deviene una presa que huye acechada. Su condición natural es subvertida cuando su paisaje, su pasado y su *religio* cambian radicalmente gracias a la gradual invasión discursiva de la reina, la cual actúa a modo de un catalizador, mutando las agrestes, desoladas y frías cimas en un tórrido y lujurioso *nemus*.

El locus horridus

La primera estrofa del coro es, en su economía, casi un resumen de la derrota de Hipólito y su degradación a la condición de víctima/ presa:

*Fugit insanae similis procellae,
ocior nubes glomerante Coro,
ocior cursum rapiente flamma,
stella cum uentis agitata longos
porrigit ignes.*⁵⁹ (vv. 736-40)

Huye, no persigue, y su huida está enmarcada por los elementos propios del espacio interior de Fedra: las llamas, el fuego, la furiosa tempestad, son elementos que la reina ha proyectado sobre el joven y su entorno hasta convertirlo en una víctima acechada. Hipólito escapa como lo hiciera el jabalí *notus vulnere* del prólogo, aunque en este caso podríamos caracterizarlo como *notus forma*, a partir de los versos del coro donde Hipólito aventaja en belleza a Febe, Lucifer y a Liber (vv. 741-60).

Tanta hermosura no puede durar y, así como la belleza de Hipólito floreció en las rocosas y heladas cimas, en los desolados bosques al amanecer, ésta se marchitará con el tórrido mediodía. Las condiciones que el joven juzgara ideales para sí mismo y para su paisaje han sido trastrocadas, invertidas; los *frigora* y las *summa saxa* de su monodia ya no están, en su lugar reina el *vapor*:

⁵⁷ Cf. Segal, Ch, *Op. Cit.* 26 y ss.

⁵⁸ Cf. Rivoltella, M. *Op. Cit.* 422 y ss.

⁵⁹ Huye como una loca tempestad,/ más rápido que las nubes que amontona el Coro,/ más rápido en su carrera que las llamas voraces,/ cuando despliega una estrella agitada por los vientos/ sus grandes fuegos.

*non sic prata nouo uere decentia
aestatis calidae despoliat uapor
saeuit solstitio cum medius dies*⁶⁰ (vv. 764-66)

la belleza es violentamente arrebatada y atacada (*despoliat, saeuit*) por el húmedo y caluroso mediodía. Estos elementos totalmente opuestos al bosque del cazador crean las condiciones para la aparición del *locus horridus* propiamente dicho, aparecen gradualmente, cercando al joven y conformando el aterrador *nemus* (especialmente a los ojos de Hipólito) donde será acechado:

*Quid deserta petis? tutior auis
non est forma locis: te nemore abdito,
cum Titan medium constituit diem,
cingent, turba licens, Naides improbae,
formosos solitae claudere fontibus,
et somnis facient insidias tuis
lasciuae nemorum deae
Panas quae Dryades montiuagos petunt.*⁶¹ (vv. 797- 84)

El coro canta lo inane de la huida. El joven que persiguiera ahora se esconde, acción impropia de un *dux* de cazadores, en este *nemus*. La foresta lujuriosa acosa a Hipólito, los feroces perros son ahora una *turba licens, Naides improbae*, acompañadas por las lascivas diosas de los bosques, las Dríadas que persiguen a los sátiros que vagan por los montes. Todo se ha trastrocado, incluso los cazadores *vagi* del comienzo son ahora los perseguidos *Panas montiuagos*.

La acción trágica, como hemos mostrado, está íntimamente relacionada con los paisajes y espacios configurados por los personajes principales y la catástrofe se desarrolla conjuntamente con la invasión discursiva que Fedra lleva a cabo empujada por *Libido*, que la hace desear precisamente aquello que le está vedado, aquello que, siendo *tristis et intractabilis*, no se doblega ante su capricho.

Martín Vizzotti
Universidad Nacional de La Plata
cajasky@yahoo.com.ar

RESUMEN

El prólogo de la tragedia despliega dos espacios distintivos: las *silvae* de Hipólito y el

⁶⁰ Del mismo modo el vapor del tórrido verano/ despoja los prados hermosos de la primera primavera/ cuando el medio día se ensaña con su solsticio.

⁶¹ ¿Por que buscas lugares desiertos? No está más segura la belleza/ en caminos alejados: atrapado por el bosque/ cuando Titán señale el medio día/ te acosará un turba licenciada, Náyades lujuriosas/ acostumbradas a atrapar a los hermosos en sus fuentes/ y te acecharán en tus sueños/ las lascivas diosas de los bosques/ las Dríadas que acechan a los panes que vagan por los montes.

MARTIN VIZZOTTI

opresivo y lujurioso espacio interior del palacio de Fedra. Cada personaje es definido por las características de los espacios que sus discursos configuran: los castos y salvajes bosques de Hipólito revelarán, bajo su manto de agreste tranquilidad, una violenta y estéril dicción que sugiere una inadecuación del personaje al paradigma de *sapiens* que parte de la crítica ha visto en él, mientras que el espacio interior de Fedra estará lleno de llamas y vapor, símbolos de su pasión.

Ambos mundos conviven a modo de compartimentos estancos: frío y llamas, castidad y *libido*, nieve y vapor conviven pacíficamente, y en esta convivencia no hay ni catástrofe ni tragedia. Éstas se desarrollan y toman fuerza a medida que Fedra se adentra discursivamente en los dominios de Hipólito y los tiña progresivamente con su discurso, convirtiéndolo finalmente en un *locus horridus* donde el joven cazador huirá horrorizado como las bestias que solía perseguir.

Por lo tanto tragedia y catástrofe ocurren cuando las *silvae* de Hipólito se convierten en el acechante *Nemus* habitado por lujuriosas criaturas gracias a la intrusión discursiva que la reina realiza en el áspero paisaje configurado en la monodia inicial del personaje.

PALABRAS CLAVE: tragedia romana - Fedra - Hipólito

ABSTRACT

The tragedy's prologue unfolds two distinctive territories: Hippolytus' *silvae* and Phaedra's interior world of luxuries. Each character is defined by the environment that his or her speech configures: the chaste and wild woods of Hippolytus will reveal, under their sylvan austerity, a diction of violence and sterility which hints the inadequation of the young hunter to the image of *sapiens* that part of the critic sees in him, while Phaedra's interior and overwhelming space will be crowded by flames and *vapor*, symbols of her passion.

Both worlds stand as two separate environments: chill and flames, chastity and *libido*, snow and steam coexist unaware of each other, and in such condition neither tragedy nor catastrophe occur. They begin to unfold due to Phaedra's breaching of the boundary between them. The queen discursively steps into Hippolytus' *silvae*, progressively tainting them with the attributes of her world until they eventually turn into a *locus horridus* through which the young hunter will flee in horror as the wild beasts he used to stalk.

Therefore tragedy and catastrophe happens when Hippolytus' *silvae* are turned into a stalking *nemus* inhabited by luxurious creatures thanks to Phaedra's discursive invasion of the rough landscape configured by the character in his starting monody.

KEYWORDS: Roman tragedy - Phaedra - Hyppolite

Bibliografía

- Galán, Lía, "El Estoicismo de Hipólito en el Drama de Séneca", *Auster* 6/7, La Plata, 2002. 69-84.
- Galán, Lía, *Virgilio/ Eneida*, Buenos Aires, 2005.
- Lopez, Aurora & Pociñas, Andres (Eds.), *Medeas. versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol I y II; Granada, Universidad de Granada, 2002.
- López López, Matías. *Séneca. Diálogos*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.
- Martín Sanchez, Fátima, *El ideal del sabio en Séneca*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Cajas de Ahorros de Córdoba, 1984.
- Rivoltella, Massimo, "Un modello drammaturgico senecano: l' assimilazione dell'eroe tragico alle sue vittime.", *Aevum Antiquum* 11, 1998, 413-429.
- Rosenmeyer, T.; *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. California, University of California P., 1989.
- Segal, Charles. *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

CATÁSTROFE E INVASIÓN DISCURSIVA EN PHAEDRA DE SÉNECA

- Segal, Charles, "Senecan Baroque: The death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides", *TaPhA* 114, 1984, 311-325.
- Tarrant R. J.; "Greek and Roman in Seneca's Tragedies"; *HSCP* 97, 1995, 215-230.
- Tarrant, R.J. "Senecan Drama and Its Antecedents", *HSCP* 82, 1978, 213-263.
- Tobi, Ronald, "Tragedy and Catastrophe in Seneca's Theater", *CJ.* 62, 1966-67, 54-61.
- Tschiedel, H.J. "La 'Fedra' di Seneca: una lettura". *Aevum Antiquum* 10, 1997, 337-353
- Veyne, Paul, *Séneca y el Estoicismo*, México, FCE, 1996.