

Aspectos rituales en la escena final de *Phaedra* de Séneca

Lía Galán
Universidad Nacional de La Plata

En su estudio sobre Séneca, Paratore²⁰⁵ (*Seneca*. Roma, 1956, X-XI) es portavoz del juicio negativo de sus antepasados críticos sobre la tragedia de Séneca, y reconoce la legitimidad de “los motivos que justifican la repulsión crítica hacia el teatro de Séneca”. En la base de sus apreciaciones se encuentra la tradicional valoración del Séneca filósofo, maestro de sabiduría, frente al Séneca tragediógrafo, desatendido por la crítica en los últimos siglos. No obstante, coincidiendo con Regenboren, Paratore trata de recuperar algunos aspectos elogiados, lo que marca el inicio de un giro en las apreciaciones que irá afirmándose en la segunda parte del siglo XX para encontrarnos hoy con una figura revalorizada como fundamental en el desarrollo de la dramaturgia euroamericana.

²⁰⁵ Cf. Paratore, E. *Seneca*. Roma, Casini, 1956, X-XI

La condena de Paratore repite lo que muchos han señalado: su teatro es “el más feroz museo del horror que la Antigüedad Clásica ha dejado en herencia” (p. X). Este juicio se ejemplifica con cada una de las tragedias. El horror de *Phaedra* aparece en la última parte de la obra. Dice Paratore: “el desmembramiento del cuerpo de Hipólito llevado por sus caballos aterrorizados es largamente descrito y la tragedia se cierra con la repelente escena en la cual Teseo y sus acólitos buscan recomponer el cuerpo descuartizado del joven sin distinguir los miembros, reducidos a un montón de lodo” (p.XI). Creemos, en todo caso, que Paratore acierta al afirmar que en el teatro de Séneca encontramos una “ferocidad goyesca”.

Hemos tomado, como en otras ocasiones, lo que fue por mucho tiempo la valoración de las tragedias en general y de *Phaedra* en particular. Pero hay que decir que, especialmente a partir del estudio de Herington²⁰⁶, se modifica la opinión crítica con estudios que revalorizan el arte y la pericia dramática de Séneca.

Es interesante preguntarse, tal como ha ocurrido con la poesía amorosa romana, el porqué de este creciente interés por estudiar la tragedia de Séneca. La explicación que se ha dado de aquella, puede también ser adecuada para la tragedia. A lo largo del siglo XX, sin perder de vista los escritos de Mary Shelley, Dan Stockwell, Poe, Lovecraft, se ha ido modelando una audiencia (lectores, amigos del cine) notablemente menos sensible a los espectáculos de horror. En tal sentido, la función del diseño del gusto ha sido cumplida particularmente por el cine o las novelas convertidas en filmes (numerosos *best sellers*) de las últimas décadas. Frente al horror que ofrecen películas como “Los siete pecados capitales”, la exótica humorada del ciclo de “Bill Kid”, “Peloton”, y tantas otras, Séneca ya no resulta tan horrendo y puede leerse – verse representado – sin que la audiencia sienta la vieja repulsión de Paratore, una audiencia acostumbrada a guerras y matanzas, que ve cadáveres desmembrados por televisión).

²⁰⁶ L.J. Herington. “Senecan Tragedy”. *Arion* 5 (1966), 422-475.

Phedra ha sido una de las tragedias privilegiadas, tal vez por su productividad en el orden teatral²⁰⁷. Los trabajos de Segal (en especial *Language and Desire in Seneca's Phaedra*) ofrecen un minucioso análisis de la obra, mostrando la ajustada coherencia de las escenas, la fuerza dramática y la maestría en la composición de personajes y situaciones. No obstante, sus conclusiones acerca del desenlace – tema de nuestra comunicación – se centran fundamentalmente en aspectos de pertinencia psicológica o, más precisamente, a premisas psicoanalíticas apoyadas en Lacan que su bibliografía confirma.

Presentamos aquí, pues, una relectura de los versos finales de *Phaedra* incorporando datos textuales que evidencian la potencia creativa de Séneca y su capacidad para actualizar, en la Roma de su tiempo, una historia griega que vuelve a contarse.

Comenzaremos por un sucinto análisis del pasaje de *Fedra* que trataremos.

Todo el último episodio – o Acto V – es de opresivo dramatismo. Desde un punto de vista decididamente parcial, esto puede considerarse como abusivo, un caso de “monotonía de horrores”, como define T. S. Eliot estas escenas, juicio inmerecido para ambos, el moderno y el antiguo. Desde un punto de vista distinto, mejor dispuesto para la comprensión de la tragedia romana, hay maestría en el final de la *Phaedra* de Séneca, con un *crescendo* de horrores que comienza en el episodio anterior con el relato del mensajero y culmina con la muerte de Fedra y la desgarradora tarea de Teseo, intentando recomponer los miembros de Hipólito.

Séneca combina el Hipólito y *Bacantes* de Eurípides. Reemplaza la escena del enfrentamiento entre el padre y el hijo por la de Fedra e

²⁰⁷ Son abundantes las versiones dramáticas de la obra de Séneca aunque la tragedia homónima de Jean Racine sobresale en privilegio ya que se impone como modelo para los sucesores, adecuando al “decoro” de la época las desbordantes escenas de Séneca. En nuestros días, la dramaturga inglesa Sarah Kane realizó su versión de *Fedra* en *Phaedra's Love* basada, según sus propias declaraciones, en *Fedra* de Séneca; cf. nuestro estudio “*Fedra*: de Séneca a Sarah Kane” en: López, A.-Pociña, A. (ed.). *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el Teatro del SigloXX*. Granada, Editorial Universitaria de Granada, 2009, 227-38.

Hipólito, que no está en Eurípides, y suprime la reconciliación de ambos que cierra el *Hipólito* de Eurípides.

Teseo (según Segal) es una versión de Cadmo²⁰⁸, que recompone patéticamente el cuerpo mutilado de Pentheo. El intento de recomponer la en otro tiempo bella forma refleja el propio problema autorial de Séneca: recomponer en una bella unidad las piezas desmembradas de la tradición pasada.

Reducir el conocimiento dramático de Séneca a las tragedias de Eurípides puede conducir a interpretaciones erróneas, habida cuenta del poderoso desarrollo del teatro en Roma y el sentido espectacular de su cultura. Tampoco es legítimo suponer que un escritor dispuesto a la composición de “tragedias” como género literario sólo piense en “tragedias” y no acepte formas que le ofrecen otros géneros. Boyle se refiere a la compleja red intertextual que aparece en *Phaedra* de Séneca: “alude y reescribe, entre otros, Virgilio, Ovidio y Eurípides”²⁰⁹.

Como se ha dicho, se encuentran referencias al Hipólito conservado y a *Bacantes*. Dodds²¹⁰ reconstruye las acciones de Ágave en las partes perdidas de *Bacantes*, que pueden haber influido en la composición senequiana.

Entre uno y otro episodio, el coro hace un canto reflexivo que con severidad avanza desde lo general a la particular figura del poderoso encarnada por Teseo, el excelso héroe emblemático de Atenas que ve la destrucción de su casa en la destrucción de su heredero. Al dolor de haber perdido a su hijo se suma la culpa de haberlo perdido por su propia decisión, con lo que termina el anteúltimo acto:

Quod interemi, non quod amisi, fleo. (v. 1122)

TESEO

Lloro por haberlo matado, no por haberlo perdido.

²⁰⁸ Cadmo asume la función de padre surrogado en *Bacantes* (Segal, C. *Op. cit.*, 211 y 323-7).

²⁰⁹ Boyle, A. *Op. cit.* p.203. La traducción es nuestra.

²¹⁰ Dodds, E. (ed.). Eurípides' *Bacchae*. Oxford, Clarendon Press, 1944, XVI.

Su dolor aumenta ante la comprobación de que Hipólito es inocente, tras la confesión de Fedra, y su horror llega al punto máximo por la materialización que le imponen los irreconocibles restos de lo que antes fue Hipólito. En estado de desesperación, trata de reconstruir el cuerpo, deshecho e incompleto, en ejemplar correlato con lo que ha cantado el coro.

En el paroxismo de su desesperación, Teseo quiere morir, volver a las sombras que atravesó como aventurero. El coro reclama que cumpla sus deberes como rey pero no lo releva de su condena:

Theseu, querelis tempus aeternum manet:
nunc iusta nato solue et absconde ocius
dispersa foede membra laniatu effero.

vv. 1244-46

CORO

Teseo, para los lamentos queda el tiempo eterno:
ahora cumple los deberes (i.e. iusta, lo que es justo) para tu hijo
y sepulta pronto los miembros horriblemente dispersos tras el
atroz despedazamiento.

El rito funerario de la *concinnatio corporis* (acomodamiento del cuerpo) se va cumpliendo con la lentitud de quien no cesa de lamentarse y entonces nuevamente el coro lo interrumpe urgiéndolo para que cumpla con los pasos necesario para el funeral.

Sin abandonar las quejas, Teseo obedece y proclama las honras fúnebres:

en haec suprema dona genitoris cape,
saepe efferendus; interim haec ignes ferant.
Patefacite acerbam caede funesta domum;
Mopsopia claris tota lamentis sonet.
uos apparate regii flammam rogi;
at uos per agros corporis partes uagas
inquirite.

vv. 1273-9

¡Ay, recibe los últimos dones de tu progenitor,
tú, que debes ser llevado en partes! Mientras tanto, los fuegos
lleven esto.

Abrid la mansión dolorida por la muerte funesta;
que toda Mopsopia resuene con vibrantes lamentos.
Vosotros preparad la llama de la hoguera real;
y vosotros buscad por los campos las partes perdidas
del cuerpo...

Sus palabras finales – no alcanzan a dos versos – están dedicadas al rito fúnebre que determina para Fedra:

–istam terra defossam premat,
grauisque tellus impio capiti incubet.
vv. 1279-80

que a ésa la tierra la oprima en su seno
y caiga pesada la tierra sobre su impía cabeza.²¹¹

Segal²¹² examina dos aspectos de la escena:

- 1) el último fracaso de Teseo para formar el cuerpo de su hijo en una coherencia necesaria para el funeral
- 2) el rápido movimiento desde una consideración objetiva de la forma y de la belleza a la amarga acusación a los hados y a los dioses (vv. 1271 y ss.).

El funeral de Teseo es una iniciativa del coro, no de Teseo.

“Mientras Teseo se lamenta, se reprocha su propia severidad y habla de regresar al Hades, el coro interpone una nota práctica (vv. 1244-26): “paga lo que es justo para tu hijo”²¹³. Teseo responde con dos versos de instrucciones pero dedica siete versos de lamento y autocondena (vv.1249-55). El horror proviene de la falta de partes del cuerpo, de la imposibilidad de completar la forma humana.

²¹¹ Fedra recibirá, finalmente, un entierro ritual, pero no con la fórmula tradicional de afecto hacia el muerto (“que la tierra sea leve”) sino por el contrario con la condena de Teseo pidiendo que la tierra sea pesada (*grauis tellus*) sobre ella.

²¹² Cf. Segal, C. *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. New Jersey, Princeton U. Press, 1986. 215 ss.

²¹³ Cf. Boyle, A. *Roman Tragedy*. London, Routledge, 2006, 215 y ss.

Séneca presenta un diferente y característico mundo romano por medio de una espectacular teatralización del ritual de la *concinatio corporis*, la reconstrucción del cuerpo del muerto²¹⁴.

Pese a la referencia a Grecia, los últimos versos son romanos.

El mandato de Teseo se ciñe al ritual de los muertos y se apoya en distinciones sociales inherentes a las prácticas funerarias romanas:

- 1) Cremación aristocrática para su hijo
- 2) Inhumación plebeya para su esposa.

Teseo invierte la tradicional fórmula de los entierros: *sit tibi terra leuis*.

Bajo el Imperio romano la incineración pasó de moda y el entierro ganó en la popularidad como medios habitual de eliminación de los muertos. En el último siglo de la república romana, tanto entierro como la incineración eran normales²¹⁵.

El entierro familiar se sostuvo por ser la costumbre más vieja; los Cornelios lo habían mantenido hasta el tiempo de Sila, quien pese a su propia tradición fue incinerado para evitar insultos o vejaciones que pudieran suscitarse. Progresivamente, fue imponiéndose la incineración, primero en las ciudades y finalmente se extendió a las provincias, incluso a las más conservadoras. No obstante, la costumbre romana de sepultar el *os resectum*, un miembro de un hombre cremado, probablemente representa una supervivencia de la inhumación.

Hacia los tiempos de Séneca, los miembros de la aristocracia hacían construir un *cippus*, una columna o monumento rectangular que encerraba un receptáculo para las cenizas, y los más ricos construían mausoleos. Todos por igual, excepto aquellos que adherían a la doctrina pitagórica, eran normalmente cremados. Los siguientes hechos son significativos. En Pompeya parece haberse llevado a cabo sólo un entierro conocido, entre el tiempo de Sila y la erupción del Vesubio. Así, la incineración era la práctica normal del siglo. Sin embargo, algunos sarcófagos demuestran que el entierro no

²¹⁴ Boyle, A. *Op. cit.* 203.

²¹⁵ Cf. Darby Nock, Arthur. "Cremation and burial in the Roman empire". *The Harvard Theological Review*, 25, 4, 1932, 321-359.

desaparece y continúan ambas prácticas. Después de un tiempo, la antigua costumbre se repone. En efecto, se han encontrado sarcófagos en Italia de alrededor del 15 d.C., pero esta práctica se generaliza durante el imperio de Trajano.

Sin embargo, subsiste la más vieja costumbre en los funerales de los emperadores muertos. Dion Casio da extensa cuenta de la incineración ritual de la imagen de cera de Publio Helvio Pertinax (126 – 193 d. C.), quien fuera proclamado emperador tras el asesinato de Cómodo; también describe la incineración de los cuerpos de Septimio Severo en 211 y de Caracalla en 217.

Fedra se cierra con un doble funeral.

Hipólito recibe honras reales porque en Séneca es legítimo heredero (*certus heres*, v. 1112), es decir que no es el bastardo que ocupa un lugar menor en la sucesión sino que se privilegia el sentido romano de elegir al heredero.

Fedra queda deshonrada en el rito porque es sepultada en una tierra con el deseo de que sea *gravis* y no *levis* por parte del rey.

Que la tierra sea pesada, que la oprima y aplaste representa el castigo que merece en una imagen simbólica. La densidad y el peso de la tierra, el más pesado de los elementos, no se aligerará, como es habitualmente deseable para el muerto, porque es análogo al *delictum* de Fedra, a la materialidad e irracionalidad de sus metas.

No obstante Fedra no será privada de sepultura. No se trata de un crimen de Estado, de “lesa patria” diríamos, como ocurre con Polinices. Es este el crimen privado de una mujer, aun cuando tenga consecuencias públicas.

Teseo se asegura, mediante la diferencia ritual, que Fedra quede definitivamente separada de Hipólito *post-mortem*. El discurso final de Fedra contiene no sólo la confesión de su mentira por la que proclama la inocencia del joven sino también sus propósitos inquebrantables de abandonar la vida, esta vez no para huir de la pasión como al comienzo sino para unirse a Hipólito en el ultramundo. Dice al decretar definitivamente su muerte:

nil turpe loquimur: hac manu poenas tibi
soluam et nefando pectori ferrum inseram,
animaque Phaedram pariter ac scelere exuam.
[et te per undas perque Tartareos lacus,

per Styga, per amnes igneos amens sequar]
placemus umbras: capitis exuuias cape
laceraeque frontis accipe abscisam comam.
non licuit animos iungere, at certe licet
iunxisse fata. morere, si casta es, uiro;
si incesta, amori. coniugis thalamos petam
vv. 1176 - 1185

no hablaremos de infamia: te liberaré con esta mano
de las culpas y en mi funesto pecho hundiré la espada,
y dejaré a Fedra a la vez sin crimen y sin alma.
[y a ti por la olas y por los lagos del Tártaro,
por la Estigia, por ríos de fuego te seguiré demente,]²¹⁶
aplaquemos las sombras: toma los despojos de mi cabeza
y recibe la cabellera cortada de mi frente herida.²¹⁷
No fue lícito unir nuestras almas, pero sí es lícito
unir nuestros destinos.

La diferencia de ritos fúnebres por una parte “romaniza”, o mejor, actualiza una situación concebida en el mundo romano y por otra parte “reorganiza” el mundo, algo que Teseo trata también de hacer con el cuerpo de su hijo y que representa el mandato del orden social en la prisa del coro, el imperativo de ordenar un universo invadido por el caos. Sin embargo, el último fracaso de Teseo para formar el cuerpo de su hijo en una coherencia necesaria para el funeral pareciera indicar que ese “caos” no será fácilmente anonadado.

Las palabras finales de Teseo resuenan con las de Fedra: Fedra quedará aprisionada en la tierra como castigo definitivo, sin lograr el demencial propósito de perseguir a Hipólito en el Hades. De este modo, la escena adquiere su relevancia conceptual y compositiva con la pena de la inhumación sin honras para quien ha desencadenado la

²¹⁶ Fedra reitera su determinación de seguir a Hipólito; esta vez se propone seguirlo por el Hades, como antes lo hubiera hecho por bosques y montañas (cf. vv. 700 ss.).

²¹⁷ El cabello cortado como señal de duelo es una práctica habitual en los ritos fúnebres; aquí se alude, además, al culto a Hipólito de Trecén (*Troezen*) instituido por Diana por el que las doncellas ofrendaban un mechón de cabello en honor de Hipólito antes de desposarse.

tragedia, aquí responsable (no Afrodita, que casi la sacrifica en Eurípides para administrar un ejemplar castigo), y la ceremonia real de cremación como rito fúnebre para quien ha resultado inocente.

La escena de la *concinatio* ofrece el espectáculo de la dimensión de la culpa y el dolor del arrepentimiento que lo exacerba, desplegado *in extenso*, en paralelo con el arrepentimiento de Fedra, y se resuelve en su mandato final diferenciando mediante el rito funerario entre culpable e inocente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Boyle, A. *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*. London, Routledge, 1997.

Darby Nock, Arthur. "Cremation and burial in the Roman empire". *The Harvard Theological Review*, 25, 4, 1932, 321-359.

Dodds, E. (ed.). *Euripides' Bacchae*. Oxford, Clarendon Press, 1944,

Grimal, P. *Sénèque: ou, La conscience de l'Empire*. Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Herington, L.J. "Senecan Tragedy". *Arion* 5 (1966), 422-71.

Paratore, E. "Introduzione". En: *Seneca. Tragedie*. Roma, Casini, 1956.

Segal, C. *Language and Desire in Seneca's Phaedra*. New Jersey, Princeton U. Press, 1986.