



LIBIDO Y LUXURIA EN LA TRAGEDIA DE SÉNECA

Martín Vizzotti

[Universidad Nacional de La Plata]

[vizzottim@gmail.com]

ORCID: 0000-0002-5094-4515

Resumen: En este trabajo analizaremos dos tragedias en las cuales consideramos que los conceptos de *libido* y *luxus* juegan papeles centrales dentro de la representación: *Phaedra* y *Thyestes* ofrecen dos puestas en escena particulares del lujo impulsadas por un tipo particular de *libido*, las cuales, en apariencia, se adecúan a las habituales condenas moralizantes de la época de nuestro autor. Pero estas obras van un poco más allá, pues a través de la puesta en escena y la representación retórica de la *paupertas* y cierto regreso a un estado natural, se deconstruye la idea de Naturaleza al mostrarla, paradójicamente, también como artificio.

Palabras clave: *libido*; *luxus*; *Phaedra*; *Thyestes*; Séneca

Libido and luxuria in Seneca's Tragedy

Abstract: In this article we look into two tragedies in which the concepts of *libido* and *luxus* play an important role within the tragic representation: *Phaedra* and *Thyestes* show on stage two different representations of luxury, each driven by a particular kind of *libido*, which may seem to go along the usual admonitory and moral representation of Seneca's time. But these tragedies go a little bit further, because by presenting rhetorically on stage the *paupertas* and also a return to a Natural state, they actually deconstruct the idea of Nature by presenting it as an artifice.

Keywords: *libido*; *luxus*; *Phaedra*; *Thyestes*; Seneca

La decadencia como retórica y estrategia de representación

La categoría de 'decadencia' tuvo su apogeo durante los siglos XVIII y XIX, extendiéndose incluso hasta mediados del siglo XX, y se aplicó de manera denigratoria con la intención de menospreciar ciertos períodos históricos en los cuales predominaban complejos procesos de transición y profundos cambios culturales. Sin embargo, gracias al trabajo de autores como Henri-Irénée MARROU (1977), Arnaldo MOMIGLIANO (1984) y Perry ANDERSON (1977), la categoría axiológica de decadencia comenzó a ser dejada de lado, y con ella sus connotaciones peyorativas y denigratorias, para acceder al análisis de estos complejos procesos históricos a través de conceptos como, por ejemplo, transformación y transición. Desde nuestro punto de vista, pues,



la 'decadencia' no es, por tanto, un proceso histórico entendido en términos biológicos de envejecimiento y declinación de una cultura particular causado por cierta disolución moral, y empujado por una alteración de las relaciones de intercambio y del acceso a ciertos bienes suntuarios sino, más bien, un conjunto de estrategias retóricas de representación y de metáforas que priman, usualmente, en las épocas marcadas por profundos y complejos cambios culturales y sociales¹. Esta retórica particular recurre a ciertos tópicos, estrategias y procedimientos literarios, donde suele primar la supremacía del artificio por sobre lo 'natural', de lo irracional por sobre lo racional, y de la apariencia y lo ficticio por sobre lo 'real'².

La decadencia o, mejor dicho, su concepto, se revela entonces como un *topos* retórico o como una metáfora operativa utilizada para interpretar ciertos cambios, más que como un inexorable y efectivo proceso histórico. Las acusaciones de decadencia derivan, en general, de la aplicación de ciertos paradigmas estéticos de una época particular en detrimento de los estándares estéticos e ideológicos de otra época diferente³. Basta recordar

cómo la literatura latina en general, y la perteneciente al mal llamado "Siglo de Plata" de la literatura latina en particular, ha sido considerada como una burda y tosca copia de la excelsa producción artística griega por una institución tan prestigiosa como lo fue la filología alemana de los siglos XVIII y XIX. El romanticismo alemán creó una jerarquización axiológica entre Grecia y Roma en detrimento de esta última instaurando una particular versión de la Antigüedad clásica a través de un proceso de apropiación del mundo antiguo que despliega no sólo la ideología que la sustenta sino también el proceso hegemónico que la hizo posible al instaurar una tradición selectiva particular⁴. Esta visión sesgada de un pasado efectivo que inventa una Grecia alba e impoluta, desconectada y desvinculada de todo elemento extranjero, revela más un cuidadoso y exhaustivo proceso de exclusión y supresión de todo elemento semítico, oriental y/o africano, que un movimiento de descubrimiento y/o articulación⁵. El romanticismo alemán buscaba presentarse como la

1 MARROU (1977: 9-14 y 21 y ss.).

2 SVERDLOFF (2015: 46-49); TONER (2019: 18-19).

3 La obra de Edward GIBBON es quizás el ejemplo más claro de esta apropiación del pasado para configurar un presente operativo y un claro ejemplo de como la metáfora de "decadencia" trabaja en clave ideológica. Cfr. SVERDLOFF (2015: 47-50); HABINEK (1992: 240): "To describe the ideological underpinnings of the works of Winckelmann

and Schiller, Niebuhr and Gildersleeve, Curtius and Commager, is to engage in neither praise nor blame but to make some attempt at understanding. The view of classical literature and culture that these men developed responded to pressures, anxieties, and needs of their respective eras."

4 WILLIAMS (1997: 137).

5 BERNAL (1987: 17-38); HABINEK (1992: 228): "Bernal's concern is with the exclusion of Semitic and African contributions to ancient Mediterranean civilization, but he could have written with equal zeal about the suppression of Rome."

continuación natural de una Grecia carente de deudas culturales o vínculos cercanos con el extranjero⁶. Para esto recurre a formación cultural que conforma un sistema hegemónico de dominación, creando así una imagen literaria y simbólica de Oriente en tanto un 'Otro' frente al cual diferenciarse⁷.

Otra característica de las épocas consideradas 'decadentes' son las acusaciones y la indignación de una parte de la sociedad, usualmente la parte acomodada, ante los nuevos modos de circulación monetaria y la hipertrofia en el flujo de bienes, especialmente los suntuarios y, sobre todo, una crítica severísima al borramiento y disolución de los límites en el acceso y el uso de estos bienes, entendidos sobre todo como marcas de pertenencia social⁸: la moralización de la economía es pervasiva en los discursos condenatorios de la decadencia, en los cuales suele equipararse la incontinencia sexual a la mala

administración del peculio familiar, el cual corría el peligro de verse disuelto como una perla en una copa de vinagre⁹. En definitiva, el triunfo decadente genera, a modo de reacción, acusaciones ante estas nuevas formas de intercambio y acceso a los bienes y servicios suntuarios, antes considerados estancos y exclusivos de cierto sector de la sociedad, el cual invoca una degradación moral como causa de esta "perturbación" en las relaciones de intercambio¹⁰. Los romanos nunca hicieron, en verdad, una distinción tajante o consideraron siquiera que existiese una diferencia significativa entre la incontinencia, la displicencia sexual y los abusos suntuarios, de hecho, lujo y lujuria, como bien se aprecia incluso a simple vista, son vocablos cognados¹¹. Por otro lado, ambos conceptos solían ser invocados por políticos, filósofos, poetas y moralistas como muestra cabal de la decadencia romana y de la lejanía espiritual y temporal con cierto punto álgido y legendario de apogeo moral y social ubicado, eso sí, en un *illo tempore* lejano y difuso: el cenit de la civilización parece haber existido, independientemente del momento específico en que se lo invoque, en el pasado, y su nadir invariablemente en los presentes de enunciación¹².

6 BERNAL (1987: 33): "Michelet's views on the Phoenicians were spread even more widely in Flaubert's immensely popular historical novel *Salammbô*, published in 1861. *Salammbô* contained descriptions of Carthage at its most decadent which powerfully reinforced the already widespread anti-Semitic and anti-Oriental prejudices". SAID (1993: *passim*); SAID (2009: 19-23).

7 Las formaciones son aquellos movimientos y tendencias efectivos que, en los ámbitos intelectuales, artísticos y académicos, poseen una influencia significativa y decisiva en el desarrollo activo de una cultura específica. Cfr. WILLIAMS (1997: 139 y 129-131); SAID (1993: 11-15).

8 EDWARDS (1993), TONER (2019: 15-16 y 20-25).

9 Plinio, *Historia Naturalis* 9. 119-121; EDWARDS (1993: 1-9).

10 EDWARDS (1993: 140 y ss., y 173-175).

11 TONER (2019: 15); EDWARDS (1993: 5-11).

12 EDWARDS (2002: 3-5); TONER (2019: 16-17); SVERDLOFF (2015: 46-47).

Como ya mencionamos, la literatura del “Siglo de Plata” fue blanco de este tipo de críticas hasta mediados del siglo XX, cuando autores como TARRANT (1976), AHL (1976), ARROWSMITH (1966) o NARDUCCI (1979), *inter al.*, recuperan a los autores y obras de esta época, no analizándolos bajo prescriptivas poéticas del siglo IV a.C. o estándares estéticos previos, sino entendiéndolos bajo sus propias lógicas de enunciación y producción, y revelándolos como verdaderas obras de arte absolutamente coherentes y cohesivas¹³. Los prejuicios presentes en los abordajes de estas obras no deben ser considerados como un error de lectura sino como una condición hermenéutica objetiva¹⁴: si aceptamos que el siglo I d.C. presenta características estéticas y socioe-

conómicas particulares y específicas, y que los rasgos denigratorios con que se suelen describir sus productos artísticos son, en realidad, efectos y procedimientos conscientes y estrategias de representación cuidadas y buscadas, términos como “tardíos”, “decadentes”, “desmesurados”, “excesivos”, “sobrecargados”, “violentos” o “distorsionados” (en definitiva, no clásicos)¹⁵, adquieren una carga positiva y permiten un abordaje de las obras mucho más productivo¹⁶.

Séneca: decadencia y proyecto creador

La carta 114 a Lucilio ha sido considerada una flagrante contradicción entre teoría y práctica literaria pues, aparentemente, en ella se condenan precisamente algunos de los rasgos más sobresalientes y distintivos de la tragedia de nuestro autor: en efecto, los *sensus audaces*, la *traslatio inverecunda*, las *abruptae sententiae et suspiciosae*, las hipérbolles, la ruptura del armado armónico

13 AHL (1986: 15-16): “*Quintilian’s anxieties about Seneca’s corrupting influence were echoed by many Latin Teachers who chose to instruct their students in the prose style of Caesar and Cicero and in the verse of Horace and Vergil. These teachers, too, found Seneca a corrupting influence who did not fit, [...] Seneca, like Apuleius and Statius, had to be rejected, however important he may have been in shaping Western literature, because he was ‘late’, decadent and ‘not classical’.*” Cfr. también ROSENMEYER (1989: 3); TARRANT (1995: 216); AHL (2010: 2 y ss., y 15) y NARDUCCI (1979: 18-20).

14 VATTIMO (2002: 142); HABINEK (1992: 240): “*To describe the ideological underpinnings of the works of Winckelmann and Schiller, Niebuhr and Gildersleeve, Curtius and Commager, is to engage in neither praise nor blame but to make some attempt at understanding. The view of classical literature and culture that these men developed responded to pressures, anxieties, and needs of their respective eras.*”

15 ALBRECHT (1997: 907); VATTIMO (2002: 86-87): “Y así como el calificativo de clásica no la define tanto en su esencia [a la civilización griega] cuanto en su significado para nosotros, tampoco lo trágico será sólo un carácter de esa civilización, sino que calificará también fundamentalmente nuestro modo de relacionarnos con ella. Como la idea de lo clásico correspondía a un determinado modo de situarse respecto al pasado, epigonal y decadente, se trata de encontrar qué nuevo y diferente modo de plantear esta relación corresponde a la nueva concepción trágica de la antigüedad griega”. Cfr. también 92 y ss.

16 CALABRESE (1989: 12-13 y 24-33).

de las frases y las violentas yuxtaposiciones criticadas en ella son marcas registradas de Séneca *tragicus*¹⁷. El profesor Robert SKLENÁŘ ha demostrado, en su libro *Plant of a Strange Vine. "Oratio Corrupta" and the Poetics of Senecan Tragedy* (2017), cómo, en realidad, esta epístola puede considerarse un manifiesto programático de la poética y la estética decadente de la obra de Séneca en general, una mirada retrospectiva que ilumina las decisiones y las innovaciones estéticas de Séneca, tanto en su prosa como en su poesía¹⁸. De este modo, las aparentes contradicciones internas y su "descuidada" estructura no son causadas por un *calamo titubante* sino el resultado de una exposición cuidada y voluntariamente dispersa o, mejor dicho, de una exposición que busca a conciencia un efecto de aparente dispersión en el sistemático y minucioso catálogo de vicios morales que despliega. Los procedimientos y estrategias condenadas son, en realidad, introducidos en el cuerpo de la escritura de manera cuidada y quirúrgica: Séneca, de este modo, se revela como un poeta conscientemente decadente (del mismo modo que Atreo es un artista conscientemente criminal) y la epístola resulta ser, entonces, un decadente tratado sobre la estética decadente, entendiéndolo por 'decadencia', como ya hemos dicho, cierto

efecto estético particular, deliberado y calculado.

Enfocaremos nuestro análisis en dos tragedias específicas, en las cuales consideramos que los conceptos de *libido* y *luxus* juegan papeles centrales dentro de la representación y la trama: *Phaedra* y *Thyestes* ofrecen dos puestas en escena particulares del lujo diferentes, impulsadas por un tipo particular de *libido*, las cuales, en apariencia, se adecuan a las habituales condenas moralizantes de la época, pero que, en realidad, las subvierten y problematizan de manera radical. La tragedia de Séneca ha logrado liberarse (de un modo muy similar a lo que ha ocurrido con el concepto de decadencia) de ciertos simplistas abordajes que la consideraban un mero catálogo de *exempla* admonitorios o una simple literatura panfletaria¹⁹, para ser considerada, entre otras cosas, una profunda investigación en los aspectos más oscuros y paradójicos de la filosofía estoica²⁰.

Los vicios y la inmoralidad, pero también la *paupertas* y la rusticidad, aparecen en escena como un *ornatus* retórico relacionado a una puesta en escena particular y conscientemente desplegada por los protagonistas que deconstruye la idea de Naturaleza al mostrarla como un artificio retórico y como una construcción social²¹. En

17 SKLENÁŘ (2017: 1-9); WILSON (2010: 425-428).

18 El propio Quintiliano reconocía a Séneca como un autor conscientemente innovador (*Institutio Oratoria* 10.1.126); cfr. también SKLENÁŘ (2017: 13-17 y 94-96).

19 MARTI (1945: 216-223) y MARTI (1947: 1-3).

20 ROSENMAYER (1989: 43 y esp. 79): "*The Stoic paradoxes win out over the Stoic sermonizing*".

21 Valéry, en el prólogo a las *Lettres persanes* destaca cómo la seducción por la simplicidad

el caso de Fedra, la reina dispone una representación teatral donde, paradójicamente, se despoja de todos los ornamentos y lujos con los que apareció en escena en el original doble prólogo de esta obra; sin embargo, lejos está de mostrar una actitud filosófica o comprometida con el decoro sino más bien todo lo contrario: resulta una puesta en escena de su furioso amor descontrolado, repleta de tonos y motivos elegíacos, en la cual Fedra desprecia los ornamentos y los suntuosos ornatos que caracterizan su *habitus* en el prólogo, resultando una fingida renuncia a aquellos elementos que la caracterizan y la muestran como una noble de alta cuna. Tiestes, por su parte, aparece en escena alabando las virtudes de una vida retirada, alejada y desconfiada de las riquezas y el *regnum*, completamente dedicada al aparente cultivo de la filosofía. Sin embargo, esta postura artificial y transitoria, sin un sustento sólido o sincero, resulta también un *ornatus* retórico para sus circunstancias momentáneas pues, ante la primera oportunidad, no dudará en dejar atrás las vestimentas simples y rústicas de exiliado para adornarse con púrpura y oro. De esta manera, la crítica de Séneca no se centra sólo

dad de la Naturaleza posee un fundamento eminentemente urbano y sofisticado. VALÉRY, P. (2016: 942): “*Le monde social nous semble alors aussi naturel que la nature, qui ne tient que par magie. N’est-ce pas, en vérité, un édifice d’enchantements, que ce système qui repose sur des écritures, sur des paroles obéies, des promesses tennes, des images efficaces, des habitudes et des conventions observées, – fictions pures?*”.

en las manifestaciones suntuarias del *luxus*, sino que agrega otra dimensión mucho más profunda a la representación de éste al deconstruir la idea de Naturaleza presentándola también como una entidad artificial, pues ella misma ha sido transformada en un mero ornato retórico²².

Phaedra: lujo, libido y la puesta en escena del furor

Los personajes secundarios de la tragedia de Séneca se caracterizan por poseer una profunda y perspicaz agudeza psicológica²³: un claro ejemplo de esto es el agón entre Fedra y su nodriza, donde ésta despliega, además, todas las características de un entrenado y erudito orador. Fedra entra en escena invocando el poderío naval y comercial de Creta y, luego de lamentar su desdichada situación actual (*Phaedra* 89-98), explicita su *animus aegrotus* agobiado por un amor nefando y furioso. Los argumentos para justificar su pasión son, sin embargo, fácilmente refutados por su nodriza²⁴, quien detecta la artificialidad del *furor* de la reina y lo conecta inmediatamente a la escasa voluntad que suelen demostrar los poderosos para aceptar límites y contentarse con lo que es suficiente:

22 ASSAF, S. (2015: 44 & 53).

23 SKLENÁŘ (2017: 42-46 y 60); WILSON (2010: 425-426).

24 SEGAL (1986: 45-46).

*nec me fugit, quam durus et ueri insolens
ad recta flecti regius nolit tumor.* (Phaedra 1360-137)

[...]

*Honesta primum est uelle nec labi uia,
pudor est secundus nosse peccandi modum.
quo, misera, pergis? quid domum infamem aggrauas
superasque matrem?* (Phaedra 140-143)

No se me escapa cuan tercos e insolentes de la verdad
los caprichos reales se niegan a ser conducidos a lo correcto.

[...]

Lo primero es querer lo honesto y no salirse de ese camino
el segundo grado de pudor es conocer la medida del pecado
¿Por qué, desdichada, persistes? ¿Por qué sobrecargas una casa infame
y superas a tu madre?²⁵

La vieja nodriza, aguda analista, detecta de inmediato el papel activo y voluntario de Fedra en la construcción y puesta en escena de su dolor y su *furor*: en efecto, su discurso destaca el sustento racional (*uelle, nosse*) y la actitud activa (*pergis, aggrauas, superas*) de la reina en la construcción de su delirio²⁶. Fedra, acorralada discursi-

sivamente, acepta las refutaciones de su *nutrix*, pero de inmediato cambia el eje de su argumentación y justifica su deseo invocando el poder absoluto de *Amor* en tanto un dios omnipotente. Sin embargo, su propio discurso revela el armazón racional de su *furor* (Phaedra 177 y ss., y 218-222)²⁷. Nuevamente la nodriza es taxativa:

*Deum esse amorem turpis et uitio fauens
finxit libido, quoque liberior foret
titulum furori numinis falsi addidit.* (Phaedra 195-197)

[...]

*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.* (Phaedra 204-208)

[...]

*contra diuites
regnoque fulti plura quam fas est petunt?
quod non potest uult posse qui nimium potest.* (Phaedra 213-215)

25 Todas las traducciones son nuestras.

26 SEGAL (1986: 54 y 142 y ss.).

27 SEGAL (1986: 43-46). Nótese el papel preponderante de verbos como *scio, sensit* o *puto* que permiten a la nodriza argumentar por un marco racional del discurso de Fedra.

que Amor es un dios lo inventó Libido,
obscena y entregada al vicio, (y) para ser más libre,
agregó a su furor el título de una falsa divinidad.

[...]

Quienquiera que se deleite demasiado en cosas prosperas
y cae en el lujo, siempre apetece lo insólito.

Entonces surge la temible compañera de la fortuna,
Libido: (ya) no satisfacen las comidas habituales
ni los techos de sanas costumbres ni una copa humilde.

[...]

¿Por qué, en cambio, los ricos,
sostenidos en el poder, buscan más que lo que les es lícito?
Lo que no puede quiere poder quien puede demasiado.

Para la nodriza, es Libido quien empuja las fantasías de la reina y la impulsa en sus argumentaciones justificatorias y adorna los caprichos del poderoso (*finxit*) para hacerlos pasar por un mandato divino; se hace hincapié además en los apetitos de quienes nadan en lujos y desean sólo aquello que no les está permitido. Los argumentos de la nodriza despliegan las imágenes características para representar el lujo y la *incontinentia*: el *luxus* es representado como una masa líquida y espesa que fluye y desborda los límites establecidos empapándolo todo y como el deseo de bienes y servicios suntuarios inusitados e inauditos, impulsado y alentado por la inseparable compañera del *luxus*, *libido*, quien se desliza untuosa alimentando todo tipo de deseos *contra naturam*²⁸. La sentencia final de la nodriza en el verso 215 sintetiza y concentra estas imágenes de manera exquisita²⁹. Nue-

vamente acorralada, Fedra recurre a diversos tópicos literarios elegíacos y se representa poéticamente como una amazona recorriendo nevadas montañas persiguiendo a su hijastro, ahora devenido presa³⁰.

Llegamos finalmente al segundo acto, donde la nodriza aparece en escena detallando el *animus* inconstante de la reina (*Phaedra* 369 y ss.) cuando de repente se abren las puertas del palacio para dar lugar a un espectáculo particular: Fedra aparece en un segundo nivel dentro del escenario desplegando una puesta en escena para un grupo de siervas y para la propia nodriza³¹:

plus intellegendum esset quam audiendum
(Ep. 114.1), recurso eminentemente decadente, que señala el profesor SKLENÁŘ (2017: 2-5) en su análisis de la carta 114.

28 Séneca. *Epistulae* 120. 5-8. EDWARDS (1993: 140 y ss.); SEGAL (1986: 43-49 y 64-68).

29 Podemos apreciar el uso de retórico de las *abruptae sententiae et suspiciosae*, in *quibus*

30 RIVOLTELLA (1998: 414-417); SEGAL (1986: 60 y ss.); TRINACTY (2007: 63-66 y 74-76).

31 LUQUE MORENO (1980: 45, nota 103).

*Remouete, famulae, purpura atque auro inlitas
 uestes, procul sit muricis Tyrii rubor,
 quae fila ramis ultimi Seres legunt:
 breuis expeditos zona constringat sinus,
 ceruix monili uacua, nec niueus lapis
 deducat auris, Indici donum maris;
 odore crinis sparsus Assyrio uacet.
 sic temere iactae colla perfundant comae
 umerosque summos, cursibus motae citis
 uentos sequantur. laeua se pharetrae dabit,
 hastile uibret dextra Thessalicum manus:
 [talís seueri mater Hippolyti fuit.]
 qualis relictis frigidí Ponti plagis
 egit cateruas Atticum pulsans solum
 Tanaitis aut Maeotis et nodo comas
 coegit emitisque, lunata latus
 protecta pelta, talis in siluas ferar.*

(*Phaedra* 387-403)

Quitadme, esclavas, los vestidos bordados de púrpura y oro, lejos esté el rubor del múrice tirió, y los hilos que los lejanos Seres recogen de las ramas: que un cinto estrecho apriete libre mi cintura, que mi cuello esté vacío de collares y no lleven mis orejas las níveas piedras, regalo del mar Índico; que no tenga mi cabello revuelto aromas asirios. Que así se derrame casualmente mi cabellera, libre sobre mi cuello y mis hombros y agitada persiga el curso de los vientos por sus caminos. Mi mano izquierda se entregará a la aljaba, y la derecha vibrará con la lanza tesálica, [Así fue la severa madre de Hipólito.] ¡Como una hija de Tanais o del mar Meótide³², abandonada la región del helado ponto, condujo sus ejércitos golpeando el suelo ático y ató sus cabellos con un nudo y los dejó volar, protegido mi flanco por la medialuna de la pelta, así seré llevada a los bosques!

La concentración semántica de elementos suntuarios reproduce en el cuerpo de la obra el *habitus* excesivo y recargado de la reina. El cuerpo y sus movimientos son un territorio donde se inscriben ciertas pautas culturales y conductas específicas, y

los ornatos de este cuerpo revelan la relación de la reina con el *luxus* y la ostentación, así como el discurso y la forma de expresarse de una persona revelan de manera inequívoca, para Séneca, su forma y sus elecciones de vida³³. Toda la parafernalia suntuaria está presente en el discurso de Fedra:

32 Tanais era una ciudad ubicada en el delta del río Don, que desemboca en el Mar de Azov. Los antiguos llamaban el mar Meótide a este mar.

33 Séneca, *Epistulae* 114. 1; EDWARDS (1993: 87-91).

vestidos púrpura bordados de oro, telas traídas desde los confines del mundo teñidas con los colores más ostentosos y selectos, y adornos exóticos (*purpura atque auro inlitas; muricis Tyrii rubor, ultimi Seres, niveus lapis Indici maris donum*). Aparecen también, en armonía con la retórica de los fluidos desbordantes que caracteriza las descripciones del lujo y la ostentación, los ungüentos densos y perfumados, traídos también desde Asia. Una lectura superficial y rápida del pasaje podría arrojar una interpretación positiva, que consideramos errónea, ya que la reina, de hecho, se estaría despojando de estos elementos y abandonando los ornatos supernumerarios y eligiendo, en apariencia, un estilo de vida rústico y despojado. Existen elementos, cuidadosamente introducidos en el entramado poético, que socavan la integridad de este discurso: en primer lugar, Fedra se apropia de un *habitus* hostil y extremo, que en el prólogo fue explícitamente descrito como violento, desmesurado y cruento; a esto se suma, además, que la reina busca aparecer ataviada como una amazona, personificando nada menos que a Hipólita, madre biológica del joven cazador, con la intención de seducirlo³⁴.

Fedra oscila, de este modo, entre dos *habitus* extremos: la reina fluye sin solución de continuidad desde el *luxus* desaforado a una rusticidad brutal, cambiando simplemente los ornatos que ostenta: el oro purpurado será reemplazado por un sencillo cinturón

estrecho, las sedas traídas de China por una aljaba rústica, el rubor tirio por una pelta y las perlas del océano Índico que adornaban sus orejas por una lanza tesálica enarbolada en sus delicadas manos; el peinado que gotteaba espesos aceites asirios fluye ahora libre y desenfrenado en el viento. Pero tan importante como el discurso mismo son las condiciones de su enunciación: Fedra rechaza los lujos y los suntuosos adornos recostada en oro y, esto es particularmente relevante, lo hace con *mente non sana* (*Phaedra* 384-386). La reina se orna artificialmente, otra vez, pero esta vez con adornos y accesorios de otra cultura y hace de este nuevo emperifollamiento una exhibición teatral: el *dolor* que la empuja hacia los bosques y las cimas nevadas es otro lujo, otro adorno, que se da la reina y que debe ser exhibido públicamente como una obra de teatro que necesita de espectadores que completen su significado³⁵.

La tragedia de Séneca lejos está de ser maniquea en las representaciones de los vicios o de las supuestas virtudes de sus personajes: Hipólito se revela también como un personaje desmesurado y salvaje, extremo; mientras el entorno de Fedra está representado a través de imágenes de presión, encierro, calor y vapores, el del joven se caracteriza por ser agresivo, frío, hosco, violento y cruento. El palacio es el ámbito natural de los lujos, las llamas y el deseo, mientras que las nevadas cimas y los bosques

34 SEGAL (1986: 11-15, 29, 36-37 y 60).

35 EDWARDS (1993: 98): "*The display of the self was considered low, shameful*".

profundos rebosan, como bien lo analiza CHARLES SEGAL (1986), de una *ferocitas* y de una violencia completamente asexuadas³⁶. Hipólito es caracterizado como una dura y árida roca sitiada por las aguas que rechaza intransigente todo avance de los flujos hostiles que la agobian³⁷:

*Vt dura cautes undique intractabilis
resistit undis et lacessentes aquas
longe remittit, uerba sic spernit mea.*

(*Phaedra* 580-582)

Como una dura roca, intransigente por todos lados, resiste las olas y rechaza lejos las aguas hostiles, así desprecia mis palabras.

Hipólito es absolutamente refractario a la marea discursiva de la nodriza, que lo incita a disfrutar de la vida y los lujos, a relajarse y a entregarse al flujo de los placeres de Venus y de Baco (*Phaedra* 444-448), que abundan en el palacio y las ciudades, más apropiados, dice, a su edad (*aetate fruere*). Hipólito rechaza de plano esta invitación y en lo desmesurado de su propio rechazo yace esa *ferocitas* y ese *furor* violento que lo define como personaje (*Phaedra* 483 y ss.): enumera, además, los vicios que habitan y se reproducen sin control en los centros urbanos, ámbitos naturales de la *libido* y el *luxus*, quienes han colmado y desbordado la mente y los hogares de los adúlteros que se sientan en tronos de oro, tal como lo explicitará el coro un poco más adelante (*Phaedra* 978-988); de este modo, se hace foco y se rechazan las caracte-

rísticas que Fedra ha desplegado en escena (*Phaedra* 490 y ss.). Hipólito cae, sin embargo, en esa mirada inocente del pasado, propia de todas las épocas, aunque su *illo tempore* ideal está teñido, nuevamente, del dejo de violencia que le es natural (*Phaedra* 501 y ss.). Un proceso similar pue-

de apreciarse en *Thyestes*, donde la *paupertas*, y las sentencias filosóficas adquieren, en este caso, el papel de adornos distintivos dentro de un *habitus* fingido.

***Thyestes*: la pobreza como ornato y artificio**

Una lectura superficial del *Thyestes* de Séneca podría arrojar la falsa hipótesis de que estamos ante un conflicto simplón y polarizado entre dos figuras contrapuestas: por un lado, el poderoso e irascible Atreo y, por el otro, el arrepentido, magnánimo y paciente Tiestes, convertido en una especie de sabio estoico a fuerza de padecimientos³⁸.

36 SEGAL (1986: 15 y ss., 36-38 y 74-80).

37 SEGAL (1986: 38-39).

38 PARK POE (1989: 360): "An 'Aristotelian' interpretation of *Thyestes*, in terms of individual character and individual motivation, can only lead to the conclusion that there is not much there. There is no inner conflict of character, but a conflict between two personalities, a good man and a bad man".

Esta aproximación encierra algo de verdad, pero su conclusión axiológica podría implicar un cierto grado de maniqueísmo y, como ya dijimos, tal reducción no es propia del drama senecano. Es claro quién es la víctima y quién el victimario, pero hay numerosas marcas textuales que nos dejan entrever profundas inconsistencias en el andamiaje interno del personaje Tiestes. Estamos ante personajes *pares*, pues el estoicismo de Tiestes resulta ser una cáscara vacía apoyada en una retórica vacua que será dejada atrás ante el primer cambio de circunstancias.

Tiestes aparece en escena como un personaje dislocado y su movi-

das (*Thyestes* 39-46, 429-433, 440-445 y 471-490). Ya hemos destacado cómo el cuerpo es el lienzo donde se plasman ciertos elementos culturales y sociales, y el de Tiestes no es la excepción. Su cuerpo, profeta somático, parece saber mejor que él lo que le espera, tal como se ve al final de la tragedia cuando, aún ignorante Tiestes de la naturaleza del banquete que ha devorado bestialmente, rechaza y busca expulsar los abyectos restos que habitan en él³⁹. En efecto, Tiestes avanza mientras su cuerpo busca regresar (*Thyestes* 419-428 y 435-437) desplegando un discurso rebosante de sonoras sentencias y admoniciones filosóficas:

TAN.: *Summa est potestas* – THY.: *Nulla, si cupias nihil.*

TAN.: *Natis relinques.* THY.: *Non capit regnum duos.* (Thyestes 443-444)

[...]

O quantum bonum est

obstare nulli, capere securas dapes

humi iacentem! scelera non intrans casas,

tutusque mensa capitur angusta cibus;

uenenum in auro bibitur - expertus loquor:

malam bonae praeferre fortunam licet.

(Thyestes 449-454)

Tan.: El más alto poder es...

Tie.: ...nada, si nada apetece.

Tan.: Olvidas a tus hijos. Tie.: No admite a dos el poder.

[...]

¡Oh qué gran bien es

no importunar a nadie, y comer tranquilos almuerzos

recostado en la tierra! Los crímenes no entran a las casas (humildes),

y se toman alimentos seguros de una mesa estrecha;

el veneno se bebe en oro – hablo experto:

es lícito preferir la mala fortuna a la dicha.

miento refleja las tensiones que habitan en su interior, alentado por su hijo Tántalo, quien da voz a la *libido victrix* que caracteriza a los tantáli-

³⁹ KRISTEVA (1982: 1-4, esp. 4): “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, or-

Las sentencias y conceptos vertidos por Tiestes son, nuevamente, sólo un mero *ornatus* retórico: éste recurre a *abruptae sententiae et suspiciosae* para emperifollar y sobrellevar más cómodamente su situación de necesidad, pues estos mismos conceptos tan sonoramente enunciados serán abandonados de inmediato ante el primer cambio de fortuna (*Thyestes* 534-543). Como ya hemos destacado, la aparente falta de cohesión en la obra de Séneca no resulta fruto de un *calamo titubante* sino el producto de una cuidada intencionalidad y voluntad estética: las sentencias y conceptos expresados por Tiestes parecen, a primera vista, serenos y profundos; sin embargo, del mismo modo que sucede en *Phaedra*, Séneca nos da inequívocos indicios textuales de que no deben ser leídos superficialmente o tomados al pie de la letra: Tiestes habla *expertus*, utilizando, en una exquisita ironía trágica, el término exacto con el cual se definió a sí mismo el fantasma de Tántalo en el prólogo, quien también se proclamó *expertus* (*credite experto mihi, Thyestes*

der. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. [...] Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more because they heighten the display of such fragility. He who denies morality is not abject; there can be grandeur in amorality and even in crime that flaunts its disrespect for the law-rebellious, liberating, suicidal crime. Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it".

81). La postura estoica de Tiestes posee bases poco firmes, aun antes de aceptar ávido la corona para empararse y dejarse arrastrar, inmediatamente, por los mismos lujos y la incontinencia que tan ostentosamente denunciaba.

Atreo entra en escena, por su parte, exultante y glorioso, habiendo tocado los astros con su cabeza inhiesta tras completar su obra de arte: en efecto, ha terminado un monumento que la posteridad no podrá ignorar y que ha espantado a los propios dioses⁴⁰. El rey, exquisito artista⁴¹, ordena abrir las puertas del palacio para desplegar otro escenario dentro de la representación misma donde se está llevando a cabo en ese mismo instante el cierre de obra, lamentándose, eso sí, de no poder forzar a los dioses a contemplar y disfrutar los sutiles *colores* retóricos que desplegará su involuntario protagonista⁴²:

40 SCHIESARO (1994: 196-210); TARRANT (1985: 217). Cfr. también los ecos horacianos, específicamente la oda I. 1 de Horacio, donde el poeta toca los cielos con su cabeza si Mecenas lo nombrase entre los poetas.

41 MELTZER (1988: 352-326); ROSENMEYER (1989: 77).

42 Séneca, *Thyestes* 903; GOLDBERG (1996: 272): “The word *colores* can refer not only to facial complexion. Those schooled in rhetoric, which of course means Seneca and his audience, would also hear in color its technical sense, i.e. the kind of plea a speaker makes, the line of argument, the ‘complexion’ he puts on the case at hand. Thought never more than loose assemblage of attitudes, postures, and rationales, the *colores* were nevertheless fundamental to declamation, where success often depended on the apt and inventive twists given to familiar topics”.

*Aperta multa tecta conluent face.
resupinus ipse purpurae atque auro incubat,
uino grauatum fulciens laeua caput.
eructat. O me caelitum excelsissimum,
regumque regem! uota transcendi mea.*

(*Thyestes* 908-912)

Brilla el cuarto abierto con numerosas antorchas.
Recostado él mismo sobre púrpura y oro,
sosteniendo con su mano la cabeza pesada por el vino,
eructa. ¡Oh (yo) el más alto de los dioses!
¡rey de reyes! ¡he superado mis votos!

La degradación de Tiestes es absoluta y la gloria de Atreo es total: el eructo beodo y grotesco, signo somático de la *incontinentia* disoluta y la pérdida de control sobre las funciones corporales (Cicerón, *In Catilinam* 2.10, *In Pisonem* 13, *Tusculanae Quaestiones* 5.99; Séneca, *Epistulae* 95.25, *De vita beata* 12.3; Marcial 1.87.4, 3.82.8-9 y 9.48.8) se yuxtapone con el grito de exaltación del director artístico de esta obra de arte macabra⁴³. El personaje que ostentara y se regodeara en mostrarse con una *foeda barba* y una *squalore coma*, luciendo una *squalidam vestem* y que alabara pomposamente las *securas dapes humi iacentem* (*Thyestes* 505-507, 524 y 450-451) aparece ahora recostado sobre púrpura y oro, completamente borracho y eructando debido al espeso vino que ha bebido en una lujosa copa de plata. El súbito cambio de *habitus* no muestra un cambio en la esencia del personaje sino más bien un regreso a su condición primigenia, camuflada bajo un ocasional manto de estoicismo

y medida públicamente desplegado, que el propio personaje califica ahora como un *miserum tempus* (*Thyestes* 934-935). Así como Fedra describe su propio *habitus* suntuoso mientras se despoja de ornatos inauditos y lujosos, para adornarse discursivamente con otro tipo de accesorios, Tiestes orna sus circunstancias adversas con ingeniosas y sonoras sentencias filosóficas.

Conclusiones

Hemos visto cómo, en las tragedias analizadas, aparece la crítica y la invectiva contra las riquezas, los lujos y los caprichosos excesos de los poderosos siguiendo los lineamientos generales de este tipo de discursos, tanto los de su propia época como los de la posteridad. Sin embargo, y como hemos venido afirmando a lo largo de este trabajo, la tragedia de Séneca deja de lado las maniqueas aproximaciones admonitorias sobre los efectos de los diversos tipos de *incontinentia* y los excesos suntuarios aunque, por supuesto, sin dejar de advertir sobre los peligros de

43 MADER (2003: 634-636).

estos, pero no se queda ahí. Al contrario, una lectura atenta nos muestra cómo a lo largo del texto la libido y el lujo pueden adoptar otras formas, aparentemente opuestas, tal como la rusticidad y renuncia a los bienes o la práctica circunstancial de una vida beata y retirada dedicada al pensamiento y la meditación. Sin embargo, las condiciones de enunciación y los procedimientos retóricos dan una paradójica vuelta de tuerca a estas representaciones al mostrarlas también como meros artificios que son ostentados en escena por los protagonistas.

En efecto, Fedra aparece en escena despojándose de sus excesos suntuarios, vestimenta, maquillajes y accesorios, mientras que Tiestes, por su parte, ostenta un *habitus* paupérrimo y un discurso mesurado y engalanado con sonoras y abruptas sentencias. Estas actitudes se revelan, sin embargo, furiosas o deshonestas y empujadas por *libido victrix* (*Thyestes* 46), la eterna compañera del lujo y motor de sus fingidas justificaciones (*Phaedra* 205-207). Fedra simplemente cambia los ornatos reales por otros, menos ostentosos y en apariencia más naturales, empujada por su deseo y por su incapacidad de aceptar límites que contengan los apetitos siempre inauditos del poderoso, como lo destaca quirúrgicamente la nodriza. Tiestes recorre un camino inverso, también empujado por el deseo de poder y riquezas (*cupido arcium*) y aparece en escena ornado con el *habitus* y el discurso de un humilde pensador que disfruta una vida retirada (a la que caracterizará como un verdadero

miserum tempus un poco más tarde). Esta actitud es producto de las circunstancias adversas que está viviendo más que de una decisión racional y meditada, y que abandonará sin resistencia alguna para entregarse al lujo y a los banquetes ante la primera oferta de Atreo.

En definitiva, Séneca escapa de la habitual moralización de la economía y de la crítica a las condiciones de intercambio y exhibición de los bienes suntuarios, ya que en escena se representa cómo la *incontinentia* y el deseo desenfrenado (sexual y/o material) pueden vestir adornos verdaderamente opuestos: lujo, rusticidad, *paupertas* y exceso se vuelven signos de la misma operación discursiva donde cada personaje aparece representado con serias inconsistencias y fallas en sus estructuras internas. La vida rústica y retirada de Hipólito no aparece en esta tragedia con matices positivos, al contrario: Hipólito es representado a través de un paisaje asexual y violento y su rechazo a la vida licenciosa y a los lujos ciudadanos está basado en una misoginia verdaderamente perturbada (*Phaedra* 566-579), más que en una decisión meditada y racional; mientras que la vida beata y retirada de Tiestes es sólo un adorno circunstancial que disimula la *libido* y la *cupido* que le son naturales.

Libido aparece en escena como el motor del *luxus* y éste aparece a su vez como el despliegue de ornatos supernumerarios, ya sean estos de cualquier extremo del espectro suntuario: la *paupertas* y la rusticidad

funcionan del mismo modo que las perlas del océano Índico, las ropas púrpuras bordadas de oro o los espesos perfumes asirios que chorrean rostros recargados de maquillaje tirio. Existe, por supuesto, la condena a los excesos, el despilfarro y la ostentación de las riquezas, y Séneca recurre en su tragedia a los tópicos comunes de este tipo de discurso admonitorio y condenatorio, que ya hemos destacado pero, además, y es aquí donde yace su originalidad y su potencia dramática, Séneca *tragicus* se adentra en *terra incognita*: explora los territorios oscuros y paradójicos de esta representación para mostrar cómo sus antípodas también pueden ser un territorio factible de ser utilizado por *libido* como instrumento para cumplir sus deseos. Séneca, autor voluntaria y conscientemente decadente, ha borrado en estas obras las distinciones taxativas y axiológicas que tanto enarbolan los abanderados de la ‘decadencia’ en tanto proceso histórico-biologicista. Es aquí donde yace el verdadero valor y profundidad de su pluma: un autor preciso en sus supuestas imprecisiones y conscientemente atento a su laxitud verbal y estructural que se regodea en el uso y abuso de estas estrategias y procedimientos retóricos y poéticos, que son propias de ciertos momentos históricos caracterizados por procesos de transición y transformación.

Ediciones y traducciones

- GUMMERE, R. (trad.) (1925). *Seneca IV. Epistles 96-124*. Great Britain: St. Edmundsbury Press. Loeb. Classical Library.
- LUQUE MORENO, J. (1980). *Séneca. Tragedias II*. Madrid: Gredos.
- MILLER, F. (trad.) (1917). *Seneca's Tragedies. Vol. I*. London & New York: Putnam's Sons. Loeb Classical Library.
- MILLER, F. (trad.) (1918). *Seneca's Tragedies. Vol. II*. London & New York, Putnam's Sons. Loeb Classical Library.
- RACKHAM, H. (trad.) (1967). *Pliny. Natural History. Vol. III. Books 8-11*. Cambridge: Harvard University Press. Loeb Classical Library.

Bibliografía citada

- AHL, F. (1976). *Lucan. An Introduction*. London: Cornell University Press.
- AHL, F. (1986). *Séneca. Three Tragedies. Trojan Women, Medea & Phaedra*, Ithaca: Cornell University Press.
- ALBRECHT, M. von (1997). *A History of Roman Literature*. Leiden, New York, Koln: Brill.
- ANDERSON, P. (1977). *Passages from Antiquity to Feudalism*. London: New Left Books.
- ARROWSMITH, W. (1966). “Luxury and Death in the *Satyricon*”: *Arion* 5; 304-331.
- ASSAF, S. (2015). “Modernidad y decadentismo en Charles Baudelaire”: *Cuadernos Filosóficos. Segunda Época* XII; 25-77.
- BERNAL, M. (1987). *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. New Brunswick: Rutgers University Press.

- CALABRESE, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- EDWARDS, C. (1993). *The Politics of Immortality in ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOLDBERG, S. (1996). "The rise and fall of Roman tragedy". *Transactions of the American Philological Association* 126; 265-286.
- HABINEK, Th. (1992). "Grecian Wonder and Roman Woe: The Romantic Rejection of Rome and its consequences for the study of Roman Literature" en GALISNKY, K. (ed.). *The Interpretation of Roman Poetry. Empiricism or Hermeneutics*. Frankfurt, New York: Peter Lang, 227-242.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- MADER, G. (2003). "Thyestes' Belch (Seneca, *Thy.*, 911-912)". *Classical Quarterly* 53, 2; 634-636.
- MALIK, Sh. (2019). "Decadence and Roman Historiography" en DESMARAIS, J. y WEIR, D. (eds.). *Decadence and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press; 30-46.
- MARROU, H. (1977). *Décadence romaine ou antiquité tardive? IIIe-VIe siècle*. Paris: Éditions du Seuil.
- MARTI, B. (1945). "Seneca's' tragedies. A New Interpretation". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 76; 215-245.
- MARTI, B. (1947). "The Prototypes of Seneca's Tragedies". *Classical Philology* 42,1; 1-16.
- MELTZER, G. (1988). "Dark Wit and Black Humor in Seneca's *Thyestes*". *Transactions of the American Philological Association* 118; 309-330.
- MOMIGLIANO, A. (1984). "El tiempo en la historiografía antigua" en *La historiografía griega*. Barcelona: Crítica; 66-93.
- NARDUCCI, E. (1979). *La Provvidenza Crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*. Pisa: Giardini.
- PARK POE, J. (1989). "An Analysis of Seneca's *Thyestes*". *Transactions of the American Philological Association* 100; 355-376.
- RIVOLTELLA, M. (1998). "Un modello drammaturgico senecano: l'assimilazione dell'eroe tragico alle sue vit-time". *Aevum Antiquum* 11; 413-429.
- ROSENMEYER, Th. (1989). *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. Berkeley: University of California.
- SAID, E. (2009). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- SCHIESARO, A. (1994). "Seneca's *Thyestes* and the Morality of Tragic *Furor*" en ELSNER, J. y MASTERS, J. (eds.). *Reflections of Nero. Culture, History & Representation*. London: Duckworth.
- SEGAL, Ch. (1986). *Language and Desire in Seneca's *Phaedra**. New Jersey: Princeton University Press.
- SKLENÁŘ, R. (2017). *Plant of a Strange Vine. >oratio corrupta< and the Poetics of Senecan Tragedy*. Berlin: De Gruyter.
- SVERDLOFF, M. (2015). "Retóricas de la decadencia: los tópicos de los discursos sobre la declinación desde la antigüedad hasta la modernidad". *Nova Tellvs* 32, 2; 9-55.
- TARRANT, R. (1976). *Seneca. Agamemnon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TARRANT, R. (1985). *Seneca's Thyestes*. Atlanta: Scholars Press.
- TONER, J. (2019). "Decadence in Ancient Rome" en DESMARAIS, J. y WEIR, D. (eds.). *Decadence and Literature*.

Cambridge: Cambridge University Press; 15-29.

TRINACTY, Ch. (2007). "Seneca's Heroides: Elegy in Seneca's *Medea*": *The Classical Journal* 103, 1; 63-78.

VATTIMO, G. (1991). *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.

VATTIMO, G. (2002a). "Nietzsche, el superhombre y el espíritu de la vanguardia" en *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Buenos Aires: Paidós; 141-157.

VATTIMO, G. (2002b). "El problema del conocimiento histórico y la formulación de la idea nietzscheana de la verdad" en *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Buenos Aires: Paidós; 83-107.

VALÉRY, P. (2016). *Ouvres. Tome 1*. Paris: Le Livre de Poche.

WILLIAMS, R. (1998). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península/ Biblos.

WILSON, M. (2010). "Rhetoric and the Younger Seneca" en DOMINIK, W. y HALL, J. (eds.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford: Blackwell Publishing.

Recibido: 20-02-2021

Evaluado: 03-04-2021

Aceptado: 09-04-2021

