

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

Nec facile dicas corpora an flammae gemant

Hacia una poética de la violencia en la tragedia de Séneca

Tesis

que, para obtener el título

de licenciado en Letras Clásicas, presenta

Juan Pablo Bello Rojas

Asesor: Lic. Juan Carlos Rodríguez Aguilar

Ciudad Universitaria, CDMX, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madrina Rosi

A mis hermanos, Sebastián y Samuel

Pienso que sólo debemos leer libros que muerdan y pinchen. Si el libro que estamos leyendo no nos obliga a despertarnos como un puñetazo en la cara, ¿para qué molestarnos en leerlo?

Franz Kafka, *Carta a Oskar Pollak*

¡Oh, divina y noble labor de los poetas! Todo a la muerte arrebatas y entregas la eternidad a los pueblos efímeros.

Lucano, *Farsalia*

“Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta.”

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*

ÍNDICE

Antes de entrar en materia	9
Introducción.....	11
¿De qué hablamos cuando hablamos de poética de la violencia?.....	11
<i>Quis cladis modus?</i> Elementos teóricos para una poética de la violencia	21
1. <i>Gaudet magnus aerumnas dolor tractare totas</i>	
Momento narrativo: la fábula violenta	39
<i>Hercules furens</i>	42
<i>Troades</i>	49
<i>Phoenissae</i>	62
<i>Medea</i>	65
<i>Phaedra</i>	72
<i>Oedipus</i>	79
<i>Agamemnon</i>	84
<i>Thyestes</i>	91
2. <i>Illa uero sub oculos subiectio</i>	
Momento contemplativo: la écfrasis cadavérica	100
Écfrasis inmediatas.....	103
Écfrasis mediadas.....	114
3. <i>Quid me uocatis sospitem solam e meis, umbrae meorum?</i>	
Momento meditativo: el surgimiento de semipersonajes	129
Grado 0.....	133
Interpretación simbólica.....	137
Diálogo efectivo	141
Invasión total.....	157
Conclusiones. De lo que hablamos cuando hablamos de poética de la violencia	161
Apéndice A. Catálogo general de la violencia en la tragedia senecana	175
Violencias mayores (fragmentos completos)	175
<i>Hercules furens</i>	175
<i>Troades</i>	176
<i>Medea</i>	177

<i>Phaedra</i>	178
<i>Oedipus</i>	179
<i>Agamemnon</i>	180
<i>Thyestes</i>	181
Violencias menores (fragmentos completos)	183
<i>Hercules furens</i>	183
<i>Troades</i>	185
<i>Phoenissae</i>	187
<i>Medea</i>	188
<i>Phaedra</i>	190
<i>Oedipus</i>	191
<i>Agamemnon</i>	193
<i>Thyestes</i>	194
Apéndice B. Análisis sucinto de la métrica de Séneca en la poética de la violencia	197
a) <i>Hercules furens</i> 1012-21	197
b) <i>Thyestes</i> , 760-72	199
c) <i>Troades</i> 1110-17	201
d) <i>Phaedra</i> 1105-14	202
e) <i>Medea</i> 963-71	204
Bibliografía	207
Ediciones críticas de las tragedias	207
Comentarios	207
Traducciones	208
Otras fuentes clásicas	208
Fuentes secundarias	210
Obras de consulta	214

ANTES DE ENTRAR EN MATERIA...

Quiero hacer un paréntesis pequeñito para agradecer y reconocer a las personas que me echaron una mano o que me dieron un empujón para llegar aquí.

Primero a mis papás, Socorro y Pablo, por todo, todo, todito; especialmente por haberme regalado la oportunidad de entregarme por completo a la pasión de mi vida: la literatura. Deseo tener la oportunidad de retribuirles aunque sea un poquito de ese todo que me han dado, principalmente, ser la columna que soporta todos mis proyectos, posibles e imposibles. Si hoy termino esta tesis es gracias a ustedes y al esfuerzo que han puesto en mí desde que, muy afortunadamente, caí en sus manos. No sé si ustedes sean los mejores padres, pero son los míos y no los cambiaría por nada del mundo.

Igualmente a mi madrina Rosi, la primera rapsoda de la que tuve noticia, pues en mi infancia me contó de los trabajos de Hércules y luego me lanzó al cosmos de los libros para descubrir mi pasión por las letras. Los recuerdos más bonitos de mi niñez son las ferias de libro a las que me llevaba y las tertulias de Día de muertos que preparaba con su insuperable cariño humanístico. Esta tesis es para ella.

A mis queridos hermanitos, Samuel y Sebastián, ¿dónde estaría yo sin su compañía? Ni el tiempo ni la distancia han hecho que nuestra unión se rompa, pues sé que cuento con su apoyo y su amor; sepan, ambos, que cuentan con los míos y que su recuerdo siempre me provoca una sonrisa y me llena el pecho de un calorcito fraternal. Esta tesis también es para ustedes dos.

No puedo dejar de agradecer a mi Pita, a quien quiero y admiro muchísimo, porque su ejemplo de entereza ante los obstáculos me ha demostrado que un espíritu vigoroso como el suyo tiene el empuje de mil caballos. Tampoco puedo olvidarme de mi tía Toña, de mi tía Maru y de mi tío Gabo, quienes desde chico me han arropado con su amor y han contribuido a mi desarrollo con sus consejos.

Particularmente agradezco a mi querido profesor Juan Carlos Rodríguez por compartirme un poquito de su descomunal experiencia en la literatura y en la edición; por su tolerancia en mis desaciertos, y por su habilidad virgiliana para conducirme por los recovecos, a veces paradisiacos, a veces infernales, de la investigación filológica. Todo reconocimiento a esta tesis es suyo, míos son todos los errores... Hoy y siempre, ¡gracias!

De igual manera, a la profesora Lourdes Santiago, su diligente guía en la lengua de los romanos me permitió entrar al inmenso y extraordinario mundo de la palabra latina: ninguna de mis lecturas de las tragedias habría sido posible sin ella.

A la profesora Rebeca Pasillas, quien llamó mi atención sobre omisiones o contradicciones en las categorías de mi estudio, puliéndolo y enriqueciéndolo; también porque su entrega como docente y sus valiosos conocimientos en la lingüística me facilitaron iniciarme en el latín y empezar a cuestionarme sobre mi propia lengua nativa.

Al profesor Baruch Martínez, por mostrarme cómo leer a los clásicos, pues de otra forma no habría sabido moverme en el inmenso mar de los textos senecanos. Sin sus amables gestiones no habría tenido acceso a la edición de Zwierlein, base fundamental de esta tesis.

Al profesor Bernardo Berruecos, por haber introducido en mi investigación, con su característica maestría en la Filología clásica, el rigor de las fuentes originales; su amable lectura mejoró esta investigación.

Al profesor Daniel Sefami, pues sus atinadas observaciones acrecentaron el entramado teórico de este estudio para poder hallar más relaciones entre diversos conceptos y autores.

Asimismo, agradezco a mis cuates: a Diego Ramos, el primer amigo que he tenido después de muchísimo tiempo; a Alba, Bruno, Fer, John, Vania, Erick y Vianey por brindarme su cariño cuando ni yo mismo sabía dónde estaba.

A Andrea Aviña, pues con su compañía y con su ejemplo estudié esta licenciatura.

Un lugar especial merece la Universidad Nacional Autónoma de México, que ha sido mi casa desde hace más de diez años, desde el bachillerato en Prepa 6, pasando por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, hasta mi querida Facultad de Filosofía y Letras. Estudiar en sus aulas ha sido (porque no pienso irme todavía) un sueño hecho realidad. El proyecto educativo más grande de América Latina confió en mí no sólo una, ni dos, sino tres veces para aceptarme entre sus filas y contribuir a mi crecimiento personal, intelectual y cultural de una forma que yo jamás había imaginado. Espero que esta investigación sea una manera, aunque mínima, de reconocer el enorme impacto que ha tenido en mi vida.

Last but not least, agradezco a Séneca, por escribir, hace dos mil años, sus exquisitas tragedias que me llenaron de preguntas.

Y a Celia Cruz, por dejarnos su rumba, con la que acompañé mis ratos de redacción...

INTRODUCCIÓN

Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente.

Igor Stravinsky

¿De qué hablamos cuando hablamos de poética de la violencia?

Cuando leemos por primera vez las tragedias de Séneca llaman nuestra atención las recurrentes narraciones explícitas de la aniquilación violenta de los cuerpos y la descripción pormenorizada, una vez que estos se han convertido en cadáveres, de los estragos visibles de su destrucción. Si se comparan los dramas de dicho autor con los de sus modelos atenienses, no queda ninguna duda de que aquel aborda los mitos de sus tragedias por medio de una violencia sistemática que enfatiza la brutalidad con la que un ser humano asesina a otro en un contexto de impunidad, típicamente derivado del establecimiento de un poder ilimitado.

No es desatinado pensar que el entorno de las tragedias de Séneca refleja la época en la que vivió, enfrentado a un poder imperial para el que las vidas de los romanos y demás individuos poco o nada valían, puesto que los principados del momento en ocasiones se acercaron a la tiranía y castigaban la disidencia y la crítica con el exilio o con la muerte. Es así que los *principes* que reinaron del 37 al 68 d. C. también pusieron en riesgo la vida de nuestro tragediógrafo pues lo invitaron al suicidio (Calígula, sin que tal acto se consumara), lo condenaron al exilio (Claudio) y, finalmente, lo obligaron a morir por su propia mano (Nerón).

No obstante, Séneca, hasta antes de su muerte, prosperó en la élite política del momento mientras que legó a los siglos venideros una prolífica obra consagrada al estudio de la condición humana desde esa postura estoica con la que hasta el día de hoy lo conocemos: por un lado tenemos sus diálogos, cartas y consolaciones y, por otro, las ya mencionadas tragedias. Si bien es verdad que en los primeros expuso las pautas bajo las que el ser humano debería dirigir su conducta, sin que le pasaran desapercibidos el desmesurado ejercicio del poder y las consecuencias que este tenía en el comportamiento y la vida del individuo;¹ su

¹Un ejemplo paradigmático de esto es el tratado *De clementia*, dirigido al joven Nerón, cuyo tema central es la medida con la que el *princeps* debe ejercer su poder: *vid. Sen. Clem.* 1.5.1-3, fragmento en el que, en línea con la presente investigación, Séneca compara la relación entre un soberano y su Estado con la del espíritu y su respectivo cuerpo: si un espíritu templado es benéfico para el cuerpo en tanto que uno entregado a las pasiones es nocivo, lo mismo ocurre en el caso del gobernante y sus gobernados. Otros textos como *De ira* abordan la preocupación senecana respecto de la medida ante las pasiones: *vid.*

teatro trágico aborda sistemáticamente las consecuencias puras y duras de un espíritu que, abusando del poder y desatendiendo las consecuencias de sus actos, atenta contra las vidas de los demás.

Estas prácticas de la Roma del siglo I (en el que las dinastías julio-claudia y flavia se erigen como ejemplos paradigmáticos del empleo generalizado de la violencia) no nos son ajenas debido a que la época en la que vivimos también se caracteriza por un ejercicio permanente de la violencia:² la guerra contra el narcotráfico,³ los feminicidios, la violencia de género, la violencia racial, el abuso del poder, los asesinatos, las desapariciones, las torturas, las segregaciones étnicas y los conflictos armados en el mundo nos provocan un sentimiento de constante inseguridad.⁴

En este sentido, la obra de Séneca nos ofrece interesantes oportunidades de enseñanza respecto de la violencia: sus textos nos obligan a cuestionarnos cómo podemos recuperar esas reflexiones para comprender las agresiones que nos rodean; mediante qué vías podemos analizar sus piezas teatrales para problematizar o comprender desde otra perspectiva los principios y postulados con los cuales damos sentido a la violencia de nuestro tiempo. Esta es tan solo una de las muchas razones por las que sus tragedias tienen una vigencia incuestionable.

La simple y llana lectura de los dramas senecanos no es suficiente: se requiere de un análisis que permita identificar puntualmente los elementos que caracterizan y explican estas

Sen. *Dial.* 3.5.2-3, espacio en el que asegura, como se confirmará a lo largo de la tesis, que la ira dirige irremediabilmente hacia el exterminio.

² Remitimos al lector al estudio de la violencia en México hecho por Pablo Piccato en el que se demuestra que, por lo menos en los últimos 100 años (especialmente a partir de la guerra civil nacional iniciada en 1910), la historia mexicana se ha desarrollado en contextos de violencia absoluta, dominados por entes políticos que aniquilan a los opositores al régimen, tal como en la época de Séneca. Vid. P. Piccato, *Historia mínima de la violencia en México*.

³ En el episodio “¿Por qué pareciera que el narco es invencible?” del podcast *¿Por qué?* el lector podrá encontrar un análisis sucinto de la dinámica del narcotráfico y su conexión con los últimos gobiernos presidenciales.

⁴ No está de más mencionar que la violencia en nuestro país ha sido objeto de distintas expresiones literarias en los últimos años. A continuación consignamos una breve lista de títulos que se han ocupado de las distintas facetas de la violencia nacional: en *Desierto sonoro*, Valeria Luiselli, examina el fenómeno de la migración infantil y sus peligros respectivos; en *Esto no es Miami*, Fernanda Mechor focaliza su atención en el estado de Veracruz para sondear las distintas formas de violencia que ocurren en él, desde los feminicidios hasta las posesiones demoniacas; en *Mar de piedra*, Aura García-Junco discute el impacto provocado por las desapariciones sistemáticas de personas; en *Perras de reserva*, Dahlia de la Cerda explora las violencias circunscritas al ámbito del narcotráfico; en *Las tierras arrasadas*, Emiliano Monge aborda las brutales odiseas a las que son sometidos miles de migrantes en su paso por la frontera sur de México. Hacemos mención de estas obras con el fin de llamar la atención sobre la estrecha relación que une la violencia y la literatura de manera que sea patente que la segunda es una forma sumamente útil de comprender la primera desde tiempos de Séneca hasta nuestros días. Además de los ejemplos paradigmáticos anteriores, dirigimos al lector al estudio *La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*, en el que María Ema Llorente aborda de manera teórica los temas mencionados en la obras literarias precedentes. Vid. María Ema Llorente, *La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*.

prácticas de violencia. En esta investigación emprenderemos tal análisis mediante la siguiente hipótesis: a través del género trágico Séneca desarrolla, como observador estoico del poder brutal e impune con el que convivió, una poética que transforma el cuerpo en un sujeto con un procedimiento que consta de tres momentos: un primer momento que narra la destrucción y deshumanización del cuerpo para convertirlo en un mero objeto (momento transformativo), un segundo momento que describe la imagen del cadáver resultante para reconstituirlo y revalorizarlo (momento contemplativo), y un último momento en el que el cadáver revalorizado se convierte en un sujeto que adquiere una nueva dimensión simbólica y provoca en otros personajes enunciaciones e interpretaciones (momento meditativo); estas enunciaciones funcionan de tal manera que parece *como si* el cuerpo-cadáver, ahora sujeto, se expresara, él mismo, a través de los otros.

Esta hipótesis permite reconocer un problema literario (buscar una poética), aplicado a un objeto de estudio concreto (el cuerpo), ubicado en un contexto sociopolítico e histórico específico (las condiciones tiránicas de mediados del siglo I bajo las que vivió Séneca),⁵ que puede explorarse a través de un género literario bien delimitado (la tragedia). Así, nuestra investigación permitirá desentrañar y sistematizar una dinámica que opera en las diversas formas de representación de la violencia de la Antigüedad, y que puede ser de utilidad para comprender de otra manera las formas de violencia de la actualidad.⁶

Para llevar a cabo este estudio sobre los procedimientos literarios usados por Séneca para transformar el cuerpo en sujeto:

- 1) definiremos qué se entenderá en la presente investigación por *poética*, *cuerpo* y *violencia* bajo la perspectiva de críticos contemporáneos,
- 2) delimitaremos nuestro *corpus* literario global (es decir, los pasajes de las tragedias que narran actos violentos) y, a continuación, seleccionaremos aquellos que sean más pertinentes para el análisis y la discusión,

⁵ Tenemos que dejar muy en claro que nuestro objetivo *no* es hallar en los personajes del drama representantes de las personalidades de mediados del siglo I. Jamás asumiremos que *e. g.* Atreo, Edipo, Teseo o cualquier personaje en la posición del monarca sea el cifrado literario del propio Calígula, Claudio o Nerón. Entonces, decir que la poética de la violencia está sujeta a su contexto de producción implica pensar que el autor se sirve de la literatura como laboratorio de exploración para dar sentido a la violencia que caracterizó la época en la que vivió.

⁶ El autor de la presente investigación está consciente de que no podemos pretender, nosotros posmodernos, conocer más allá de las conclusiones a las que ha llegado la filología clásica de los textos antiguos, ni asegurar las intenciones de tal o cual autor; antes bien, simplemente tratamos de practicar un ejercicio de escucha de los clásicos desde nuestra época y, así, contribuir a su constante renovación.

- 3) compondremos, bajo los postulados de determinados teóricos contemporáneos, un catálogo de la violencia trágica que nos ayudará a comprender (desde estas aproximaciones posmodernas) extractos particulares de las tragedias,
- 4) analizaremos las estrategias narrativas que ayudan a presentar el abuso de los cuerpos como un proceso que los deshumaniza y cosifica a través de la violencia; así como las estrategias descriptivas, particularmente ecfrásticas, que permiten, luego, representar los cadáveres como imágenes, e
- 5) integraremos los hallazgos del punto precedente de manera que sea posible reconocer el procedimiento literario que conduce a la conversión del cuerpo en un semipersonaje⁷ trágico, del cual es posible reconocer características tales como *qué dice, a quién habla y en qué momento surge*, entre otras.

Con miras a cumplir los objetivos y alcances recién mencionados, nos limitaremos al análisis de aquellos pasajes de cada una de las tragedias atribuidas a Séneca (es decir, *Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon* y *Thyestes*)⁸ que narran violencia o describen sus consecuencias. Empezaremos por seleccionar aquellos fragmentos representativos de las diversas formas de la violencia a la que recurren los personajes de los dramas: insultos, amenazas, golpes, azotes, quemaduras, cortaduras, laceraciones, acuchillamientos, puñaladas, torsiones, asesinatos, desmembramientos, evisceraciones, despeñamientos, decapitaciones, sacrificios, y actos de antropofagia, por mencionar los más impactantes del repertorio senecano; con ello demostraremos que, efectivamente, Séneca emplea sistemáticamente la violencia en su producción trágica como medio para erigir una

⁷ Aunque más adelante abordaremos con mayor precisión a qué nos referimos con y cómo funciona la categoría “semipersonaje” (vid. p. 131, donde se exponen su definición y sus fundamentos teóricos), baste decir, por el momento, que con ella aludimos al influjo que ejercen sobre los acontecimientos del drama uno o varios personajes previamente asesinados. Debido a que estos semipersonajes existen sólo después de la muerte, no presentan características propiamente corpóreas y esto les impide hablar o tocar a los que sí son personajes del drama. Sin embargo, esto no es obstáculo para que puedan influir en los últimos pues, como veremos, en verdad encausan diversos sucesos de los argumentos trágicos. Valga apuntar, además, que esta es una categoría propia, propuesta específicamente para la dinámica y los objetivos de este estudio: hasta el momento no tenemos noticia de algún otro análisis en que también se haya usado.

⁸ Decidimos no incluir en nuestro estudio las tragedias *Octavia* y *Hercules Oetaeus* por dos razones, además de su consabida consideración como espurias a lo largo de la tradición literaria latina: primera, un drama de tema “histórico” como *Octavia* no coincide, como se verá, con la preferencia de Séneca por el desarrollo de mitos cuyos personajes se alzan como arquetipos de personas violentas y entregadas a sus pasiones, aspecto fundamental de la poética de la violencia senecana. Segunda, el “final feliz” de *Hercules Oetaeus*, la apoteosis del héroe, contrasta por completo con la conclusión típica del drama de Seneca: el triunfo del mal y la total ausencia de repercusiones para los personajes abandonados a la ira y la violencia, otra característica esencial de sus argumentos trágicos.

nueva actitud literaria respecto de sus modelos trágicos atenienses⁹ y que el análisis de esos pasajes selectos permite reconocer la poética transformadora del cuerpo en sujeto.

Los fragmentos que a continuación se estudian corresponden al texto fijado por Otto Zwierlein en 1986 para los Oxford Classical Texts. La elección de dicha edición obedece a que en ella el editor colacionó, entre otros, los manuscritos primarios de las dos familias principales, δ (P y T) y β (C, S y V), y a que conforma la base de la traducción hecha por Leonor Pérez Gómez para la editorial Cátedra, cuyo renombre y autoridad en el estudio de la literatura antigua, al igual que los de la Universidad de Oxford, son por demás conocidos. Sin embargo, nos alejamos de nuestro texto base —siempre porque alguna otra lectura (presente en los manuscritos principales) resulta de particular interés para nuestro análisis— en los casos presentados en el cuadro siguiente. Ofrecemos, en seguida, los *sigla codicum* referidos.

SIGLA CODICUM

E (vel Etruscus)	Laurentianus Plut. 37.13, s. XI
P	Parisinus Lat. 8260, s. XIII
T	Parisinus Lat. 8031, s. XV
C	Cantabrigiensis, Corpus Christi College 406, s. XIII
S	Scorialensis t. III 11, s. XIII
V	Vaticanus Lat. 2829, s. XIII

⁹ Aunque es evidente que las tres principales fuentes de las que abreva el teatro senecano son Esquilo, Sófocles y Eurípides, consideramos que es posible rastrear con mayor precisión la herencia de este último en el proyecto poético de Séneca dado que cinco de sus ocho tragedias se corresponden con un argumento “eurípideo”: *Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea* y *Phaedra*. Sin embargo, no son una traducción sin más, por el contrario: surgen como una mezcla, reinterpretación y alteración de los dramas de Eurípides (e. g. Christopher Star considera que *Troades* de Séneca combina elementos de *Hecuba* y de la tragedia homónima del ateniense, *vid.* Christopher Star, *Euripides and Senecan Drama*, p. 554) para su contextualización en los temas más importantes para la sociedad romana (*ibid.* pp. 557). Además, es menester apuntar que, en cuanto al tratamiento de la violencia, existen claras diferencias entre el trágico griego y el cordobés pues no es desatinado afirmar que este fue “un paso más allá” en la presentación gráfica de las muertes: en la *Medea* de Eurípides, los niños son asesinados tras bambalinas, mientras que, en la versión de Séneca, estos son ejecutados en el escenario, incluso uno de ellos frente al propio Jasón. En los apartados siguientes el lector podrá revisar algunas diferencias del tratamiento de la violencia en Séneca respecto de sus modelos clásicos, especialmente Eurípides.

<i>Tragedia, verso</i>	<i>Citada en</i>	<i>Cambio</i>	<i>Sustento manuscrito</i>	<i>Razón del cambio</i>
<i>Hercules furens</i> , v. 989	Apéndice A, “Violencias mayores”	<i>leues</i> en lugar de <i>leuis</i>	Lectura que reproducen Giardina y Fitch. Sobre ella, Peiper y Richter explican que es una lectura transmitida por el consenso de resenciones contemporáneas.	Es más común identificar este adjetivo con <i>sagittas</i> y no con <i>neruus</i> . ¹⁰
<i>Hercules furens</i> , v. 996	Apéndice A, “Violencias mayores”	<i>omnes</i> en lugar de <i>omnis</i>	Lectura de las ediciones de Giardina y Fitch, sustentada en los manuscritos de δ y β.	Preferimos reproducir el acusativo regular en lugar del poético.
<i>Hercules furens</i> , v. 1028	Apéndice A, “Violencias mayores”	<i>Pectus in tela indue</i> en lugar de <i>pectus en telo indue</i>	Presente en la edición de Giardina y atestiguada en el manuscrito E y en los de las familias δ y β.	Reproducimos <i>in</i> para que funcione como posposición de <i>pectus</i> y para que concuerde con el régimen preposicional del verbo <i>indue</i> ; lo cual dota la oración de una mayor precisión. No ocurriría así si se deja la interjección <i>en</i> . Además, tiene mayor sentido que <i>tela</i> sea objeto directo y no <i>pectus</i> , pues son las flechas las que se clavan en el pecho y no al revés, como lo expresa <i>pectus telo indue</i> .
<i>Hercules furens</i> , v. 1029	Apéndice A, “Violencias mayores”	<i>nostrorum</i> en lugar de <i>monstrorum</i>	Presente en la edición de Peiper y Richter, quienes consignan que aparece como una corrección de B. Schmidt.	Optamos por el cambio para coadyuvar a lo cruento de la escena pues para este momento las armas de Hércules ya están corrompidas por la sangre de su familia, hecho más terrible que estar manchadas con sangre de monstruos
<i>Troades</i> , v. 46	Página 123 y Apéndice A, “Violencias menores”	<i>Aiacis ausis</i> en lugar de <i>Aeacius armis</i>	Tanto la edición de John G. Fitch como la de Pieper y Ritcher atestiguan esta lectura como conjetura de Richard Bentley.	Esta elección obedece a que implica un crimen terrible con el cual se compara el asesinato de Príamo a manos de Pirro ante un altar. Así, el crimen de Áyax, que, como explica Pérez Gómez “fue violar a Casandra junto al altar de Atenea”, ¹¹ se asemeja más al cometido por Pirro. Las otras lecturas, como <i>Aeacius armis</i> , dificultan esta comparación.

¹⁰ TLL. 8.2.1206.6: “idem praedicative de impetu missilium”.

¹¹ Leonor Pérez Gómez, en Séneca, *Tragedias completas*, pp. 314, nota 11.

<i>Tragedia, verso</i>	<i>Citada en</i>	<i>Cambio</i>	<i>Sustento manuscrito</i>	<i>Razón del cambio</i>
<i>Troades</i> , v. 585	Apéndice A, “Violencias menores”	<i>ustis</i> en lugar de <i>ipsis</i> .	Presente en la edición de Fitch y atestiguada en los manuscritos de δ y β .	Este lectura se adecúa a la semántica de la violencia sobre el cuerpo estudiada en el presente trabajo pues añade crueldad a la escena en lugar del <i>ipsis</i> o <i>istis</i> de otras ediciones
<i>Phoenissae</i> , v. 117	Apéndice A, “Violencias menores”	<i>sint</i> en lugar de <i>sunt</i> .	Impresa por Fitch y respaldada por los manuscritos de δ y β .	Se opta por ello debido a que, en la línea anterior, el mismo verbo se usa en este último modo introducido por la misma conjunción, <i>ubi</i> .
<i>Phaedra</i> , v. 261	Apéndice A, “Violencias menores”	La mayoría de la ediciones consultadas ubican este verso al final de la siguiente intervención de Fedra (es decir, después de los vv. 265 y 266); sin embargo, se recupera el orden de Giardina, quien lo ubica después del 260.	Reordenamiento según la edición de Giardina, quien no consigna su testimonio; sin embargo, estaría en la mayoría de los manuscritos pues el orden seguido por Zwierlein y el resto de ediciones obedece a una transposición planteada por Gronovius.	Procedemos de tal manera pues el orden de Giardina evidencia los motivos que llevan a Fedra a querer darse muerte.
<i>Phaedra</i> , v. 1099	Páginas 78 y Apéndice A, “Violencias menores”	<i>erecto</i> en lugar de <i>ingesto</i>	Lectura que reproduce Giardina. Sobre ella, Peiper y Richter explican que es una lectura transmitida por el consenso de recensiones contemporáneas.	Se hace esta modificación debido a que, consideramos, contribuye al desarrollo de una imagen más clara y cuenta en la muerte de Hipólito
<i>Agamemnon</i> , v. 137	Apéndice A, “Violencias menores”	<i>deuinctus</i> en lugar de <i>deiectus</i>	Giardina imprime esta lectura cuyos testimonios manuscritos son E y los de β .	Se prefiere esta lectura ya que insinúa que el pudor de Clitemnestra se halla atado al deber de vengar a su hija; así, matar a Agamenón para expiar el crimen contra Ifigenia es algo incluso necesario.

<i>Tragedia, verso</i>	<i>Citada en</i>	<i>Cambio</i>	<i>Sustento manuscrito</i>	<i>Razón del cambio</i>
<i>Agamemnon</i> , v. 738	Apéndice A, “Violencias menores”	<i>summissus</i> en lugar de <i>sublimis</i>	Lectura ubicada en la edición de John G. Fitch quien la presenta como conjetura suya.	Optamos por esa propuesta ya que denota que Agamenón será vencido y que someterá su cuello a su enemigo, <i>summissus</i> empata con lo que se narra en ese fragmento: un caudillo derrotado.
<i>Agamemnon</i> , v. 739	Apéndice A, “Violencias menores”	<i>Marmarici lupi</i> en lugar de <i>Marmaricus leo</i>	Aparece así en la edición de Fitch quien la consigna como conjetura de Hendry.	Nos inclinamos por esta lectura ya que, como explica Pérez Gómez, “el <i>lupus marmaricus</i> , es la ‘hiena’ que aquí simboliza a Egisto, de la que se decía que era bisexual”. ¹²
<i>Agamemnon</i> , v. 899	Página 91, nota 52 del capítulo 2 y Apéndice A, “Violencias mayores”	Añadimos <i>et parat certum manu uulnus sacerdos</i> .	Es una conjetura de Zwierlein dado que el editor sospecha que hay una laguna entre <i>oculis</i> y <i>antequam</i> .	Se hace esta inclusión pues permite elaborar una comparación, muy del gusto de Séneca (e. g. los asesinatos de Astianacte y Polixena), entre la forma en que un sacerdote sacrifica a una víctima y su parecido con el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra.
<i>Agamemnon</i> , v. 973	Apéndice A, “Violencias menores”	<i>uolens</i> en lugar de <i>tibi</i>	Presente en la edición de Giardina, atestiguada en los manuscritos de δ y β .	Se opta por ella debido a que ayuda a reforzar el discurso de Electra quien se entrega a morir voluntariamente. Esto porque la lectura <i>tibi</i> (también reconocida por Fitch) podría considerarse redundante pues por el mismo contexto se entiende que es a Clitemnestra a quien Electra ofrece su cuello.
<i>Agamemnon</i> , v. 976	Apéndice A, “Violencias menores”	<i>peractum</i> en lugar de <i>paratum</i>	Lectura impresa por Giardina y respaldada por los manuscritos de δ y β .	Sustitución debida a que consideramos que Electra se refiere más bien al crimen ya cometido (el asesinato de Agamenón), antes que al crimen por venir, ya sea su propio asesinato o el de Casandra

Las abreviaturas que a continuación se presentan para referir al lector a las obras clásicas de los textos citados corresponden al *Thesaurus Linguae Latinae* (TLL) en el caso de los autores latinos y al *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG) por lo que toca a los escritores griegos. No obstante, las abreviaturas de Marco Aurelio y sus *Meditationes* pertenecen al *Oxford*

¹² L. Pérez Gómez, *op. cit.* p. 828, nota 122.

Classical Dictionary (OCD) debido a que el *TLG* no las consigna. En el caso de Elio Teón de Alejandría y sus *Progymnasmata* no abreviamos, pues ni el *TLG* ni el *OCD* ofrecen abreviaturas para este autor.

AUTORES ROMANOS

Sen.	L. Annaeus Seneca
<i>Ag.</i>	<i>Agamemnon</i>
<i>Dial.</i>	<i>Dialogi</i>
<i>Clem.</i>	<i>De clementia</i>
<i>Herc. f.</i>	<i>Hercules furens</i>
<i>Med.</i>	<i>Medea</i>
<i>Oed.</i>	<i>Oedipus</i>
<i>Phaedr.</i>	<i>Phaedra</i>
<i>Phoen.</i>	<i>Phoenissae</i>
<i>Thy.</i>	<i>Thyestes</i>
<i>Tro.</i>	<i>Troades</i>
Caes.	C. Iulius Caesar
<i>Gall.</i>	<i>Commentarii belli Gallici</i>
Cic.	M. Tullius Cicero
<i>Part.</i>	<i>Partitiones oratoriae</i>
Flor.	L. (?) Annaeus Florus
<i>Epit.</i>	<i>Epitoma de Tito Livio</i>
Liv.	T. Livius Patavinus
Lucan.	M. Annaeus Lucanus
Ov.	P. Ovidius Naso
<i>Met.</i>	<i>Metamorphoses</i>
Plin.	C. Plinius Secundus
<i>Nat.</i>	<i>Naturalis historia</i>
Quint.	M. Fabius Quintilianus
<i>Inst.</i>	<i>Institutio oratoria</i>
<i>Rhet. Her.</i>	<i>Rhetorica ad C. Herennium</i>

- Serv. Servius grammaticus
Aen. *Commentarius in Vergilii opera*
- Sil. Ti. Catus Asconius Silius Italicus
- Tac. (P.) Cornelius Tacitus
Ann. *Annales (ab excessu divi Augusti)*

AUTORES GRIEGOS

- A. Aeschylus
Ag. *Agamemnon*
- Arist. Aristoteles
Poet. *Poetica*
- E. Euripides
HF *Hercules furens*
Tro. *Troades*
- D. L. Diogenes Laertius
- Hom. Homerus
Il. *Ilias*
Od. *Odyssea*
- M. Aur. Marcus Aurelius Imperator
Med. *Meditationes*
- S. Sophocles
OT *Oedipus Tyrannus*

Por la dinámica del presente estudio se prescinde de un análisis pormenorizado de la métrica de Séneca; sin embargo, dado que no puede dejarse de lado sin más, pues en ocasiones ilustra rasgos interesantes relacionados con la poética de la violencia, el lector podrá encontrar en el Apéndice B un examen sucinto de la prosodia de cinco extractos.

Establecidos los puntos anteriores y en concordancia con el primero de los objetivos presentados líneas arriba, abordamos ahora el marco teórico que articula la hipótesis y los conceptos principales de esta investigación sobre las tragedias del cordobés.

Quis cladis modus?

Elementos teóricos para una poética de la violencia

La presente tesis tiene como objetivo primordial enunciar una serie de elementos que permitan hallar el conjunto de principios electivos, compositivos, creativos e innovadores que Séneca asume para constituir una postura específica respecto de su producción literaria en el género trágico, es decir, se busca una poética.¹³ Por la dinámica propia de los dramas senecanos se plantea que esta puede estudiarse principalmente desde la perspectiva del empleo sistemático de la violencia sobre los cuerpos de los personajes.¹⁴

En atención a ello, la investigación aborda tres conceptos como ejes teóricos: la ya mencionada *poética*, la *violencia* y el *cuerpo*. Las siguientes páginas están dedicadas a definirlos e integrar una serie de apoyos teórico-metodológicos para su cabal aplicación en el análisis literario de las ocho tragedias de Séneca.

Por lo que toca a la poética, esta no sólo opera en el sentido ya enunciado sino también a manera de sistema, es decir, como un conjunto de conocimientos que posibilitan el análisis de las obras literarias junto con su comunicación e interpretación,¹⁵ además de sus implicaciones con la sociedad y sus diversas prácticas culturales.¹⁶ De esta forma es posible establecer con el objeto de estudio un “diálogo” en dos vías complementarias: por un lado implica (re)construir esos principios asumidos por el autor para el desarrollo de su obra trágica y por otro ajustar el presente marco teórico a dicho objeto.

Sobre lo anterior vale la pena hacer un par de anotaciones importantes. La primera: rastrear los fundamentos del quehacer¹⁷ literario no involucra buscar tales o cuales intenciones de Séneca en la composición de sus tragedias; más bien refiere a que hay ciertos elementos que pueden servir como base de estudio de ellas: estos son la violencia y el cuerpo, de ahí que también sea necesario definirlos en este apartado.

La segunda, el autor de esta investigación está consciente de los riesgos —especialmente anacrónicos— de aplicar conceptos contemporáneos a una obra literaria escrita hace casi dos mil años. No obstante, esa misma aplicación de la teoría actual permite la renovación de los

¹³ Cf. RAE, *Diccionario de la lengua española*, s. v. “poético, ca”.

¹⁴ Se dice “principalmente” debido a que en las tragedias existen otros tipos de violencia que no afectan directamente al cuerpo.

¹⁵ Vid. T. Albadalejo, “Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo”, pp. 247-248.

¹⁶ J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, s. v. “Poetics”.

¹⁷ Esto en relación con la traducción más literal de ποιησις como sustantivo deverbativo de ποιέω.

dramas de manera que sea posible para el lector contemporáneo comprender la violencia que vive en su época y saber con qué medios pudieron, por su parte, los antiguos convivir con la de su propio tiempo.

Ahora bien, en cuanto a los principios electivos, compositivos, creativos e innovadores recuperados por Séneca, el presente estudio proyecta que es posible aproximarse a ellos a partir de tres momentos claramente identificables en las piezas dramáticas:

- 1) un momento narrativo, que corresponde al tiempo en que se aplica la violencia sobre el cuerpo,
- 2) otro momento contemplativo, que presenta la descripción de los estragos de la violencia sobre el cuerpo, ahora convertido en cadáver y, finalmente,
- 3) uno meditativo, en el que los personajes sobrevivientes asimilan lo ocurrido.

El esbozo que se hará aquí de la poética de la violencia en Séneca abrevará de algunos postulados de la narratología y de la teoría de la imagen: pasajes específicos de las tragedias senecanas, es decir, los que se dedican al relato de la violencia, serán analizados desde una perspectiva narratológica¹⁸ que sigue los postulados de Irene J. F. de Jong quien en su análisis de *Bacchae* de Eurípides¹⁹ demuestra que es posible reconocer un momento evidentemente narrativo dentro del desarrollo del drama.

Para ello es necesario reparar en una serie de factores que permiten identificar la suspensión de la dinámica dramática en favor de una puramente narrativa, y no sólo ello, pues el drama “also revolves around a plot, a series of events caused or experienced by

¹⁸ La posibilidad de aplicar un análisis narratológico al género trágico surge de los nuevos estudios sobre dicha teoría/disciplina (sobre la posibilidad de considerar la narratología como una teoría y/o una disciplina *vid.* J. C. Meister, “Narratology”, p. 2): en ellos se establece no sólo que el acto de narrar se constituye como algo esencial del ser humano que supera la literatura —pues “narrating appears to be an anthropologically universal device utilized by humans in all cultures and epochs within a wide spectrum of pragmatic and artistic contexts for structuring experience, making sense of the world and one’s self as well as communicating such interpreted structures through a sign system to other or to oneself”, *vid.* P. Hühn “Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry”, p. 139)—, sino que, además, dentro del propio universo de esta, no atañe únicamente al género narrativo por antonomasia, la novela. Antes bien, la narración es susceptible de hallarse en otros géneros literarios y con ello se abre la posibilidad de hablar de narratología transgenérica, según explica Hühn en el caso específico de la poesía lírica (*op. cit.*, pp. 143 ss.)

¹⁹ En él, de Jong aduce que la principal razón para aplicar principios de la narratología al estudio del género trágico proviene del uso de dispositivos propios de aquella en este, tales como la analepsis, la prolepsis, la caracterización y la constitución del espacio. Además, la tragedia también recurre a personajes que cuentan de viva voz su propia historia y, principalmente, a uno que abre un espacio en el desarrollo de los acontecimientos para la narración de los actos violentos, es decir, el mensajero. Desde la perspectiva de de Jong este deviene en narrador mientras que el personaje a quien se dirige surge como el narratorio y se establece entonces una relación similar —si no es que idéntica— a aquella que normalmente se presenta en una obra de prosa narrativa: “but of course drama does contain embedded narratives, told by characters acting as narrators, and here narratology is fully at home” (I. J. F. de Jong, “Narratology and Drama”, p. 2).

characters that has a beginning, middle, and end. The presence of these devices, they claim, can be explained only by assuming a central controlling and selecting mind, a ‘narrator’, and their working can be analysed only with the help of narratology”.²⁰

En el mismo orden de ideas hay que llamar la atención sobre el hecho de que la narración en la tragedia no es de ninguna manera algo nuevo, pues ya el mismo Aristóteles en su *Poética* reconoce el estrecho vínculo de la primera con la segunda: el estagirita define la tragedia como “la imitación de una acción valerosa”²¹ y reconoce entre sus partes más importantes la narración,²² comúnmente llamada fábula (ὁ μῦθος),²³ a la que tipifica como “imitación de las acciones” y “arreglo de los acontecimientos”.²⁴

En añadidura, valga apuntar que dentro de esta misma categoría (ὁ μῦθος) Aristóteles reconoce tres elementos adicionales entre los que se encuentra justamente la narración del acto violento, propiamente llamado incidente (πάθος), que el teórico antiguo define como “un acto mortal o doloroso tal como las muertes en el escenario, las torturas, las laceraciones y demás cosas por el estilo”.²⁵ Se comprende, entonces, que no sólo la narración es una parte esencial del género dramático sino que también la violencia funge como elemento constitutivo de la dinámica trágica dado que el πάθος (el acto violento) es el objeto de la narración de algún personaje.

En cuanto al momento descriptivo, el entramado teórico se construye a través de la discusión que Ruth Webb emprende sobre la écfrasis (ἔκφρασις)²⁶ y la viveza (ἐνάργεια),²⁷

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ Arist. *Poet.* 1449b: “ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας [entonces la tragedia es la imitación de una acción valerosa]”.

²² Incluso de Jong, siguiendo a Paul Ricoeur quien a su vez recupera a Aristóteles, mantiene este planteamiento antiguo para demostrar que la narratología no es algo que únicamente se aplique a la novela: “Paul Ricoeur, for example, says, ‘I am not characterising narrative by its «mode», that is, by the author’s attitude, but by its «object», since I am calling narrative exactly what Aristotle calls *muthos*, the organization of the events’ ” (I. J. F de Jong, *op. cit.*, pp. 1-2).

²³ Arist. *op. cit.*, 1450a: “ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ’ ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ’ ἐστὶ μῦθος... [entonces, las partes de la tragedia son necesariamente seis, y es por ellas que una tragedia es tal; estas son: la narración...].”

²⁴ *Loc. cit.*: “ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων [la narración es la imitación de las acciones; llamo, pues, narración al arreglo de los acontecimientos]”.

²⁵ *Ibid.* 1452b: “πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα”.

²⁶ Entendida esta como la definición Teón de Alejandría en su manual de retórica del siglo I a. C. (*προορυμνάσματα*): “ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς, ὅπ’ ὄντιν ἄγων τὸ δηλούμενον”, es decir, “écfrasis es un discurso descriptivo que pone *vivamente* [cursivas propias] ante la vista aquello que se muestra”. Aelius Theon *Progymnasmata* 118.7.

²⁷ Se traduce ἐνάργεια como *viveza* no sólo porque es un término muy cercano al sentido original, sino porque además se acerca a la traducción al inglés que Webb hace del término griego: *vividness*.

en tanto que la segunda corresponde a un elemento básico para el correcto desarrollo de la primera,²⁸ pues la hace efectiva como recurso retórico y literario en la declamación antigua.²⁹

Se retoman los postulados que Webb extrae de Quintiliano porque la viveza, es decir, la capacidad del autor de poner frente a los ojos del espectador aquello que describe, no es ajena a la minuciosa descripción de los cadáveres de las tragedias senecanas.³⁰ Por el contrario, el poeta reproduce con tal detalle los cuerpos violentados que resulta fácil para el lector contemporáneo constituir para sí la imagen que Séneca le obliga a figurarse.

En consecuencia, comprender el funcionamiento de la écfrasis desde la viveza permite reconocer la manera en que la literatura antigua en general —y Séneca en particular— construyen sus imágenes, no sólo con el fin de “verlas” sin más, sino también para reconstruir el acto mismo de observar y así afectar al lector con la imagen presentada de la manera que más conviene al poeta cordobés: llenarlo de terror y en ocasiones de compasión. En palabras de Webb: “what *enargeia*, and thus ekphrasis, seek to imitate is not so much an object, or

²⁸ Además valga apuntar que definir la écfrasis en el sentido que lo hace Teón permite superar la reducida comprensión que se tiene del término en la actualidad: “a poetic description of a pictorial or a sculptural work of art...” (L. Spitzer, “The ‘Ode on a Grecian Urn,’ or Content vs. Metagrammar”, p. 207); pues, por un lado, evita que el análisis tenga que ceñirse a una obra de arte y, por otro, permite incluir en el campo de la écfrasis todo aquello susceptible de describirse, pues de acuerdo con Webb los προγγινάσματα contaban, entre los objetos adecuados para la écfrasis, a las personas (πρόσωπα), los eventos (πράγματα), los lugares (τόποι), las estaciones o temporadas (χρόνοι), las formas (τρόποι) y las causas (αίτια) (vid. R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, pp. 61-64). Esto nos permite, para efectos del presente estudio, incluir en el terreno de la écfrasis la descripción de un cadáver.

²⁹ En su exposición sobre la relación entre la retórica antigua (específicamente en el último siglo a. C. y en el primero d. C.) y la écfrasis como medio sumamente valioso para el éxito del orador ante sus espectadores —a quienes principalmente buscaba convencer de una causa específica—, Webb involucra varios manuales de retórica entre los que destacan el del ya mencionado Teón de Alejandría, pero principalmente la *Institutio oratoria* de Quintiliano puesto que en ella se discute a profundidad a qué se refiere el adverbio ἐναργῶς mencionado en la definición del mismo Teón (cf. nota 26). En este sentido, Webb, siguiendo al de Calahorra, indica que la ἐνάργεια (que él tradujo al latín como *euidencia*) es “the quality of language that appeals to the audience’s imagination, in precisely the way that ekphrasis is said to do, and which is central to the definition of ekphrasis” (R. Webb, *op. cit.*, pp. 87-88).

En el discurso retórico la viveza es un recurso fundamental puesto que permite sumergir al espectador en los sucesos que le refiere el orador. Para lograr esto, el orador acude a las imágenes mentales (Quint. *Inst.* 6.2.29: “Quas phantasias Graeci uocant, nos sane uisiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur [A las que los griegos llaman fantasías nosotros nombraremos adecuadamente visiones, por medio de ellas las imágenes de las cosas ausentes se representan al alma como si pareciera que las observamos con los ojos y que las tenemos ahí presentes]”) que obligan a su público a figurarse lo ocurrido como si lo hubiera presenciado de primera mano. Además, el triunfo o fracaso de dichas imágenes para acercarse a la viveza depende en gran medida del uso de detalles, entre otros factores. De ahí que Quintiliano retome ejemplos de lo que él considera —o eso se deduce— una buena écfrasis, como la descripción de un banquete desmesurado hecha por Cicerón: “Videbar uidere alios intransis, alios autem exeuntis, quosdam ex uino uacillantis, quosdam hesterna ex potatione oscitantis. humus erat inmunda, lutulenta uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium [me parecía ver a unos que entraban, otros que salían: algunos mareados por el vino, otros que bostezaban por la bebida de ayer. El suelo era una porquería, encharcado por el vino y cubierto de guirnaldas medio marchitas y de espinas de pescado]” (*ibid.* 8.3.66).

³⁰ Considerar la *Institutio* como lo hace Webb permite entender los usos válidos y las costumbres vigentes de la práctica oratoria en el siglo I d. C., no para demostrar que el cordobés seguía los preceptos de dicho crítico —lo cual es de por sí imposible porque Séneca precede a Quintiliano— sino para establecer un estado del arte y de las prácticas de composición que abrevaban de una larga tradición, a las que Séneca seguramente no era ajeno y que después influyeron en autores venideros.

scene, or person in itself, but the effect of seeing that thing, as Elaine Scarry says of the modern reader: ‘imagining is an act of perceptual mimesis’ ”.³¹

Es posible rastrear esta respuesta subjetiva a la ékfrasis por parte del lector dado que, en su exposición de Quintiliano, Webb indica que uno de los objetivos principales del orador — y por extensión del uso que le diera a la ékfrasis— era conmover en lo más profundo del ánimo al público, impactarlo con el éxito³² de su descripción y así influir en su psique y en su cuerpo predisponiendo esa respuesta.³³ Regresando al presente caso de estudio, el análisis de la ékfrasis en tanto que generadora de imágenes y del mismo acto de ver se torna fundamental para sus objetivos dado que dicho recurso retórico hace del cadáver corrompido por la violencia una *uisio* detallada que impacta a los personajes del drama y al mismo lector de una forma muy similar a la indicada por Quintiliano.

En este punto resulta oportuno introducir en la discusión teórica el concepto de *uncanny valley*³⁴ (“valle de lo inquietante”) planteado por el profesor de robótica Masahiro Mori. Se

³¹ R. Webb, *op. cit.*, p. 127.

³² Entre otros factores para el éxito de la ékfrasis, además de los detalles Webb señala —como también lo hace Simon Goldhill: “ekphrasis is designed to *produce a viewing subject* [cursivas del autor]. We read to become lookers, and poems are written to educate and direct viewing as a social and intellectual process”, S. Goldhill, “What is ekphrasis for?”, p. 2— el hecho de que, como recurso retórico, la descripción pone en juego diversos referentes culturales que van desde la memoria de quien “recibe” la ékfrasis, pasando por otros textos literarios, hasta expectativas y conocimientos que su desarrollo intelectual y su socialización le han procurado. Es decir, que cuando el orador pone en práctica la viveza esta depende en gran medida de la experiencia cultural previa de su público dado que aquella tiene como punto de partida las *phantasiae* anteriormente instaladas en su mente. A su vez, esas *uisiones* dan marcha a la imaginación que la ékfrasis activa. En este sentido, Webb explica el éxito de la *enargeia* a partir de referencias previas cuando relaciona la creación de una ékfrasis con el modelado en arcilla; así, explica que “the image of modelling is particularly apt in that it conveys the way in which a given body of material can be reshaped, like clay, creating a new image out of existing material, just as a plausible fiction (*plasma*) of the type that an orator was often called upon to present is worked out of existing material. If we take these examples as heightened examples of all imagining, they show how imagination is thought to work by a process of recombination, rather than creation *ex nihilo*. The imagination involved in the production of ekphrasis and *enargeia* is therefore conceived as neither entirely free and creative, nor as simply reproductive of sensation, but lies between these two poles” (R. Webb, *op. cit.*, p. 120).

³³ Webb explica que esto no sólo está presente en el tratado de Quintiliano sino también en el Περὶ ὑψους (*Sobre lo sublime*) de Pseudo-Longino: “For Quintilian, vivid language ‘penetrates the emotions’, while for ps.-Longinos rhetorical *phantasia*, the end result of which is *enargeia*, ‘not only persuades but enslaves the listener’ ” (*ibid.*, p. 98). De lo anterior se desprende, de acuerdo con Webb, una distinción entre el discurso simple y el discurso imbuido de viveza y, como producto de ello, se insinúa, respecto de la actual, una comprensión muy otra y eminentemente oral que los antiguos tenían de su propia lengua. Esto los llevó a otorgarle a las palabras una característica que raramente se les atribuiría en la actualidad: la de ser una fuerza semifísica que acomete contra el propio cuerpo: “The distinction between words which stay on the surface of the body, by which Quintilian presumably means plain statements of fact and arguments, and those which penetrate inside to appeal to the ‘eyes of the mind’, reveals a conception of the human body as permeable and of words as a quasi-physical force, both of which are familiar from other ancient sources” (*ibid.*, p. 98-99). Por lo anterior, se aduce que la poética de la violencia no sólo atentaría contra los cuerpos de los personajes de los dramas sino incluso contra los de los propios lectores ya que la perspicacia de Séneca para narrar la violencia y describir los cadáveres genera reacciones psicósomáticas como el asco, el terror, las arcadas o las punzadas en el estómago, por mencionar algunas. (Sobre la afectación que la literatura tanto en su creación como en su reproducción —es decir, al escribir o al leer un texto— puede ocasionar en el autor o en el lector, *vid.* M. Richardson, “Writing Trauma: Affected in the Act”).

³⁴ Explicado de forma sucinta “el valle de lo inquietante” hace referencia a una función matemática llamada función de incremento monótono: $y = f(x)$ en la que y aumenta según lo hace x . Por ejemplo: mientras más se pisa el acelerador de un auto (x) más aumenta la velocidad del vehículo (y). Lo anterior, en términos del *uncanny valley*, implica que mientras

incluye tal concepto porque implica una forma —de muchas—³⁵ de explicar cuándo un miembro del cuerpo de cualquier persona con vida deja de verse como algo común para provocar asco, terror, miedo o, a grandes rasgos, inquietud (*uncanniness*); se habla del momento en que ha sido cercenado del resto del cuerpo o cuando pertenece a un cadáver.

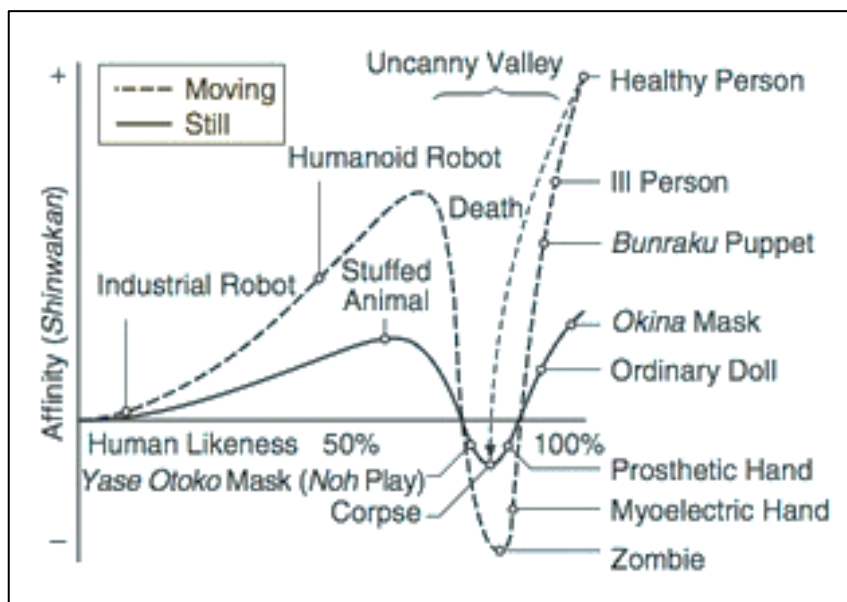
El concepto de *uncanny valley* de Mori permite explicar el proceso por el que los cuerpos violentados y sin vida contribuyen al desarrollo de esa imagen que impacta negativamente al lector: el valle inquietante se equipara con una de esas referencias universales socioculturales referidas por Webb que explica por qué³⁶ las *uisiones terribiles* de Séneca aún conmueven al lector actual tanto como conmovieron al antiguo.

Ahora bien, por lo que toca al momento meditativo, en términos contemporáneos este diálogo entre una imagen que impacta y un espectador impactado ha sido estudiado por

más se parezca un objeto o artefacto (*x*), especialmente de la robótica, a una parte del cuerpo, mayor tendría que ser la simpatía (*y*) que provoca en la persona que lo observa. No obstante, según observó Mori, hay un punto en el que esa función cae en un valle debido a que, *e. g.* una mano prostética pasiva o mioeléctrica no genera simpatía y, por el contrario, suscita repulsión. Vid. M. Mori, “The Uncanny Valley: the Original Essay by Masahiro Mori”, p. 1, y la figura de la nota 36.

³⁵ Como por ejemplo la disquisición filosófica de Julia Kristeva respecto de lo que ella llama *lo abyecto* (cf. J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, pp. 3 ss).

³⁶ Entre las razones que aduce el ingeniero japonés para esta aversión se halla la pérdida de movimiento que presenta un cuerpo muerto o, en el mismo caso de las prótesis, un movimiento que no es precisamente humano (y resulta, por tanto, innatural), como sí lo es el de una mano viva y tibia. En palabras de Mori: “As healthy persons, we are represented at the crest of the second peak in Figure 2 (moving). Then when we die, we are, of course, unable to move; the body goes cold, and the face becomes pale. Therefore, our death can be regarded as a movement from the second peak (moving) to the bottom of the uncanny valley (still), as indicated by the arrow’s path in Figure 2. We might be glad this arrow leads down into the still valley of the corpse and not the valley animated by the living dead!” (M. Mori, *op. cit.*, p. 5).



Fuente: M. Mori, *op. cit.*, p. 3.

W. J. T. Mitchell desde la subjetividad de las imágenes. Se acude a sus postulados dado que permiten comprender la otra cara del proceso de observarlas, es decir, en el caso de la écfrasis, no implica únicamente el impacto que el poeta requiere de su lector y cómo efectivamente lo alcanza a través de la viveza, sino también la manera en que este último responde a la imagen que se le presenta, cómo se deja atraer por ella y se entrega a “jugar” en los términos que le propone.

En *What do Pictures Want?* Mitchell explica que una gran parte del “triumfo” de las imágenes en una cultura cada vez más visual como la actual (es decir, el hecho de que impacten —casi golpeen— al observador de la forma en que lo hacen, como si pareciera que estuvieran vivas y que fuera justamente eso lo que quieren, o sea, impactar, o por lo menos llamar la atención) se explica a través de lo que él reconoce como *double consciousness*, una característica paradójica de tales formas de representación.

Dicho concepto implica una doble postura del espectador respecto de la imagen: por un lado, el primero se entrega a la segunda y esta le provoca el efecto que ella “desea”,³⁷ lo atrapa³⁸ e influye en él; mientras que, por otro lado, el mismo observador adopta una postura más bien escéptica pues reconoce la dimensión representativa de lo que ve³⁹ —o sea, está

³⁷ De aquí viene la idea de que las imágenes “quieren algo” y que se expresa en el título de la obra. En palabras del autor: “The philosophical argument of this book is simple in its outlines: images are like living organisms; living organisms are best described as things that have desires (for example, appetites, needs, demands, drives); therefore, the question of what pictures want is inevitable” (W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, p. 11).

³⁸ Esta idea de verse atrapado por una imagen, como se discutió anteriormente, no es ajena a Quintiliano y mucho menos al Pseudo-Longino quien, de acuerdo con Webb, ya hablaba de la capacidad de la imagen de esclavizar al observador (*vid.* nota 33 de la presente introducción). Así, Mitchell, hablando de las pinturas, explica que el deseo primordial de la imagen es justamente capturar la atención de quien la observa: “Art historian and critic Michael Fried summarizes painting’s ‘primordial convention’ in precisely these terms: ‘a painting... had first to attract the beholder, then to arrest and finally to enthrall the beholder, that is a painting had to call to someone, bring him to a halt in front of itself and hold him there as if spellbound and unable to move.’ The paintings’ desire, in short, is to change places with the beholder, to transfix or paralyze the beholder, turning him or her into an image for the gaze of the picture in what might be called ‘the Medusa effect’” (W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 36).

Esto, coincide con los términos de lo que se ha revisado sobre la écfrasis, pues, como se vio, el éxito de la descripción depende en gran medida de la viveza con que la imbuye el orador: la écfrasis, sirviéndose de todos los factores que la llevan a su realización plena, también puede —y debe— atrapar al lector de forma tal que este se imagine que está presenciando lo que el orador le relata; recuérdense las palabras de Quintiliano en este aspecto: “per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur” (Quint. *Inst.* 6.2.29).

³⁹ Además, hay que decir que esta doble conciencia también es abordada de una manera similar por Webb en el caso específico de la écfrasis, de la ilusión que crea y de la cual al mismo tiempo depende. Sobre esta idea la analista se expresa en los términos siguientes cuando discute las descripciones de obras de arte en la novela antigua: “I would also add a further tension in these descriptions of works of art, between the temptation to immerse oneself imaginatively in the world evoked by the painting and the awareness of the interpretative need to find a link between the painting and the novel. Though by no means incompatible, these are two different attitudes to the text. In the former, the role of ekphrasis in creating an illusion of perception is predominant and the reader or listener is immersed in the fictional world, while, in the latter, the reader is engaged as critic, deciphering details, attempting to predict how the painting will relate to the narrative that follows” (R. Webb, *op. cit.*, p. 179).

plenamente consciente de que no ve otra cosa que una “simple” imagen— y, en consecuencia, reflexiona sobre lo que esta le plantea; en términos de Mitchell, *medita* sobre lo que “quiere” la écfrasis.⁴⁰

En atención a ello, la tensión que Webb reconoce en la écfrasis puede plantearse como una característica similar a aquello que Mitchell llama *double consciousness*, dado que ambas involucran una respuesta ambivalente respecto de la descripción: en un primer momento, los espectadores nos entregamos por completo a la imagen y nos dejamos absorber por ella gracias a la *enárgeia* que posee; después, reflexionamos sobre lo que vemos, provocando que el “poder” de esa viveza se pierda, pero no en detrimento de la *uisio* sino en favor de una revaloración crítica y analítica de ella.

Si se aplica lo anterior al presente caso de estudio, sería en esta segunda parte del proceso visual cuando el lector de la tragedia se da cuenta de que el cuerpo violentado, es decir, el cadáver, es una suerte de personaje, pues en este momento reconoce que ha sido interpelado por él, que le “habló” y que le dijo algo a través de los personajes de la tragedia —primeros receptores de la écfrasis— quienes la interpretan y dan a conocer sus primeras impresiones al ver el cuerpo sin vida.⁴¹ Es justamente en relación con este “querer” de la écfrasis del

Así, la relación que los antiguos guardaban con sus imágenes literarias o pictóricas —incluso ecfásticas en el sentido en que se comprende actualmente a partir de Spitzer— no es ajena ni lejana (sino sólo en el tiempo) a la que se tiene actualmente con las imágenes contemporáneas.

⁴⁰ Vid. W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 7 ss.

⁴¹ En añadidura a lo anterior, Mitchell reconoce que en la dinámica de las imágenes existe la posibilidad de que estas cobren vida por sí mismas, a partir de lo que llama *creative destruction*, que ocurre cuando “a secondary image of defacement or annihilation is created at the same moment that the ‘target’ image is attacked” (*ibid.*, p. 18). En la línea de la presente investigación la imagen objetivo (*target image*) sería la del cuerpo previo al momento de la aplicación de la violencia mientras que la segunda (*image of defacement or annihilation*) se referiría a la descripción del cadáver propiamente, que, siguiendo a Mitchell, cobraría nueva vida para reintroducirse en la tragedia e influir en sus acontecimientos. La destrucción creativa se hace entonces evidente si se piensa que tal o cual personaje mata a otro pero crea un tercero cuando ejerce la violencia.

No está de más señalar que este “segundo aliento vital” que toma el cuerpo violentado no implica que el personaje asesinado se transforme en un muerto viviente (un zombi), sino que se refiere a una vida como la que el propio Mitchell atribuye a las imágenes cuando dice que quieren algo, es decir, que los cadáveres en su calidad de *uisiones* tienen vida en tanto que interpelan a los sobrevivientes del drama y al espectador/lector mismo.

No hay que olvidar, por otro lado, que la imagen de un cadáver siempre señalará que alguna vez perteneció a alguien que efectivamente tenía vida, es decir, aquel se define en cuanto a lo que perdió; se sigue entonces que los cuerpos sin vida tienen una conexión orgánica con sus referentes de manera que la conversión en cadáver también formaría parte de la biografía del individuo muerto. De ahí que se diga que los cuerpos de las tragedias de Séneca tengan vida después de la muerte (*cf. ibid.*, p. 15).

Hay que decir, además, que el propio poeta latino no es extraño a esta cuestión de la supervivencia *post mortem*, pues en su tragedia *Troades* pone en voz del coro una discusión sobre el tema: “Verum est an timidos fabula decipit / umbras corporibus uiuere conditis, / cum coniunx oculis imposuit manum / supremusque dies solibus obstitit / et tristes cineres urna coercuit / non prodest animam tradere funeri, / sed restat miseris uiuere longius? / an toti morimur nullaque pars manet / nostri, cum profugo spiritus halitu / immixtus nebulis cessit in aera / et nudum tetigit subdita fax latus? [¿Acaso un cuento engaña a los cobardes o es verdad que las sombras viven después de que fueron enterrados los cuerpos; cuando la esposa ha posado su mano sobre los ojos y el día final extinguió la diaria luz del sol y la urna encerró unas tristes cenizas? ¿Es acaso inútil entregar el alma al funeral, pues queda vivir miserablemente, todavía más tiempo? ¿O morimos completamente y ninguna

cadáver, en relación con ese “diálogo” que entabla con los sobrevivientes y con el lector — en tanto que observadores de la imagen— que se hablará aquí del “surgimiento de semipersonajes”.

Para concluir el presente excursus sobre los fundamentos literarios que construyen la poética senecana de la violencia recurriremos ahora a algunos planteamientos de la teoría del trauma,⁴² pues esta funge como una guía para los tres momentos (narrativo, descriptivo y meditativo) del proceso en estudio.

La ventaja de esta teoría es que articula la violencia de las tragedias desde una perspectiva literaria y actual:⁴³ aprovechar los estudios del trauma más recientes permite, por un lado, entrever la comprensión del trauma en el contexto específico de las tragedias y, por otro, alinear la poética de la violencia a una forma posible de interpretar la manera en que el propio Séneca lidió con la violencia que desarrolla en su teatro. Dicho de otra forma, recuperar la teoría del trauma permite entender cómo es que los personajes sobrevivientes en los dramas reaccionan a la violencia.⁴⁴ Partimos de que, para ellos, las muertes de sus seres queridos equivalen a eventos traumáticos.

parte de nosotros permanece, cuando el espíritu, como un aliento prófugo, se retira, entre vapores, hacia los aires y la antorcha puesta por debajo ya alcanzó el costado desnudo?]]” (Sen. *Tro.* 371-81).

⁴² Para los términos de la presente investigación se adopta la definición de *trauma* de Michael Balaev, estudioso de los llamados *trauma studies*: “The concept of trauma, itself a source of critique, is generally understood as a severely disruptive experience that profoundly impacts the self’s emotional organization and perception of the external world. Trauma studies explores the impact of trauma in literature and society by analyzing its psychological, rhetorical, and cultural significance. Scholarship analyzes the complex psychological and social factors that influence the self’s comprehension of a traumatic experience and how such an experience shapes and is shaped by language” (M. Balaev, “Trauma Studies”, p. 360).

⁴³ Se dice “actual” dado que en sus orígenes, en la década de los 90, y a partir de los postulados de Cathy Caruth, Shoshanna Felman y Geoffrey Hartman, la teoría del trauma se destacaba, desde una postura freudiana y lacaniana, por su caracterización disruptiva del evento traumático. En esta perspectiva dicho suceso afecta al individuo o a un colectivo de manera tal que es imposible hablar de él en tanto que fragmenta la mente y evita la representación lingüística directa, por ello “Trauma is an unassimilated event that shatters identity and remains outside normal memory and narrative representation” (*ibid.*, p. 363). Sin embargo, de acuerdo con Michelle Balaev el problema de esta primera ola de la teoría es que, debido a su base neurobiológica, asume que la respuesta al trauma es universal, es decir, que no toma en cuenta la diversidad cultural de las sociedades humanas. En consecuencia, los recientes estudios del trauma —de la mano de analistas como el propio Balaev, Laurie Vickroy, Greg Forter, Ann Cvetkovich, entre otros, y de teorías derivadas del feminismo y del poscolonialismo— ponen su atención en lo que hay de específico, de contingente y de contextual en la respuesta al trauma en las distintas culturas y épocas; como producto de ello “What remains unspoken in a narrative about trauma therefore can be a result of cultural values in contrast to the traditional model that claims trauma’s inherent unspeakability due to its neurobiological functions” (*ibid.*, p. 367). Lo anterior implica que el estudio del trauma aplicado a un caso específico debe tomar en cuenta factores diversos para comprenderlo a cabalidad, no se trata entonces de la forzosa aplicación del modelo “clásico” del trauma, sino de la construcción de un contexto específico que permita reconocer el qué, el cuándo y el cómo.

⁴⁴ Sobre este aspecto es ilustrativo el siguiente diálogo de Andrómaca en *Troades* cuando le pregunta a su *nuntius* lo ocurrido en los asesinatos de Astianacte y Polixena: Sen. *Tro.* 1065-67: “Expone seriem caedis, et duplex nefas/persequere: gaudet magnus aerumnas dolor/tractare totas. ede et enarra omnia [expón el orden de la masacre, y continúa con el doble crimen: conviene a semejante dolor discutir todas las tribulaciones. Declara y cuéntalo todo]”. Se observa en este caso, muy al contrario de lo que dicen Caruth *et al.*, que el recuento del evento traumático no es imposible y que, más bien, relatarlo puede ser uno de los muchos pasos que llevan a la sanación.

Así pues, la presente investigación plantea (dentro de los límites que es lícito especular) que la poética de la violencia de Séneca no surge como un mero ejercicio retórico o estético sino que se erige incluso como una postura —estoica como se verá en breve— adoptada por el autor para resistir la época que le tocó vivir: aquellos principados de Calígula, Claudio y Nerón en los que las vidas de los ciudadanos —aun las de aquellos que ocupaban las cúpulas del poder— poco valían y estaban sujetas a un poder desmedido que no dudaba en condenarlas al exilio o a la muerte.⁴⁵ En suma, esta poética bien podría considerarse como una forma de entender el trauma de los primeros principados romanos.

Revisados los aspectos propiamente literarios que se integran para el esbozo de la poética en análisis, es momento de abordar la forma en que se discute la violencia de manera que se comprenda como el instrumento al que por tal o cual razón recurren los personajes de los dramas con el objetivo primordial de lograr *la aniquilación total de un individuo* mediante la destrucción de su cuerpo.

En primera instancia, hay que decir que no se trata de exponer dicho concepto desde una perspectiva ontológica o esencialista; antes bien, para la presente tesis es menester discutir la violencia desde un punto de vista funcional, aproximándose a las causas y objetivos que hay detrás de su ejercicio con miras a integrar un catálogo general que ayude a reconocer la complejidad de su estudio.⁴⁶

Ese carácter instrumental de la violencia parte de los postulados de Hannah Arendt;⁴⁷ en efecto, en *Sobre la violencia* la filósofa explica que “la violencia es, por naturaleza, instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue”.⁴⁸ De ahí que para la presente investigación sea necesario —si no

⁴⁵ Insistimos en que no tenemos como objetivo ubicar personajes históricos en los personajes dramáticos (*vid.* nota 5 de este apartado).

⁴⁶ Sobre esta dificultad para aproximarse al análisis de la violencia, Hannah Arendt retoma una cita ilustrativa de Georges Sorel que aplica tanto en la época de la filósofa como en la presente (incluso en la de Séneca): “No es fácil; lo que Sorel escribió hace sesenta años, ‘los problemas de la violencia siguen siendo muy oscuros’ es tan cierto ahora como lo era entonces” (H. Arendt, *Sobre la violencia*, p. 48).

⁴⁷ Valga apuntar que la disquisición de Arendt tiene como objetivo superar los postulados de C. Wright Mills y de Max Weber quienes junto con otros autores del siglo XX como Walter Benjamin planteaban una relación tan inseparable entre poder y violencia que uno surgía casi como sinónimo de la otra; en palabras de Arendt: “Si comenzamos una discusión sobre el fenómeno del poder, descubrimos que existe un acuerdo entre todos los teóricos políticos, de la Izquierda a la Derecha, según el cual la violencia no es sino la más flagrante manifestación del poder. ‘Toda la política es una lucha por el poder; el último género de poder es la violencia’, ha dicho C. Wright Mills, haciéndose eco de la definición del Estado de Max Weber: ‘El dominio de los hombres sobre los hombres basado en los medios de la violencia legitimada, es decir, supuestamente legitimada’” (*ibid.*, pp. 48-49).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

es que obligado— considerar que la violencia en el teatro senecano tiene una causa y busca un fin.

No obstante, hay que reconocer que los planteamientos de Arendt en el caso de la violencia se orientan hacia la esfera de los regímenes y de los movimientos políticos⁴⁹ —lo que haría de la violencia un instrumento dirigido por “lo racional”—⁵⁰ y que no se ajustan por completo a las formas de violencia que Séneca desarrolla en las tragedias: esas que ejercen los individuos (subjetividades) sin ubicarse forzosamente en un movimiento político o en una relación de poder, pues en ocasiones no se circunscriben a ello e incluso lo superan puesto que actúan agresivamente por el simple hecho de desearlo.

En atención a ello, los planteamientos de Michel Wieviorka desde una óptica que pone su atención en el actor y su subjetividad son útiles para explorar qué hay de específico y contextual en el ejercicio de la violencia.⁵¹ Dado que este enfoque considera los significados de la violencia en tanto que asisten a la construcción de los sujetos insertos en entornos sociales determinados, el presente análisis de los actos violentos en el teatro de Séneca examina las particularidades de cada caso.⁵²

Wieviorka concreta su análisis en una tipología que el presente estudio recupera para los ocho casos de ejecuciones principales en el ejercicio de la violencia en Séneca:⁵³ el teórico

⁴⁹ Estos tipos de análisis de la violencia son los que Michel Wieviorka considera un extremo (determinista) de las aproximaciones clásicas: “The [...] classical approach is to explain violence in terms of the state of the social or political system, or in cultural terms. It is, in short, explained by determinations which, ultimately, mean that we do not need to study the actual actors. All we have to do to predict possible outbreaks of violence is to understand the conditions in which the actors function, even if this means relying on the idea of an elementary mechanism, such as frustration, in order to both analyse the system and understand the actors” (M. Wieviorka, *Violence. A New Approach*, p. 95).

⁵⁰ Esto constituye el otro espectro (racionalista) de las aproximaciones clásicas según Wieviorka: “The classic approaches to violence are ultimately unsatisfactory. The light they shed on it is useful, but it is not enough. Some suggest that violence can be reduced to rationality, but its rationality is always overtaken by elements that can only be described as irrational. That explanation is not satisfactory in intellectual terms. When explanations for behaviours cease to be logical, it is very tempting to immediately introduce the notion of insanity, nature, or some infra-social or supra-social principle; and perhaps we do have to do that, but not before we have made a much greater effort to conceptualize violence in sociological terms” (*loc. cit.*)

⁵¹ Se subraya aquí cómo esta aproximación a la cuestión de la violencia empata con los postulados revisados anteriormente sobre la teoría del trauma.

⁵² Valga apuntar que la discusión de Wieviorka trasciende en cierto grado el carácter instrumental de la violencia porque el mismo autor reconoce que: “Analysing the individual and collective processes that result in acts of violence that cannot be fully explained in terms of calculations is much more complex but also much more necessary, given that they can include a perversion of meaning, cruelty, and ideological excesses that are, in strictly instrumental terms, pointless” (Wieviorka, *op. cit.*, p. 96). Sin embargo, desde la perspectiva híbrida que asume la presente investigación no resulta contradictorio integrar lo expuesto por Arendt y complementarlo con los planteamientos de Wieviorka dado que los personajes de las tragedias actúan claramente desde una base enteramente subjetiva (lo cual se amolda a lo que propone el teórico francés) sin dejar, no obstante, de tener una finalidad discernible (característica clave para Arendt): la consecución de la venganza por parte de unos personajes en contra de aquellos sobre quienes ejercen la violencia. Dicho de otra forma, la postura de Wieviorka permite reconocer las causas mientras que la de Arendt invita a hablar de objetivos.

⁵³ También llamadas “Violencias mayores”, cuyas traducciones podrá consultar el lector en la primera parte del Apéndice A donde se entiende por “ejecución principal” el asesinato de la familia de Hércules en *Hercules furens*, los sacrificios de

francés reconoce cinco figuras⁵⁴ del sujeto⁵⁵ violento, estas son: el *sujeto flotante*, que recurre a la violencia porque el entorno donde subsiste no le permite actuar, entonces no puede insertarse en una relación (política, social o intercultural) donde tenga una capacidad de agencia;⁵⁶ el *hipersujeto*, que ejerce la violencia porque desea dar a su vida un nuevo significado que desborde la dimensión política, social o cultural;⁵⁷ el *no-sujeto*, es decir, un individuo que aplica la violencia en tanto que recibe órdenes y se niega o no necesita reconocerse como sujeto;⁵⁸ el *antisujeto*, en quien la violencia existe por propio derecho, es medio y fin y por tanto provoca placer para la persona que la ejerce en tanto que des-, sobre- o subhumaniza a su víctima;⁵⁹ y el *sujeto sobreviviente*, que violenta a los demás por el simple hecho de que de ello depende su supervivencia, dicho de otra forma está orientado por la disyunción “¿yo o el otro?”.⁶⁰ Sin embargo, en el análisis de las violencias mayores de las tragedias no se hallará la última categoría.

Astianacte y Políxena en *Troades*, la muerte de los hijos de Medea en la tragedia homónima, la aniquilación de Hipólito en *Fedra*, la mutilación de Edipo y el suicidio de Yocasta en *Oedipus*, el magnicidio de Agamenón en el drama que lleva su nombre y las ejecuciones y el posterior banquete caníbal organizado por Atreo en *Thyestes*. El breve catálogo presentado en “Apéndice A. Violencias menores” corresponde al resto de los episodios de violencia que se hayan dispersos por todo el *corpus tragicum* del poeta.

⁵⁴ Valga mencionar que, de acuerdo con Wieviorka, ninguna de estas puede ocurrir aislada en la realidad; que tampoco una excluye a otra, y que todas son esencialmente una herramienta analítica que permite ilustrar la comprensión de la violencia desde un nivel sociológico: “We must, however, be very specific about the analytic status of the five figures of the subject that we have identified. In practice, there is no reason why they should systematically appear in their sociological purity or in isolation, or why they should be clearly defined” (M. Wieviorka, *op. cit.*, p. 157). La presente investigación se une a estas limitantes y reconoce que esta —junto con el catálogo de las violencias menores— es una de muchas formas de analizar la violencia.

⁵⁵ Puesto que el enfoque de Wieviorka otorga un peso fundamental al sujeto no está de más mencionar a qué se refiere cuando habla de tal categoría: “The notion of the subject refers to the possibility of constructing oneself as an individual, as a singular being capable of formulating choices, and therefore of resisting dominant logics, be they economic, communitarian, technological, or political. The subject is, in other words, a potential meaning that can posit its own existence and produce its own trajectory” (*ibid.*, p. 146). Para un análisis más extenso de la categoría de sujeto (*sujet*) remitimos a los textos del colega y colaborador de M. Wieviorka, Alain Touraine, cuya obra está dedicada al análisis y la comprensión de la dinámica del sujeto en la acción social. *Vid.* A. Touraine, *Critiqué de la modernité, Sociologie de l’action y Défense de la modernité*.

Además, esta noción permite a Wieviorka trascender los principios políticos, sociales o culturales —deterministas en cierto grado— porque su definición de *sujeto*, como puede verse, no se deriva de ellos (M. Wieviorka, *op. cit.*, p. 157). Sin embargo, de esa definición sí se desprende —y aquí está la postura del teórico— que el sujeto se construye o no en la violencia: “What is at stake in the hypothesis of a link between violence and the subject is of a different nature: violence refers either to the impaired ability of a group or individual to become a subject or to function as such, to mechanisms of desubjectivation, or to the expansion or expression of the antisubject [...] Violence is bound up with the way in which the subject is constructed, or is not constructed, in the inverted form of an anti-subject. It is neither a mere psychological attribute nor just a reflection of a situation” (*ibid.*, p. 147).

⁵⁶ *Cf. ibid.*, pp. 150-151.

⁵⁷ *Cf. ibid.*, pp. 151-153.

⁵⁸ *Cf. ibid.*, pp. 153-154.

⁵⁹ *Cf. ibid.*, pp. 154-155.

⁶⁰ *Cf. ibid.*, pp. 155-157.

Ahora bien, la discusión teórica sobre el cuerpo tiene como núcleo la siguiente pregunta: ¿qué representa el cuerpo en la época de Séneca para que el autor dedique su producción trágica a su absoluta destrucción a modo de conseguir la aniquilación total del individuo?

Una de varias respuestas se encuentra en el estudio que Michel Foucault lleva a cabo en su *Historia de la sexualidad*, específicamente en el tercer volumen que corresponde a la época de Séneca: ahí el filósofo francés retoma varios textos de la época imperial romana⁶¹ —junto con algunos de los siglos I-II a. C.—⁶² en donde se discuten preceptos ético-morales con miras a reconocer la forma en que los antiguos concebían sus propios placeres.

En este tenor, Foucault condensa esa serie de preceptos en lo que llama “el cultivo de sí” caracterizado por una estilística⁶³ de la vida (τέχνη τοῦ βίου) a través de la cual el ser humano de los siglos I y II d. C. se conduce a sí mismo en distintos ámbitos, principalmente el matrimonial y el político para su buen vivir en lo privado y en lo público; pero no sólo ello, pues también gobierna cuestiones como el cuerpo, la relación con la mujer y con los varones jóvenes.⁶⁴ De ahí que “el cultivo de sí” se defina a grandes rasgos y en palabras del propio filósofo como:

la atención que conviene concederse a uno mismo; es la modalidad, la amplitud, la permanencia, la exactitud de la vigilancia lo que se pide; es la inquietud a propósito de todas las perturbaciones del cuerpo y del alma lo que hay que evitar por medio de un régimen austero; es la importancia que tiene respetarse a sí mismo no simplemente en el estatuto

⁶¹ Como los tratados médicos de Galeno, el *Perigamou* de Antípatro; un texto pseudo-aristotélico; diversos fragmentos de Musonio Rufo; *Coniugalia praecepta* del libro II de los *Moralia* de Plutarco junto con su *Amatorius*; un tratado sobre el matrimonio de Hierocles y algunos pasajes del propio Séneca o de Epicteto además de algunos textos pitagóricos.

⁶² Sobre los textos abordados por Foucault para la exposición de la cuestión conyugal, el propio filósofo advierte: “Por sí solos, estos pocos textos no representan lo que fue la práctica del matrimonio en los primeros siglos de nuestra era y ni siquiera resumen los debates teóricos a que pudo dar lugar. Hay que tomarlos en lo que tienen de parcial, de propio de ciertas doctrinas y de particular de algunos medios bastante restringidos” (M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 3, p. 180). La presente investigación se une a esta advertencia y considera que aquello que explica Foucault para la comprensión del matrimonio aplica también para lo que se afirma en esta tesis sobre el cuerpo.

⁶³ En algunos pasajes Foucault también la llama “arte de la existencia”, sin embargo, por la discusión que suscita traducir τέχνη o *ars* como “arte” según se entiende en términos contemporáneos (vid. L. Shiner, “Los griegos no tenían una palabra para arte”, pp. 45-56), se prefiere “estilística” puesto que permite hablar de una serie de preceptos o principios que no tienen carácter obligatorio pero que sí funcionan como guías del existir en el alto Imperio romano.

⁶⁴ Valga apuntar que esta τέχνη τοῦ βίου no es un concepto que Foucault limita al tiempo del alto Imperio romano, antes bien se sirve de él en el segundo volumen de *Historia de la sexualidad* para explicar la relación de los griegos con sus ἀφροδίσια en la época clásica a través de textos de Platón y Jenofonte, principalmente (vid. M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 2, pp. 39 ss.). Sin embargo, reconoce que para el momento en que Roma se constituye como el polo de poder de la cuenca del Mediterráneo, especialmente a partir del principado de Augusto (M. Foucault, *op. cit.*, vol. 3, pp. 45-46), se nota en “el cultivo de sí” un cambio evidente: “Pero es necesario aclarar que la idea de que hay que aplicarse a uno mismo, ocuparse de uno mismo (*heautou epimeleisthai*), es un tema muy antiguo en la cultura griega, que muy pronto se convirtió en un imperativo ampliamente difundido” (*ibid.*, p. 50).

propio sino en el propio ser razonable, soportando la privación de los placeres o limitando su uso al matrimonio o a la procreación.⁶⁵

Nótese entonces que la cuestión del cuerpo y su conexión con el alma no pasa desapercibida al estudio de Foucault, antes bien forma una parte importante de su discusión, especialmente por el hecho de que los placeres afectan principalmente al cuerpo en tanto que la relación sexual puede beneficiarlo o afectarlo. En efecto, los textos abordados plantean una serie de guías sobre la aconsejable manera de llevar a cabo la cópula e implican no sólo el cómo, sino también el cuándo, en qué momento de la vida y con qué fines; es decir, se convierten también en principios de salud.⁶⁶

No obstante, la exposición del autor no se ciñe únicamente a lo corporal e incluye también la manera en que el alma juega un rol importante en el disfrute de los placeres, específicamente en una relación de tensión. En ella, el trabajo del alma se orienta en dos vías, en la primera a manera de freno sobre un cuerpo propicio a entregarse a los ἀποδίσια y en la segunda como censora de sí misma, es decir, cuidarse, entrenarse y dominarse para mejor lograr la función precedente.⁶⁷

Si bien el estudio de Foucault involucra varias doctrinas del momento, lo que él llama “el cultivo de sí” no es ajeno a la corriente de pensamiento de Séneca pues ciertamente no son pocas las veces en las que el francés acude al cordobés para demostrar que la estilística de la vida es algo que también aparece en la filosofía estoica.⁶⁸

Y, tal como el teórico contemporáneo discute la tensión entre cuerpo y alma en el caso del uso de los placeres, así el estoicismo —no sólo senecano— se plantea la relación entre uno y otra. En efecto, a través de conceptos como σύστασις, Crisipo de Solos, uno de los máximos exponentes de dicha corriente de pensamiento, explica la forma en la que se concibe

⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 124-149.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 150 ss.

⁶⁸ Prueba de ello son los textos filosóficos senecanos, especialmente las cartas y las consolaciones, donde el autor latino invita a su interlocutor al cuidado propio desde una perspectiva que modula las aspiraciones del cuerpo con un alma templada. En este sentido, Foucault explicita que: “Es sabida la amplitud que toma en Séneca la cuestión de la aplicación a uno mismo: es para consagrarse a ella para lo que es preciso, según él, renunciar a las otras ocupaciones y de este modo quedar vacante para sí mismo (*sibi vacare*). Pero esta ‘vacancia’ toma la forma de una actividad múltiple que exige que no se pierda tiempo y que no se escatime esfuerzo para ‘hacerse a sí mismo’, transformarse a sí mismo, reconciliarse con uno mismo. *Se formare, sibi vindicare, se facere, se ad studia revocare, sibi applicare, suum fieri, in se recedere, ad se recurrere, secum morari*, Séneca dispone de todo un vocabulario para designar las diferentes formas que debe tomar el cuidado de sí y la prisa con que trata uno de alcanzarse a sí mismo” (*ibid.*, pp. 53-54).

dicha conexión dado que implica que, si bien el alma es un componente esencial de la naturaleza humana, no obstante, el cuerpo también se erige como una parte a considerar.⁶⁹

Por su parte, Séneca no ignora tal término (σύστασις) y mediante su traducción como *constitutio* también se refiere a esta trabazón característica del ser humano pero no porque esté compuesto de uno y de otra sino porque la *constitutio* “is the commanding-faculty in a certain state relative to the body (*principale animi quodammodo se habens erga corpus*)”.⁷⁰ En otras palabras, la σύστασις involucra un estado específico de cosas propio de la naturaleza humana y, por tanto, racional:⁷¹ existe un principio rector, o sea, el alma, que gobierna el cuerpo y no otra cosa pues este es lo que le da a aquella algo que dirigir. De aquí que aforismos como el de Marco Aurelio quien cita a Epicteto un siglo después: “Ψυχάριον εἴ βασιτάζον νεκρόν, ὡς Ἐπίκτητος ἔλεγεν”,⁷² resuman la concepción que el estoicismo tenía del cuerpo y del alma.

Así, se deduce que el “cultivo de sí” y la estilística de la vida propuestos por Foucault no son ajenos a la noción revisada; antes bien, los conceptos del filósofo francés permiten identificar una forma de sobrellevar esa σύστασις, una manera de comprender en la actualidad lo que Séneca llama *constitutio* y a lo que regresa en no pocas ocasiones a lo largo de su obra filosófica, pero, ¿qué implicaciones tiene en la otra parte de su producción literaria —en la trágica— si los personajes que se presentan en ella no tienen ni por asomo el cultivo de sí y al contrario se entregan sin reparos a emociones tan nocivas como la ira, la venganza y la crueldad contra las cuales aconsejaba el cordobés en *De tranquillitate animi*, *De ira* y *De clementia*, principalmente?

En un primer momento parecería que la respuesta a aquella interrogante es negativa, es decir, que no tienen relación con sus tratados filosóficos; pero eso ocurre, naturalmente, sólo en apariencia. Efectivamente, como explica Gregory A. Staley, las tragedias senecanas no guardan una conexión con la doctrina del autor al menos desde una perspectiva en que existan

⁶⁹ Lo anterior tiene como base un fragmento de Crisipo, correspondiente a su tratado *Sobre los fines* y citado por Diógenes Laercio, donde explica que la primera propiedad de los seres vivos es su constitución y su conciencia de esta. En seguida, expone que todos buscan por instinto lo que les es propio, rechazando lo que es nocivo; y que los animales a los que fue otorgada la razón se rigen y viven de acuerdo con ella, como si fuera un vigilante del instinto (D. L. 7.85 citado en Hans Von Armin, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, vol. III, p. 43). Si relacionamos esto con la discusión de cuerpo y alma, podemos ver que uno y otra son parte de una relación muy estrecha, en donde la segunda vela por el primero.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 402.

⁷¹ Sobre la caracterización de esta *constitutio* como racional Brennan explica que Séneca “tells us that the first thing made familiar to every animal is its *constitutio*, but that the constitution of a human being is a rational one, and thus a human being is made familiar to itself not qua animal, but qua rational” (*ibid.*, p. 403).

⁷² M. Aur. *Med.* 4.41.1: “Eres una pequeña alma que carga un cadáver, como dijo Epicteto”.

personajes que enarbolean las virtudes que el Séneca filósofo defiende en su prosa; todo lo contrario, en tanto que el poeta mantiene la visión que el estoicismo concede al género trágico,⁷³ sus obras dramáticas representan el aspecto más real de la vida y los “héroes” de su repertorio teatral muestran la forma de existir más opuesta a lo que sus textos filosóficos propugnan. En palabras de Staley “he demonstrates that as a form tragedy was not for him the antitype to philosophy; it was the perfect vehicle for imaging lives that were antithetical to philosophy [...] In Seneca’s plays, therefore, we should not expect to find ‘tragic wisdom’ presented through the words and deeds of Stoic wise men. To the Stoics, literary tragedies are by definition stories about characters who are not Stoic”.⁷⁴

Sin embargo, lo anterior no implica que la tragedia desde la perspectiva de Séneca no tenga un rol didáctico, por el contrario: su formación en la doctrina estoica hace del teatro una experiencia de la cual es muy posible aprender en tanto que retrato certero de la vida, de suerte que “the key to Senecan drama is not in the ‘word’ but in the ‘image’, for Seneca was interested not in tragedy as an allegory of Stoic doctrine but rather as a visualization of human experience as a *humanae vitae mimus* (*Ep.* 80.7) which is what Isidore meant by *veritatis imaginem*”.⁷⁵

Este último punto redirige a lo ya visto sobre la viveza y la imagen, pues para los estoicos —entre ellos el cordobés— “a ‘lively’ image is almost always [...] ‘just’ and ‘true’ and tragedy constitutes itself as image in just this sense, as the foundation of true comprehension”.⁷⁶ Se nota entonces que la tragedia, desde la perspectiva senecana, tiene mucho de didáctica en tanto que retrata los caracteres de los seres humanos que normalmente se entregan a sus pasiones, y qué mejor forma de mostrar al espectador lo nocivo de estas actitudes sino mostrándole diversos personajes en todo su cruel e iracundo esplendor, mediante el recurso retórico que, de acuerdo con Quintiliano, aseguraba —siempre y cuando estuviera bien ejecutado— la conmoción del público.

Ahora bien, al recuperar lo ya dicho sobre “el cultivo de sí” en Foucault y la *constitutio* en Séneca y relacionarlo con lo expuesto sobre la tragedia estoica, se aduce que el cuerpo,

⁷³ G. A. Staley, *Seneca and the Idea of Tragedy*, pp. 54 ss.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁶ *Loc. cit.*

especialmente en su calidad de cadáver,⁷⁷ tiene una centralidad particular en el teatro senecano en tanto que es una imagen vívida⁷⁸ de las consecuencias físicas y psicológicas que ocasiona una subjetividad —tal y como lo analiza Wieviorka— cuando no sigue los preceptos de esa estilística de la existencia y cuando atenta contra uno de los dos componentes que constituyen al ser humano. De suerte que la violencia de los personajes ataca lo más profundo de su σύστασις.

En este sentido y puesto que el trabajo del alma en el “cuidado del sí” tendría el objetivo de velar por la integridad del cuerpo y de sí misma, se entiende que Séneca recurra a los restos mortuorios para demostrar que el otro extremo de la estilística de la existencia no es la pérdida de la salud y el abandono del cuerpo sino su absoluta destrucción después de que una subjetividad, negada a velar por sí misma y entregada a sus pasiones, se expresa y se construye en la violencia.

En atención a ello es viable afirmar que la poética de la violencia que aquí se analiza no sólo tiene implicaciones primeramente literarias y después estéticas sino también filosóficas, pues al relatar la violencia (momento narrativo), retratar sus estragos en los cuerpos humanos (momento descriptivo) y mostrar la forma en que reaccionan los personajes (momento meditativo), Séneca reconstruye toda una dinámica del trauma que permite reconocer una

⁷⁷ No está de más anotar que el propio Staley ofrece una interpretación metatextual de los cuerpos desmembrados en los dramas del cordobés: Séneca propone un comentario estilístico, estético y teórico que contraviene las “normas” establecidas por Aristóteles para el género trágico en particular y por Horacio para la poesía en general puesto que, al presentar miembros dispersos por doquier —como es el caso especialmente de Hipólito en *Phaedra* y en menor medida el de Astianacte en *Troades*—, el tragediógrafo falta a la correcta disposición de las partes de la obra dramática según observaba el filósofo estagirita y al natural arreglo de las palabras que el poeta venusino defendía (cf. *ibid.*, p. 116 ss.)

⁷⁸ En “el cultivo de sí” Foucault también enlaza la potencia de las imágenes como medio para impactar y excitar el alma con los placeres sexuales. Demuestra lo anterior cuando remite a Musonio Rufo, a Galeno y a Plutarco quienes indicaban abstenerse de presenciar espectáculos o tener pensamientos que estimularan el apetito sexual (M. Foucault, *op. cit.*, vol. 3, pp. 153-156). Asimismo, retoma los *Remedia amoris* de Ovidio, pues el poeta de Sulmona recomienda observar el cuerpo del amado por la mañana o iluminarlo en pleno acto sexual con el fin de deshacerse de la pasión y del enamoramiento hacia aquel: “Nada mejor dice Ovidio en los *Remedia amoris*, cuando uno quiere librarse de un amor, que encender la luz en el momento de la relación sexual: defectos del cuerpo, suciedades y máculas se imprimen en el espíritu y hacen nacer el asco. En la mañana del despertar, es igualmente bueno para sorprender el desorden del aseo cuando uno busca apartarse de su amante. Hay toda una técnica de la imagen que hay que organizar por y en contra del amor” (*ibid.*, pp. 156). De lo anterior se deduce que las imágenes en la cultura antigua grecorromana tienen una fuerza y una centralidad que van más allá del uso retórico o literario. Las *uisiones* devienen entonces en vectores socioculturales que influyen en gran medida el ánimo de las personas en tanto que espectadores (nótese el paralelo con los postulados revisados de Mitchell). El estoicismo no es ajeno a ello, por el contrario, reconoce la enorme capacidad didáctica de las *phantasiae*, cuestión perfectamente discernible en Séneca y que la presente investigación retoma como aspecto medular de la poética de la violencia. De ahí que se diga que “mostrar” de primera mano el proceso de aplicación de la violencia (narrarla, describirla y meditarla) sea un elemento fundamental para explicar el funcionamiento de sus tragedias sin circunscribir el minucioso tratamiento de los actos violentos a un ardid puramente retórico.

manera estoica de lidiar con la brutalidad de una época como la que vivió.⁷⁹ Los capítulos siguientes están dedicados a mostrar, punto por punto, esa poética de la violencia.

⁷⁹ Sobre la relación de las tragedias senecanas con el tiempo en que vivió, el autor Staley señala (como nosotros) que no se trata de ubicar en ellas a las personalidades de los últimos tres principados julio-claudios, sino de hallar en los personajes trágicos subjetividades representantes de las emociones nocivas que llevan a la violencia (principalmente la ira). No obstante, el propio analista reconoce que es posible encontrar en los emperadores del momento prototipos de los tiranos del teatro del cordobés: “Seneca’s concern with tragic heroes as passionate villains undoubtedly grows in large part out of the political world in which he lived. ‘It is not the cruelty of Caligula, but of Anger, which it is my goal to describe,’ he claims (*De ira* 3.19.5) but the Caligulas and the Neros of his lifetime were in fact the prototypes of *Atreus iratus* and the like, not least of all because Nero was so fond of casting himself on a tragic state [...] The emperor, Suetonius (*Nero* 53) tells us, had sought to find a lion so that he could emulate the hero. Seneca’s Hercules is therefore more like a mad Emperor than a Stoic saint, especially since ‘Mad Hercules’ was one of Nero’s favorite roles” (Staley, *op. cit.*, p. 124).

Por otro lado, no está de más dirigir al lector a estudios como “Philosophical Norms and Political Attachments: Cicero and Seneca”, de Martha C. Nussbaum, y *Seneca. A Philosopher on Politics*, de Miriam T. Griffin, donde las autoras discuten la problemática conexión entre el Séneca filósofo y el Séneca político dado que las fuentes historiográficas demuestran que la actuación del poeta en su vida diaria y en la corte imperial muchas veces estaba alejada de lo que defendía en sus tratados. Las analistas confrontan entonces al Séneca de las letras con el Séneca de carne y hueso.

1. GAUDET MAGNUS AERUMNAS DOLOR TRACTARE TOTAS

MOMENTO NARRATIVO: LA FÁBULA VIOLENTA

¿Qué significado tenía el que alguien apareciera en la existencia si lo esencial era lo contrario, el desaparecer, cuando con ello se renueva la condición fatal del hombre?

José Revueltas

El siguiente análisis tiene como objeto el evento detonador del proceso transformativo: la comisión de los actos violentos y su respectiva narración. El estudio halla su fundamentación en tres propuestas de la teoría literaria contemporánea: en primer lugar, los análisis de la narrativa no se ciñen a su género típico (la novela) sino que consideran que el género dramático participa de características susceptibles de estudiarse bajo los postulados de la narratología.

En segundo lugar, los actos violentos representan eventos en los que el aspecto narrativo de la tragedia entra en juego, pues la violencia, al menos en el caso de la literatura, existe y se desarrolla bajo la forma de una secuencia narrativa, ya como recuerdo, ya *in faciendo*. Como producto de ello, el género trágico pone en práctica elementos particulares que le permiten abrir un espacio en los eventos del drama para dedicar una parte sustancial a narrar la violencia: piénsese en cómo la mayor parte de las tragedias (griegas y senecanas), recurren a un paréntesis narrativo en el que un personaje —comúnmente un mensajero— relata los acontecimientos violentos característicos del género.

Por lo anterior y en tercer lugar, es posible alinear algunos postulados actuales de la narrativa en la tragedia¹ con los principios establecidos para el drama griego (y por extensión para el romano) por Aristóteles en su *Poética*. Lo anterior porque el estagirita —como ya se precisó— define la tragedia como “la imitación de una acción valerosa”² en la que ubica como dos de sus partes más importantes la narración,³ también llamada *fabula*,⁴ que divide

¹ Vid. I. J. F. de Jong, *op. cit.*

² Arist. *op. cit.* 1449b.

³ *Ibid.* 1450a.

⁴ El autor de la presente investigación está consciente de que la semántica de la palabra *μῦθος* es amplísima y de que en la tradición literaria griega existen otros vocablos más cercanos a lo que hoy llamamos narración, e. g. *διήγησις* o *διήγημα*. Sin embargo, no parece desatinado traducir *μῦθος* como narración dado que, ya en época antigua, los latinos la habían trasladado a su lengua como *fabula* (cf. *TLL*, 6.1.24.54), y Quintiliano identifica justo esta palabra como la forma de la narración que se presenta en una tragedia: “narrationum [...] tris accepimus species, fabulam, quae uersatur in tragoediis atque carminibus non a ueritate modo sed etiam a forma ueritatis remota [Reconocemos tres formas de narraciones: la *fabula*, que se encuentra en las tragedias y en los cantos, no a manera de verdad sino, más bien, a partir de una apariencia alejada de la verdad]”

en los dos elementos ya mencionados: la imitación de las acciones y el arreglo de los acontecimientos.⁵

En añadidura, valga apuntar que dentro de esta misma categoría (ὁ μῦθος) el autor reconoce tres partes adicionales cuando elabora su distinción entre narración sencilla y múltiple:⁶ el reconocimiento (ἀναγνωρισμός), la peripecia (περιπετεία) y el incidente (πάθος). Para efectos del presente apartado la más relevante es la última ya que Aristóteles se refiere a ella como “un acto mortal o doloroso tal como las muertes en el escenario, las torturas, las laceraciones y demás cosas por el estilo”.⁷

En consecuencia es posible notar que desde la época del filósofo ya se reconocía la importancia de la violencia —y de su narración— como parte constitutiva de la tragedia que permitía la transición de la fortuna a la desgracia.⁸ De tal modo un análisis pormenorizado del acto violento en la tragedia senecana (acontecimiento fundamental que pone en marcha los sucesos finales del drama) servirá para explicar el proceso transformativo que dirige la presente investigación.

Ahora bien, lo anterior se adecua con la teoría del trauma dado que esta pone un gran énfasis en lo que Aristóteles llamó πάθος, es decir, el *incidente* que precisamente provoca la respuesta individual a eventos muy disruptivos (como un asesinato o una tortura) que incapacitan el funcionamiento emocional y cognitivo de la persona testigo, dicho de otro modo, el πάθος provoca el trauma.⁹

Dicha teoría aboca su interés especialmente a las formas narrativas contemporáneas pues, como se dijo líneas arriba, la representación por antonomasia de la violencia en la literatura es la narración. En consecuencia, si el género trágico comparte características con el narrativo, la teoría del trauma es susceptible de integrarse al análisis de la tragedia en general y al drama senecano en particular desde una perspectiva que focaliza su atención en

(Quint. *Inst.* 6.4.2). Además, en Homero ya es posible encontrar μῦθος refiriéndose a una historia que se cuenta en tanto que alguien más la escucha (Hom. *Od.* 3.94 y 4.324).

⁵ Arist. *op. cit.* 1450a.

⁶ *Ibid.* 1452a: “εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι [de entre las narraciones unas son simples y otras complejas]”.

⁷ *Ibid.* 1452b: “πάθος δὲ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα”.

⁸ *Ibid.* 1453a: “καὶ [ἀνάγκη] μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν [y (es necesario) que cambie no hacia la fortuna desde la desgracia, sino al revés, de la fortuna a la desgracia]”.

⁹ L. Vickroy, “Voices of Survivors in Contemporary Fiction”, p. 130.

el desarrollo del *πάθος* aristotélico. Indagar sobre sus pormenores es la tarea del presente capítulo.

De los fragmentos elegidos —aquellos que relatan los asesinatos principales de cada tragedia— se sustraerán características específicas (como las causas que llevan a la violencia) y, dado que su ejercicio implica un rol activo y otro pasivo, también será necesario reparar en los personajes que la ejercen, los que la sufren y los medios usados para infligir ya la tortura, ya la muerte o ambas.

Puesto que los analistas actuales de la teoría del trauma enfatizan los contextos en los que este surge, resulta conveniente tomar en cuenta las relaciones —sean políticas, sociales o familiares— que se establecen entre los sujetos activos y pasivos de la violencia.

Por lo que toca a los aspectos propiamente narrativos se llamará la atención sobre quién narra la violencia, en qué momento lo hace —es decir, si narra cuando el incidente ha pasado o mientras ocurre—, quién presencia los actos funestos, en qué lugar se desarrollan, cuáles son las circunstancias posteriores a ellos y, especialmente, quién o quiénes son los personajes a los que se narra la violencia, debido a que en estos últimos surgirá —en concatenación con lo que aquí llamaremos la “écfrasis cadavérica”—¹⁰ el reconocimiento traumático.¹¹ Integramos todo lo anterior con miras a perfilar el tratamiento literario especial de la violencia por parte de Séneca —su poética— que lleva al surgimiento de lo que hemos denominado “semipersonajes”.

Asimismo, será necesario destacar la “destrucción creativa” como consecuencia de la violencia pues a través de ella el cuerpo se descompone en sus partes constitutivas para devenir en “materiales” que después serán recuperados en la descripción de los cadáveres.

Ya que por el momento se pretende demostrar que el relato violento es un elemento que aparece en la totalidad de las tragedias senecanas, a lo largo de este capítulo (y por ser el primero de la exposición analítica) procederemos de tragedia en tragedia de acuerdo con el orden que normalmente presentan las ediciones y traducciones contemporáneas, es decir, el del *Codex Etruscus*.

¹⁰ La definición propia de “écfrasis cadavérica” se encontrará en las pp. 101 ss. del capítulo “2. *Illa uero sub oculos subiectio*. Momento contemplativo: la écfrasis cadavérica”.

¹¹ Para la definición de “reconocimiento traumático”, cf. p. 129 del capítulo “3. *Quid me uocatis sospitem solam e meis, umbrae meorum?* Momento meditativo: el surgimiento de semipersonajes”.

Hercules furens

La violencia desarrollada en esta tragedia es encauzada por Juno y las razones que la llevan a cebar su ira contra Hércules y su familia son dos: primero, su mítica querrela contra el héroe tebano que para ella representa las numerosas infidelidades de Júpiter;¹² segundo, su impotencia ante el éxito del álcida quien supera una y otra vez las pruebas que ella le impone.¹³

En este punto es posible notar que el ejercicio de la violencia, desde el punto de vista de la discusión teórica, trasciende la lectura política, es decir, que no surge como instrumento para conseguir el poder (tesis acorde con los postulados de Arendt) sino, más bien, se instala como una expresión de la subjetividad (en concordancia con los planteamientos de Wieviorka). En efecto, Juno como orquestadora y autora de la violencia empata con la categoría del *sujeto flotante* (*floating subject*),¹⁴ en tanto que ha perdido el significado que normalmente debería atribuírsele —el de la respetable reina de los dioses y divina esposa de Júpiter—, así como su capacidad de acción en la vida de Hércules, tal como ella misma reconoce en las traducciones de las notas 12 y 13.

Leer el actuar de la diosa de esta manera, a partir de los mismos postulados de Wieviorka, permite exponer que Juno “is floating because [s]he is being prevented from emerging, or finds it impossible to transform [her]self into action even if [s]he feels the desire or need to do so”.¹⁵ Nótese, entonces, que el éxito del héroe tebano y las infidelidades de Júpiter reprimen la identidad de aquella porque en la práctica se demuestra que no es tan poderosa ni respetable como ella misma se considera.

Ahora bien, esta tragedia presenta un personaje cuya dinámica de violencia es muy particular: Hércules. Esto porque él es, por un lado, agente de la violencia, pues Juno se

¹² Es a todas luces llamativo cómo Séneca construye la subjetividad de Juno desde el motivo de la mujer engañada por su marido. Así, no es casualidad que, en su primera y única intervención en la tragedia (primer monólogo de todo el drama), Juno se reconozca a sí misma como expulsada de los lechos olímpicos, eterna víctima de los adulterios de Júpiter: “Soror Tonantis (hoc enim solum mihi/nomen relictum est) semper alienum Iouem/ac templa summi uidua deserui aetheris/locumque caelo pulsa paelicibus dedi [Yo, la Hermana del Tonante (sólo este nombre me ha quedado), abandoné, viuda, a un Júpiter siempre ajeno y los templos del supremo firmamento; expulsada, cedí a sus amantes mi lugar en el cielo]” (Sen. *Herc. f.* 1-4).

¹³ *Ibid.* 40-46: “monstra iam desunt mihi/minorque labor est Herculi iussa exequi,/quam mihi iubere: laetus imperia excipit./quae fera tyranni iussa uiolento queant/nocere iuueni? nempe pro telis gerit/quae timuit et quae fudit: armatus uenit/leone et hydra [ya me faltan monstruos y es menor trabajo para Hércules ejecutar lo ordenado que para mí ordenarlo: alegre acepta mis órdenes. ¿Qué fieros mandatos de tirano pueden dañar al violento joven? De hecho, lleva por armadura aquello que primero temió y luego abatió: viene armado con el león y con la hidra]”.

¹⁴ M. Wieviorka, *op. cit.*, pp.150-151.

¹⁵ *Loc. cit.*

servirá de él desde el momento en que reconoce que no hay nadie capaz de vencerlo sino él mismo: “quaeris Alcidae parem? / nemo est nisi ipse: bella iam secum gerat”;¹⁶ y, por otro, es víctima de sus propios actos.¹⁷

Sin embargo, la venganza de Juno no apunta a que el héroe simplemente se dé muerte a sí mismo, basta con reparar en las últimas palabras de su intervención: “iam Styga et manes, ferox, / fugisse credis? hic tibi ostendam inferos”.¹⁸ De dichos versos se desprende, primero, que Hércules ha salido del infierno victorioso y que ahora se dirige o ya está en el mundo terreno, especialmente en su patria. Ahora bien, es llamativo el uso del adverbio *hic* ya que hace referencia al mundo de los vivos e insinúa que Hércules no morirá, antes bien Juno se encargará de mostrarle (*ostendam*) el infierno en la tierra. Entonces, la *vendetta* de la diosa involucra más bien una visión horrenda y punitiva por y para él mismo: las líneas citadas revelan, por lo tanto, un matiz proléptico.

Además, Hércules, como actor de la masacre, imbuje los asesinatos de su semántica propia como personaje: su proverbial fuerza sobrehumana implica que los asesinatos cometidos no sean sino una aparatosa carnicería en la que los cuerpos de los mortales completamente inermes ante la potencia bruta de un semidiós —pues el héroe pierde la razón al cometer las ejecuciones— sean destruidos al punto de dejar incluso masas de carne sanguinolentas.

El álcida no funge como el único medio de la violencia, pues hay que añadir que, en tanto agente, se sirve de sus propias armas como instrumentos directos ya que, si bien es verdad, como se dijo, que él mismo también es el medio de Juno para su venganza, pues

¹⁶ Sen. *Herc. f.* 84-85: “¿Buscas a alguien igual al álcida? No hay sino él mismo: que ahora haga la guerra consigo.”

¹⁷ No consideramos que Hércules pueda empatar con alguna de las categorías de Wieviorka por dos razones. Primero, los asesinatos que comete son causados por un engaño: en su locura, el héroe piensa que aniquila a la prole de Lico como castigo por sus crímenes tiránicos y usurpadores; así, la violencia del héroe es punitiva y este tipo no empata con lo expuesto por Wieviorka. Segundo y en relación con lo anterior, si bien podría pensarse que coincide con la categoría de *no-sujeto*, no olvidemos que Hércules no sigue órdenes directas de Juno: ella necesita inducirlo al delirio para asesinar a sus hijos y a su esposa; pero, recordemos que, en su frenesí, él considera que está ejerciendo una violencia “legítima” en tanto que él es el verdadero rey de Tebas y, como tal, tiene la facultad de castigar a los infractores contra la ciudad-Estado (lo cual estaría más a tono con los postulados de Max Weber, *vid.* nota 47 de la introducción).

Creemos, por otro lado, que tal vez podría ser considerado como un *no-sujeto* a lo largo de sus míticos doce trabajos: en ese momento Hércules efectivamente está siguiendo órdenes y todas las muertes que provoca no son sino un paso en la consecución de los objetivos que Juno, a través de Euristeo, le impone. Sin embargo, como esa parte de la mitología entorno al héroe tebanos no es objeto del presente estudio, la anterior propuesta no es sino especulación nuestra.

¹⁸ *Ibid.* 90-91: “¿Fiero, crees que ya habías huido de Estigia y de los manes? Yo aquí te mostraré los infiernos”.

asesina a dos de sus hijos con su propio cuerpo (sus manos¹⁹ y su mirada),²⁰ hay que recordar que comete el primer infanticidio con su arco,²¹ mientras que asesina a Mégara golpeando su cabeza con su clava hasta destrozarla por completo.²²

Enunciemos pues a los personajes pasivos del drama, aquellos que sufren la venganza de Juno: Mégara y los tres hijos que tuvo con Hércules son las víctimas de la fuerza bruta del héroe y, precisamente ellos, en tanto que cadáveres, conforman la visión terrible que la diosa prometió en la apertura del drama.

Si bien el análisis de la écfrasis de estos cadáveres se verá con detalle en el siguiente apartado, por el momento es menester llamar la atención sobre la importancia que tiene el acto de ver. En este sentido, la ἐνάργεια no se ciñe únicamente a un recurso retórico-literario, antes bien se instala por completo en la tragedia y se convierte en medio complementario para concluir la venganza sobre el héroe: para Juno no es suficiente el asesinato de la familia de Hércules, él tiene que ver en toda su tétrica impresión los restos de su esposa y de sus hijos.²³ Así, la viveza (ἐνάργεια) funciona en dos niveles: uno intrateatral y otro metateatral.²⁴

¹⁹ *Ibid.* 1004-07: “triste et aspectu horridum: / dextra precantem rapuit et circa furens / bis ter rotatum misit; ast illi caput / sonuit, cerebro tecta disperso madent” [triste y horrible a la vista: con la diestra arrebató al suplicante y después de darle dos y tres vueltas, enloquecido, lo lanzó y su cráneo crujó, los techos están salpicados con sus sesos dispersos”].

²⁰ *Ibid.* 1022-23: “Pauefactus infans igneo uultu patris / perit ante uulnus, spiritum eripuit pauor [aterrado por el fiero rostro del padre muere el niño antes de la herida. El terror le arrancó el espíritu”].

²¹ *Ibid.* 991-95: “Quo se caecus impegit furor? / uastum coactis flexit arcum cornibus / pharetramque soluit, stridet emissa impetu / harundo — medio spiculum collo fugit / uulnere relicto [¿Hasta dónde se lanzó su ciega furia? Acercando los extremos, curvó el inmenso arco y soltó la aljaba. Silba la flecha lanzada con fuerza. La punta atraviesa por en medio del cuello y deja una herida”].

²² *Ibid.* 1024-26: “in coniugem nunc claua libratur gravis: / perfregit ossa, corpori trunco caput / abest nec usquam est [ahora la pesada clava es lanzada contra la esposa. Despedazó los huesos, la cabeza falta al cuerpo desmembrado y no está por ningún lado”].

²³ No hay que perder de vista ese *ostendam* del verso 91 debido a que es llamativo que Juno, la principal interesada en ver el sufrimiento de Hércules, no vuelva a aparecer en el drama ni siquiera para mostrar su beneplácito. Aunque el teatro senecano se caracteriza por la ausencia de los dioses, no deja de ser importante esta ausencia pues, después de todo, es Juno quien pone en marcha la violencia.

²⁴ Conviene en este punto introducir el concepto de *deviant focalisation*, propuesto por Don Fowler, pues permite identificar que, en los actos narrativos y descriptivos, las opiniones, impresiones y pensamientos de un personaje no siempre corresponden con los del propio autor. En nuestro caso de estudio, esto involucraría que Séneca, al narrar una muerte o al describir un cadáver, no da sus propias impresiones sino que se imagina cómo serían las del personaje que lo presencia. Así, en *Hercules furens*, la *deviant focalisation* (el desajuste entre quién narra y quién ve, entre narrador y personaje) indica al lector qué sentiría un padre al ver los cuerpos destrozados de sus hijos y de su esposa. No obstante, el uso de este concepto no se reduce a esta tragedia: Fowler sugiere que existen tantas *focalizaciones desviadas* cuantos personajes hay en una obra; por tanto, es posible rastrear cada una de estas en cada personaje del teatro senecano (*Vid.* Don Fowler, *Deviant focalisation in Vergil's Aeneid*).

Así, es posible decir que la ἐνάργεια (en tanto recurso que busca impactar la mente del personaje receptor de la narración o de la descripción) funciona en el universo propio de la tragedia (nivel intrateatral) para influenciar el externo (metateatral) y hacer que las narraciones y las écfrasis, como se verá en el capítulo dos, funjan también como una guía educativa que dirige al lector a un proceso socio-intelectual, parafraseando a Goldhill (*Goldhill, op. cit.*, p. 2).

Por lo que toca a la relación entre víctimas y victimarios, en un primer nivel, tenemos que el esposo mata a su esposa y el padre a sus hijos;²⁵ sin embargo, es vital retomar el personaje de Juno y su semántica para desentrañar la relación que establece con el verdugo que ella misma designa, así como con las víctimas. Más allá de la reiterada mención de la reina engañada que actúa contra el producto del adulterio del rey, cabe notar que Juno, opuesta a Mégara y a sus hijos, se alza como una dominante divinidad contra unos insignificantes mortales. De ahí también que la violencia ejercida contra estos sea tremendamente brutal pues desarrolla el motivo de la insuperable fuerza de la deidad que aplasta la indefensión humana²⁶ hasta la aniquilación, cuyo instrumento es el vencedor de la Hidra.

En cuanto a la conexión de Hércules con Mégara y sus hijos, podemos considerar, según los planteamientos de Foucault, que aquel se violenta a sí mismo no sólo porque la visión de su familia ejecutada lo lastima profundamente, sino también porque atentó contra su propia simiente, su propia casa, su propia mujer y, por tanto, su patrimonio mismo. La relación de parentesco en la época clásica reiteraba la pervivencia futura de un hombre en la vida de sus hijos quienes continuarían con su estirpe, heredera de las capacidades del padre y de su hacienda, en este caso el reino de Tebas.²⁷

Como consecuencia de ello se evidencia que la masacre de la casa de Hércules trasciende lo puramente corporal y se instala en el plano simbólico-político dado que al aniquilar a sus herederos desaparece a los sucesores del trono de la ciudad. Se ve entonces que los asesinatos son también atentados contra la πόλις misma (propriadamente la *res publica*) y contra sí mismo, pues la pérdida del patrimonio es total y el héroe no tiene otra opción que abandonar el lugar en busca de un sitio que acoja su tormentoso exilio, la Atenas que Teseo le ofrece.

En cuanto al narrador de la violencia, Séneca pone en voz de Anfitrión²⁸ el relato de los homicidios y estos se realizan en dos tiempos es decir, *in faciendo* e inmediatamente después

²⁵ Lo anterior, al menos desde una lectura “foucaultiana”, implicaría el ejercicio de una violencia legítima desde el momento en que Hércules podría ejercer su *patria potestas*.

²⁶ *Phaedra* es la otra tragedia donde la insignificancia humana es despiadadamente arrasada por la omnipotencia divina al punto de que la violencia destruye sustancialmente el cuerpo humano.

²⁷ Vid. M. Foucault, *op. cit.*, vol. 2, pp. 164 ss.

²⁸ Es esta una innovación de Séneca, pues en *Hercules* de Eurípides los asesinatos de la familia del héroe se narran por parte de un mensajero y Anfitrión no interviene sino para preguntar qué le ocurre a su hijo (*cf.* E. *HF.* 921-1015). Es notorio entonces que el poeta latino altera la versión original para darle un peso mucho más importante al atribulado anciano. No es desatinado pensar que hace esto en la búsqueda de un mayor grado de patetismo. Sin embargo, como él mismo también es padre que pierde a su hijo, pues Hércules abandonará Tebas en búsqueda de Atenas, queda inserto en la cadena de víctimas que deja tras de sí la locura del héroe.

de que han ocurrido. En este sentido, hay que llamar la atención sobre el uso temporal de los verbos: Anfitrión dedica al actuar de Hércules frases que se presentan en perfecto de indicativo (“flexit arcum [...] pharetramque soluit [...] precantem rapuit [...] misit [...] perfregit ossa”²⁹ entre otros), mientras que las que dirige a Mégara³⁰ o a uno de sus hijos están en presente de indicativo y unas cuantas incluso cambian al modo imperativo.

De lo anterior, es posible notar que el relato violento se divide en dos partes y que al menos en el caso de la segunda (los diálogos dirigidos a la esposa) el narrador trata de intervenir en su propia narración y en lo que toca a las víctimas como si quisiera salvarlas. De esta forma, los tiempos y modos usados en la narración se oponen unos a otros (los perfectos de indicativo a los presentes de imperativo): es interesante, entonces, que las acciones de Hércules se enuncien como algo dado, ya ocurrido (*perfectum*) como si fueran inevitables, mientras que las de Mégara se expresen como algo que aún se puede hacer como último recurso. Sin embargo se erigen como una esperanza estéril pues el mismo Anfitrión afirma que “nullus salutis Hercule infesto est locus”.³¹

Entonces, hay que notar que el papel de dicho personaje no se limita a la simple y llana narración de los actos, antes bien, a lo largo de toda su intervención aporta ciertos comentarios que amplían y profundizan su relato a través de detalles que permiten hacerse una idea de los gestos o ademanes de los personajes en escena. Lo anterior se ve, por ejemplo, cuando la locura empieza a invadir la mente de Hércules: “Quod subitum malum hoc est? / quo, nate, uultus huc et huc acres refers / acieque falsum turbida caelum uides?”³²

Aunque se trata de preguntas dirigidas a Hércules, trascienden el contexto de la tragedia y se convierten, por una parte, en una acotación para el actor concreto que adopta el papel de Hércules y, por otra, en un comentario que contribuye al relato. En este tipo de anotaciones es posible reconocer el momento en que la tragedia, haciendo uso de sus propios medios, asume instrumentos narrativos que, igualmente, contribuyen a la ἐνάργεια. De aquí que las tragedias senecanas puedan superar su representación puramente teatral.

²⁹ Sen. *Herc. f.* 992 ss.

³⁰ Principalmente *ibid.* 1012-15: “Quo misera pergis? Quam fugam aut latebras petis? / nullus salutis Hercule infesto est locus. / Amplexere ipsum potius et blanda prece / lenire tempta [¿A dónde corres, desdichada? ¿Qué huida, qué escondites buscas? No hay ninguna salvación con Hércules enfurecido; más bien trata de abrazarlo justo a él y de ablandarlo con un dulce ruego]”.

³¹ *Ibid.* 1013: “No hay ninguna salvación con Hércules enfurecido”.

³² *Ibid.* 952-54: “¿Qué es esta inesperada desgracia? Hijo mío, ¿por qué vuelves por aquí y por allá tus urgentes miradas y ves un falso cielo con tus ojos confusos?” Es este un ejemplo donde se podría pensar en la intervención de Séneca como director, asumiendo el papel de Anfitrión que con sus anotaciones puede indicar también órdenes a los personajes.

Ahora bien, a lo largo de ese relato —pues ya es posible llamarlo así con toda justicia— Séneca distribuye ciertas impresiones del narrador para prefigurar la respuesta del propio espectador. De tal forma, cuando Anfitrión expresa su terror y asombro (incluso repugnancia) respecto de los acontecimientos que ve y narra —por ejemplo, “Quo se caecus impegit furor?”³³ y “triste et aspectu horridum”—,³⁴ convierte su mirada en guía del espectador e indica cómo debería verse afectado este último, qué impacto debería tener la visión que el narrador le “comparte”. De ahí que sea posible complementar la lectura de la violencia en el teatro senecano: además de un ejercicio retórico, involucra un proceso educativo sobre la *psyche* humana y sus alcances cuando se entrega a las pasiones.³⁵

Por otro lado, hay que llamar la atención sobre el hecho de que Anfitrión no es el único que presencia las ejecuciones, Teseo también se encuentra en el lugar de los hechos y los contempla junto con aquel a pesar de que no intervenga a lo largo de todo el acto IV. No obstante, su presencia, al menos en términos del teatro senecano, es fundamental debido a que él y el coro funcionan como espectadores de la matanza y plantean la constitución de una suerte de teatro interno en el universo de la tragedia. Como se verá en el análisis de las siguientes piezas, especialmente en *Troades*, los asesinatos se comenten frente a varios personajes; con ello se establece un importante paralelo entre el teatro interno y el externo, entre los personajes que dentro de la tragedia también son espectadores y el espectador/lector fuera de ella.

En este sentido, no hay que olvidar que ese carácter *in faciendo* de la narración implica que Anfitrión inequívocamente se está dirigiendo al espectador/lector mismo del drama como lo demuestran las anotaciones citadas que de otra forma serían superfluas para quien observa de primera mano lo ocurrido (como Teseo o el coro). Se percibe que la función de la narración no sólo se ciñe al relato sin más de los acontecimientos sino que los trasciende y consigue sumergir por completo al lector en ellos, apoyándose en otros elementos como los ya referidos comentarios subjetivos y las acotaciones referentes a los gestos y las acciones de los personajes.

Por otro lado, en *Hercules furens* Séneca no desarrolla con amplitud el sitio en que se cometen los actos de la narración, como sí ocurre en *Troades* o *Phaedra* donde diversos

³³ *Ibid.* 991.

³⁴ *Ibid.* 1004.

³⁵ Recuérdense lo que dice Goldhill sobre la écfrasis (*vid.* nota 32 de la introducción).

elementos ambientales propios del lugar contribuyen física y activamente a la violencia y a la destrucción de los cuerpos. En este caso más bien se insinúa por el resto de los acontecimientos y por algunas notaciones que los asesinatos se cometen bien en la plaza de Tebas, bien a las puertas del palacio o dentro de este.

La presente tesis se inclina por lo primero a partir de tres evidencias: primero, cuando Hércules sale a escena por primera vez, dice: “Sed templa quare miles infestus tenet / limenque sacrum terror armorum obsidet?”³⁶ Segundo, de algunas intervenciones del mismo personaje se deduce que la muerte de Lico ocurre dentro del alcázar ya que entra para matarlo y le pide a Teseo que se quede donde está: “mactetur hostis, hanc ferat uirtus notam / fiatque summus hostis Alcidae Lycus. / ad hauriendum sanguinem inimicum feror; Theseu, resiste”.³⁷ Lo mismo cuando el Alcida ordena a los esclavos que acerquen las ofrendas necesarias para el sacrificio: “Huc appellite / greges opimos”;³⁸ ese *huc* podría hacer referencia bien a la plaza o bien al lugar frente a los templos donde Hércules ve apostados a los soldados enemigos cuando recién llega.

En esta tragedia no se narra la violencia para otro personaje: aunque podría aducirse que Anfitrión narra para Teseo o el coro (o ambos), no hay que olvidar que todos se encuentran en el lugar de la masacre y por tanto sería innecesario que les cuenten lo que ya están viendo. Además, ninguno pide, como efectivamente ocurre en otros dramas, que se relate la violencia.

Por lo que se refiere a las circunstancias finales y posteriores al relato violento, el sueño que invade al anfitriónida (“quid hoc est? errat acies luminum / uisusque maeror hebetat an uideo Herculis / manus trementes? uultus in somnum cadit / et fessa ceruix capite summisso labat [...] sopor est: reciprocos spiritus motus agit”)³⁹ funciona como conexión no sólo entre el acto IV y el V, sino, al menos para los objetivos de la presente investigación, como transición entre el momento narrativo y el contemplativo: este sopor provoca que Hércules, una vez abandonado por la locura, no reaccione de inmediato a la carnicería que ha dejado tras de sí. Al despertar, el semidiós observa los restos de su familia y poco a poco los describe

³⁶ *Ibid.* 616-17: “Pero, ¿por qué el soldado hostil ocupa los templos y el terror de las armas bloquea el umbral sagrado?”

³⁷ *Ibid.* 634-37: “Que el enemigo sea castigado, que soporte esta fuerza famosa y que Lico sea el último enemigo del Alcida. Me dirijo a derramar sangre enemiga. Teseo, quédate”.

³⁸ *Ibid.* 908-09: “Traigan aquí rebaños corpulentos”.

³⁹ *Ibid.* 1042-45 y 1050: “¿Qué es esto? ¿La agudeza de mis ojos vacila y el dolor nubla mi vista o acaso veo las manos de Hércules que tiemblan? Su rostro se sume en un sueño y su cansado cuello se balancea con la cabeza inclinada... Es un sueño profundo: su aliento provoca espasmos constantes”.

para reconocer qué es lo que ha ocurrido, de esa forma surge la écfrasis cadavérica analizada en el siguiente capítulo.

Hasta aquí es posible reconocer qué elementos son detallados por Séneca en la destrucción de los cuerpos: el primer “material” extraído de aquellos es, sin lugar a dudas, la sangre, así ocurre con el cadáver del hijo flechado y asimismo, especialmente, con los cuerpos asesinados por la fuerza bruta del héroe. Los restos de Mégara y del hijo azotado contra los techos traen consigo una disolución superlativa. De ellos no queda, tal como lo dice Anfitrión cuando narra la muerte de Mégara, nada sino masas de carne manchadas con sangre esparcidas por el suelo o los techos. Como consecuencia de ello, la sangre es un elemento plástico fundamental de la estética senecana pues equivale a una especie de pigmento que aparecerá una y otra vez en las écfrasis cadavéricas.

Asimismo, hay que mencionar que el cuerpo infantil que no fue destruido como los otros (ese que se conservó más o menos incólume debido a que pertenece al niño que murió aterrado por la mirada de su padre) puede ser añadido al cuadro abundante de sangre y contribuir a la eventual identificación que lleva a cabo Hércules en el acto V. Nótese entonces el cuidado que pone Séneca en el establecimiento de elementos que después le han de servir para potenciar la ἐνάργεια de la descripción en ciernes.

Troades

Esta tragedia involucra a lo largo de sus cinco actos distintas muestras de violencia que hoy día pueden ser objeto de tres lecturas específicas:⁴⁰ una de género, evidente en el caso de las mujeres troyanas sobrevivientes; una segunda desde el biopoder que a su vez implica por extensión la tercera, la de la necropolítica.⁴¹ La posibilidad de aplicar estas perspectivas a los incidentes violentos de la tragedia es producto de su contexto mismo, o sea, una guerra y sus

⁴⁰ Estas perspectivas no se discutieron en la introducción del presente estudio porque no constituyen un marco teórico con el cual fuera posible analizar la totalidad del teatro senecano, antes bien, por sus postulados y por la dinámica propia de *Troades*, puede aplicarse únicamente a este drama en particular. Esto al menos por lo que toca al biopoder y a la necropolítica pues la lectura de género puede arrojar un nuevo panorama sobre el análisis de las tragedias que a menudo son, sin duda, misóginas.

⁴¹ Estamos conscientes de que este tipo de análisis puede incurrir en uno o varios anacronismos al aplicar categorías y teorías posmodernas a una obra de la Antigüedad clásica. Sin embargo, para no incurrir en ello hay que hacer hincapié en que no se trata de asegurar que Séneca tenía en mente dichas aproximaciones al escribir *Troades*, sino de reconocer, primero, que a lo largo del texto se encuentran distintas reflexiones similares a lo que se postula en aquellas; y, segundo y más importante, que la renovación constante de los clásicos depende en gran medida de la aplicación de estos nuevos paradigmas para la reinterpretación y la reconsideración de las obras de la Antigüedad grecorromana.

secuelas ya que implican el triunfo de una “nación”⁴² sobre otra. En este sentido, nótese que los griegos, vencedores de la contienda, se encuentran ante la cuestión de organizar a sus nuevos “súbditos”, los troyanos vencidos.

En el mismo orden de ideas, hay que decir que, al igual que el resto de los postulados teóricos que hasta este punto se han integrado para enriquecer la discusión contemporánea de los dramas senecanos, las lecturas desde la perspectiva de género, de la biopolítica y de la necropolítica implican otra manera por medio de las cuales es posible contribuir al estudio de *Troades*. Ello, porque varias situaciones que enfrentan las protagonistas y demás troyanos vencidos son muy similares a las que vulneran hoy en día a millones de personas alrededor del mundo, especialmente en los países del sur global. De esta forma que, analizar esta tragedia bajo esos enfoques permite convertirla en un laboratorio de estudio con el cual es posible arrojar una luz sobre los problemas sociopolíticos de nuestro propio tiempo que tienen como núcleo una relación de poder muy parecida a la que presentan aqueos y frigios: los autócratas que, respecto de sus gobernados, tienen la posibilidad de decidir sin ningún otro impedimento más que el cálculo político, quién de estos vive y quién muere de acuerdo con los colectivos a los que pertenecen: infantes, mujeres, ancianos, discapacitados, personas racializadas, seguidos de un largo etcétera.⁴³

⁴² Sobre el uso de este término valga apuntar que, si bien es verdad que resulta anacrónico para referirse a grupos sociales sin un sentido de identidad como el que implica la idea de nación y que es más bien inadecuado para agrupar a un pueblo tan heterogéneo como aquel que la tradición literaria ha llamado aqueos, no obstante, se recupera su uso pues permite reconocer con facilidad una oposición efectivamente identitaria entre dos pueblos en pugna. El principio de *La guerra del Peloponeso* de Tucídides permite reconstruir ese antagonismo.

⁴³ Lo anterior tiene como origen, entre otras, las reflexiones de la filósofa estadounidense Judith Butler con las que se pregunta por las razones que hacen a una persona y la pérdida de su vida dignas de ser lloradas: “me gustaría hablar de la necesidad de reconocimiento público de estas pérdidas que continúan sin contar y sin llorarse. Y, para hacerlo, comenzaré con una pregunta: ¿en qué circunstancias es posible llorar una vida perdida? ¿De quiénes son las vidas que se consideran *llorables* [cursivas de la autora] en nuestro mundo público? ¿Cuáles son esas vidas que, si se pierden, no se considerarán en absoluto una pérdida? ¿Es posible que algunas de nuestras vidas se consideren llorables y otras no? Planteo estas preguntas difíciles y perturbadoras porque yo, como ustedes, me opongo a la muerte violenta; a la muerte por medio de la violencia humana; a la muerte resultado de acciones humanas, institucionales o políticas; a la muerte provocada por una negligencia sistémica por parte de los estados o por modos de gobernanza internacionales. Si convenimos en que toda persona debería ser libre de aspirar a una vida *vivable* [cursivas de la autora] y despojada de violencia, entonces estamos aceptando que toda vida debería ser, idealmente, libre de ejercer ese derecho, y que todos aquellos que son privados de su vida por medio de la violencia son víctimas de una injusticia radical. Sin embargo, si solo les reconocemos a ciertas vidas el derecho a aspirar a una vida *vivable*; si solo lloramos cuando son esas vidas las que desaparecen por obra de la violencia, entonces debemos preguntarnos por qué lloramos esas vidas y otra no. Parte de lo que dice nuestro dolor —si el dolor hablase—, parte de lo que implica ese dolor, es que las vidas que se han perdido deberían haber tenido la oportunidad de vivir, de aspirar a una vida que no fuera de continuo sufrimiento y desplazamiento, sino una vida *vivable*, una vida que le permitiera a una persona querer la vida que le ha sido dada vivir. Así pues, las diferencias de clase, raza o de género se inmiscuyen en el criterio con que juzgamos qué vidas tienen derecho a ser vividas, se hace evidente que la desigualdad social desempeña un papel muy importante en nuestro modo de abordar la cuestión de qué vidas merecen ser lloradas. Pues si una vida se considera carente de valor, si una vida puede destruirse o hacerse desaparecer sin dejar rastro o consecuencias aparentes, eso significa que esa vida no se concebía plenamente como viva y, por tanto, no se concebía como plenamente llorable” (J. Butler, *Sin miedo. Formas de resistir a la violencia de hoy*, pp. 40-41).

Con ello en mente es posible hablar de violencia de género en tanto que las troyanas sobrevivientes pierden sus derechos como ciudadanas ante la entidad política vencedora y devienen en esclavas, es decir, personas que se convierten en objetos pertenecientes a esos conquistadores con todo lo que ello significa: desde su conversión en sirvientes de la casa real a la que son literalmente sorteadas (“dominum ecce Priami nuribus et natis legens / sortitur urna”)⁴⁴ hasta su reducción a objetos sexuales sobre los que los caudillos griegos ejercen una potestad como si de un bien material se tratara.⁴⁵

Como producto de ello, a lo largo del drama, las protagonistas de la tragedia, Hécuba y Andrómaca junto con el coro de troyanas, se preguntan varias veces sobre su destino y su nueva identidad⁴⁶ —o la pérdida de ella (“praedaque en uilis sequar”)⁴⁷— como esclavas de los aqueos: “bellum peractum est. quo meas lacrimas feram? / ubi hanc anilis expuam leti moram? / natam an nepotem, coniugem an patriam fleam? / an omnia an me?”⁴⁸

Desde esta perspectiva es posible reconsiderar una de las muertes principales, la de Políxena: si bien es verdad que la causa de su ejecución tiene un tinte sobrenatural pues obedece a la petición de la sombra⁴⁹ de Aquiles como expiación para que los aqueos puedan salir de Troya,⁵⁰ no hay que olvidar que ella forma parte de ese grupo de mujeres esclavizadas y por tanto cosificadas.⁵¹ Es por ello que los aqueos disponen de ella cual víctima de

⁴⁴ Sen. *Tro.* 57-58: “He aquí que una urna que elige, asigna a las nueras e hijas de Príamo a su dueño”.

⁴⁵ Véase en ello otra forma en que el ejercicio de la violencia cosifica a los sujetos.

⁴⁶ Evidente desde el momento en que la propia Hécuba las llama prisioneras: “Lamenta cessant? Turba captivae mea, ferite... [¿Cesan los lamentos? Cautivas, hueste mía, golpeen...]” (*Ibid.*, 63-64).

⁴⁷ *Ibid.* 58: “Seguiré yo, presa despreciable”.

⁴⁸ *Ibid.* 1168-71: “La guerra se ha acabado. ¿A dónde llevaré mis lágrimas? ¿Dónde arrojaré este estorbo de mi muerte de anciana? ¿Lloraré a mi hija o a mi nieto, a mi esposo o a mi patria? ¿A todo o a mí?”

⁴⁹ De ahora en adelante y siguiendo la misma categoría que Séneca da a los espíritus o fantasmas de personajes muertos (e. g. *Thyestis umbra* y *Tantali umbra*) se llamará a estos sombras.

⁵⁰ *Ibid.* 191-96: “‘ite, ite, inertes, debitos manibus meis / auferte honores, soluite ingratas rates / per nostra ituri maria. non paruo luit / iras Achillis Graecia et magno luet: / desponsa nostris cineribus Polyxene / Pyrrhi manu mactetur et tumulum riget.’ [‘¡Vayan, vayan, indolentes! Lleven los debidos honores a mis manes. Ustedes, que van a navegar por nuestros mares, liberen las ingratas naves. No con poco purgó Grecia las iras de Aquiles y mucho las seguirá purgando: Políxena, entregada como esposa a mis cenizas, será sacrificada por la mano de Pirro y regará mi tumba’]”.

⁵¹ En la presente investigación se sigue la definición de *cosificación* que Martha C. Nussbaum construye en su artículo “Objectification”. Cosificar implica tratar a un ser humano como se trata una cosa o un objeto a partir de siete nociones que la filósofa identifica: la *instrumentalización*, que refiere a que la persona cosificada es convertida en una herramienta; la *negación de autonomía*, o sea, no existe la posibilidad de que ella decida por, sobre y para sí misma; la *inercia*, que implica que no hay agencia y posiblemente tampoco actividad o movimiento; la *fungibilidad*, que indica que la persona cosificada es intercambiable por un objeto de un valor similar; la “*violabilidad*”, que involucra el hecho de que el “cosificador” puede romper o destruir a otra persona dado que considera que esta no tiene integridad ni límites que deban ser respetados; la *posesión*, es decir, que una persona se apodera de otra de manera que pueda venderla o comprarla; y, finalmente, la *negación de subjetividad*, o sea, que la persona que cosifica actúa como si los sentimientos y experiencias de la persona cosificada carecieran de valor.

Si bien no es nuestro propósito demostrar cuándo y cómo aparecen cada una de estas nociones a lo largo del *corpus tragicum* del poeta latino (e. g. Hércules es *instrumentalizado* por Juno en su tragedia), el lector podrá notar que varias de ellas ocurren simultáneamente a lo largo de todos los dramas, pues la aparición de una noción no implica la negación de

sacrificio. Así, su conversión de mujer libre en mujer esclavizada fundamenta el “deseo” de Aquiles, pues Políxena no es sino otra de las mujeres entregadas a sus nuevos dueños.

Ahora bien, la lectura de estos acontecimientos desde la óptica del biopoder se acopla con aquella de la necropolítica pues implican la organización de la vida y la muerte, respectivamente, desde la potestad que tiene una autoridad sobre los individuos sujetos a ella. En el caso de la segunda, esta aplicación premeditada de la muerte por lo general se lleva a cabo en un estado de excepción como es el de la guerra.

El biopoder surge desde el momento en que, de acuerdo con Foucault, se organiza a los seres vivos en contraposición al derecho de asesinarlos: “el soberano no ejerce su derecho sobre la vida sino poniendo en acción su derecho de matar, o reteniéndolo; no indica su poder sobre la vida sino en virtud de la muerte que puede exigir”.⁵² Si se proyecta lo anterior al caso específico de *Troades* es posible pensar en los aqueos —en tanto que soberanos por el hecho de haber ganado la guerra— como los gobiernos contemporáneos que disponen de las vidas de sus ciudadanos —que en la analogía con la tragedia serían los vencidos— según el cálculo con el que tratan de optimizar su mandato: las vidas necesarias, aquellas que deben conservarse, *vivibles* o dignas de ser vividas de acuerdo con Butler, son las de esas personas que, principalmente por su fuerza de trabajo, pueden reportar algún beneficio (político o económico) para el grupo en el poder. Así, para los griegos es sumamente atractivo mantener con vida a las mujeres y demás troyanos cuyas capacidades sean susceptibles de usarse en favor de sus propias haciendas.

En este sentido son ilustrativas las palabras que Pirro y Agamenón intercambian durante el segundo acto: “PY: Lex nulla capto parcit aut poenam impedit. / AG. Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor. / PY Quodcumque libuit facere uictori licet. / AG. Minimum decet libere cui multum licet”.⁵³

Por otro lado, la noción de necropolítica, la otra cara de la biopolítica, es decir, la administración de la muerte, supone que un individuo o grupo de individuos representan una

otra u otras, sino que, afirma la propia Nussbaum, todas pueden complementarse entre sí. *Vid.* Martha C. Nussbaum, “Objectification”, pp. 256-265.

⁵² M. Foucault, *op. cit.*, vol. 1, p. 126.

⁵³ Sen. *Tro.* 333-36: “PIRRO. Ninguna ley exonera al cautivo ni impide su castigo. AGAMENÓN. El pudor prohíbe que se haga lo que la ley no prohíbe. PIRRO. Al vencedor le está permitido hacer cuanto le plazca. AGAMENÓN. A quien le está permitido mucho conviene que le plazca lo menos”.

amenaza para los vivos. En palabras de Foucault: “se mata legítimamente a quienes significan para los demás una especie de peligro biológico”.⁵⁴

A este concepto, Achille Mbembe añade los de estado de excepción y estado de sitio como el basamento normativo que permite hablar de necropolítica, es decir, de la utilidad de la muerte para el ejercicio del poder. Además, el filósofo camerunés relaciona con dichos estados el surgimiento de la noción de enemistad: “in such instances power (which is not necessarily state of power) continuously refers and appeals to the exception, emergency, and a fictionalized notion of the enemy”.⁵⁵

Desde esta perspectiva, la dinámica de la relación de los griegos vencedores con los troyanos (esa que Tucídides explica al principio de *La guerra del Peloponeso* y que Homero relata en la *Iliada*) erige a los segundos como el enemigo *ficticio* de los primeros; se adjetiva como tal (*ficticio*) porque la realidad de ese vínculo entre un pueblo y otro es muy diferente: los frigios, derrotados y casi exterminados, no suponen verdaderamente una amenaza para los aqueos.

No obstante, el proceder de los vencedores obedece a la invención de ese enemigo y halla su fundamento en el hecho de que los vencidos, en tanto que extranjeros, representan a los Otros, a los que no son similares a un *yo* o a un *nosotros*: *nosotros los aqueos* y *ustedes los troyanos*. En este cálculo basado en la ficción, la supervivencia del Otro (del troyano) significa un peligro contra el Yo (el griego) puesto que, si se sigue el origen del conflicto como lo plantea Tucídides, la relación entre frigios y dánaos es una de extrema oposición. En consecuencia, y en palabras de Mbembe, los derrotados son considerados “as a mortal threat or absolute danger whose biophysical elimination would strengthen my life potential and security”.⁵⁶

Así, se entiende que, tras su triunfo, los invasores se vean ante la disyuntiva de decidir quiénes sobreviven (como se vio líneas arriba) y quiénes mueren.⁵⁷ En el primer grupo se ubican las mujeres a las que se deja vivir porque no representan una amenaza y, especialmente, por su utilidad y los servicios que pueden prestar a sus nuevos dueños ya sea

⁵⁴ M. Foucault, *op. cit.*, vol. 1, p. 128.

⁵⁵ A. Mbembe, “Necropolitics”, p. 70.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁷ Desde el análisis foucaultiano surge una cesura biológica que divide a los individuos en subgrupos (*ibid.*, p. 71) cuyos criterios de discriminación no están muy alejados de esos que Butler reconoce (*vid.* nota 43).

como esposas y como esclavas domésticas o sexuales.⁵⁸ Mientras que en el segundo se insertan todos los hombres capaces de blandir una espada (quienes para el momento en que comienza el drama ya han sido aniquilados) pero, principalmente, Astianacte precisamente por el peligro que, según declara el propio Ulises, representa para los destructores de Ilión:

[...] Graiorum omnium
procerumque uox est, petere quos seras domos
Hectorea suboles prohibet: hanc fata expetunt.
sollicita Danaos pacis incertae fides
semper tenebit, semper a tergo timor 530
respicere coget arma nec poni sinet,
dum Phrygibus animos natus euersis dabit,
Andromacha, uester. augur haec Calchas canit;
et, si taceret augur haec Chalcas, tamen
dicebat Hector, cuius et stirpem horreo.⁵⁹ 535

Puede considerarse pues a Astianacte y su asesinato como la representación y la conclusión del genocidio troyano respectivamente. Su homicidio no sólo se suma al de los cuerpos regados por la llanura de Pérgamo, sino que simboliza, en tanto que es la gran muerte que se ejecuta sobre el escenario, todas y cada una de las precedentes. Con el hijo de Héctor muere la última “esperanza” de Troya sino es que Troya misma, pero especialmente el temor de los griegos a una revuelta futura. El infante cae a causa de ese cálculo que anticipa lo que más tarde Mbembe reconoce como necropolítica.

Si consideramos las lecturas anteriores, es posible decir que son dos los personajes que ponen en marcha la violencia de *Troades*, coincidentes con la categoría del *no-sujeto* de Wiewiorka, ya que Pirro y Ulises siguen órdenes: el primero las impuestas por la sombra de su padre y el segundo las de la tropa griega vencedora. Así, ninguno de los dos se erige

⁵⁸ Valga destacar que la noción de *anatomopolítica* —de la que abreva el análisis del párrafo anterior— se refiere a un fenómeno de la Modernidad que tuvo su comienzo de acuerdo con Foucault en el siglo XVIII (*vid.* Foucault, *op. cit.*, vol. 1 pp. 129). Sin embargo, es llamativo que desde la Antigüedad clásica los vencedores de las guerras, tanto griegos como romanos y demás pueblos de aquella época, recurrieran a conductas y cálculos que guardan una estrecha relación con los análisis de Michel Foucault y Achille Mbembe. No está de más recordar que no se asevera que helenos y latinos recurrieran a verdaderas prácticas de biopolítica o necropolítica, sino de demostrar que el fermento de ellas ya existe en ese momento y que sus dispositivos de aplicación se perfeccionaron con el paso del tiempo.

⁵⁹ Sen. *Tro.* 526-35: “Esta es la opinión de todos los griegos y de sus capitanes, a quienes la descendencia de Héctor prohíbe un regreso ya tardío a sus hogares: los hados la reclaman. Una intranquila garantía de paz incierta siempre acechará a los dánaos, el temor siempre los obligará a cuidarse de las armas por la espalda, y tampoco permitirá que las armas sean depuestas mientras tu hijo, Andrómaca, dé ánimos a los frigios derrotados. Esto canta el adivino Calcante; y, si esto callara el adivino Calcante, también lo diría Héctor, cuya estirpe me horroriza”.

propriadamente como sujeto de la violencia que encausan, sin embargo, como veremos en seguida, surgen como agentes de los asesinatos de Polixena y Astianacte, respectivamente.

Establecidas las causas de las dos muertes principales y de paso referidos los personajes que sufren la violencia es menester reconocer a sus provocadores y la relación que guardan con aquellos: por lo que toca al sacrificio de Polixena, Pirro hace partícipe del reparto de esclavas a su padre y le entrega a la muchacha como recompensa.⁶⁰ Llama la atención que no es el único momento del drama senecano donde la violencia surge como acto sacrificial que convierte a uno de los personajes principales en sacerdote de la ejecución principal.⁶¹

Por lo que toca al ejecutor de la muerte de Astianacte, Ulises no es propriadamente el actor del sacrificio pues el texto senecano dice:

 sic ille dextra prensus hostili puer
 ferox superbit. mouerat uulgum ac duces
 ipsumque Vlixem. non flet e turba omnium
 qui fletur; ac, dum uerba fatidici et preces 1100
 concipit Vlixes uatis et saeuos ciet
 ad sacra superos, sponte desiluit sua
 in media Priami regna.⁶²

Como consecuencia de lo anterior es posible decir que aunque no es precisamente Ulises quien lleva a cabo el sacrificio de Astianacte, pues este se entrega voluntariamente a su muerte y es el actor de su propia violencia (con lo cual surge como uno de los tres suicidas del teatro senecano)⁶³ la intervención de Ulises es fundamental ya que es él quien engaña a Andrómaca para llevarse a Astianacte.

Pero eso no es todo, a diferencia de las dos mujeres muertas por mano propia, el niño se entrega a un fin terrible en tanto que su cuerpo rebota una y otra vez contra las faldas de la montaña hacia la que se precipita: “ossa disiecta et graui / elisa casu [...] soluta ceruix silicis impulsu”.⁶⁴

⁶⁰ Nótese una vez más la cosificación de las troyanas.

⁶¹ Además del caso de Pirro están los casos de Medea en la tragedia homónima y, principalmente, el de Atreo en *Thyestes*.

⁶² *Ibid.* 1097-1103: “Así aquel niño, asido por la diestra enemiga, se muestra feroz y orgulloso; había conmovido al vulgo, a los capitanes y al mismo Ulises: no llora pero es llorado por toda la muchedumbre y, mientras Ulises enuncia las palabras y los rezos del profético adivino e invoca a los crueles dioses a los altares, por su propia voluntad Astianacte dio un salto para caer en medio del reino de Priamo”.

⁶³ Junto con Fedra de la tragedia homónima y la Yocasta de *Oedipus*.

⁶⁴ Sen. *Tro.* 1111-12 y 1115: “Huesos destrozados y descoyuntados por la pesada caída [...] desnucado por el golpe de las piedras”.

En lo que a los medios se refiere, en el caso de Políxena estos no son extraordinarios pues muere atravesada por una espada y Séneca destaca más bien la entereza de la doncella al enfrentar su muerte “*mouet animus omnes fortis et leto obuius*”;⁶⁵ en contraste con la renuencia de Pirro: “*nouumque monstrum est Pyrrhus ad caedem piger*”.⁶⁶

Por lo que respecta a la muerte de Astianacte los medios implican una consideración especial debido a que no involucran la intervención directa de un personaje pues, toda acción humana en este caso se reduce al salto del niño. Sin embargo, aquí podemos identificar una de las principales innovaciones de Séneca pues el poeta hace uso de elementos “naturales”, el lugar con su pendiente y sus pedruscos, para lograr el estado del cadáver de Astianacte. Si bien no puede hablarse de la fuerza de la naturaleza, como sí ocurre en el caso de la ejecución de Hipólito en *Phaedra*,⁶⁷ aún es posible notar que el choque de los cuerpos con los accidentes naturales es un recurso que Séneca emplea en dos ocasiones para lograr el paroxismo destructivo de la violencia, pues, al igual que el hijo de Teseo, el de Andrómaca muere azotado contra el suelo. Así la “acción” de la montaña sobre el cuerpo es más que evidente en los versos 1110-17.⁶⁸

Por lo que toca a la relación entre verdugos y víctimas, recuperemos lo dicho sobre la influencia de Ulises en el asesinato del príncipe troyano: es un agente fundamental en ello dado que no son pocos los versos que Séneca dedica al enfrentamiento entre Andrómaca y este —específicamente 289, desde el 524 hasta el 813, o sea, prácticamente todo el acto III. Con ello se demuestra el importante rol de Ulises, quien mediante su ingenio se lleva a Astianacte: sin su intervención, el niño no hubiera sido presentado desde la cumbre de la montaña.⁶⁹ Además, no olvidemos que es el propio caudillo quien lo lleva a ese lugar y quien entona los ruegos propiciatorios.⁷⁰ Por lo tanto, Pirro y Ulises comparten el rol de “sacerdotes” en las ejecuciones que respectivamente presiden y, aunque en primera instancia

⁶⁵ *Ibid.* 1146: “*connmueve a todos su espíritu fuerte y dispuesto a encontrar la muerte*”.

⁶⁶ *Ibid.* 1154: “*y, nuevo prodigio: Pirro se muestra reacio a la ejecución*”.

⁶⁷ Esto si se considera que el toro monstruoso conjurado por Neptuno representa las fuerzas de la naturaleza que el dios personifica.

⁶⁸ *Ibid.* 1110-17: “*Quos enim praeceps locus/reliquit artus? ossa disiecta et graui/elisa casu; signa clari corporis,/et ora et illas nobiles patris notas,/ confudit imam pondus ad terram datum;/ soluta ceruix silicis impulsu, caput/ raptum cerebro penitus expresso — iacet/ deforme corpus [¿Qué miembros dejó el escarpado lugar? Huesos destrozados y descoyuntados por la pesada caída. Las señas de su cuerpo insigne, tanto el rostro como aquellas nobles facciones del padre, se desfiguran por el peso impactado contra la profunda tierra; desnucado por el golpe de las piedras, la cabeza mutilada y con los sesos totalmente expuestos: yace un cuerpo deforme]*”.

⁶⁹ O sí, pero sólo después del uso de la fuerza para arrebatarse a Astianacte del seno de Andrómaca mediante la violencia.

⁷⁰ *Vid. ibid.* 1100-02.

la relación más inmediata es la de vencedores-vencidos y después la de dueños-esclavos, ambas trascienden ese sustrato inicial para adoptar el ya mencionado vínculo entre sacerdotes y ofrendas (Políxena es una ofrenda para Aquiles, mientras que el niño es una ofrenda para la bienaventuranza de la flota aquea).⁷¹

El narrador de las ejecuciones principales es el mensajero que Séneca pone por emisario para las troyanas cautivas. Acude ante ellas por dos razones. En primer lugar, tal como lo explica de Jong, es un recurso típico del drama antiguo que permite al autor introducir el fragmento narrativo de la violencia; en el teatro senecano se tienen *nuntii* en *Medea*,⁷² *Phaedra*,⁷³ *Oedipus*⁷⁴ y *Thyestes*.⁷⁵

Pero no sólo ello, el *nuntius* de *Troades* también cumple como el nexo entre los acontecimientos que se desarrollan en la asamblea de caudillos aqueos (como el sorteo de las mujeres, la aparición de la sombra de Aquiles y demás noticias del campamento) y lo que ocurre en el colectivo de frigias. Se deduce entonces que Séneca usa al mensajero como un medio que le permite dividir la tragedia en dos planos de acción: uno principal, el de las protagonistas, y uno tras bambalinas, el de los jefes griegos, que, de no ser por el diálogo entre Pirro y Agamenón en el segundo acto y la confrontación entre Ulises y Andrómaca en el tercero, quedaría velado y alejado de las troyanas. Así, es evidente que el autor dedica una atención especial a mantener separados los grupos de vencidas y vencedores y no es casualidad que las pocas veces que estos se acercan a aquellas es para despojarlas de algo tal como ocurre cuando el de Ítaca se lleva a Astianacte.

Por lo demás, la última función del mensajero es indicar a las mujeres que se embarquen para abandonar las costas de Troya tal como se indica en los últimos dos versos⁷⁶ y con ello *Troades* se convierte en el único drama del *corpus tragicum* senecano que concluye con la intervención de un *nuntius*.

Ahora bien, en tanto que el mensajero llega ante las esclavas para narrarles lo ocurrido queda claro que son ellas a quienes se dirige el relato, pero especialmente a las madres de los dos sacrificados, Hécuba y Andrómaca. Hay que llamar la atención sobre una declaración

⁷¹ Vid. *ibid.* 360-70 y 524-55.

⁷² Sen. *Med.* 879-90.

⁷³ Sen. *Phaedr.* 991-1122

⁷⁴ Sen. *Oed.* 915-979.

⁷⁵ Sen. *Thy.* 623-788.

⁷⁶ Sen. *Tro.* 1178-79: “Repetite celeri maria, captivae, gradu:/iam uela puppis laxat et classis mouet [Regresen al mar con paso acelerado, cautivas: ya la nave extiende sus velas y la flota se mueve]”.

especial de la segunda: “Expone seriem caedis, et duplex nefas/persequere: gaudet magnus aerumnas dolor/tractare totas. ede et narra omnia”.⁷⁷

Esta triada de versos es fundamental por dos razones: primero, porque funge como comentario y justificación del propio arte trágico de Séneca enfocado en la destrucción minuciosa, del cuerpo pues demuestra el orden secuenciado y detallado de las ejecuciones tal como si se tratara de un proceso.

Segundo, porque implica que esa narración-descripción detallada de la violencia no obedece sin más a un recurso retórico-literario, antes bien involucra un proceso de sanación y superación de la desgracia a tono con algunas reflexiones del propio Séneca, especialmente las que conforman sus *Consolationes*: ya sea que el recuerdo del infortunio obligue a recordar que es posible sanar tal como lo establece en *Ad Marciam*: “et uide quam non subrepam tibi nec furtum facere adfectibus tuis cogitem: antiqua mala in memoriam reduxi et, ut scires hanc quoque plagam esse sanandam, ostendi tibi aeque magni uulneris cicatricem”,⁷⁸ o ya sea que un remedio cruel prometa una sanación adecuada como en el caso de los soldados en *Ad Helviam*: “sed quemadmodum tirones leuiter saucii tamen uociferantur et manus medicorum magis quam ferrum horrent, at ueterani quamuis confossi patienter ac sine gemitu uelut aliena corpora exsaniari patiuntur, sic ita tu nunc debes fortiter praeberere te curationi”.⁷⁹

Sea como fuere, las palabras de Andrómaca refieren una postura especial respecto de la necesidad de narrar y recuperar con todo detalle los sucesos violentos que se relatan en las tragedias. De ahí que exista la posibilidad de relacionar las demás obras filosóficas de Séneca, especialmente sus *Consolationes*, con su teatro y ambos con la teoría del trauma.

Por lo que toca al momento en que se lleva a cabo la narración, esa misma cita de Andrómaca permite reconocer que los sucesos que relata el mensajero ya han ocurrido y que él los ha presenciado, especialmente si se repara en los tiempos verbales usados cuando se acerca por primera vez al grupo de troyanas: “Mactata uirgo est, missus e muris puer”.⁸⁰

⁷⁷ *Ibid.* 1065-67: “Expón el orden de la masacre, y continúa con el doble crimen: conviene a semejante dolor discutir todas las tribulaciones. Declara y cuéntalo todo”.

⁷⁸ Sen. *Dial.* 6.1.5: “Y mira cómo no te abordo de improviso ni pienso montar un engaño con tus sentimientos: traje a tu memoria desgracias antiguas y, para que te dieras cuenta de que esta herida también ha de sanar, te mostré la cicatriz de una herida igual de grande”.

⁷⁹ *Ibid.* 12.3.1: “Pero del mismo modo en que los reclutas primerizos levemente heridos gimen y se horrorizan más de las manos de los médicos que de la espada, y del mismo modo en que los veteranos, aunque atravesados completamente por un arma, pacientemente y sin quejido soportan ser curados como si fuera el cuerpo de otro; así tú debes ofrecerte valientemente a la curación”.

⁸⁰ Sen. *Tro.* 1063: “La doncella ha sido sacrificada, el niño ha sido lanzado desde la muralla”.

Ahora bien, la cuestión de los espectadores y el lugar —pues ambos se conjugan de una forma que los hace indisociables— recibe en esta tragedia un tratamiento especial como no sucede en ninguna otra de Séneca, porque el poeta a partir de una ἔκφρασις de lugar (τόποι)⁸¹ pone un gran detalle en relatar la manera en que los aqueos y los pocos sobrevivientes hacen de las colinas de Troya un graderío orientado hacia las cumbres en que serán sacrificados Políxena y Astianacte, o sea, el escenario al que los espectadores de la masacre miran.

En el caso de la muerte del niño la narración comienza con la construcción del escenario: una torre surge como el proscenio y en torno a ella se acomodan los asistentes:

Est una magna turris e Troia super	1068
[...] haec nota quondam turris et muri decus	1075
nunc saeua cautes, undique adfusa ducum	
plebisque turba cingitur; totum coit	
ratibus relictus uulgus. his collis procul	
aciem patenti liberam praebet loco,	
his alta rupes, cuius in fastigio	1080
erecta summos turba librauit pedes.	
hunc pinus, illum laurus, hunc fagus gerit	
et tota populo silua suspenso tremit.	
extrema montis ille praerupti petit,	
semusta at ille tecta uel saxum imminens	1085
muri cadentis pressit, atque aliquis (nefas)	
tumulo ferus spectator Hectoreo sedet. ⁸²	

Además de la minuciosa constitución del teatro, vale la pena rescatar de estos versos la tensión que se establece entre vencedores y vencidos dado que los primeros usan sin miramiento alguno las ruinas de Troya como tribuna. De ahí que incluso uno se atreva a posarse sobre la tumba del caudillo muerto.

También es menester llamar la atención sobre el comentario metateatral que se insinúa al insertar un teatro dentro de otro y la relación que se establece con el acto violento: este es uno que por sus características irremediabilmente atrae sobre sí las miradas morbosas

⁸¹ No hay que olvidar, como se vio en el marco teórico, que la ἔκφρασις puede referirse a todo tipo de objetos, entre los cuales se encuentra la descripción de un lugar (*vid.* nota 28 de la introducción).

⁸² *Ibid.* 1068 y 1075-87: “Hay una gran torre, única sobreviviente de Troya [...] esta torre, alguna vez célebre, gloria de la muralla, ahora pedrusco salvaje, se ve rodeada por la multitud de caudillos y comunes: abandonadas las naves, toda la tropa se reúne. A algunos una colina lejana, abierto el panorama, ofrece una visión directa, a otros un alto peñasco en cuya cima una multitud alerta se estira sobre la punta de sus pies. Un pino carga a este, un laurel a ese y una haya a aquel; toda la arboleda tiembla con el pueblo colgado de ella. Aquel busca el punto más alto de una colina escarpada, otro se posa sobre la muralla chamuscada o sobre las losas inclinadas del muro que está por caer, y alguno, ¡qué impiedad!, se coloca, irreverente espectador, sobre la tumba de Héctor”.

deseosas de ver algo desagradable:⁸³ ese “gusto” por la abyección que reconocía Julia Kristeva en los cadáveres, la pus, la sangre y demás fluidos que inauguran la tensión entre la repulsión y la atracción de la muerte,⁸⁴ y que ya adelantaba Platón en la *República*.⁸⁵

Finalmente, esta escena se completa con la llegada de los actores para desempeñar sus papeles:

Per spatia late plena sublimi gradu
incedit Ithacus paruulum dextra trahens
Praimi nepotem, nec gradu segni puer 1090
ad alta pergit moenia. ut summa stetit
pro turre, uultus huc et huc acres tulit
intrepidus animo
[...] sic ille dextra pressus hostili puer
ferox superbit. mouerat uulgum ac duces
ipsumque Vlixem. non flet e turba omnium
qui fletur; ac dum uerba fatidici et preces 1100
concipit Vlixes uatis et saeuos ciet
ad sacra superos, sponte desiluit sua
in media Priami regna.⁸⁶

Como puede notarse, la narración de esta ejecución no se centra precisamente en el evento mismo de violencia,⁸⁷ antes bien, como ya se dijo, pone un énfasis especial en el acto observacional y todo lo que le atañe: quién, cómo, desde dónde y qué observa.

Lo mismo ocurre con el sacrificio de Políxena donde una vez más Séneca reconstruye un teatro e incluso implícitamente compara con uno la ubicación de los espectadores:

idem ille populus aliud ad facinus redit 1120
tumulumque Achillis. Cuius extremum latus
Rhoetea leni uerberant fluctu uada;
aduersa cingit campus et cliuo leui
erecta medium uallis includens locum
crescit theatri more. concursus frequens 1125

⁸³ Es esta una innovación netamente senecana dado que en la pieza homónima de Eurípides las ejecuciones ocurren “tras bambalinas” y lejos de las miradas. Además, nunca reciben un detalle como en el drama senecano.

⁸⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁸⁵ Pl. *Resp.* 439e-440a.

⁸⁶ Sen. *Tro.* 1088-93 y 1097-1103: “A través de esos lugares ampliamente repletos con paso elevado se acerca el de Ítaca, trayendo de la mano derecha al pequeñito nieto de Príamo, y este sin paso moroso avanza hacia la prominente muralla, cuando se paró frente a la cima de la torre, intrépido de ánimo dirigió aquí y allá amargas miradas [...] Así aquel niño, asido por la diestra enemiga, se muestra feroz y orgulloso; había conmovido al vulgo, a los capitanes y al mismo Ulises: no llora pero es llorado por toda la muchedumbre y, mientras Ulises enuncia las palabras y los rezos del profético adivino e invoca a los crueles dioses a los altares, por su propia voluntad Astianacte dio un salto para caer en medio del reino de Príamo”.

⁸⁷ Se insinúa con el salto de Astianacte y sus vestigios sólo se evidencian hasta la écfrasis del cadáver.

impleuit omne litus
[...] magna pars uulgi leuis
odit scelus spectatque.⁸⁸

1130

Queda claro entonces que en los dos casos existe un detalle especial para constituir con minucia la visión de la violencia. En ambos existe un cuidado particular en hacer de las ruinas de Troya estructuras muy similares a las de una tribuna, especialmente en el segundo donde la pendiente del valle permite a los asistentes sentarse como en un graderío.⁸⁹

Vale la pena, además, subrayar los últimos dos versos de la cita anterior para demostrar cómo el propio Séneca ya reconocía esa atracción por lo abyecto, pues la concurrencia al sacrificio de Políxena se debate entre repudiar y contemplar atentamente el espectáculo presentado.

La muerte violenta como un espectáculo es un fenómeno al que, como es bien sabido, no eran ajenos los pueblos antiguos,⁹⁰ especialmente el romano si se piensa que conformaba una sociedad con un manifiesto sentido de la teatralidad como fenómeno de cohesión social y fundamentación política. En este sentido, sirvan de ejemplo, como explica Anthony J. Boyle, además del teatro, los funerales, los triunfos y los juegos (violentos y no violentos) que reunían a una gran cantidad de romanos de todos los órdenes y sectores, incluidos el senatorial y el ecuestre.⁹¹

De ahí que sea posible establecer un paralelo con el pueblo aqueo que se constituye como asistente de un espectáculo de alcances sociopolíticos: Séneca los agrupa como “nación” vencedora que presencia y ejecuta la destrucción de los últimos vestigios de Troya, de la “nación” vencida representada por Políxena y Astianacte.

Así, reunidos como espectadores, los griegos observan los últimos momentos de la vida de Políxena quien, llevada por Pirro a este escenario, es sacrificada de una manera más bien

⁸⁸ *Ibid.* 1120-26 y 1129-30: “Aquel mismo pueblo se dirigió, para otro crimen, hacia la tumba de Aquiles, cuyo lado más alejado golpetean con suave oleaje las aguas reteas; el lado opuesto está ceñido por el campo y por un valle elevado que ocupa la parte central y, con suave pendiente, crece, a modo de teatro. Una numerosa concurrencia llena la playa [...] Una gran parte de la muchedumbre, voluble, odia el crimen y lo contempla”.

⁸⁹ Véase en este punto la perspicacia del autor para referir en su obra a los medios arquitectónicos antiguos para la construcción de los teatros al aire libre: hasta la llegada de los teatros urbanos romanos, los griegos aprovechaban las ventajas estructurales de las mesetas para la disposición de las gradas, como puede observarse al día de hoy en el teatro de Dionisio en la pendiente sur de la Acrópolis de Atenas. *Vid.* M. Cartwright, “Greek theatre architecture”, en *World History Encyclopaedia*, <https://www.worldhistory.org/article/895/greek-theatre-architecture/> [consultado el 13-07-2022].

⁹⁰ *Vid.* L. Siddal, “Ritual Killing and Human Sacrifice in the Ancient Near East”, pp. 460-474 y M. J. Carter, “Combat Sports in Ancient Greece and Rome”, pp. 475-492.

⁹¹ A. J. Boyle, “Staging Rome”, pp. 3-7.

simple: “audax uirago non tulit retro gradum;/ conuersa ad ictum stat truci uultu ferox./ tam fortis animus omnium mentes ferit,/ nouumque monstrum est Pyrrhus ad caedem piger./ ut dextra ferrum penitus exactum abdidit,/ subitus recepta morte prorupit cruor/ per uulnus ingens”.⁹²

Con todo, las ejecuciones efectivamente dejan tras de sí dos cadáveres que recuerdan, especialmente el de Astianacte, la crueldad del sacrificio y que muestran, una vez más, el particular detalle en la descripción de los vestigios de la violencia.

Phoenissae

En el *corpus* de las tragedias senecanas *Phoenissae* destaca por la ausencia de violencia pues, aunque son reiteradas las ocasiones en que primero Edipo y luego Yocasta amenazan con hacerse daño y acabar con sus vidas —aquel cuando recién comienza el drama, y aquella cuando Polinices y Eteocles están al borde de la guerra—, los actos de violencia nunca se concretan y, por lo tanto, esta es la única obra de la que no haremos un análisis como los anteriores.

A pesar de la ausencia de agresiones efectivas vale la pena preguntarse la razón de por qué dichos personajes intentarían cometer un atentado contra ellos mismos. Para ello resulta útil recordar nuevamente la tipología de Wieviorka: la violencia que ejercerían Edipo y Yocasta sobre sí mismos corresponde al tipo de violencia del hipersujeto y del sujeto flotante, respectivamente. A continuación se explica por qué y qué aporta esta tipificación al estudio de la tragedia de Séneca.

Edipo se ajusta a tal categoría debido a que trata de dar un nuevo significado a su vida desde el momento en que conoce su pasado y, para ello, se plantea recurrir a una violencia que cimentaría su nueva identidad como absoluto transgresor de las leyes, como un sujeto completamente execrable y que merece el peor de los tormentos. No es casualidad, entonces, que este nuevo significado de eterno condenado obligue a Edipo a hacer de su cuerpo el

⁹² Sen. *Tro.* 1152-57: “La valiente doncella no dio un paso atrás; con rostro temible se mantiene feroz de frente al golpe. Tan valiente espíritu hiere la mente de todos y, nuevo prodigio: Pirro se muestra reacio a la ejecución. Cuando la diestra hundió el hierro, clavado hasta lo más profundo, súbitamente, recibida la muerte, brotó la sangre a través de la enorme herida”.

medio ideal para expiar —o al menos intentarlo— sus crímenes más allá de su autoinfligida ceguera.⁹³

En este sentido, piénsese en los diversos adjetivos que se atribuye a sí mismo o a partes de su cuerpo o de su espíritu: *infaustum patrem*,⁹⁴ *nefandi capitis*,⁹⁵ *corpus inuisum*,⁹⁶ *monstrum maius*,⁹⁷ *pectus ferum*,⁹⁸ *corque tot scelerum capax*,⁹⁹ *animam duram*, *inexpugnabilem*,¹⁰⁰ *ego [...]* *nefandus incestificus execrabilis*,¹⁰¹ por mencionar algunos.

Como producto de esta resignificación, Edipo no merece —desde su lógica de condenado— otra cosa que los peores castigos. De ahí que la primera mitad del drama sea una larga exploración de las distintas posibilidades para castigarse o darse muerte. De entre las que menciona, resaltamos: despeñamiento,¹⁰² inmolación por fuego,¹⁰³ ahogamiento,¹⁰⁴ muerte por la espada,¹⁰⁵ de nuevo ahogamiento,¹⁰⁶ envenenamiento,¹⁰⁷ evisceración,¹⁰⁸ linchamiento,¹⁰⁹ desmembramiento¹¹⁰ y mutilación.¹¹¹

Por su parte, lo que ocurre con Yocasta plantea una situación muy similar a la de Juno en *Hercules furens*, es decir, se constituye como un sujeto flotante debido a que no tiene forma de influir en la enemistad de sus hijos. Así, se ve en la necesidad de recurrir a la violencia sobre sí misma pues ha perdido un grado notorio de agencia sobre los demás. En este sentido, es ilustrativa la reflexión sobre su propia situación:

⁹³ Es esta una estética del cuerpo que recuerda (¿adelanta?) la insistencia en el autocastigo corporal (y las inimaginables cotas de dolor que provoca) como purificación de la carne, desde la perspectiva de la religión cristiana, en el caso de las monjas novohispanas del siglo XVIII. Dicho sea de paso, desde esta visión de Margo Glantz, la insistencia en la destrucción de la carne provoca toda una nueva plástica del cuerpo desarrollada a partir de la creación de novedosos y cada vez más dolorosos métodos para el reconocimiento de la espiritualidad de las religiosas. *Vid.* M. Glantz, “La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón. La razón de la fábrica”, pp. 581-601.

⁹⁴ Sen. *Phoen.* 3: “maldito padre”;

⁹⁵ *Ibid.* 7: “de mi abominable cabeza”

⁹⁶ *Ibid.* 96: “cuerpo execrable”

⁹⁷ *Ibid.* 122: “monstruo mayor”

⁹⁸ *Ibid.* 140: “pecho salvaje”

⁹⁹ *Ibid.* 169: “corazón capaz de muchos crímenes”

¹⁰⁰ *Ibid.* 165: “a un alma cruel, invencible”

¹⁰¹ *Ibid.* 222-23: “yo, abominable, incestuoso, despreciable”

¹⁰² *Ibid.* 22-23 y 67-73.

¹⁰³ *Ibid.* 110-14.

¹⁰⁴ *Ibid.* 114-17.

¹⁰⁵ *Ibid.* 147.

¹⁰⁶ *Ibid.* 148-49.

¹⁰⁷ *Ibid.* 149.

¹⁰⁸ *Ibid.* 159-60.

¹⁰⁹ *Ibid.* 161.

¹¹⁰ *Ibid.* 163-64.

¹¹¹ *Ibid.* 226-29.

[...] quid optem quidue decernam haut scio.
regnum respocit: causa repetentis bona est,
mala sic petentis. uota quae faciam parens?
utrimque natum uideo: nil possum pie
pietate salua facere: quodcumque alteri
optabo nato fiet alterius malo.¹¹²

380

Por ello, tan pronto acude ante sus hijos, quienes recién iniciaron las hostilidades, llama su atención suplicándoles y haciéndose daño (“laniata canas mater ostendit comas, / rogat abnuentis, irrigat fletu genas”).¹¹³ Cuando estos se detienen (“uicta materna prece / haesere bella, iamque in alternam necem / illinc et hinc miscere cupientes manus / librata dextra tela suspensa tenent”)¹¹⁴ les pide que hacia ella misma se dirijan los ataques:

In me arma et ignes uertite, in me omnis ruat
una iuuentus quaeque ab Inachio uenit
animosa muro quaeque Thebana ferox
descendit arce: ciuis atque hostis simul
[hunc petite uentrem, qui dedis fratres uiro]
haec membra passim spargite ac diuellite:
ego utrumque peperit — ponitis ferrum ocius?
an dico et ex quo?¹¹⁵

445

Y a pesar de que efectivamente deponen las armas por un momento —en el que debaten la legitimidad de la guerra mientras Yocasta trata de disuadirlos— sus esfuerzos significan un breve instante de paz en una inminente conflagración por el poder. Lo cual hace que el pareo de la reina de Tebas con Juno tenga dos diferencias sustanciales: primero, aquella ejerce (o amenaza con) una violencia propiamente reflexiva, es decir, hacia sí misma, mientras que la deidad provoca una violencia “transitiva”. Segundo, los versos que se conservan del drama no indican si Yocasta efectivamente se hizo daño, caso contrario de la violencia de Juno, quien, como ya vimos, logró su cometido.

¹¹² *Ibid.* 377-82: “No sé qué elegir ni qué decidir. Aquel reclama el reino. La causa del que reclama es buena; mala cuando así pide. ¿Qué ruegos podría hacerles yo, su madre? De un lado y del otro veo a un hijo; no puedo, con afecto, hacer nada que deje a salvo el afecto. Cualquier cosa que desee para un hijo será desgracia para el otro”.

¹¹³ *Ibid.* 440-41: “la madre que arrancó sus cabellos canosos se los muestra, les ruega a los renuentes, humedece con llanto sus mejillas”.

¹¹⁴ *Ibid.* 434-438: “Después de que venció el ruego materno, detuvieron la guerra, estos que desean, tanto de un lado como del otro, irse a las manos con muerte recíproca, blandiendo su diestra, frenan las lanzas”.

¹¹⁵ *Ibid.* 443-49: “Vuelvan las armas y los fuegos contra mí, que contra mí sola se precipite toda la juventud, esa que vino intrépida desde las murallas de Ínaco, esa que descendió salvaje desde la fortaleza tebana: propios y enemigos a la vez [ataquen este vientre, que dio hermanos al esposo] esparzan y desgarran por todos lados estos miembros: yo parí a uno y a otro. ¿Deponen enseguida las espadas?... ¿o también digo de quién?...”

De los dos casos anteriores se concluye que, en *Phoenissae*, las constantes menciones a la violencia (que no se concretan) funcionan como un recurso discursivo que para Edipo implica una reconstrucción de su ser hasta reconvertirlo: de su papel como rey de Tebas cae hasta la irrenunciable necesidad de castigarse, mientras impacta directamente al lector con sus palabras pues la tragedia no presenta un intermediario que narre o a quien se narre. Por lo que toca a Yocasta, la promesa de la violencia involucra un medio para llamar la atención e influir en acontecimientos que Séneca plantea inevitables como el propio ciclo tebano establece. Debido a que ella cumple con su cometido, aunque sea por unos breves instantes, es posible notar que la violencia en este caso tiene un efectivo carácter instrumental.

Se concluye, entonces, que añadir a la lectura de *Phoenissae* las categorías de Wieviorka permite ahondar un poco más en una tragedia que se ha declarado en varias ocasiones incompleta. Especialmente, si se toma en cuenta el hecho de que estos personajes guardan una estrecha relación con el resto del elenco de personalidades senecanas: tanto Edipo como Yocasta recurren a la violencia como medios para solucionar las situaciones en las que se encuentran. Asimismo, hay que reparar especialmente en el hecho de que, tal como otros sujetos del teatro del autor, madre e hijo se entregan a las pasiones que los aquejan. Así, la tesis de Staley vuelve a confirmarse.

Medea

Esta tragedia se centra en la construcción de la subjetividad de su protagonista y la narración de la violencia es breve: los dos pasajes que la desarrollan son más bien cortos por comparación con otros dramas del cordobés y no detallan con minucia el proceso de destrucción del cuerpo. Sin embargo, esos sucintos fragmentos son suficientes para llevar a cabo un análisis como los anteriores pues la misma dinámica del drama permite rastrear las causas de la violencia —adjudicando a la protagonista a una categoría de la tipología de Wieviorka— e identificar los medios del ejercicio de la violencia, los personajes y, por lo que toca al aspecto narratológico, quién narra, a quién, cuándo y dónde ocurre lo que se relata.

Al igual que en el caso de Juno, es posible relacionar a Medea con el sujeto flotante dado que en varias ocasiones ella misma reconoce que su situación la ha despojado de los elementos que la hacían ser ella, que la identificaban como la temible y sanguinaria hechicera del pasado. Prueba de ello es el primer monólogo, apertura de la tragedia, donde ella reconoce

que sólo podrá volver a ser quien era si concreta su venganza contra los personajes que de una u otra forma han mermado su identidad. Véase por ejemplo el siguiente fragmento: “Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam, / si uiuis, anime, si quid antiqui tibi / remanet uigoris”.¹¹⁶

Durante el acto II se fundamenta aún más esta debacle de la identidad de la hechicera mientras discute con la nodriza: en unos momentos se declara vencida mientras en otros identifica que la única forma de recuperar su agencia sobre su propio destino es a través de la venganza y por tanto de la violencia:

Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas.
uix ipsa tantum, uix adhuc credo malum.
hoc facere Iason potuit, erepto patre
patria atque regno sedibus solam exteris
deserere durus? merita contempsit mea 120
qui scelere flammis uiderat uinci et mare?¹¹⁷

Decidida a vengarse, Medea discute con la nodriza quien teme que la castiguen por sus crímenes; no desiste en su afán y, mientras la nodriza trata de disuadirla, ella reconoce que sólo podrá volver a llamarse Medea hasta que su venganza se haya consumado:

NVT. Rex est timendus.
ME. Rex meus fuerat pater.
NVT. Non metuis arma?
ME. Sint licet terra edita.
NVT. Moriere.
ME. Cupio.
NVT. Profuge.
ME. Paenituit fugae. 170
NVT. Medea—
ME. Fiam.
NVT. Mater es.
ME. Cui sim uides.
NVT. Profugere dubitas?
ME. Fugiam, at ulciscar prius.¹¹⁸

¹¹⁶ Sen. *Med.* 40-42: “Busca a través de las mismas entrañas el camino para el suplicio, alma mía, si vives, si te queda algo de tu antigua fuerza”.

¹¹⁷ *Ibid.* 116-21: “Muero: el canto himeneo ya repercute en mis oídos. Yo misma difícilmente creo tantas desgracias, difícilmente todavía. ¿Pudo Jasón hacerme esto? Arrebatados mi padre, mi patria y mi reino, ¿pudo el cruel abandonarme en extranjeros palacios? ¿Acaso despreció mis méritos, este que había visto cómo las flamas y el mar fueron vencidos con mis crímenes?”

¹¹⁸ *Ibid.* 168-72: “NODRIZA. Hay que temer al rey. MEDEA. Mi padre había sido rey. NODRIZA. ¿No temes las armas? MEDEA. Aunque hayan sido producidas por la tierra... NODRIZA. ¡Morirás! MEDEA. Lo deseo... NODRIZA. ¡Huye! MEDEA. Ya sufrí

Finalmente, sus entrevistas, primero con Creonte, quien la condena al exilio, y después con Jasón, quien le ruega que huya, la llevan a optar irremediamente por la violencia con la que se cebará, primero, en el suegro y en la nueva esposa del argonauta y, después, en sus propios hijos, personajes pasivos que sufren su ira por distintos medios.

Medea hace uso de sus artes mágicas para hechizar una túnica, un collar y una diadema que sus hijos han de entregar a su nueva madrastra.¹¹⁹ Séneca dedica a través de la nodriza y un canto propiciatorio en voz de Medea un amplio fragmento a la elaboración de dicho embrujo en el que narra con todo detalle el procedimiento. Este pasaje presenta en sí mismo un grado significativo de violencia pues explica cómo son mutilados distintos animales y pulverizadas ciertas hierbas:¹²⁰

haec passa ferrum est, dum parat Phoebus diem,
illius alta nocte succisus frutex;
at huius ungue secta cantato seges. 730
Mortifera carpit gramina ac serpentium
saniem exprimit miscetque et obscenas aues
maestique cor bubonis et raucae strigis
exsecta uiuae uiscera. haec scelerum artifex
discreta ponit.¹²¹ 735

Por lo que toca a las ejecuciones de los niños, los instrumentos de muerte no se mencionan: las pocas acotaciones del suceso sólo insinúan el uso de una espada que la hechicera dice tener en la mano cuando habla a la sombra de su hermano muerto: “mihi me relinque et utere hac, frater, manu/ quae strinxit ense”.¹²²

Ahora bien, por lo que toca a las relaciones de la victimaria con sus víctimas, Creúsa y Creonte representan para Medea, desde la caracterización de personaje flotante, un nuevo

por una huida... NODRIZA. Medea... MEDEA. ¡Seré! NODRIZA. Eres madre. MEDEA. Mira para quién lo soy. NODRIZA. ¿Dudas de huir? MEDEA. Huiré, ¡pero primero me vengaré!”

¹¹⁹ *Ibid.* 570-76: “est palla nobis, munus aetheriae domus/decusque regni, pignus Aeetae datum/a Sole generis, est et auro textili/monile fulgens quodque gemmarum nitor/distinguit aurum, quo solent cingi comae./haec nostra nati dona nubenti ferant, sed ante diris inlita ac tincta artibus [tengo una túnica, regalo de la casa celestial y esplendor del reino, prenda obsequiada por el Sol a la estirpe de Eetes; también tengo un collar que brilla con oro labrado y un esplendor de gemas que realza ese oro con el que suelen ceñirse los cabellos. Que mis hijos lleven estos presentes nuestros a la prometida, pero antes habrán de ser impregnados y ungidos con mis artes funestas]”.

¹²⁰ Es este uno de los dos casos de la literatura latina de mediados del siglo I en que los personajes concretan lo que se podría llamar violencia *contra naturam*, considerada como medio físico junto con lo que contiene. El otro es el famoso acto de necromancia de Ericto en la *Pharsalia* de Lucano, (*vid.* Lucan. 6.506-830). Las similitudes entre ambos actos son patentes.

¹²¹ *Ibid.* 728-35: “esta sufrió la espada, mientras Febo preparaba el día; el retoño de aquella fue cercenado en la noche profunda; el brote de esta otra fue cortado por uña encantada. Arranca hierbas mortíferas y exprime la sangre de serpientes; mezcla aves malditas y el corazón de un búho sombrío y las vísceras extirpadas de una ronca lechuga aún viva. La artífice de crímenes dispone por separado cada una de estas cosas”.

¹²² *Ibid.* 969-70: “Abandóname a mí, hermano mío, y usa esta mano que empuñó la espada”.

estado de cosas inaceptable para ella en tanto que implican la esterilidad de sus actos para ganarse a Jasón. Entonces, Creúsa se erige como la sustituta de Medea y atenta contra la relación que esta misma había establecido con el argonauta.

De ahí que decida obrar con violencia para, por lo menos, evitar que ese nuevo estado de cosas llegue a completarse, es decir, que la boda de Jasón y de Creúsa se consume mientras ella es expulsada del reino. Aquí es útil recordar una de las características que atribuye Wiewiorka al sujeto flotante y que se cumple casi al pie de la letra en el caso de Medea: “Such violence is the mark of a subject who is well aware that it is possible that the relations he wishes to be involved in will be established one day, or who refuses to acknowledge the decline or end of the relations within which he still operates”.¹²³

Creonte representa un sustento político para el nuevo estado de cosas, es la máxima autoridad de Corinto y la obvia preferencia del matrimonio de su hija con el extranjero legitima esa nueva unión en detrimento de la anterior. Incluso, el rey atenta directamente contra Medea dado que la condena al exilio sin la posibilidad de partir con sus hijos: “ME. Supplex recedens illud extremum precor, / ne culpa natos matris insontes trahat. / CR. Vade: hos paterno ut genitor excipiam sinu”.¹²⁴ Así, es posible notar cómo Creúsa y Creonte arremeten contra dos facetas de Medea: la de esposa y la de madre, respectivamente.

La relación de la hechicera respecto de sus hijos no se entiende sin pensar en Jasón, último destinatario de los actos de violencia, pues ella reconoce que su venganza estará completa sólo cuando Jasón vea que ha asesinado a los niños. En este sentido, su ejecución responde a la búsqueda del máximo dolor en el odiado esposo. Sobre este punto es ilustrativo el siguiente verso: “Sic natos amat? / bene est, tenetur, uulneri patuit locus”.¹²⁵

Ahora bien, ya que la violencia de la tragedia se ejerce en dos momentos —cuando Medea ataca a la nueva familia de Jasón y cuando acomete contra sus propios hijos—, Séneca presenta dos “fuentes” de la narración: en el primer caso recurre al usual *nuntius*, mientras que en el segundo pone en voz de la propia filicida el “relato” de los acontecimientos.

¹²³ M. Wiewiorka, *op. cit.*, p. 150.

¹²⁴ Sen. *Med.* 282-84: “MEDEA. Suplicante, yo que me voy, te ruego esto último: que la falta de una madre no arrastre a sus hijos inocentes. CREONTE. ¡Lárgate! Como si fueran míos los recibiré en mi regazo paternal”.

¹²⁵ *Ibid.* 549-50: “¿Así ama a sus hijos? Muy bien, ya está atrapado: ha expuesto el lugar para la herida”. Con todo, es irónico que en la búsqueda de su venganza Medea renuncie a la faceta como madre que quería proteger ante Creonte. Sin embargo, esto habla por otro lado de la manera en que la subjetividad de Medea se construye absolutamente en su venganza, pues prefiere reconstituirse como la hechicera violenta y asesina antes que como madre.

El mensajero irrumpe en escena apenas inicia el quinto acto después de que padre e hija han muerto, por lo tanto, su narración corresponde a hechos pasados que él mismo presencié. De tal forma, en únicamente once versos establece con el coro un diálogo en el que explica qué ha ocurrido conforme responde a sus preguntas:

NVN. Periere cuncta, concidit regni status;
nata atque genitor cinere permixto iacent. 880
CHO. Qua fraude capti?
NVN. Qua solent reges capi:
donis.
CHO. In illis esse quis potuit dolus?
NVN. Et ipse miror uixque iam facto malo
potuisse fieri credo.
CHO. Quis cladis modus?
NVN. Auidus per omnem regiae partem furit 885
imissus ignis: iam domus tota occidit,
urbi timetur.
CHO. Vnda flammas opprimat.
NVN. Et hoc in ista clade mirandum accidit:
alit unda flammas, quoque prohibetur magis,
magis ardet ignis; ipsa praesidia occupat.¹²⁶ 890

De este fragmento hay que decir que también contribuye a la subjetividad de Medea en detrimento del detalle en la violencia porque desde un primer momento se deja sentir su “presencia” cuando el mensajero hace mención de lo que previamente se había reconocido como los medios de la violencia, es decir, esos *dona* del verso 882. Así, a partir de una palabra la gran protagonista se inserta activa y metonímicamente en la narración.

Mas no sólo ello: el mismo fragmento contribuye a la caracterización de Medea como una hechicera extremadamente poderosa dado que el mensajero dedica una parte significativa del fragmento a desarrollar los prodigios del fuego —fruto de la exitosa autoría de aquella— que consume la fortaleza de Corinto.

¹²⁶ *Ibid.* 879-90: “MENSAJERO. ¡Pereció todo! Cayó el pilar del reino. Hija y padre yacen en revueltas cenizas. CORO. ¿Presas de qué engaño? MENSAJERO. Del que suele atrapar a los reyes: ¡los regalos! CORO. ¿Qué trampa pudo haber en ellos? MENSAJERO. También yo mismo me asombro y difícilmente he podido creer, consumado el daño, que incluso haya ocurrido. CORO. ¿De qué manera fue la catástrofe? MENSAJERO. Un fuego voraz, como enviado, arrasa, furioso, con todas las partes del palacio, ya se ha derrumbado toda la casa, se teme por la ciudad. CORO. Que el agua reprima las llamas. MENSAJERO. Algo asombroso sucede también con esa calamidad: el agua alimenta las llamas, cuanto más es impedido, más arde el fuego. Ahora ya ocupa nuestras propias defensas”.

Además, hay que notar que este es uno de los casos excepcionales donde la narración de la violencia no se centra en los estragos contra el cuerpo ya que dedica un solo verso (“nata atque genitor cinere permixto iacent”) a las víctimas humanas de Medea. Antes bien, desde el relato dialógico del *nuntius*, Creúsa y Creonte trascienden sus propios cuerpos y pasan a formar parte del reino mismo, de aquí que no sea casualidad que el narrador diga “concidit regni status”, pues a la muerte de ese pilar del reino (ya sea el padre solo o él con su hija) sigue la devastación de la totalidad del palacio real, como si este fuera una extensión de aquellos. La lectura, entonces, puede ser ambivalente: Creonte y Creúsa forman parte del edificio o el edificio de ellos.¹²⁷ Así, nos encontramos con otra metonimia en el mismo drama.

Tan pronto como terminan estos versos las circunstancias cambian, pues Séneca se enfoca en la segunda parte de la vindicación de Medea y, por lo tanto, el fragmento dedicado al relato de la muerte de sus rivales resulta, no obstante su notoria brevedad, una demostración pura y dura de sus fuerzas.

Esa segunda parte tiene su inicio en los versos posteriores al 891 y en ellos Medea deja muy en claro su objetivo: “quid, anime, cessas? sequere felicem impetum./ pars ultionis ista, qua gaudes, quota est?/amas adhuc, furiose, si satis est tibi/caelebs Iason”.¹²⁸ Así, desde este punto hasta el final de la tragedia “se narran” a dos voces los acontecimientos que involucran el momento en que Medea decide matar a sus hijos y cuando huye en el legendario carro tirado por serpientes.

En este orden de ideas, se dice que estos sucesos “se narran” y que forman un “relato” —nótense las comillas— porque lo que sucede no es propiamente un acto narrativo como el que ocurre por mediación del mensajero, antes bien, Medea y Jasón —de ahí que sea a dos voces— comentan sus acciones a medida que las llevan a cabo.

En efecto, después de que ella se decide de una vez por todas a asesinar a sus hijos (“liberi quondam mei,/uos pro paternis sceleribus poenas date”)¹²⁹ y después de alucinar con la sombra de su hermano (“cuius umbra dispersis uenit/incerta membris? frater est”)¹³⁰ mata

¹²⁷ Vale la pena observar que este es uno de los dos casos en los que Séneca hace mención de los estragos de la violencia sobre las edificaciones; el otro caso es la devastación de Ilión en *Troades*.

¹²⁸ *Ibid.* 895-98: “¿Por qué te detienes, alma mía? Sigue tu feliz asalto. Esa parte de tu venganza, con la que te alegras ¿cuánto vale? Incluso ahora lo amas, loca, si te basta que Jasón sea viudo”.

¹²⁹ *Ibid.* 924-25: “Hijos alguna vez míos, ustedes den el castigo por los crímenes paternos”.

¹³⁰ *Ibid.* 963-64: “¿de quién es esa incierta sombra que viene con sus miembros dispersos? Es mi hermano”.

al primero de los niños y refiere a la muchedumbre que la busca: “uictima manes tuos / placamus ista. quid repens affert sonus? / parantur arma meque in exitium petunt”.¹³¹

Por su parte Jasón también contribuye a este comentario de sus acciones cuando él y los demás corintios encuentran a Medea (“huc, huc, fortis armiferi cohors, / conferte tela, uertite ex imo domum”)¹³² y establece con ella el último diálogo que, al igual que el del mensajero con el coro, desarrolla los acontecimientos *in faciendo*:¹³³ ella le muestra el cadáver del niño muerto (“gnatus hic fatum tulit”),¹³⁴ él le ruega que perdone al otro (“Per numen omne perque communes fugas / torosque, quos non nostra uiolauit fides, / iam parce nato. si quod est crimen, meum est”)¹³⁵, incluso a cambio de su propia vida (“me dedo morti; noxium macta caput [...] Infesta, memet perime”),¹³⁶ ella se niega (“Perfruere lento scelere, ne propera, dolor: / meus dies est; tempore accepto utimur”),¹³⁷ ejecuta al niño (“bene est, peractum est. plura non habui, dolor, / quae tibi litarem. lumina huc tumida alleua, / ingrata Iason. coniugem agnoscis tuam?”),¹³⁸ y escapa (“Per alta uade spatia sublime aetheris, / testare nullos esse, qua ueheris, deos”).¹³⁹

De los apuntes anteriores se desprende que, por la dinámica de esta segunda “narración”, el narratario es directamente el mismo lector, pues Medea y Jasón anotan lo que sucede para que aquel se haga una idea del contexto de la escena. Como producto de ello se comprende que surge una tensión entre los requerimientos propios del teatro —es decir, esas acotaciones que dan una idea de lo que ocurre mientras los personajes hablan— y los de la narrativa, en tanto que aquellos desarrollan funciones que insinúan una suerte de relato.

¹³¹ *Ibid.* 970-72: “aplacamos a tus manes con esa víctima. ¿Qué me trae ese sonido repentino? Se preparan para las armas y me buscan para mi aniquilación”.

¹³² *Ibid.* 980-81: “valiente compañía que porta las armas, hacia aquí, hacia aquí, reúnan sus dardos, derriben la casa desde su base”.

¹³³ Nótese entonces que se puede establecer una relación entre la manera de narrar y el personaje que narra: el *nuntius* (e. g. el de *Troades* y, como se verá, el de *Oedipus* junto con el de *Thyestes*) relata los acontecimientos violentos (es decir, el πάθος) cuando ya ocurrieron, mientras que los personajes más directa o estrechamente implicados en el drama, (e. g. Anfitrión en *Hercules furens*, Medea y Jasón en la presente tragedia y, como se verá Casandra en *Agamemnon*) narran conforme ocurren.

¹³⁴ *Ibid.* 1000: “Este hijo tuyo ha consumado su destino”. Nótese además la común recurrencia a los pronombres como marcadores deícticos.

¹³⁵ *Ibid.* 1002-04: “Por todo numen y por nuestra huída en común y nuestro lecho, que mi fidelidad nunca violó, ya exime a nuestro hijo. Si hay algún crimen, es mío”.

¹³⁶ *Ibid.* 1005 y 1018: “Me entrego a la muerte. Sacrifica mi cabeza criminal [...] Enemiga mía, ¡mátame a mí!”

¹³⁷ *Ibid.* 1016-17: “Goza al máximo con tu crimen, no te precipites, dolor. Es mi día. Aprovecho el tiempo concedido”.

¹³⁸ *Ibid.* 1019-21: “Está bien, se ha terminado. Dolor mío, no tuve otra cosa más que ofrendarte. ¡Alza tus ojos hinchados hacia aquí, ingrato Jasón! ¿Reconoces a tu esposa?”

¹³⁹ *Ibid.* 1026-27: “Ve por los altos espacios, en lo más elevado del cielo y atestigua que no hay dioses allá por donde vas”.

Por otro lado, se entiende quién presencia los acontecimientos violentos: Jasón pues, en comparación con Medea, quien lleva a cabo varias acciones en estos últimos versos, tiene un rol notablemente pasivo por lo que no puede sino interpelar a la otra mientras queda como impotente espectador.

Phaedra

La brutal muerte de Hipólito tiene detrás de sí una cadena de causas cuyo origen se halla en el trance de “amor” que ataca a Fedra al principio del drama. Sin embargo, a través de la lectura de Wieviorka, que como se ha visto en los casos anteriores permite profundizar en los aspectos subjetivos de la violencia, es posible reconocer que el motivo principal de la violencia se encuentra en Teseo, asociado en esta ocasión al hipersujeto.

Si bien es verdad que en un primer momento el rey de Atenas podría acercarse al sujeto flotante en tanto que su posición como *pater familias* se ve vulnerada por el “ataque” de Hipólito a Fedra, es decir que podría acusarse una pérdida de significado compatible con la de dicho de tipo, empero, Teseo no pierde en ningún momento su capacidad de agencia y es esto lo que le permite encauzar el significado del drama a partir de su posición como rey y jefe de familia y no en detrimento de ella.

Dicho de otro modo, la violencia ejercida por orden suya —que con todo no deja de ser al mismo tiempo punitiva— tiene como finalidad garantizar y sobre todo ratificar ese mismo significado en contra de quien lo lesionó, sin importar si ha sido cierto o no.¹⁴⁰ De tal forma, la afrenta que se adjudica a Hipólito es de tipo personal en contra de su propio padre pero no tanto por el lazo que existe entre ellos sino por la autoridad que Teseo representa al estar casado con Fedra.

Aunque bien podría considerarse que el “crimen” de Hipólito se ajusta al incesto, hay que mencionar que, cuando Teseo increpa al joven su falta, enfatiza el daño que se ha hecho en perjuicio suyo y antes que en perjuicio de Fedra. Así, vale la pena referir el siguiente pasaje:

[...] uera fallaces probant
simulantque molles dura. siluarum incola
ille efferatus castus intactus rudis,

¹⁴⁰ Porque las acciones de Teseo dan por sentado que Hipólito efectivamente violó a Fedra.

mihi te reseruas? a meo primum toro
et scelere tanto placuit ordiri uirum?¹⁴¹

925

Piénsese entonces en que el incesto¹⁴² se subordina al adulterio dado que en varias ocasiones, durante los primeros actos del drama cuando Fedra y su nodriza discuten las instancias morales de los sentimientos de la primera, la segunda hace referencia a la figura de Teseo y cómo el crimen insinuado por su esposa lo afectaría. Es así que desde la primera vez que la nodriza habla a Fedra la llama diciéndole: *Thesea coniunx*¹⁴³ y no *nouerca Hippolyti* o algo por el estilo. Ella se define en cuanto a la relación que guarda con Teseo y no con su hijastro.

Respecto de dichas referencias al rey de Atenas, las siguientes contribuyen a explicar esa prevalencia del adulterio, pues el delito de Fedra, antes que faltar a las leyes religiosas o morales desde la perspectiva del incesto, vulnera la relación conyugal que mantiene con el padre de Hipólito. Así cuando la nodriza dice: “si, quod maritus supera non cernit loca, / tutum esse facinus credis et uacuum metu, / erras”,¹⁴⁴ antepone la obligación marital que Fedra debe preservar respecto de Teseo, sea que este la vea o no. Para la acompañante de la reina el lazo entre esposos representa el primer obstáculo para los deseos de esta.

Lo mismo se deduce del siguiente diálogo entre ambas, “NVT. Ne crede Diti. clauserit regnum licet, / canisque diras Stygius obseruet fores: / solus negatas inuenit Theseus uias. / PH. Veniam ille amori forsitan nostro dabit”,¹⁴⁵ pues ahí se reconoce que la unión entre Hipólito y Fedra¹⁴⁶ representa un crimen siempre y cuando Teseo lo considere como tal. Así, la cuestión del adulterio representa un impedimento más grande que el del incesto.

Además, las dos referencias a la madre de Fedra, Pasífae (“quid domum infamem aggrauas / superasque matrem? maius est monstro nefas”¹⁴⁷ y “memorque matris metue

¹⁴¹ Sen. *Phaedr.* 921-25: “Los mentirosos recomiendan la verdad y los frágiles fingen dureza. Tú, habitante de los bosques, el salvaje, el casto, el púdico, el inexperto, ¿te reservas para mí? ¿Te plació iniciarte como hombre primero con mi lecho y con tan gran crimen?”

¹⁴² La disyuntiva sobre calificar la intención de Fedra a lo largo de sus distintas reinenciones en la literatura —desde Eurípides hasta Racine— como incestuosa o adúltera ha sido discutida previamente. Para conocer una breve semblanza de la cuestión, *vid.* J. E. White, Jr., “*Phèdre* is not incestuous”.

¹⁴³ Sen. *Phaedr.* 129.

¹⁴⁴ *Ibid.* 145-47: “si crees que tu crimen está asegurado y exento de miedo porque tu marido no ve los lugares superiores, te equivocas”.

¹⁴⁵ *Ibid.* 222-25: “NODRIZA. No confíes en Dite. Aunque haya cerrado su reino y el perro estigio guarde sus terribles puertas, Teseo, por sí solo, encuentra los caminos que se le ocultan. FEDRA. A lo mejor dará su aprobación a nuestro amor”.

¹⁴⁶ Dentro de las reescrituras que esta relación en el marco de la tragedia ha tenido en la literatura occidental hasta el presente destaca *Phaedra's Love* de Sarah Kane, donde la dramaturga apuesta por la conversión total de Hipólito en un joven británico de los 90 tan absolutamente irreverente y cínico que las cuestiones del incesto y el adulterio no significan nada para aquel (*vid.* S. Kane, *Phaedra's Love* en *Complete Plays*, pp. 63-104).

¹⁴⁷ Sen. *Phaedr.* 142-43: “¿por qué agravias aún más tu casa infame y superas a tu madre? Más grande que lo monstruoso es lo sacrilego”.

concubitus nouos”),¹⁴⁸ introducen el cuestionamiento ético-moral del adulterio pues al yacer con el legendario toro de Creta faltó al lazo conyugal legítimamente establecido con Minos.¹⁴⁹

Insistimos en la importancia de considerar el crimen central de la tragedia como adulterio porque es ello lo que permite que la falta de Hipólito atente en contra de Teseo y del *status quo* que él representa. Con esto en mente es posible adscribir al hipersujeto la violencia que pone en acción a través de Neptuno. En este sentido, la siguiente cita de Foucault resulta esclarecedora:

Es sabido que el adulterio era jurídica y moralmente condenado por la injusticia que cometía un hombre con aquel a cuya mujer seducía. Lo que lo constituía en una relación sexual fuera del matrimonio era el hecho de que la mujer estuviera casada y sólo ese hecho; el estado civil del hombre no se tenía en cuenta, que es lo mismo que decir que el engaño y el daño eran asunto entre los dos hombres —el que se había apoderado de la mujer y el que tenía sobre ella derechos legítimos.¹⁵⁰

De tal forma, el crimen atribuido a Hipólito se erige como una ofensa que atañe a un asunto entre los dos hombres implicados en el drama: aquel y Teseo donde el primero falta a los derechos legítimos del segundo y este actúa “legítimamente” en consecuencia. De ahí que el reproche del ofendido rey de Atenas (vv. 953-98) no incluya mención a Fedra y se centre sólo en la supuesta falsedad de Hipólito (“pudor impudentem celat, audacem quies, / pietas nefandum”),¹⁵¹ en la afrenta que “sufrió” Teseo (“numquam supremum numinis munus tui / consumeremus, magna ni premerent mala”)¹⁵² y en la ayuda que ruega a Neptuno.

Además, nótese cómo de aquí se desprenden los personajes activos y pasivos de la violencia: Hipólito la sufre mientras que Teseo la ordena y por este hecho —el de requerirla mas no aplicarla— hay que precisar que el rol activo que podría atribuirse al rey queda en un plano diferido debido a que él no la ejerce con su propia mano. Interviene entonces Neptuno quien convoca desde el mar un monstruoso toro cuya aparición equivale a la aplicación del

¹⁴⁸ *Ibid.* 170: “Acuérdate de tu madre y teme las uniones insólitas”.

¹⁴⁹ Sobre el adulterio atribuido a las mujeres en los primeros siglos de la época imperial no está de más la presente cita de Foucault: “En este arte estoico del matrimonio, para el que Musonio propuso un modelo tan estricto, se requiere una forma de fidelidad que obliga del mismo modo al hombre y a la mujer. Musonio no se contenta con prohibir todo lo que pudiese comprometer el derecho de los demás hombres y ni siquiera con proteger a la esposa contra las amenazas que podrían comprometer su estatuto privilegiado; presenta el lazo conyugal como un sistema que equilibra las obligaciones en el uso de los placeres”, M. Foucault, *op. cit.*, vol. 3, p. 191.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 188-189.

¹⁵¹ Sen. *Phaedr.* 920-21: “el pudor oculta al impúdico, la calma al audaz y la piedad al sacrilego”.

¹⁵² *Ibid.* 949-50: “nunca habría consumido el supremo obsequio de tu numen, si no me abrumaran grandes desgracias”.

castigo e incluso con ciertas reservas porque el animal azuza a los caballos y son estos quienes, desbocados, aniquilan al príncipe.¹⁵³

No obstante, por lo que toca a la cuestión de los medios de la violencia es difícil señalar con certeza alguno pues, a diferencia de otras tragedias donde los personajes empuñan las armas asesinas —*e.g.* Hércules, Pirro y Medea— o ejecutan a sus víctimas con sus manos desnudas —de nuevo el semidiós—; en *Phaedra* la muerte de Hipólito viene de una combinación de partícipes pues ni Teseo, ni Neptuno, ni siquiera el toro mismo asesinan al muchacho. Antes bien todos ellos —incluso Fedra— median en su aniquilación de manera que el funesto recorrido de los caballos desbocados involucra a todos y cada uno de ellos, empezando por la misma hija de Pasífae.

Por otro lado, el asesinato de Hipólito podría atribuirse a su carro o sus caballos pero no hay que perder de vista que no son ellos por sí solos los que desgarran el cuerpo de Hipólito, por el contrario, a esta larga “ecuación” de responsabilidades debe añadirse el lugar mismo, especialmente el suelo donde azotan y rebotan una y otra vez los miembros del joven. Con ello *Phaedra* se acerca a lo que sucede en *Troades*; ahí, la pendiente contra la que brinca Astianacte funge como medio que permite a Séneca descuartizar su cuerpo de una manera muy similar (tal vez no tan brutal) al caso de Hipólito.

En el orden de los aspectos narrativos,¹⁵⁴ Séneca vuelve a recurrir al *nuntius* para la apertura del espacio narrativo de la violencia, tal como en *Troades* y *Medea* y, al igual que en esos casos, el narratario corresponde a uno o más personajes del drama, en este caso el coro, Teseo y Fedra. La llegada del mensajero se da con el anuncio alarmante de una desgracia ya acaecida que lo sobrecoge y que se niega a revelar: “NVN. O sors acerba et dura, famulatus grauis, / cur me ad nefandi nuntium casus uocas? / TH. Ne metue cladis fortiter fari asperas: / non imparatum pectus aerumnis gero. / NVN. Vocem dolori lingua luctificam negat”.¹⁵⁵

¹⁵³ No es cuestión de minimizar la aparición del toro monstruoso sino de precisar, hasta donde más sea posible, quiénes ejercen y quiénes sufren la violencia. Lo anterior entonces no anula el hecho de que el portento marítimo sea fundamental para la tragedia puesto que demuestra que la *viveza* es un elemento primordial para el teatro senecano. Esto se observa en la amplia y detallada descripción que Séneca dedica a dicha bestia (cuya traducción se ofrece en la nota 158 de este capítulo) la cual es sumamente aterradora y contribuye tanto a la poética en estudio como a la estética del impacto en la tragedia senecana.

¹⁵⁴ Debido a que al principio del análisis de *Phaedra* ya se discutió qué implica el crimen de Hipólito para Teseo y Fedra, no es necesario dedicar un espacio a las relaciones entre victimarios y víctimas pues se deducen a partir de ese segmento.

¹⁵⁵ Sen. *Phaedr.* 991-95: “MENSAJERO. ¡Ay, suerte amarga y terrible, pesada servidumbre! ¿Por qué me llamas como mensajero de un destino abominable? TESEO. No temas hablar duramente de violentas calamidades, no poseo un pecho desacostumbrado a las dificultades. MENSAJERO. Mi lengua abatida niega al dolor una voz que causará dolor”.

Aquí se encuentra un comentario metatextual y metateatral sobre la propia función del *nuntius* en la tragedia en tanto que reconoce que su labor es terrible, pues —a menudo en el género dramático y siempre en el caso del teatro senecano— ha de comunicar los terribles acontecimientos que llevaron a la muerte de uno u otro personaje como víctima de la violencia. El *nuntius* surge entonces como el paradigma del narrador de las agresiones.

Ahora bien, nuestro poeta prepara amplia y extensamente, como en *Troades* y en *Thyestes*, la narración de la violencia a través de una descripción minuciosa del lugar, pues no sólo sirve como telón de fondo para la muerte de Hipólito: así como en la de Astianacte describe¹⁵⁶ el teatro de su ejecución, en *Phaedra* dedica un significativo número de versos a retratar el sitio, y esto ocurre porque el *locus* de los acontecimientos tiene una importancia activa y primordial en la ejecución del personaje y en la aplicación de la violencia.

En esta obra en particular, la construcción del sitio se desarrolla mediante dos panorámicas: en la primera el cordobés vuelca su atención sobre la costa en la que aparece el toro. Hay aquí una écfrasis de lugar que contribuye evidentemente a la ἐνάργεια, pues no deja mucho a la imaginación del lector; con ello en mente, léase la siguiente descripción que Séneca pone en voz del *nuntius*:

[...] nullus inspirat salo
uentus, quieti nulla pars caeli strepit
placidumque pelagus propria tempestas agit. 1010
non tantus Auster Sicula disturbat freta
nec tam furens Ionius exsurgit sinus
regnante Coro, saxa cum fluctu tremunt
et cana summum spuma Leucaten ferit.
consurgit ingens pontus in uastum aggerem, 1015
[tumidumque monstro pelagus in terras ruit]
nec ista ratibus tanta construitur lues:
terris minatur; fluctus haud cursu leui
prouoluitur; nescio quid onerato sinu
grauis unda portat, quae nouum tellus caput 1020
ostendet astris? Cyclas exoritur noua?
latuere rupes numine Epidauri dei
et scelere petrae nobiles Scironides
et quae duobus terra comprimitur fretis.
haec dum stupentes sequimur, en totum mare 1025
immugit, omnes undique scopuli adstrepunt;

¹⁵⁶ Nótese el uso de la écfrasis en su sentido pleno de descripción como un elemento que intensifica la narración de la violencia.

summum cacumen rorat expulso sale,
spumat uomitque uicibus alternis aquas
qualis per alta uehitur Oceani freta
fluctum refundens ore physeter capax.¹⁵⁷ 1030

En la segunda, Séneca complementa la construcción del lugar —no sin antes describir con todo pormenor el toro convocado por Neptuno para añadir al impacto sobre el lector—¹⁵⁸ con una breve referencia al lugar donde Hipólito se topa con el terrible monstruo mientras huye:

est alta ad Argos collibus ruptis uia,
uicina tangens spatia suppositi maris;
hic se illa moles acuit atque iras parat.
ut cepit animos seque praetemptans satis 1060
prolusit irae, praepeti cursu euolat,
summam citato uix gradu tangens humum,
et torua currus ante trepidantis stetit.¹⁵⁹

Como producto de lo anterior, Séneca extiende la panorámica del lugar desde el mar donde surge el toro hacia la colina en la que se encuentra Hipólito y con ello queda establecido otro escenario de muerte. En este sentido, nótese que, una vez que sus caballos se alarman por la

¹⁵⁷ *Ibid.* 1008-30. “ningún viento sopla en altamar, ninguna parte del quieto cielo resuena, sin embargo, una tempestad única agita un mar en calma. Ni el Austro importuna tanto los estrechos de Sicilia, ni el golfo jonio se alza tan salvaje cuando gobierna el sopro del Cauro, o cuando los pedruscos tiemblan con la marea y la blanca espuma azota el prominente Leucate. El mar se eleva, inmenso, como una pila enorme [el abultado piélagos acomete contra las tierras con un portento] y esa gran calamidad no se amontona contra naves, sino que, más bien, amenaza tierras. El oleaje se precipita con ímpetu no leve: no sé qué carga esa terrible ola en su seno. ¿Qué nueva tierra acaso asoma su cabeza a los astros? ¿Nace una nueva Cíclada? Las rocas de Epidauro, famosas por el numen del dios, quedaron ocultas, también las piedras de Escirón, conocidas por su crimen, incluso se ocultó la tierra ceñida por dos mares. Mientras estupefactos observamos estas cosas, ¡he aquí que todo el mar comienza a rugir, todos los escollos retumban! La cúspide de la ola salpica rocío de agua salada, espumea y vomita sus aguas con oleadas alternas, como cuando una ballena gigantesca, que recorre los tramos del Océano, vuelve a arrojar chorros de su boca”. Véase además que en casos como este también se aplica cierto grado de violencia sobre la naturaleza.

¹⁵⁸ *Ibid.* 1035-49: “quis habitus ille corporis uasti fuit! / caerulea taurus colla sublimis gerens / erexit altam fronte uiridanti iubam; / stant hispidae aures, orbibus uarius color, / et quem feri dominator habuisset gregis / et quem sub undis natus: hinc flammam uomunt / oculi, hinc relucent caerulea insignes nota; / opima ceruix arduos tollit toros / naresque hiulcis haustibus patulae fremunt; / musco tenaci pectus ac palear uiret, / longum rubenti spargitur fuco latus; / tum pone tergus ultima in monstrum coit / facies et ingens belua immensam trahit / squamosa partem. talis extremo mari / pistrix citatas sorbet aut frangit rates [¿cuál era el aspecto de su vasto cuerpo! El tremendo toro, alzó su cuello azulado, erigió su alta crin y brillaba su frente. Sus orejas se mantienen erizadas, el color de sus ojos es variado: tanto el que habría tenido el señor de un rebaño salvaje, como el que hubiera tenido alguna creatura nacida bajo las olas; por un lado, sus ojos vomitan llamas, por el otro, relucen extraordinarios con un tono azulado; su abultado cuello sostiene fuertes músculos y sus anchas narices resuenan con bufidos arrebatados; su pecho y su papada reverdecen con musgo adherido; su amplio costado está salpicado de tintes rojizos; luego, detrás del tronco se une al monstruo otra apariencia trasera y la enorme bestia, ahora llena de escamas, arrastra una inmensa cola. Tal como una ballena que en altamar se traga o destruye las agitadas naves]”. Valga mencionar que toda esta descripción de un híbrido toro monstruoso es innovación de Séneca pues la bestia no aparece en *Hippolytus* de Eurípides.

¹⁵⁹ *Ibid.* 1057-63: “En abruptas colinas hay hacia Argos un camino elevado, que bordea los cercanos espacios del mar extendido debajo. Ahí aquella mole se irrita y prepara sus iras. Cuando alcanzó sus fuerzas y probándose anticipó suficientemente su ira, vuela con ágil carrera, apenas tocando con su paso agitado la prominente tierra, y sombría se detuvo ante el carro del alarmado muchacho”.

embestida del monstruo y huyen desenfrenados,¹⁶⁰ el *locus* juega un rol significativo en el desmembramiento y la consecuente muerte del muchacho pues se conjuga con su carrera maniática.

En efecto, Hipólito, atrapado por sus propias riendas,¹⁶¹ queda a merced de los golpes que le propinan los accidentes topográficos del lugar: los campos arados (“late cruentat arua”),¹⁶² las piedras (“et inlisum caput scopulis resultat”¹⁶³ y “et ora durus pulcra populatur lapis”),¹⁶⁴ los espinos (“auferunt dumi comas”)¹⁶⁵ y un árbol chamuscado (“tandemque raptum truncus ambusta sude/medium per inguen stipite erecto tenet”).¹⁶⁶ Por lo demás, entre estos breves sucesos, Séneca intercala la destrucción que poco a poco sufre su cuerpo, enfatizando la pérdida de su belleza: “peritque multo uulnere infelix decor”¹⁶⁷ y el daño hecho por su propio carro: “moribunda celeres membra peruoluunt rotae”.¹⁶⁸

Cuando Hipólito queda atrapado por el árbol resulta más evidente el daño provocado por la conjunción del lugar y el curso desenfrenado de los caballos:

tandemque raptum truncus ambusta sude
medium per inguen stipite erecto tenet,
[paulumque domino currus affixo stetit] 1100
haesere biiuges uulnere — et pariter moram
dominumque rumpunt. inde semianimem secant
uirgulta, acutis asperi uepres rubis
omnisque truncus corporis partem tulit.¹⁶⁹

¹⁶⁰ *Ibid.* 1068-71 y 1080-84: “inobsequentes protinus frenis equi/rapuere cursum iamque derrantes uia./quacumque rabidos pauuidus euexit furor,/hac ire pergunt seque per scopulos agunt [...] non licuit ultra fugere: nam toto obuius/incurrit ore corniger ponti horridus./tum uero pauida sonipedes mente exciti/imperia soluunt seque luctantur iugo/eripere rectique in pedes iactant onus [rebelándose de inmediato contra las bridas arrancaron la carrera y ya desbocándose de su camino, la locura del terror los arrastra salvajes por todos lados. Van por aquí y se dirigen contra los escollos... no fue posible huir más allá, el horrible cornudo del mar, interceptándolos, los ataca con toda su testa. Entonces, los caballos excitados por su mente verdaderamente aterrada sueltan las riendas y luchan para desgarrar el yugo y alzados en sus patas tiran su carga]”.

¹⁶¹ *Ibid.* 1085-87: “praeceps in ora fusus implicuit cadens/laqueo tenaci corpus et quanto magis/pugnat, sequaces hoc magis nodos ligat [se precipita derribado de bruces, al caer se enreda su cuerpo en intrincado lazo y, cuanto más lucha, más aprieta los nudos que se prensan]”.

¹⁶² *Ibid.* 1093: “por doquier tiñe con su sangre los campos arados”.

¹⁶³ *Ibid.* 1093-94: “...y su cabeza rebota destrozada entre las piedras”.

¹⁶⁴ *Ibid.* 1095: “...y las sólidas rocas despedazan su bello rostro”.

¹⁶⁵ *Ibid.* 1094: “los espinos arrancan sus cabellos”.

¹⁶⁶ *Ibid.* 1098-99: “finalmente, un árbol de ramas chamuscadas lo atrapa, arrebatándolo por la mitad de la entrepierna con su tronco erguido”.

¹⁶⁷ *Ibid.* 1096: “su desdichada hermosura se pierde entre muchas heridas”.

¹⁶⁸ *Ibid.* 1097: “las veloces ruedas hacen rodar sus miembros moribundos”.

¹⁶⁹ *Ibid.* 1098-1104: “y, finalmente, un árbol arrebatándolo con sus ramas chamuscadas lo atrapa con su tronco erguido por la mitad de la entrepierna [y, prendido el conductor, el carro se detuvo un poco.] El par de caballos se detuvo con este golpe... más luego parten, a la vez, el obstáculo y a su dueño, entonces las ramas lo desgarran medio muerto; los abrojos afilados con espinas puntiagudas y el tronco desgarraron las partes de todo su cuerpo”.

Se nota entonces que, al igual que en el caso de la ejecución de Astianacte, en *Phaedra* el lugar donde ocurren los hechos no se limita a formar parte de la escena sino que interviene directa y activamente en ella: contribuye de manera primordial a la aniquilación del sujeto que sufre la violencia. Además, hay que notar que, de nuevo, es posible relacionar la aplicación de la violencia desmedida sobre un cuerpo con la injerencia de las fuerzas de la naturaleza,¹⁷⁰ es decir, que cuando el *locus* deviene en agente del asesinato, sus estragos tienden a ser más terribles que en otros casos. Piénsese, por ejemplo, en el asesinato de Políxena por mano de Pirro o de los hijos de Jasón por mano de Medea donde la narración de la muerte es más bien simple y se limita a enunciar el momento en que uno u otra asestan el golpe mortal.

Como consecuencia de lo anterior, es posible identificar un elemento clave en el tratamiento literario de Séneca respecto de los cuerpos y de la violencia que los destroza, o sea, de la poética en análisis: el lugar concreto puede convertirse en partícipe de esta y su descripción minuciosa, que en ambos casos —*Troades* y *Phaedra*— precede a la ocurrencia en sí del acto violento, obedece a una predisposición del *locus* como agente que asesina a la víctima. Contrástese entonces con los casos de *Hercules furens*, *Medea* y *Oedipus* en los que no hay un desarrollo pormenorizado del lugar de la muerte pues no tiene injerencia en la violencia y se restringe sin más a ser la escenografía de sus respectivas tragedias.

Este cuidado y atención que Séneca pone en el sitio de los hechos no se circunscribe únicamente al momento narrativo de la poética: como se verá en el estudio de la descripción —al menos respecto de la muerte de Hipólito—, el lugar también tiene una relevancia significativa en el desarrollo de la éfrasis cadavérica.

Oedipus

Las causas de la violencia en la tragedia del usurpador tebano son idénticas a las ya revisadas en *Phoenissae* pues de manera laxa es posible considerar aquel drama como continuación de *Oedipus*.¹⁷¹ De tal suerte, el Edipo de la obra homónima se atribuye a ese hipersujeto del que ya hemos hablado antes y que se define en los postulados de Wieviorka sobre la violencia.

¹⁷⁰ La excepción ocurre en *Hercules furens* dado que los cuerpos de Mégara y de uno de los hijos del Álcida también son víctimas de una destrucción brutal, parecida a la de Astianacte y a la de Hipólito.

¹⁷¹ Con la salvedad de que, en *Phoenissae*, Yocasta sigue viva mientras que en *Oedipus* se suicida.

Tal como se vio previamente, la violencia ejercida por Edipo —sobre la cual hay que apuntar que no es asesina sino mutiladora— alcanza su pleno significado en el momento en que el rey conoce la verdad sobre su procedencia. Por lo tanto, debido a que pierde su identidad como el legítimo soberano de Tebas se dedica a reconstruirse como el absoluto transgresor de las leyes que desde su perspectiva representa.

Al igual que en *Phoenissae*, no es casualidad que Edipo se vea “obligado” a transformar su cuerpo¹⁷² de manera tal que señale las marcas de su propio tormento. Su físico pasa entonces por una resignificación importante, indicadora de “lo que lleva dentro”, es decir, la conciencia de sus propias transgresiones. También se habla entonces de una violencia autopunitiva cuya base es, igualmente, el hipersujeto. Sobre ello son ilustrativos monólogos como el siguiente:

soluendo non es: illa quae leges ratas
Natura in uno uertit Oedipoda, nouos
commenta partus, supplicis eadem meis
nouetur. iterum uiuere atque iterum mori 945
liceat, renasci semper ut totiens noua
supplicia pendas — utere ingenio, miser:
quod saepe fieri non potest fiat diu;
mors eligatur longa.¹⁷³

Ahora bien, la violencia efectivamente asesina, es decir, la que comete Yocasta contra sí misma, también la ubica, como en *Phoenissae*, en el espectro del sujeto flotante, empero las razones para ello son evidentemente distintas respecto de las enunciadas en aquella tragedia porque su suicidio no trata de intervenir en algún acontecimiento en el que ha perdido un determinado grado de agencia (la guerra fratricida que se cierne sobre Tebas); antes bien, los motivos de su muerte se comprenden desde el momento en que no puede hacer absolutamente nada respecto de su nueva posición como la reina consorte de su propio hijo. Al contrario de Edipo, no busca darse un nuevo significado sino que reconoce su absoluta impotencia ante las nuevas revelaciones. Por ello la única salida que le queda es la de acabar con su vida y

¹⁷² Nótese una vez más la plástica del cuerpo reconocida por Margo Glantz (*vid.* nota 93 del presente capítulo).

¹⁷³ Sen. *Oed.* 942-49: “no tienes para pagar: que aquella naturaleza, que sólo contra Edipo volteó las leyes establecidas, que maquinó partos inusitados, que esa misma se modifique con mis tormentos; que se permita vivir de nuevo y de nuevo morir, nacer siempre para que sufras constantemente nuevos tormentos. Usa tu ingenio, miserable: que ocurra por mucho tiempo lo que a menudo no puede ocurrir; que sea elegida una larga muerte”. Véase además que este diálogo justificaría la variada cantidad de tormentos que se le ocurren a Edipo como castigo en *Phoenissae*.

así terminar con el tormento provocado. Léase en este sentido la siguiente declaración de Yocasta:

Quid, anime, torpes? socia cur scelerum dare
poenas recusas? omne confusum perit, 1025
incesta, per te iuris humani decus:
morere et nefastum spiritum ferro exige.
non si ipse mundum concitans diuum sator
corusca saeua tela iaculetur manu,
umquam rependam sceleribus poenas pares 1030
mater nefanda. mors placet: mortis uia
quaeratur.¹⁷⁴

Así es que la reina de Tebas reconoce que la única acción a su alcance para recuperar algún tipo de influencia sobre su propia vida es, paradójicamente, acabar con ella. Además, véase que no obstante la posibilidad de relacionar a Yocasta con el hipersujeto (pues es verdad que al igual que Edipo se identifica como una absoluta transgresora de las leyes), la violencia que ejerce contra sí misma no convierte la muerte en un modo de vida (como sí ocurre con su hijo cuando este declara en el verso 949: “mors eligatur longa”).

Las líneas anteriores revelan la dificultad de señalar a los personajes activos y pasivos de la violencia dado que quienes la ejercen la aplican sobre ellos mismos, es decir, siguiendo con la analogía gramatical de sujeto activo y pasivo, las agresiones de Edipo y Yocasta serían más bien reflexivas.¹⁷⁵

Por otro lado, los medios a los que recurren estos personajes, especialmente el rey, representan una innovación no sólo respecto del *Oedipus Tyrannus* de Sófocles sino del propio teatro senecano. En efecto, el *Oedipus* del poeta romano se aleja de la tragedia ateniense en dos aspectos: primero, Yocasta se suicida con una espada¹⁷⁶ y no colgada como

¹⁷⁴ *Ibid.* 1024-32: “¿por qué te entorpeces, alma mía? ¿Por qué, como cómplice de los crímenes, rehúas aplicar los castigos? Incestuosa, por ti ha perecido desordenado todo el cuidado de las leyes humanas. Muere y extirpa con la espada tu aliento abominado. Incluso si el mismo padre de los dioses, agitando el mundo, lanza sus fulgurantes dardos con su mano feroz, nunca compensarás, con castigos equivalentes, tus penas como madre abominable. Me place la muerte, hay que buscar el camino de la muerte”.

¹⁷⁵ Lo mismo ocurre con Fedra en su tragedia homónima quien al ver las consecuencias de sus actos decide acabar con su vida atacada por el remordimiento y por el deseo de unirse a Hipólito después de la muerte.

¹⁷⁶ Sen. *Oed.* 1027-32.

en el drama sofocleo;¹⁷⁷ mientras que Edipo extirpa sus ojos con sus propios dedos¹⁷⁸ y no con los broches del vestido de su madre.¹⁷⁹

Ahora bien, las relaciones que guardan entre sí los personajes de la tragedia son evidentes y toda ella se desenvuelve a partir de las implicaciones que suponen el incesto y el parricidio. Como se dijo anteriormente, las violencias de Edipo y Yocasta sobre sí mismos se presentan como castigos a dicho actos. De tal suerte que la revelación de dichas relaciones de parentesco implica el punto más importante del drama y encauza su desenlace violento.

En cuanto a los aspectos del narrador y el narratario, Séneca al igual que Sófocles recurre al mensajero para relatar la mutilación de Edipo. Aquel irrumpe en escena al inicio del último acto de la tragedia, después de una intervención del coro —narratario en este caso— quien, al igual que en *Phaedra*,¹⁸⁰ lo introduce anunciándolo (“sed quid hoc? postes sonant,/maestus et famulus manu/regius quassat caput”)¹⁸¹ y le pregunta por lo sucedido (“ede quid portes noui”)¹⁸² pues él presenció lo que enseguida se narra. Así, pues, se relatan asuntos que ya han ocurrido.

Sin embargo, hay que hacer la siguiente precisión: el *nuntius* narra únicamente la ablación del parricida y deja en voz de Yocasta su propio suicidio. Como se puede leer a partir del verso 1027, ella dedica una cuantas palabras a reflexionar sobre su situación y, después de optar por la muerte diciendo: “eligere nescis uulnus: hunc, dextra, hunc pete/uterum capacem, qui uirum et gnatos tulit”,¹⁸³ la inmediata intervención del coro declara que ella ha acabado con su vida: “iacet perempta. uulneri immoritur manus/ferrumque secum

¹⁷⁷ S. *OT*. 1263-64: “οὐδὲν δὴ κρεμασθῆναι τὴν γυναῖκα ἔσειδομεν,/πλεκταῖσιν αἰώραισιν ἐμπελεγμένην [donde advertimos a la mujer colgada, enredada con retorcidos nudos]”.

¹⁷⁸ Sen. *Oed*. 965-67: “scrutatur auidus manibus uncius lumina,/radice ab ima funditus uulsos simul/euoluit orbes [salvaje hurga sus ojos con sus manos como ganchos, desde la profunda raíz desprende juntos los globos arrancados por completo]”.

¹⁷⁹ S. *op. cit.* 1268-70: “ἀποσπάσας γὰρ εἰμάτων χρυσηλάτους/περόνας ἀπ’ αὐτῆς, αἷσιν ἐξεπέλλετο,/ἄρας ἐπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων [entonces, habiendo arrancado los dorados broches de la ropa de la misma (Yocasta), los acomodó y, habiéndolos alzado, golpeó las cuencas de sus propios ojos]”. Como puede verse, hay aquí otro caso en el que Séneca va “un paso más allá” respecto de sus precedentes trágicos: aunque extirparse los ojos es un acto por sí mismo terrorífico y sumamente violento, hay que llamar la atención sobre el hecho de que la innovación senecana parece dificultar mucho más la acción haciendo que este sea todavía más doloroso, especialmente porque Sófocles se limita a decir que su Edipo se golpea los ojos con los broches, como si nada más se los picara; mientras que Séneca se explaya al detallar que el rey parricida rasca con sus uñas las cuencas de su cara hasta no dejar ni un solo tejido ocular.

¹⁸⁰ Sen. *Phaedr.* 989-90: “Sed quid citato nuntius portat gradu/rigatque maestis lugubrem uultum genis? [pero, ¿qué trae con paso apurado el mensajero y por qué riega con ojos afligidos su lúgubre rostro?]”.

¹⁸¹ Sen. *Oed*. 911-13: “pero, ¿qué es esto? Suenan las puertas, un triste sirviente del rey golpea con la mano su cabeza”.

¹⁸² *Ibid.* 913: “di qué novedad traes”. Nótese, además, que aquí Séneca vuelve a usar el mismo verbo (*edere*) en modo imperativo para pedir al *nuntius* que exponga lo ocurrido, tal como en *Troades* donde Andrómaca pide al mensajero que le relate los asesinatos: “ede et enarra omnia” (Sen. *Tro.* 1067).

¹⁸³ Sen. *Oed*. 1038-39: “no sabes elegir la herida: contra este, diestra mía, acomete contra este amplio útero que soportó a un esposo y a sus hijos”.

nimius eiecit cruor”.¹⁸⁴ Nótese entonces que la dinámica “narrativa” de la muerte de Yocasta se asemeja al asesinato de los niños de *Medea*¹⁸⁵ en tanto que los mismos personajes que cometen la agresión narran —más bien acotan— *in faciendo* su proceder.

Por lo que toca al lugar, en contraste con *Troades* o *Phaedra*, Séneca dedica sólo dos versos a indicar dónde se lleva a cabo la violencia: “regiam infestus petens / inuisa propero tecta penetrauit gradu”.¹⁸⁶ Se trata pues únicamente de un marco referencial para ubicar los actos de la tragedia y no de un sitio que influye activamente en ella; así, el palacio de Tebas se presenta plenamente como escenografía, pero no sólo ello: dichos versos también permiten velar los acontecimientos cruentos en tanto que hacen que ocurran “tras bambalinas”, pues se insinúa que Edipo desaparece del cuadro central.

Entonces, Séneca centra su atención en la culminación del acto mismo, pues no es casualidad que narre con todo detalle el momento en que Edipo arranca sus ojos y que se enfoque en elementos que potencian el dolor del rey. En concreto, el fragmento de la mutilación acude a recursos auditivos para representar la agonía del protagonista. Así ocurre en los versos 960-62 (“uiolentus audax uultus, iratus ferox / iamiam eruentis; gemuit et dirum fremens / manus in ora torsit”),¹⁸⁷ donde el poeta destaca los gemidos de tortura de Edipo junto con su estado de ánimo que provocan en la percepción del auditorio (de los lectores en la actualidad) la violencia de la imagen presentada.

Y no sólo lo anterior, la escena misma plantea una lucha de Edipo contra su propio dolor. Con ello en mente léase el siguiente fragmento:

[...] haeret in uacuo manus
et fixa penitus unguibus lacerat cauos
alte recessus luminum et inanes sinus
saeuitque frustra plusque quam satis est furit. 970
tantum est periculum lucis? attollit caput
cauisque lustrans orbibus caeli plagas
noctem experitur. quidquid effossis male
dependet oculis rumpit [...]¹⁸⁸

¹⁸⁴ *Ibid.* 1040-41: “yace aniquilada; su mano muere sobre la herida y la sangre rebosante expulsa consigo la espada”.

¹⁸⁵ *Sen. Med.* 969-71 y 1018-20.

¹⁸⁶ *Sen. Oed.* 917-18: “buscando hostil el palacio penetró en los odiados techos con paso rápido”.

¹⁸⁷ *Ibid.* 960-62: “el rostro del que ya casi está por arrancarlos es tenaz, violento, enfurecido, feroz. Gimió y gritando terriblemente dirigió su mano contra su cara”.

¹⁸⁸ *Ibid.* 967-74: “su mano palpa el hueco y, encajada profundamente, con las uñas raspa hasta el fondo los vacíos huecos de los ojos y las inanes cavidades. Se ensaña en vano y enloquece más de lo suficiente: ¿tan grande es el riesgo de ver? Alza su cabeza y, recorriendo las regiones del cielo con sus globos vacíos, experimenta su noche. Extirpa cualquier cosa que aún

Además de lo anterior, del fragmento destaca la saña con la que Edipo se flagela, tanto así que el *nuntius* hace un comentario respecto de ello (“plusque quam satis est furit. tantum est periculum lucis?”) y que Edipo no deja un solo tejido de sus ojos sobre su cara (“quidquid effossis male dependet oculis rumpit”).

En consecuencia, la ablación del desdichado rey tiene como fundamentos el dolor y la aversión contra sí mismo, muy a tono con las causas de la violencia ya revisadas: la hipersubjetivación de Edipo como efigie del transgresor justamente castigado se evidencia en los gritos de aflicción y de rabia. De tal forma, la violencia cumple con su objetivo ya que él mismo después de mutilarse reconoce que ha pagado su pena: “et uictor deos/conclamat omnis: ‘parcite in patriae, precor:/ iam iusta feci, debitas poenas tuli;/ inuenta thalamis digna nox tandem meis.’ ”¹⁸⁹

Finalmente, Séneca remata la escena con una breve pero muy potente écfrasis que, además de cerrar el cuarto acto, permite reconocer los estragos de la violencia sobre el cuerpo de Edipo que, tal como quería, devino en símbolo del anhelado tormento “eterno”: “rigat ora foedus imber et lacerum caput/largum reuulsis sanguinem uenis uomit”.¹⁹⁰

Agamemnon

Las causas de la violencia en esta tragedia son múltiples, pues van desde la venganza pura hasta la legendaria confrontación entre los tantálidas. Como en ocasiones anteriores, la tipología de Wieviorka contribuye a esclarecer las causas subjetivas de la violencia y a comprender las agresiones en escenas subsecuentes: Clitemnestra, al igual que Juno y Medea, sufre una pérdida de agencia sobre la situación en la que vive y recurre a la violencia como medio para recuperarla.

cuelgue indebidamente de sus ojos arrancados”. Sobre nuestra traducción de *periculum lucis* aquí y en el Apéndice A: optamos por una metonimia, el *sentido de la vista* en lugar de *luz*, porque, en *Phoenissae*, Edipo deja muy en claro la razón que lo lleva a querer mutilarse: “ego castam manum/nefandus incestificus execrabilis/attrecto? ego ullos aure concipio sonos,/ per quos parentis nomen aut nati audiam?/utinam quidem rescindere has quirem uias/manibusque adactis omne qua uoces meant/aditusque uerbis tramite angusto patet/eruere possem [¿Yo, abominable, incestuoso y despreciable, toco tu casta mano? ¿Percibo con mis oídos cualquier sonido por el que escucho el nombre de padre o de hijo? Ojalá fuera capaz de desgarrar por completo estas orejas, obligar a mis manos a arrancar todo por donde pasan las voces y pudiera extirpar los caminos donde se abre un apretado sendero a las palabras.]” *vid. Sen. Phoen. 222-29*. Es decir, que antes, que temer a la luz, Edipo quiere perder toda capacidad sensorial. Sólo así podría estar satisfecho con su castigo, o sea, ser un muerto viviente, porque no percibiría nada pero no habría acabado realmente con su vida.

¹⁸⁹ Sen. *Oed.* 974-77: “y victorioso exclama a todos los dioses: ‘¡Ay! Perdonen a mi patria, se los ruego: ya hice lo que es justo, soporté los castigos debidos; he encontrado una noche digna de mis lechos’ ”.

¹⁹⁰ *Ibid.* 978-79: “una lluvia funesta riega su rostro y de sus venas arrancadas su mutilada cabeza vomita abundante sangre”.

Ejemplo de ello es la siguiente declaración de la reina sobre su propia subjetividad:

Maiores cruciant quam ut moras possim pati;
flammae medullas et cor exurunt meum;
mixtus dolori subdidit stimulos timor;
invidia pulsat pectus, hinc animum iugo
premit cupido turpis et uinci uetat; 135
et inter istas mentis obsessae faces
fessus quidem et deuinctus et pessumdatum
pudor rebellat. fluctibus uariis agor,
ut, cum hinc profundum uentus, hinc aestus rapit,
incerta dubitat unda cui cedat malo. 140
proinde omisi regimen e manibus meis:
quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,
hoc ire pergam; fluctibus dedimus ratem.
ubi animus errat, optimum est casum sequi.¹⁹¹

En este fragmento se percibe la debacle que aqueja a Clitemnestra y que la lleva a sentir simultáneamente la ira, el dolor y, crucialmente, una esperanza que podríamos relacionar con la posibilidad que Wieviorka otorga al sujeto flotante de modificar por medio de la violencia la aplastante situación en la que se encuentra.

Esto se explica si se considera que el nuevo estado de cosas provocado por las decisiones de Agamenón implica una gran pérdida de significación propia. Es decir, por las circunstancias iniciales de la tragedia se entiende que Clitemnestra ya se ha visto vulnerada por la muerte de Ifigenia que el caudillo de caudillos permitió.¹⁹² Acerca de esto la reina declara:

reuoluit animus uirginis thalamos meae
quos ille dignos Pelopia fecit domo, 165
cum stetit ad aras ore sacrificio pater
quam nuptialis! horruit Calchas suae
responsa uocis et recedentes focos.

¹⁹¹ Sen. *Ag.* 131-44: “cosas muy grandes me atormentan como para que pueda soportar la demora. Las llamas queman mis adentros y mi corazón. El temor mezclado con el dolor me incita; la envidia bate mi pecho. Aquí un repugnante deseo oprime mi ánimo con su yugo y no permite que sea vencido. Y entre esos fuegos de la mente obsesa, mi pudor verdaderamente fatigado, atado y derruido se rebela. Soy llevada por diversos cauces como cuando por un lado el viento fresco y por el otro el oleaje agitan lo profundo, la incierta ola duda ante qué mal podría ceder. Por esta razón liberé de mis manos las riendas: a donde quiera que me lleve la ira, a donde quiera el dolor, a donde quiera la esperanza, ahí me dirigiré. Entregué mi barca a las corrientes: cuando el alma anda perdida, lo mejor es seguir el azar”. Valga apuntar, además, que, junto con el monólogo inicial de Juno en *Hercules furens* y los largos monólogos de Medea en su tragedia, los de Clitemnestra son ejemplos paradigmáticos de la construcción de la subjetividad de los personajes del teatro senecano.

¹⁹² Poco importa si Ifigenia sigue con vida según se explora en la *Iphigenia Taurica* de Eurípides.

o scelera semper sceleribus uincens domus:
cruore uentos emimus, bellum nece!¹⁹³ 170

A esta afrenta contra la tindárida hay que añadir el rapto de Criseida y el casamiento de Agamenón con Casandra, hecho que implica, como en el caso de Medea, el repudio de la esposa por una nueva mujer. Así, las acciones del átrida vulneran tres pilares de la subjetividad de Clitemnestra, primero el de madre, después el de esposa y por extensión el de reina legítima. En sus propias palabras:

amore captae captus, immotus prece 175
Zminthea tenuit spolia Phoebei senis,
ardore sacrae uirginis iam tum furens.
[...] en Paridis hostem! nunc nouum uulnus gerens
amore Phrygiae uatis incensus furit,
et post tropaea Troica ac uersum Ilium 190
captae maritus remeat et Priami gener.¹⁹⁴

Por lo que toca al proceder de Egisto si bien es verdad que su participación en la tragedia también es causada por la misma maldición sobre la casa de Pélope, no obstante, el tratamiento de Séneca lo ubica más como un personaje que convence a Clitemnestra de consumir su venganza sobre su marido, recordándole los motivos arriba mencionados con los que justifica su ejecución. Lo anterior se deduce de las siguientes palabras:

effusa circa paelicum quanto uenit
turba apparatu! sola sed turba eminent
tenetque regem fammula ueridici dei. 255
feresne thalami uicta consortem tui?
at illa nolet. ultimum est nuptae malum
palam maritam possidens paelex domum.
nec regna socium ferre nec taedae sciunt.¹⁹⁵

¹⁹³ Sen. *Ag.* 164-70: “¡mi ánimo rememora las bodas de mi niña, que él hizo dignas de la casa de Pélope, cuando el padre se plantó ante el altar con semblante sacrificial, ¡vaya nupcias! Calcante tuvo horror de las respuestas de su propia voz y del fuego que frente a él retrocedía. ¡Ay, casa que vences los crímenes siempre con crímenes! ¡Compramos vientos con sangre, la guerra con muerte!” El segundo y penúltimo versos del fragmento permiten relacionar la violencia de la tragedia con la condena de la casa de Pélope.

¹⁹⁴ *Ibid.* 175-77 y 188-91: “cautivo por el amor de una cautiva, la conservó, inflexible a los ruegos del anciano de Febo, como espolio esmínteo: ya entonces enloquecido por el ardor de la sagrada doncella [...] ¡Vaya, enemigo de Paris! Trayendo ahora una nueva herida, enloquece y arde por el amor de la profeta frigia y después de los trofeos troyanos y de la destruida Ilión vuelve como marido de una cautiva y yerno de Príamo”.

¹⁹⁵ *Ibid.* 253-59: “¡con qué magnificencia viene alrededor la dispersa multitud de amantes! Una sola sobresale de entre la multitud: la servidora del dios que dice la verdad domina al rey. ¿Acaso, vencida, compartirás con una concubina tu lecho? Sin embargo, ella no lo querrá: la más grande desgracia de una esposa es la amante que posee abiertamente la casa del marido. Ni los reinos ni los matrimonios saben tolerar a un cómplice”.

Destaca de estos versos que Egisto hace referencia al nuevo estado de cosas que la llegada de Casandra provoca en detrimento de la dignidad de la reina legítima. Su argumento toca puntos sensibles para Clitemnestra y evidencia la pérdida de su merecida posición. No es casualidad entonces que Egisto haga de la profeta frigia la enemiga a vencer, especialmente por lo que se refiere a la airada reina. Hay que notar además que en su discurso deja entrever sus intenciones dado que introduce un elemento político, es decir, la autocracia a la que aspira.

De las reflexiones anteriores se deducen los personajes activos y pasivos de la violencia: los primeros corresponden a la pareja de conspiradores, Clitemnestra y Egisto, y los segundos obviamente al átrida pero, además, también a Casandra pues respecto de esta última no hay que olvidar que la tragedia concluye con su asesinato (según lo sugieren los dos últimos versos: “CA. iam, iam iuuat uixisse post Troiam, iuuat. / CL. Furiosa, morere. CA. Veniet et uobis furor”).¹⁹⁶

Las relaciones entre verdugos y víctimas también se transparentan a través del análisis anterior: para Clitemnestra, Agamenón representa el padre filicida y el esposo infractor de las leyes impuestas por esos roles, lo primero por haber ejecutado a su hija y lo segundo por haber tomado una nueva mujer en contra de ella: las acciones del átrida efectivamente atentan contra su dignidad.¹⁹⁷ Por su parte, Casandra representa la amante y, por tanto, la “enemiga” a la que debe eliminar para que su estatus de reina no se vea todavía más comprometido. Por lo que toca a la relación entre Agamenón y Egisto hay que recordar que entre ellos existe una rencilla familiar precedente y que, incluso, el segundo nace con el objetivo manifiesto de vengar a su padre, Tiestes, en el hijo de Atreo por los asesinatos que este cometió en la tragedia homónima. Notamos, entonces, que la muerte de Agamenón esta encausada por la

¹⁹⁶ *Ibid.* 1011-12: “CASANDRA. Ya, ya me alegra haber vivido después de Troya, me alegra. CLITEMNESTRA. ¡Muere, loca! CASANDRA. También a ustedes vendrá la locura”.

¹⁹⁷ Si bien es verdad que, de acuerdo con Foucault, los varones de la Antigüedad (especialmente en los siglos IV y III a. C.) estaban posibilitados a tener amantes sin que ello significara un agravio para su esposa legítima (*vid.* M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 2, pp. 155 ss.), no obstante, el mismo filósofo reconoce que para el siglo en que se componen las tragedias senecanas (I d. C.) la percepción del matrimonio ya se había modificado, tal como lo atestiguan diversos textos de las primeras dos centurias de la era cristiana (*vid.* nota 61 de la introducción); de manera que la relación matrimonial deviene un lazo estrecho basado en la reciprocidad y el respeto hacia el cónyuge. En palabras de Foucault: “Este estilo, con la moderación que exige, no se define únicamente por el dominio de sí o por el principio de que hay que gobernarse a sí mismo para poder dirigir a los demás sino también por la elaboración de cierta forma de reciprocidad; en el lazo conyugal que marca tan fuertemente la existencia de cada uno, el cónyuge, en tanto copartícipe privilegiado, debe ser tratado como un ser idéntico a uno y como un elemento con el que se forma una unidad sustancial. Esta es la paradoja de la temática del matrimonio en el cultivo de sí tal como lo desarrollo esta filosofía: la mujer-esposa, valorada como el otro por excelencia, debe ser reconocida por el marido como parte de la unidad que constituye con él” (M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 3, p. 181). Además, *vid. ibid.*, “La cuestión del monopolio”, pp. 181 ss.

venganza pura y dura tanto de Clitemnestra como de Egisto. Valga apuntar, además, que hay, igualmente, una motivación política, pues uno ocupa la posición política que el otro busca usurpar.

Finalmente, en cuanto al resto de los aspectos esenciales de la violencia, los medios de los que se sirven los conspiradores son particulares y no tienen similitud con otros dramas de Séneca: el autor menciona el uso de una túnica tejida por Clitemnestra, que ella misma le pide que se ponga en lugar de los espolios de Príamo,¹⁹⁸ para que Agamenón no escape y así la prenda equivale a una red: “mortifera uinctum perfidae tradit neci/induta uestis: exitum manibus negant/caputque laxi et inuuii cludunt sinus”.¹⁹⁹

Resalta en este sentido que de todo el repertorio de las víctimas del teatro senecano Agamenón y los hijos de Tiestes son los únicos que mueren como producto de una traición y, especialmente, amarrados. Si bien el hecho de atar a los sobrinos de Atreo se debe a otros motivos, en el caso del caudillo de caudillos llama la atención que coincida con que sus verdugos son una mujer y un semihombre —es decir, un cobarde o un afeminado—,²⁰⁰ como lo llama Casandra mientras narra el asesinato (“haurit trementi semiuir dextra latus”).²⁰¹

Implicaría entonces que un ataque frontal contra Agamenón habría fracasado debido a que un hombre curtido en la guerra y poseedor de un estatus como el del rey tendría una fuerza física superior a la de ambos.²⁰² Esta sería entonces una forma de explicar la comparación del episodio de la ejecución del átrida con la caza del jabalí hecha por Séneca en 892-96.²⁰³

¹⁹⁸ Sen. *Ag.* 881-83: “detrahere cultus uxor hostiles iubet,/induere potius coniugis fidae manu/textos amictus” [la reina le insiste quitarse los atavíos enemigos y mejor vestir los ropajes tejidos por su mano de fiel esposa].

¹⁹⁹ *Ibid.* 887-89: “la vestimenta letal, ya puesta, lo entrega, atrapado, a una muerte traicionera: los pliegues, amplios y sin salidas, le impiden sacar las manos y le tapan la cabeza”. Es menester señalar que esta ampliación en la descripción de la vestimenta es otra innovación senecana, pues si bien en el *Agamemnon* de Esquilo Clitemnestra menciona la prenda que sirvió como red para atrapar al rey, su mención es breve y no menciona la lucha de Agamenón para liberarse. A. *Ag.* 1382-83: “ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὅσπερ ἰχθύων,/περιστιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν [le puse alrededor una impenetrable red, como la de los peces, opulenta desgracia de vestido]”.

²⁰⁰ Sobre dicho adjetivo, Pérez Gómez explica “La cobardía afeminada (*semivir*) es un rasgo que procede de Esquilo (*Agamenón* 1625) aunque allí Egisto no toma parte en el asesinato; Séneca, como Sófocles (*Electra* 299 ss.), combina esta tradición con la de Homero (*Od.* 11, 424), en donde Egisto es el principal agente del crimen. Entiendo que aquí Séneca emplea el término para señalar su cobardía impropia de un hombre (*cf.* la descripción de la muerte de Pompeyo a manos de un afeminado en Lucano, 8, 550 ss.)” (L. Pérez Gómez, *op. cit.*, pp. 839, nota 157).

²⁰¹ *Ibid.* 890: “el semihombre hiere con su diestra temblorosa el costado”.

²⁰² Resalta el paralelo con la muerte de Hércules quien debido a su fuerza sobrehumana muere igualmente producto de un engaño y también por medio de una túnica según se narra en *Hercules Oetaeus* del pseudo-Séneca.

²⁰³ *Ibid.* 892-96: “at ille, ut altis hispidus siluis aper/cum casse uinctus temptat egressus tamen/artatque motu uincla et in cassum furit,/cupit fluentes undique et caecos sinus/dissicere et hostem quaerit implicitus suum” [y aquel como el hirsuto jabalí en los espesos bosques cuando atado por una red aún intenta liberarse y aprieta los nudos con su propio movimiento y se enfurece en vano, y desea despedazar pliegues que se prolongan por doquier y lo enceguecen, y, enredado, busca a su enemigo].

Además, sobresale que la reina arme su mano con un hacha de doble filo pues el *bipennis* que menciona Séneca (“armat bipenni Tyndaris dextram furens”),²⁰⁴ también llamado λάβρυς o πέλεκυς en griego, relacionan a la mujer con la ciudad sobre la que reina. En efecto, dicho instrumento o arma,²⁰⁵ de acuerdo con Nanno Marinatos, es un símbolo de la diosa principal del panteón minoico.²⁰⁶

Sin embargo, no se trata de insinuar que Séneca equipara a Clitemnestra con una diosa o que hace de ella una suerte de vestigio de la religión de la ciudad gobernada por la víctima, sino simplemente de llamar la atención sobre el cuidado del autor para la elección de los medios e instrumentos de los asesinatos como parte de los elementos que permiten aproximarse a su poética de la violencia.

Por otro lado y en línea con los aspectos propiamente narrativos de *Agamemnon* el poeta atribuye a Casandra el relato de la muerte del átrida²⁰⁷ y por las características atribuidas a tal personaje —es decir, la profeta frigia maldita por Febo— la narración se torna compleja en varios sentidos.

La elección de la priávida influye en la veracidad de lo narrado pues de acuerdo con Leonor Pérez Gómez “es discutido si lo que describe Casandra es resultado de una visión profética o si, por el contrario, es algo que está realmente viendo. La exclamación de sorpresa ‘eheu quid hoc est?’ (868) y las palabras ‘tam clara numquam providae mentis furor ostendit oculis’ (872-873) parecen indicar lo primero, aunque el *spectemus* de 875 implica lo segundo”.²⁰⁸

Si bien es verdad que ese *spectemus* podría explicarse con el uso del plural mayestático tan común en el latín, al que Séneca tampoco es ajeno,²⁰⁹ lo cierto es que la misma Casandra declara que su patria se está alzando de nuevo como si se dispusiera a ver la ejecución de su destructor: “bene est, resurgis Troia; traxisti iacens / pares Mycenae”.²¹⁰ Y es que la troyana alucina en varias ocasiones con las sombras de sus parientes muertos:²¹¹ “te sequor, tota

²⁰⁴ *Ibid.* 897: “la furiosa tindárida arma su diestra con un hacha de doble filo”.

²⁰⁵ Sobre la relación del *bipennis* con la carpintería, la silvicultura o la guerra, *vid.* A. T. Hodge, “The Labrys: Why was the Double Axe Double?”.

²⁰⁶ *Vid.* N. Marinatos, “Minoan Religion”, pp. 249-252.

²⁰⁷ Lo mismo sucede en la tragedia homónima de Esquilo.

²⁰⁸ L. Pérez Gómez, *op. cit.*, pp. 837-838, nota 154.

²⁰⁹ *Cf. e.g.* el diálogo de Medea del verso 970 cuando mata a su hijo: “uictima manes tuos / placamus ista”.

²¹⁰ Sen. *Ag.* 870-71: “¡Muy bien! Revives, Troya: aunque has caído, arrastras contigo también a Micenas”.

²¹¹ Esto se recuperará en el apartado del surgimiento de los semipersonajes para conocer la estrecha relación que los difuntos guardan con los acontecimientos del drama.

pater/ Troia sepulte; frater, auxilium Phrygium / terrorque Danaum [...] nimium cito / congresse Achilli Troile; incertos geris, / Deiphobe, uultus, coniugis munus nouae”.²¹² En este sentido, la mención de las ciudades en los versos 870-71 fungiría como una metonimia entre las patrias y sus respectivos héroes. Así, cuando Casandra dice que Troya revive, podría referirse a las sombras de sus difuntos que se acercan a presenciar la muerte de Agamenón.

Todo lo anterior implica, en cuanto a la discusión sobre la veracidad de la visión, que no es menester inclinarse por una u otra posturas sino que bien puede plantearse como una hibridación entre una visión que realmente está ocurriendo (*ergo* la narración de la violencia es *in faciendo*) y una alucinación que lleva a Casandra a ver a sus muertos.

Como consecuencia de esto, tendría sentido que Casandra relate la ejecución pues sus narratarios serían entonces esas sombras que ve y a las que se dirige, más allá del aspecto metateatral de su narración ya que evidentemente el narratario último es el espectador/lector de la tragedia. Además, sería esta una innovación senecana que introduce a esos receptores de la narración puesto que en el *Agamemnon* de Esquilo, mientras el corifeo dialoga con Casandra, se escuchan los gritos del átrida al ser atacado²¹³ y después Clitemnestra aparece en escena para detallar y confesar su crimen.²¹⁴

Por lo que toca a las circunstancias y al lugar, la profeta frigia explica que el asesinato de Agamenón se lleva a cabo en su banquete de bienvenida: “spectemus! epulae regia instructae domo, / quales fuerunt ultimae Phrygibus dapes, / celebrantur [...] uenere fata. sanguinem extremae dapes / domini uidebunt et cruor Baccho incidet”.²¹⁵ Destaca entonces la continua comparación entre lo que ocurrió en Troya y lo que ocurre en Micenas; se nota así una tensión en la que la primera, no obstante destruida, siempre está presente.

Finalmente, vale la pena subrayar que Séneca, como en el caso de *Oedipus*, destaca la saña con la que Clitemnestra ataca —*bipennis* en mano— a su marido, pues Casandra explica que lo hiere en varias ocasiones y la compara con los sacerdotes que sacrifican a las víctimas:

²¹² Sen. *Ag.* 742-44 y 747-49: “te sigo, padre mío, enterrado por toda Troya. Hermano, amparo de los frigios, terror de los dánaos [...] Troilo, que muy precozmente peleaste con Aquiles. Deífobo, desfigurado llevas tu rostro, obsequio de tu nueva esposa”.

²¹³ A. *op. cit.* 1343 y 1345: “ὄμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω... ὄμοι μάλ' αὐθις, δευτέραν πεπληγμένος. [¡Ay! Soy golpeado hasta lo profundo de una puñalada mortal... ¡Ay! De nuevo: soy golpeado por segunda ocasión]”.

²¹⁴ *Ibid.* 1384-86: “παίω δέ νιν δίς: κὰν δυοῖν οἰμωγμάτων/ μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα: καὶ πεπτωκότι/ τρίτην ἐπενδίδωμι [golpeo ahora dos veces, y con dos quejidos abandonó sus miembros. Y ya caído volví a darle un tercer golpe]”.

²¹⁵ Sen. *Ag.* 875-77 y 885-86: “¡Miremos! El banquete dispuesto en el palacio regio —cual tuvieron los frigios sus últimos festines—, ya se celebra [...] se cumplen los hados: el último banquete del rey verá su sangre; esta se verterá sobre el vino”. El banquete como contexto del asesinato de Atreo es una evidente reminiscencia del banquete narrado en *Thyestes*, que, a su vez, renueva el recurrente motivo de la comida como la maldición de la casa de Tántalo.

armat bipenni Tyndaris dextram furens,
qualisque ad aras colla taurorum prius
designat oculis [et parat certum manu
uulnus sacerdos]²¹⁶ antequam ferro petat,
sic huc et illuc impiam librat manum.²¹⁷

900

Entonces, la furia de Clitemnestra, que la lleva a acometer en repetidas ocasiones el cuerpo de Agamenón, da una idea de la agudeza con la que Séneca expresa la subjetividad de su personaje, esa que se ha visto vulnerada y que recurre a una violencia desenfrenada. En tanto que sujeto flotante, la reina de Micenas recupera mediante su agresión su agencia y su poder pero la muerte del átrida no es el único paso: debe extinguir a toda su prole. De ahí que amenace a Electra y después de encarcelarla ejecute a Casandra, gran transgresora, en tanto que antagonista, de su subjetividad. Sin embargo su sañuda violencia deja en el cuerpo de Agamenón estragos que vale la pena analizar como parte de la poética que aquí estudiamos. Así haremos en el siguiente capítulo.

Thyestes

El ejecutor de la violencia de este drama, Atreo, puede equipararse con la figura del antisujeto planteada por Wiewiorka debido a las siguientes cuatro razones. En primer lugar (y al contrario de los demás personajes) no se ve oprimido por algún suceso que niegue su surgimiento como sujeto; no intenta construirse a través de la violencia, antes bien, como antisujeto, “he is destructive and never constructive and, unlike the subject, does not seek to go on existing through action —or even protest action— or to inscribe the individual concerned in social, political, and intercultural relations”.²¹⁸

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, las agresiones y asesinatos puestos en marcha obedecen a un sentimiento de placer provocado por el ejercicio de la violencia; esta se convierte en una fuente de *jouissance*²¹⁹ para el ejecutor que trata a sus víctimas como seres deshumanizados, subhumanos o suprahumanos.²²⁰

²¹⁶ Zwierlein identifica en el verso 899 una laguna que soluciona con el texto arriba presentado entre paréntesis.

²¹⁷ *Ibid.* 896-900: “La furiosa tindárida arma su diestra con un hacha de doble filo, como el sacerdote que primero señala con sus ojos los cuellos de los toros para los altares [y prepara la herida certera con su mano] antes de acometer con el hierro, así balancea, por aquí y por allá, su impía mano”.

²¹⁸ M. Wiewiorka, *op. cit.*, pp. 155.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 129-130.

²²⁰ *Ibid.*, p. 154.

En tercer lugar, en esta tragedia la violencia por la violencia (*furor gratia furoris*) lleva al antisujeto a considerar a sus víctimas como una cosa o como un animal sobre el que puede ejercer un poder absoluto para su propio placer.²²¹

Finalmente, hay que decir que para Wieviorka, siguiendo a Hatzfeld, la *jouissance* no es sólo una cuestión de placer físico sino también de un placer derivado del hecho de saber que la víctima sabe qué le está ocurriendo.

El caso de Atreo presenta claramente todas estas características: la primera se cumple desde que él no se halla en una posición de desventaja: señor absoluto de su reino recurre a la violencia de la forma en que lo hace porque puede; se sabe monarca imbatible. De ahí la declaración de corte político²²² de Atreo en la que se adjetiva negativamente a causa de las ofensas de su hermano y en la que el poder que posee le permite identificarse a sí mismo como un tirano: “Ignaue, iners, eneruis et (quod maximum/probrum tyranno rebus in summis reor)/ inulte”.²²³ Además de ello, comenta sobre los alcances de su regia posición cuando dice: “Maximum hoc regni bonum est, / quod facta domini cogitur populus sui / tam ferre quam laudare”.²²⁴

Se observa la segunda característica cuando Atreo siente placer al deshumanizar por completo a sus sobrinos: “postquam hostiae placuere, securus uacat / iam fratris epulis”;²²⁵ primero los “convierte” en animales, víctimas para el sacrificio, y después los cosifica por completo cuando los destaza y cocina dado que deja de verlos como humanos y dispone de sus miembros cual ingredientes de un platillo:

[...] ipse diuisum secat	760
in membra corpus, amputat trunco tenus	
umeros patentes et lacertorum moras,	
denudat artus durus atque ossa amputat;	
tantum ora seruat et datas fidei manus.	
haec ueribus haerent uiscera et lentis data	765

²²¹ *Ibid.*, p. 155. Nótese la diferencia respecto de *Troades* donde la cosificación de las mujeres no surge como producto del placer sino como resultado de una nueva relación de poder. No obstante, este es uno de varios casos donde es posible reconocer las diversas formas de cosificación según lo expuesto por Martha C. Nussbaum. *Cf. supra* nota 51.

²²² A lo largo de la obra dramática senecana es posible encontrar una cantidad considerable de este tipo de reflexiones que, juntas, permiten rastrear una filosofía política del autor.

²²³ Sen. *Thy.* 176-78: “Cobarde, inepto, débil y —lo que considero la máxima vergüenza para un tirano en los asuntos indispensables— no vengado”.

²²⁴ *Ibid.* 205-07: “He aquí el beneficio más grande de un rey: el pueblo está obligado no sólo a soportar sus actos, sino también a alabarlos”.

²²⁵ *Ibid.* 759-60: “después de que quedó satisfecho con el aspecto de sus víctimas, tranquilo se dedica a preparar el banquete de su hermano”.

stillant caminis, illa flammatus latex
candente aeno iactat.²²⁶

La tercera característica deriva de la anterior dado que se entiende que los hijos de Tiestes están a merced de lo que su tío quiera hacerles, no hay quién los ayude y él puede explayarse en su placer cuanto desee.

Finalmente, la cuarta característica se evidencia cuando el mismo Atreo declara que su placer y su triunfo dependen del momento en que su hermano conozca que ya ha devorado a sus hijos, es decir, experimentará su máxima *jouissance* cuando sepa que Tiestes sabe:²²⁷

[...] turba famularis, fores
templi relaxa, festa patefiat domus.
libet uidere, capita natorum intuens
quos det colores, uerba quae primus dolor
effundat aut ut spiritu expulso stupens
corpus rigescat. fructus hic operis mei est.
miserum uidere nolo, sed dum fit miser.²²⁸

905

²²⁶ *Ibid.* 760-67: “él mismo corta en pedazos el cuerpo partido, amputa hasta el tronco los brazos dejándolos expuestos, y las uniones de los antebrazos; despelleja, salvaje, los miembros y arranca los huesos; preserva sólo los rostros y las manos para que sirvan de prueba. Algunas vísceras se adhieren al asador y, entregadas a las lentas brasas, gotean; otras, un caldo hirviente en un caldero candente las agitan a borbotones”.

²²⁷ Vale la pena señalar que, en un principio, también sería posible identificar a Atreo con el sujeto flotante, puesto que en diversas ocasiones duda de la seguridad de su posición como rey de Micenas y de que sus hijos sean legítimamente suyos (e.g. Sen. *Thy.* 234-41, 327-30, 1102 y 1110). Como en casos anteriores, en el de Atreo podría parecer que él recurre a la violencia vengativa para resurgir como sujeto, modificar las condiciones de su entorno y reestructurarlas a su conveniencia: podría decirse que, una vez que ejecutó a sus sobrinos, habría conseguido esa deseada seguridad en el trono y, después de que sus hijos le ayudaron a urdir su nefasto engaño, se habría convencido de que en verdad son suyos. Sin embargo, consideramos que, por las cuatro razones expuestas anteriormente, Atreo trasciende la categoría de sujeto flotante para convertirse en antisujeto puesto que, aunque puede llegar a dudar de su regio estado, organiza todo haciendo uso de sus plenos poderes como monarca; de ahí que invite a Tiestes y a sus hijos a Micenas, de ahí también que se reconozca ampliamente como tirano imbatible (*ibid.* 205-207) y que diga que *compartirá* su poder con su hermano: “atque Argos regat ex parte dominus” (*ibid.* 298-99). Es decir que si bien en ocasiones se cuestiona a sí mismo, su actuar deja ver que la duda es pasajera y que su principal objetivo es vengarse brutalmente de Tiestes.

No obstante, el principal motivo que aducimos para afirmar que Atreo trasciende hacia el antisujeto es esa *jouissance* que experimenta tanto al ejecutar y cocinar a sus sobrinos, como al revelar a Tiestes qué ha comido. Ninguno de los personajes del teatro senecano, salvo Juno quizá, es tan sañudo como Atreo. Ninguno de ellos violenta un cadáver después de la ejecución como sí lo hace él. Ninguno de ellos llega a reflexionar sobre la impiedad de su propio crimen (quizá, nuevamente, Juno en el momento en que convoca a las fuerzas infernales para enloquecer) como sí lo hace Atreo cuando dice: “Nescioquid animus maius et solito amplius/supraque fines moris humani tumet/instatque pigris manibus –haud quid sit scio,/sed grande quiddam est. ita sit. hoc, anime, occupa/(dignum est Thyeste facinus et dignum Atreo,/quod uterque faciat) [No sé que impulso, más grande y más violento de lo acostumbrado, se hincha más allá de los límites de las costumbres humanas y apremia mis flojas manos. Ignoro completamente qué sea, pero es algo enorme. Que así se haga. Aprovéchalo, alma mía. (La acción es digna de Tiestes y digna de Atreo; que ambos la cometan)]” (*ibid.* 267-72).

²²⁸ *Ibid.* 901-07: “sirvientes, abran las puertas del templo, que se vea la fiesta en esta casa. Me placera ver, cuando mire las cabezas de sus hijos, qué colores asuma, qué palabras enuncie como primera expresión de dolor, y cómo, exhalando el espíritu, su cuerpo se torne rígido. He aquí el fruto de mi obra: no quiero verlo miserable, quiero observar cómo se torna miserable”.

Este placer victorioso de Atreo se confirma cuando Tiestes conoce la verdad; entonces se regocija con el éxito de sus agresiones: “nunc meas laudo manus, / nunc parta uera est palma. perdideram scelus, / nisi sic doleres”.²²⁹

A través de todo lo anterior es posible identificar a los personajes activos y pasivos de la violencia en *Thyestes*: Atreo evidentemente es el activo mientras que los hijos de Tiestes y este último son los pasivos aunque las violencias que sufren sean distintas. Aquellos padecen la física sobre sus propios cuerpos, mientras que el segundo sufre una tremenda violencia psicológica causada por el conocimiento de su desgracia; además de una propiamente activa, aunque sin saberlo, pues con su acto caníbal también violenta a sus hijos.

Esta diferenciación en el tipo de violencia aplicada por Atreo implica a su vez una diferenciación en los medios: por lo que toca a la ejecución de los muchachos se observa una complejidad en los instrumentos puesto que, al contrario de otras tragedias, el verdugo no se limita a provocar la muerte, sino que requiere de diversos utensilios para preparar las consumiciones de su hermano (he aquí otra expresión de esa *jouissance* característica del antisujeto).

El cruel rey se vale del arma para asesinar a los jóvenes (“penitus premens / iugulo manum commisit: educto stetit / ferro cadauer”),²³⁰ del cuchillo para eviscerarlos (“erepta uiuis exta pectoribus tremunt / spirantque uenae corque adhuc pauidum salit; / at ille fibras tractat ac fata inspicit / et adhuc calentes uiscerum uenas notat”),²³¹ destazarlos (“ipse diuisum secat / in membra corpus, amputat trunco tenus / umeros patentes et lacertorum moras”)²³² y despellejarlos (“denudat artus durus”),²³³ de los espetos para clavar sus vísceras y asarlas (“haec ueribus haerent uiscera”),²³⁴ de la parrilla para cocer el resto de la carne (“stridet in ueribus iecur”)²³⁵ y, finalmente, el gran protagonista de la preparación del banquete,²³⁶ del fuego que parece que tiene vida mientras cocina los cuerpos:

²²⁹ *Ibid.* 1096-98: “ahora elogio mis manos, ahora he obtenido el verdadero trofeo: habría desperdiciado mi crimen si tú no te dolieras así”.

²³⁰ *Ibid.* 722-24: “presionando hasta lo más profundo, opuso su mano a la garganta: extraído el hierro quedó un cadáver”.

²³¹ *Ibid.* 755-58: “las entrañas, arrancadas de los ardientes pechos, tiemblan y las venas palpitan y hacia aquí sale temeroso el corazón; además, él se apropia de los intestinos y contempla sus hazañas, y ahora identifica las tibias venas de las vísceras”.

²³² *Ibid.* 760-62.

²³³ *Ibid.* 763. Nótese, además, que hay aquí un cambio en la violencia posterior dado que el rol de Atreo se modifica: de ser el carnicero se convierte en el cocinero.

²³⁴ *Ibid.* 765.

²³⁵ *Ibid.* 770: “el hígado sisea en el asador”.

²³⁶ En películas como *Fresh* también se ha explorado la disección de los cuerpos y su posterior preparación en un banquete caníbal desde una perspectiva feminista. La cinta focaliza además la impunidad derivada del poderío económico que permite

[...] impositas dapes
transiluit ignis inque trepidantes focos
bis ter regestus et pati iussus moram
inuitus ardet. stridet in ueribus iecur; 770
nec facile dicas corpora an flammae gemant:
gemuere. piceos ignis in fumos abit.²³⁷

En cuanto a Tiestes, la violencia viene de tres medios íntimamente relacionados con el cuerpo y complementarios entre sí: los mismos miembros de sus hijos, la vista y la voz. Las primeras dos se ponen en acción cuando Atreo muestra a su hermano las cabezas, las manos y los pies de sus muchachos (“AT. Expedi amplexus, pater;/ uenere. natos ecquid agnoscis tuos?/ TH. Agnosco fratrem”).²³⁸ Así, los propios cuerpos representan no sólo el asesinato sino también el desmembramiento y el efecto violento que tienen sobre el desdichado padre depende esencialmente de la vista. Como producto de lo anterior, observar es el acto doloroso.

El último medio entra en juego cuando Atreo le revela el origen del banquete consumido e indica a Tiestes que el resto de los cuerpos de sus hijos está dentro de él: “epulatus ipse es impia natos dape”.²³⁹ Así, al igual que el acto de ver, la revelación por la palabra provoca dolor en quien escucha. Sobre esto último valga la siguiente anotación: la revelación del tantálida no es similar a las que normalmente hacen los mensajeros o quienes narran la violencia (Anfitrión y Casandra) pues ellos lo hacen con un fin informativo (incluso poético-estético) y no dañino como sí lo hace Atreo.

Debido a las causas de violencia de la tragedia es posible observar que estos no sólo son medios de violencia sobre Tiestes, sino también de placer para Atreo pues él debe observar que su hermano sufre para alcanzar esa *jouissance* que certifica el triunfo de su venganza. En otras palabras, goza cuando ve que aquel sufre por ver y por escuchar.²⁴⁰

a sus poseedores formar una sociedad dedicada al secuestro de y a la violencia sobre las mujeres para vender su carne y consumirla. Se hace mención de dicho filme, primero, porque permite observar de primera mano cómo sería el descuartizamiento de sus sobrinos a manos de Atreo y, segundo, porque desarrolla esa *jouissance* en el ejercicio de la violencia tanto en la disección de los cuerpos como en el consumo caníbal que lleva a la deshumanización y animalización de las mujeres, tal como ocurre con los personajes de Séneca, lo mismo para el caso de quien deshumaniza (Atreo) como quienes son animalizados (los hijos de Tiestes) (vid. Mimi Cave, directora, *Fresh*, Legendary Pictures e Hyperobject Industries, 2022).

²³⁷ Sen. *Thy.* 767-72: “el fuego saltó y cubrió completamente las viandas colocadas sobre él; luego, confinado dos y tres veces por debajo de las trepidantes parrillas, obligado a soportar la demora, arde renuente. El hígado sisea en el asador y no podrías afirmar con facilidad si lo que gimen son los cuerpos o las llamas. ¡Gimieron! El fuego se consume en forma de humareda negruzca”.

²³⁸ *Ibid.* 1004-06: “ATREO. Prepárate para abrazarlos como su padre: aquí están. ¿Ya reconoces a tus hijos? TIESTES. Reconozco a mi hermano”.

²³⁹ *Ibid.* 1034: “tú mismo te has comido a tus hijos en despiadado banquete”.

²⁴⁰ Cf., *ibid.*, 1096-98.

Las relaciones de los personajes son patentes y, como en todas las tragedias de Séneca salvo *Troades*, implican el asesinato de parientes: padres que matan a sus hijos, cónyuges que hacen lo mismo con sus esposos... en este caso, la violencia se ejerce sobre los sobrinos para aplicarla como fin último sobre el hermano.

En el orden de los aspectos narrativos, las dos violencias ejercidas tienen un tratamiento diferente. Séneca representa la primera como verdadera narración cuando recurre una vez más a un mensajero del palacio. Este, consternado por los acontecimientos, lleva la nueva del asesinato de los jóvenes al coro y detalla las ejecuciones y la preparación del banquete una vez que se han consumado.²⁴¹ Así pues, en esta tragedia, como en *Medea*, *Phaedra* y *Oedipus*, el poeta acude al binomio *nuntius-chorus* para establecer al narrador y al narratario, respectivamente.²⁴²

Por su parte, el “relato” de la violencia sobre Tiestes se asemeja al del asesinato de la familia de Hércules, al de los niños de Medea y al del suicidio de Yocasta. Efectivamente, al igual que en esos casos la agresión psicológica ocurre *in faciendo* dado que los diálogos de Atreo dan a entender que este muestra en ese preciso momento a su hermano los restos de los ejecutados²⁴³ y le descubre, inmediatamente después, que los acaba de engullir,²⁴⁴ mientras, por su parte, el propio Tiestes detalla las impresiones que estas nefastas revelaciones van teniendo sobre él.²⁴⁵ A manera de acotaciones de los mismos personajes se desarrolla la última parte de esta venganza del crudelísimo rey.

Por lo que toca al lugar, en *Thyestes* destaca el contraste entre el sitio de las ejecuciones y el de las revelaciones. En ello, nótese cómo Séneca a través del mensajero describe con minucia el bosque a donde Atreo lleva a sus sobrinos y lo equipara con el Inframundo,²⁴⁶ se

²⁴¹ Vid. *ibid.*, 623-640, pero especialmente los últimos tres versos del fragmento donde vuelve a caracterizarse el ánimo del mensajero y se usa el verbo *edere* en imperativo: “CHO. Animos grauius incertos tenes./ quid sit quod horres ede et auctorem indica:/ non quaero quis sit, sed uter. effare ocius [mantienes, con mucha pesadumbre, inquieto nuestro ánimo: ¡declara ya lo que te aterra y señala al autor; no pregunto solo quién es, sino ambas cosas. ¡Habla pronto!]”.

²⁴² Valga apuntar que este binomio puede verse acompañado de otros personajes tal como se presenta en *Phaedra* donde el mensajero se dirige al coro, pero también a Teseo y a Fedra. En *Troades*, ocurre algo similar pues, aunque se entiende que el coro está presente cuando el *nuntius* relata las muertes de Astianacte y Polixena, los principales receptores de la narración son Andrómaca y Hécuba.

²⁴³ *Ibid.* 1004-06.

²⁴⁴ *Ibid.* 1034.

²⁴⁵ Aunque ya desde los vv. 945 ss. su cuerpo había empezado a manifestar que había ocurrido algo perverso: “quis me prohibet flore decenti/ uincire comam, prohibet, prohibet... [¿Quién me impide... impide... impide ponerme las flores apropiadas en mi cabello...]” (*ibid.*).

²⁴⁶ Para un estudio pormenorizado sobre las implicaciones estéticas y literarias de los dominios de Plutón en la tragedia senecana, especialmente en *Hercules furens*, vid. M. Stróżyński, “*Ipsaque morte peior est mortis locus. The Underworld in Seneca’s Hercules furens*”.

trata de una descripción que presenta elementos muy parecidos a los de la descripción hecha por Teseo en *Hercules furens*:²⁴⁷

arcana in imo regio secessu iacet,	650
alta uetustum ualle compescens nemus,	
penetrare regni, nulla qua laetos solet	
praebere ramos arbor aut ferro coli,	
sed taxus et cupressus et nigra ilice	
obscura nutat silua, quam supra eminens	655
despectat alte quercus et uincit nemus.	
[...]	
fons stat sub umbra tristis et nigra piger	665
haeret palude: talis est dirae Stygis	
deformis unda quae fecit caelo fidem.	
hinc nocte caeca gemere feralis deos	
fama est, catenis lucus excussis sonat	670
ululantque manes	
[...] saepe latratu nemus	675
trino remugit, saepe simulacris domus	
attonita magnis. nec dies sedat metum:	
nox propia luco est, et superstitio inferum	
in luce media regnat. ²⁴⁸	

En su descripción, Séneca destaca árboles como el tejo (v. 654) que, precisamente, ocupa también un lugar importante en la descripción del Inframundo de Teseo en *Hercules furens*: (“taxo imminente”)²⁴⁹ y que, desde la Antigüedad, ya tenía su particular significación de árbol de la muerte (lo mismo por su poderoso extracto tóxico que por su uso como árbol funerario).²⁵⁰ Igualmente se repite el detalle de lo yermo de las ramas, así en *Thyestes*: “nulla

²⁴⁷ Sobre este parecido entre la écfrasis del Inframundo en *Hercules furens* y en *Thyestes*, Kathrin Winter afirma: “in the *Thyestes*, the ecphrasis in the messenger’s speech is arranged similarly: first, the palace is described from outside in a short gaze tour (641-645); then, the description switches to route perspective (646-656), leading the recipient into the most inner part of the house, which consists of a sinister grove. The surroundings, which closely resemble the underworld (with comparison on lines 666-667), are then presented in a gaze tour again (657-679)” (K. Winter, “Experience and *Stimmung*: Landscapes of the Underworld in Seneca’s Plays”, p. 127, nota 12).

²⁴⁸ Sen. *Thy.* 650-56, 665-71 y 675-79: “hay un lugar misterioso que se ubica en lo más recóndito de un apartado retiro, está circundado por un antiguo bosque en un profundo valle: es el santuario del reino, donde ningún árbol extiende frondas felices ni ha sido podado por el hierro. Ahí el tejo y el ciprés se balancean entre una oscura arboleda de acebo negro y, desde lo alto, una encina imponente observa y domina el bosque [...] bajo las sombras, una fuente lúgubre, estancada, inmóvil, conecta con un negro pantano: así son las aguas deformes de la horrible Estigia, la que sirve de juramento al cielo. Es tradición que aquí los dioses infernales gimen en la ciega noche; este bosque resuena con ruido de cadenas y ahí aúllan los manes [...] a menudo con un triple ladrido retumba el bosque y el palacio se ve aterrorizado por espectros descomunales. Ni siquiera el día aquieta el miedo: este lugar tiene su propia noche y a pleno mediodía reina ahí el terror infernal”.

²⁴⁹ *Vid.* Sen. *Herc. f.* 690.

²⁵⁰ *Vid.*, a este respecto, entre los autores latinos: Caes. *Gall.* 6.31; Lucan. 6.645; Plin. *Nat.* 16.20.50; Sil. 3.326-331 y Flor. *Epit.* 4.12.

qua laetos solet/praeberere ramos arbor”; mientras que en *Hercules furens*: “non ulla ramos silua pomiferos habet”.²⁵¹ Está también la necesaria mención de la laguna Estigia en ambas tragedias, en la primera: “talís est dirae Styga deformis unda”, y en la segunda: “alter quieto similis (hunc iurant dei)/tacente sacram deuehens fluuio Stygia”.²⁵²

Si bien son múltiples los aspectos que acercan la descripción de Teseo a la del *nuntius* de *Thyestes*, pueden resumirse en: la oscuridad del lugar, su infertilidad, su pasividad (casi inmovilidad) y el horror (o al menos incomodidad) que provoca en el espectador/lector de la tragedia. Séneca emplea la écfrasis del lugar de las ejecuciones de Atreo para (re)construir un ámbito de acción que, desde una aproximación estética, depende en gran medida de los sentidos y remite de inmediato al reino de la muerte.

Al contrario de casos como *Hercules furens*, *Medea* y *Agamemnon*, donde el lugar es “pura escenografía”, la descripción del mensajero en *Thyestes* contribuye activamente — aunque no en un sentido de aplicación “directa” de la violencia como se vio en *Troades* y *Phaedra*— en el contexto de la acción, pues desarrolla esa aura de oscuridad y temor donde el culmen es la preparación del banquete caníbal.

En este sentido, las palabras del mensajero ayudan a que el lector mismo se sienta afectado con antelación a la narración de los asesinatos. Por medio de una suerte de prolepsis sensorial, Séneca afecta a su espectador con una aplicación magistral de la ἐνάργεια antes de que la violencia se cometa efectivamente.²⁵³ Como consecuencia, es posible notar que el *locus* es parte fundamental de la poética de la violencia de Séneca por lo menos en tres tragedias: *Troades*, *Phaedra* y *Thyestes*.

Entre tanto, el contexto de desarrollo de las revelaciones, es decir, el banquete de Tiestes y el diálogo que intercambia con Atreo, permite suponer que se lleva a cabo dentro del palacio: “turba famularis, fores/templi relaxa, festa patefiat domus”. Se observa entonces que hay un claro contraste entre la descripción del lugar donde se cometen los asesinatos y el lugar donde Tiestes devora a sus hijos.

Esa rápida mención al segundo sitio de los acontecimientos es similar a las demás tragedias de Séneca donde la focalización se halla en otro lugar y el lugar funge como

²⁵¹ *Ibid.* 700: “ni un solo árbol tiene ramas con frutos”.

²⁵² *Ibid.* 712-13: “uno, similar a toda quietud (por él juran los dioses) que, con flujo silencioso, desemboca en la sagrada Estigia”.

²⁵³ K. Winter, *op. cit.*, pp. 124-135.

escenografía. En este caso la atención se centra en la revelación de las terribles noticias pero sobre todo en la construcción de dos subjetividades: la de Atreo con su infinito placer al ver sufrir a su hermano, y la de Tiestes con su absoluto abatimiento ante la visión de los cadáveres de sus hijos. Esta última se analiza en el siguiente capítulo que considera las diversas implicaciones de la écfrasis cadavérica.

2. *ILLA UERO SUB OCULOS SUBIECTIO*

MOMENTO CONTEMPLATIVO: LA ÉCFRISIS CADAVÉRICA

El teatro es comunión sagrada y catarsis, delirio y paranoia, exaltación de crueldad, pero crueldad principalmente corpórea en la que las extremidades y las vísceras se destacan, ofreciéndonos de bulto su imagen repulsiva.

Margo Glantz

A continuación se analiza el momento contemplativo cuyo elemento central es lo que aquí se llamará “écfrosis cadavérica”, es decir, la descripción que se hace de un cuerpo sin vida en tanto producto de la violencia extrema con la que fue asesinado un personaje. Dicha categoría surge como un intento de coordinar las reflexiones de Quintiliano sobre la *ἐνάργεια* (*euidencia*)¹ —cualidad esencial de la écfrosis— y la teoría del trauma, ya que se deduce que a una mayor viveza en la descripción corresponde un impacto (trauma) proporcional en quien contempla ese cadáver.

En consecuencia, si se considera que el éxito de la écfrosis de un cuerpo sin vida depende de la capacidad que tiene para conmover/traumar al personaje, el análisis que se haga de las imágenes de las tragedias dependerá de las heridas que presente el cadáver, del nivel de destrucción del cuerpo, de las circunstancias en las que se encuentre el personaje que lo contempla y del lugar en que estén los restos.

Además, se destacará un aspecto que para la presente investigación es fundamental: el grado de mediación de la descripción, es decir, se hablará de écfrosis inmediata cuando el personaje íntimamente afectado por la muerte de otro —por ejemplo, una madre o un padre que pierde a alguno de sus hijos— contempla con sus propios ojos el o los cadáveres mientras describe, y se llamará écfrosis mediada cuando ese personaje estrechamente relacionado “contempla” a través de la descripción que hace otro personaje (típicamente algún *nuntius*).²

¹ A lo largo de la tradición literaria latina confluyen otros equivalentes de *ἐνάργεια*: en Cicerón, quien la identifica como *inlustris oratio* (cf. *Cic. Part.* 6.20), o el autor de la *Retórica a Herenio*, quien la llama *demonstratio* (cf. *Rhet. Her.* 6.55.68). Además, el propio Quintiliano en ocasiones la traduce como *repraesentatio* (*Quint. Inst.* 8.3.61).

² Conviene recuperar en este punto el concepto de *deviant focalization* puesto que contribuye a denotar dos cosas: primera los personajes que describen lo hacen desde su propia perspectiva, desde su propio foco y, por tanto, las écfrosis que desarrollan están imbuidas de sus propias impresiones y sentimientos. Segunda, lo anterior, implica que el objetivo primordial de la descripción se circunscribe al universo del drama, es decir, opera en un nivel intrateatral que después trasciende al nivel metateatral. Dicho de otra forma, las *personae* de cada drama describen para los otros personajes implicados en el drama; sin embargo, en una segunda instancia, lo anterior afectará, como se discutirá, al lector/espectador.

Dicha diferenciación es sumamente relevante porque, como se verá en seguida, el grado de mediación influye en gran medida en el nivel de detalle que presenta cada écfrasis cadavérica, pues los aspectos en los que un personaje centra su atención varían de acuerdo con la relación que tiene con el difunto. Entonces, si una madre o un padre observan de primera mano los estragos de la violencia, en el momento de la descripción fijarán su atención en partes específicas del cuerpo o en aspectos significativos para ellos; pero, si es un *nuntius* u otro personaje quien proporciona la écfrasis, esta será más amplia y abordará muchos más aspectos pues trata de ofrecer un panorama del estado de todo el cuerpo. Como consecuencia, una écfrasis inmediata se corresponde con un menor detalle mientras que una écfrasis mediada con uno mayor.

Precisamente, debido a la relevancia de esta distinción, el estudio descriptivo que en seguida se presenta abandona el orden del capítulo anterior, es decir, pieza por pieza según la disposición del manuscrito Laurentianus Plut. 37.13 (famosamente conocido como *Codex Etruscus*), y se ajusta a esa diferenciación: se abordarán en primera instancia las tragedias que presenten una écfrasis inmediata y después las que contengan una écfrasis mediada.³

Antes de entrar al análisis en forma vale la pena hacer dos observaciones. Primera: cada écfrasis cadavérica que se aborda a continuación es dual, es decir, la descripción del cadáver funciona en dos niveles: uno interior, el mundo de la tragedia, y uno exterior, el del espectador/lector del drama; pues, como se vio en la discusión teórica de la écfrasis y de acuerdo con Goldhill, “ekphrasis is designed to produce a viewing subject. We read to become lookers, and poems are written to educate and direct viewing as a social and intellectual process”.⁴ En otras palabras, la descripción hace que el mismo lector sea parte de la tragedia y esta le habla de una manera muy específica, pues influye sobre su reacción de acuerdo con la descripción.

³ Debido a que en *Phoenissae* no se narra ni se concreta ningún asesinato sería impropio hablar de écfrasis cadavérica en esta tragedia. No obstante, como se verá después, sí es posible considerar a Layo como un semipersonaje que efectivamente fue asesinado y que en dos ocasiones establece un diálogo con Edipo. La dinámica propia de este drama da pie a características distintas, especialmente por lo que toca a la ejecución que no se narra sino en *Oedipus* (e incluso ahí más bien se rememora). En *Phoenissae*, el propio usurpador menciona la muerte de Layo y se culpa de ella, pero sin hacer referencia alguna a su cadáver. Antes bien, esa constante recriminación de Edipo provoca que el asesinato de Layo se presente como un medio por el cual el mismo verdugo construye su subjetividad, es decir, que cuando aquel habla del homicidio enfatiza más bien su propia intervención, incluso sus manos, en detrimento de la descripción de los restos de su padre. Esto es evidente en 267-269 donde se lee: “in patrios toros/tuli paterno sanguine aspersas manus [llevé al lecho de mi padre manos manchadas precisamente con la sangre paterna]” (*ibid.*). Como puede verse, la mínima referencia que hace Edipo a la muerte de Layo no toma en cuenta su cadáver; habla de su lecho y lo relaciona entonces con el incesto del que él, como hijo, es culpable. En suma, aquí no hay descripciones de cuerpos sin vida.

⁴ S. Goldhill, *op. cit.*, p. 3.

Segunda observación: dentro del proceso transformativo que estudia la presente tesis, la écfrasis cadavérica constituye el gozne entre la narración violenta y el reconocimiento traumático, pues una vez que el cuerpo ha sido destruido mediante la primera, la descripción de los restos focaliza vestigios mortuorios específicos que afectan particularmente a un personaje y su trauma subsecuente.⁵ Dicho de otra forma, Séneca no detalla las heridas de un cuerpo por puro ejercicio estético, sino porque tienen un valor simbólico especial en la constitución de los semipersonajes que surgen después en el reconocimiento traumático. Los restos descritos son descritos porque dicen algo especial, porque interpelan a los personajes del drama de una forma precisa.

En línea con lo anterior y aunque el presente estudio no busca determinar la naturaleza performática de las tragedias senecanas, es decir, si estas fueron escritas para su representación teatral o para su lectura individual o grupal (de ahí que usemos el binomio *espectador/lector* para referirnos al receptor de los dramas); reconocemos que las propiedades de las descripciones que se analizan a continuación proponen un reto importante para su puesta en escena.⁶ Esto implica considerar la complejidad de la écfrasis cadavérica como un medio para impactar profundamente al lector y lograr que la experiencia contemplativa sea más bien producto de la imaginación y no de un acto visual efectivo. En suma, prescindir del escenario permitiría a Séneca explorar y usar recursos poéticos y estéticos que maximicen la violencia de sus composiciones. La no performatividad de las tragedias haría de la écfrasis imbuida de *ἐναργεία* un recurso obligado.⁷

Écfrasis inmediatas

Dentro de esta categoría se halla en primer lugar la écfrasis de *Hercules furens* puesto que tiene como base la confusión que sufre el álcida. Él describe para sí, tras despertar de su

⁵ Recuérdese en este sentido el concepto de *deviant focalisation* de D. Fowler (cf. nota 24 del primer capítulo).

⁶ Aunque en la actualidad las tragedias de Séneca se han presentado en diversos escenarios, consideramos, tal como lo hace Christopher Star, que existen argumentos convincentes tanto para afirmar como negar que el poeta haya compuesto sus dramas con una representación teatral en mente (vid. C. Star, *Euripides and Senecan Drama*, p. 549); por ello mantenemos hasta el final de nuestra investigación el binomio mencionado.

⁷ Vale la pena añadir a lo anterior un comentario de Servio a la *Eneida* en 4.664 cuando Dido se da muerte lanzándose contra la espada: “non induxit occidentem se, sed ostendit occisam. et hoc tragico fecit exemplo, apud quos non videtur quemadmodum fit caedes, sed facta narratur [no la expuso mientras ella moría, sino que la presentó ya muerta; e hizo esto con imitación de la tragedias, en las que no se ve cómo ocurre la muerte, más bien se narran los hechos]” (cf. Serv. *Aen.* 4.664).

sueño, lo ocurrido de manera que él mismo pueda comprender la imagen que observa de primera mano.

Mientras Hércules hace una serie de preguntas para ubicarse,⁸ observa por primera vez los estragos de sus actos: “certe redimus — unde prostrata ad domum / uideo⁹ cruenta corpora?”¹⁰ Con estos primeros versos sabemos que Hércules ha vuelto en sí y reconoce su propia casa, se encuentra a las puertas del palacio de Tebas; además, se adelanta una primera caracterización del estado de los cadáveres: están regados por el suelo.

El héroe trata de dar sentido a lo que ve, pues pregunta por sus hijos y su esposa mientras presiente atemorizado su desdicha.¹¹ Momentos después se describe a sí mismo —se incluye en su propia écfrasis— ya que indica que está desarmado: “cur latus laeuum uacat / spolio leonis? quonam abit tegimen meum / idemque somno mollis Herculeo torus? / ubi tela? ubi arcus? arma quis uiuo mihi / detrahare potuit?”¹² y desnudo: “en nudus asto”.¹³

En seguida, el anfitriónida reconoce sólo la primera parte de la desgracia —la segunda cuando sepa que él es el culpable—, pues tiene ante sus ojos los cuerpos ensangrentados de su familia: “quod cerno nefas? / gnati cruenta caede confecti iacent, / perempta coniunx”.¹⁴ En consecuencia se dedica a buscar al responsable de la matanza.

Ahora Séneca, en voz de Hércules, dedica unas palabras para integrar en la imagen a otros personajes que también contemplan los cuerpos destrozados: indica que Anfitrión y Teseo rehúyen la mirada del asesino que los cuestiona mientras lloran y tapan sus ojos: “cur meos Theseus fugit / paterque uultus? ora cur condunt sua? differte fletus”.¹⁵ No obstante, el padre del álcida se niega a contestar.

⁸ Sen. *Herc. f.* 1138-39: “Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga? / ubi sum? [¿Qué lugar es este? ¿Qué rumbo? ¿Qué región del mundo? ¿Dónde estoy?]”.

⁹ Como se verá a lo largo del presente apartado y en conformidad con lo discutido en el marco teórico, estos usos de *uideo* son frecuentes y necesarios pues funcionan como marcadores que contribuyen a la consecución de la viveza (*euidencia/ἐνάρπεια*), en tanto que llaman la atención del lector para que este vea tal y como el personaje de la tragedia, encargado de la descripción, ve.

¹⁰ *Ibid.* 1143-44: “seguro que hemos regresado: ¿cómo es que veo cuerpos ensangrentados, regados frente a mi casa?”

¹¹ *Ibid.* 1147-48: “pudet fateri: pauco; necscioquid mihi, / nescioquid animus grande praesagit malum [me avergüenza decirlo, me aterra: no sé qué, no sé qué enorme desgracia mi mente presagia]”.

¹² *Ibid.* 1150-54: “¿por qué en mi costado izquierdo no porto la piel del león? ¿Dónde quedó esa protección mía, a la vez cómodo lecho para el sueño de Hércules? ¿Dónde están mis flechas? ¿Dónde mi arco? ¿Quién pudo robarme, estando yo vivo, mis armas?”

¹³ *Ibid.* 1172: “¡he aquí que me levanto desnudo!”

¹⁴ *Ibid.* 1159-61: “¿Qué sacrilegio veo? Mis hijos yacen ejecutados en masacre sangrienta, mi esposa fue asesinada”.

¹⁵ *Ibid.* 1173-75: “¿Por qué Teseo y mi padre rehúyen mi rostro? ¿Por qué cubren el suyo? Dejen su llanto para después”.

Lo anterior provoca que Hércules eche otro vistazo a los restos de su familia y poco a poco entiende que él es el causante de la masacre ya que distingue sus propias armas entre los cadáveres. Viene entonces el momento central de la écfrasis:

Miserere, genitor, supplices tendo manus.
quid hoc? manus refugit — hic errat scelus.
unde hic cruor? quid illa puerili madens
harundo leto? tincta Lernaea nece. 1195
iam tela uideo nostra. non quaero manum:
quis potuit arcum flectere aut quae dextera
sinuare neruom uix recedentem mihi?
ad uos reuertor; genitor, hoc nostrum est scelus?¹⁶

Como se observa, estos versos permiten evidenciar un detalle significativo y fundamental: el álcida extiende sus manos a su padre y las ve ensangrentadas por primera vez (no hay que perder de vista que el propio Hércules carga parte de los cadáveres). Entonces, sus manos y armas son indicadores visuales que señalan al autor de las ejecuciones. Luego, la última pregunta del fragmento no tiene otra función para el héroe sino asegurarse de lo evidente.

En este punto queda completa la écfrasis cadavérica del drama y es posible extraer varias observaciones de los versos citados: en primera instancia, como ya se dijo, Hércules es quien describe y su confusión es el medio que le permite a Séneca desarrollar la descripción por la que el héroe empieza a reconocer las consecuencias de su locura.

Por otro lado, en cuanto al lugar de las muertes es importante mencionar que a través de la masacre el palacio de Tebas se ha manchado y ha adquirido una nueva significación: deja de ser un lugar regio y distinguido para transformarse en un sitio marcado por la terrible masacre que en él se cometió. Los recuerdos de los asesinatos —no sólo los de la familia de Hércules sino también el de Lico— jamás podrán lavarse y por tanto nunca será posible devolver al alcázar su prístina apariencia.

Ahora bien, en cuanto a la apariencia de los cadáveres y los vestigios de la violencia, es decir, las heridas, vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que Séneca no da más detalles que *prostrata cruenta corpora*. Antes bien, es evidente que unas paredes que gotean sangre y un suelo encharcado con ella constituyen una imagen tremendamente impactante

¹⁶ *Ibid.* 1192-99: “Ten misericordia, padre, te tiendo mis manos suplicantes. ¿Qué es esto? Rehúye mis manos: aquí ronda el crimen. ¿De dónde es esta sangre? ¿Por qué aquella flecha gotea con el asesinato de un niño? Esta arma ha sido teñida con el veneno mortal de Lerna; ya veo mis flechas; no necesito indagar qué mano, pues ¿quién pudo doblar mi arco?, ¿qué diestra pudo tensar la cuerda que difícilmente se rinde ante mí? Recurro de nuevo a ustedes... padre, ¿es mío este crimen?”

que va a tono con la brutalidad de la violencia que se narra en el cuarto acto. La aparente falta de detalle provoca que el espectador/lector llene ese hueco con una visión en que la sangre lo ocupa todo y constituye —como se verá en las demás écfrasis— el elemento material fundamental.

Así es como se integra en la tragedia la proverbial fuerza de Hércules que provoca una destrucción extrema de los cuerpos. No es casualidad entonces el uso de *prostrata*; se activa el sentido de *prosterno* como sinónimo de *fundo* o *profligo* y permite suponer que por doquier hay rastros de sangre o masas de carne difícilmente identificables. Con ello, se evidencia un aspecto propio de la plástica del cuerpo correspondiente a su expansión máxima: la capacidad de los cuerpos, ya sea por la sangre o por los miembros dispersos, de ocupar grandes superficies, de proyectarse por extensos espacios.

En comparación con otras tragedias donde se hace una amplia descripción de las partes de los cuerpos, la presente écfrasis introduce el “valle de lo inquietante”¹⁷ a partir de esa propiedad plástica de la sangre: Séneca subraya la abundancia de ese líquido especialmente en dos momentos: primero, en el verso 1160 donde Hércules reconoce los cuerpos de su familia, que pueden estar, como lo indica *cruenta caede*, en un charco rojo; y, después en el verso 1194 donde nota la sangre que tiene en sus manos al ofrecerlas a su padre y este las rechaza (“*manus refugit — hic errat scelus. unde hic cruor?*”) Ambos pasajes en coordinación con *prostrata* implican un palacio (o al menos sus puertas) teñido de rojo como las manos de Hércules.¹⁸ Los miembros dispersos y destruidos, que por sí solos ya empiezan a insinuarlo, se conjugan con la sangre para provocar el surgimiento del *uncanny valley*.

Además, es esa cualidad de la sangre, de manchar todo aquello con lo que tiene contacto, otro elemento que permite a Séneca incluir en la imagen las armas del anfitriónida: en los versos 1194 y 1195 Hércules distingue que la omnipresencia de la sangre, que ahora califica como infantil, ha manchado incluso sus dardos: “*quid illa puerili madens harundo leto?*” No queda ninguna duda de que Séneca hace de la sangre un verdadero pigmento con el cual colorear la écfrasis en discusión.

¹⁷ Cf. nota 34 de la introducción.

¹⁸ Hay que llamar la atención sobre la extensa cantidad de veces en que la palabra *manus* se usa —especialmente en relación con Hércules— a lo largo del drama: aquí las manos dejan de referir a aquellas manos salvadoras del mundo y aniquiladoras de monstruos y se convierten en las manos destructoras de Tebas y aniquiladoras de su familia.

Por otro lado, es menester llamar la atención sobre el otro gran protagonista de la descripción de los cadáveres: las armas de Hércules. El poeta las refiere en dos ocasiones diferenciadas: primero, en los versos 1150 a 1154 y, después, en los versos 1194 a 1198.

En el primer bloque, la ausencia de las armas es por demás notoria ya que retratan el absoluto desabrigo del álcida: sin su arco, sin su maza y sin la piel del león de Nemea, el héroe se haya indefenso. Aunque es verdad que le queda su fuerza sobrehumana, Séneca no se refiere a ella en este punto. Además, el mismo semidiós declara su desnudez y por tanto su desprotección en el verso 1172, luego, conmina a un virtual enemigo a atacarlo.¹⁹ Como consecuencia se sugiere que Hércules no es nadie sin sus pertrechos, lo que subraya la importancia simbólica de las armas.

En el segundo bloque, el simbolismo de las armas se reconvierte,²⁰ pues Séneca habla de ellas en el momento en que el héroe distingue tanto su arco, que nadie más podría curvar (“*quae dextera / sinuare neruom uix recedentem mihi?*”), como la flecha que acabó con la vida de su hijo (“*quid illa puerili madens / harundo leto? tincta Lernaee nece?*”). La reconversión simbólica se nota si se repara en que tanto el arco como la flecha dejan de simbolizar las armas con las que Hércules venció a los monstruos de sus doce trabajos y comienzan a ser identificadas como los medios con los que aniquiló a su propia familia.

Incluso dichos objetos, como se verá en el siguiente apartado, son fundamentales para entender el trauma que la visión de su familia muerta provoca en el semidiós, quien, tras haber caminado por el suelo rebosante de sangre y tras haber perdido sus pertrechos para reencontrarlos entre los cadáveres, sólo necesita de la confirmación de Anfitrión para caer por completo en el reconocimiento traumático que lo lleva a hablarle a sus hijos.

En el mismo orden de las écfrasis inmediatas, se encuentra el caso particular del cadáver de Absirto en *Medea*. Si bien la violencia que origina estos restos mortuorios no se narra en dicho drama (por ello no se tomó en cuenta como una víctima en el apartado anterior, además de que su asesinato a manos de Medea no está encausado por el intento de ella de resurgir como sujeto: las causas de su muerte son muy distintas), sus constantes referencias lo convierten en un elemento notable del *corpus tragicum* de Séneca.

¹⁹ *Ibid.* 1172-73: “*uel meis armis licet/petas inermem [incluso puedes atacarme a mí, indefenso, con mis armas]*”.

²⁰ Es muy llamativo cómo *todo* Hércules pasa por una conversión absoluta, desde sus manos hasta sus armas.

Las numerosas ocasiones en que la hechicera hace mención de la muerte de su hermano Absirto, mientras destaca el estado en que ella misma dejó sus restos, permiten reconstruir la imagen de su cuerpo desmembrado y afianzarlo en el universo del drama, de manera que, como se verá en el apartado siguiente, también influye poderosamente sobre la protagonista.

A lo largo de la tragedia, Medea recuerda a su hermano por lo menos en 13 ocasiones,²¹ de las cuales siete permiten extraer rasgos físicos suficientes para construir una *écfrasis*. Así, en 46-49: “tremenda caelo pariter ac terris mala / mens intus agitat: uulnera et caedem et uagum / funus per artus — leuia memoria nimis: / haec uirgo feci”,²² en 54-55 “rumpe iam segnes moras: / quae scelere parta est, scelere linquenda est domus”,²³ en 129-133: “scelera te hortentur tua: / et cuncta redeant: inclitum regni decus / raptum et nefandae uirginis paruus comes / diuisus ense, funus ingestum patri / sparsumque ponto corpus”,²⁴ en 277-278: “fugam, rapinas adice, desertum patrem / lacerumque fratrem”,²⁵ en 451-453: “ad quos remittis? Phasin et Colchos petam / patriumque regnum quaeque fraternus cruor / perfudit arua?”,²⁶ en 471-476: “adice expetita spolia Phrixiei arietis / somnoque iussum lumina ignoto dare / insomne monstrum, traditum fratrem neci / et scelere in uno non semel factum scelus, / ausasque natas fraude deceptas mea / secare membra non reuicturi senis”,²⁷ y en 496: “IA. Medea amores obicit? ME. Et caedem et dolos”.²⁸

Las citas anteriores indican que se trata de una *écfrasis* inmediata debido a que fue Medea quien contempló de primera mano los restos de Absirto como consecuencia de su propia autoría, aspecto fundamental que, como se verá en el siguiente apartado, coadyuva a la construcción psicológica de la protagonista.

²¹ Sen. *Med.* 46-49, 54-55, 125, 129-34, 277-79, 451-53, 471-76, 487-88, 496, 905-07, 911-14, 936 y 982-84.

²² *Ibid.* 46-49: “mi mente, en su interior, agita desgracias, aterradoras tanto para el cielo como para la tierra: las heridas y la masacre y una procesión funeral que deambula recogiendo cada uno de sus miembros... pero son recuerdos nimios, que cometí como doncella”.

²³ *Ibid.* 54-55: “abandona ya tus tardanzas indolentes: que la casa que se adquirió con un crimen, se abandone ahora con otro crimen”.

²⁴ *Ibid.* 129-33: “que te animen tus crímenes y que todos juntos regresen: la célebre precea del reino robada y el pequeño acompañante de la abominable virgen, despedazado con la espada, su cadáver arrojado ante el padre y su cuerpo desperdigado por el mar”.

²⁵ *Ibid.* 277-78: “añade mi huida, mis robos, mi padre abandonado y mi hermano desmembrado”.

²⁶ *Ibid.* 451-53: “¿a qué [penates] me remites? ¿Me dirigiré al Fasis y a la Cólquide, volveré al reino paterno y a las campiñas que regué con la sangre de mi hermano?”

²⁷ *Ibid.* 471-76: “añade los ambicionados despojos del carnero de Frixo, y el monstruo insomne obligado a entregar sus ojos a un sueño desconocido, el hermano ofrecido a la muerte y el crimen cometido no una sola vez en un solo crimen, y las hijas, engañadas por mi trampa, osaron destazar los miembros de un viejo que no habría de revivir”.

²⁸ *Ibid.* 496: “JASÓN. ¿Medea me echa en cara el amor? MEDEA. Y los crímenes y los engaños”.

Por otro lado, ella no fue la única persona que contempló los restos desperdigados del niño: tal como plantea el mito, Medea descuartiza a su hermano porque eso le permite huir de su padre mientras este se demora al reunir los pedazos del cuerpo.²⁹ En consecuencia, la écfrasis incluye —como se discutió en *Hercules furens* y como se discutirá en *Troades*— a otros personajes que también observan el cadáver. Por ello, la hechicera ofrece a su padre una sombría imagen pues dice “funus ingestum patri”. Así, Eetes se suma a la escena y coadyuva a prefigurar la reacción del propio espectador/lector de la tragedia.

No obstante, en este caso particular la contemplación no es sino un recuerdo y por lo tanto el olvido de algunas características en favor de otras altera los rasgos de la écfrasis y provoca que Medea se centre en un aspecto particular y trascendente: el desmembramiento de su hermano que menciona en no pocas ocasiones en los versos recién citados.

Es ahí donde la écfrasis tiene su base: el cadáver no es sino un cúmulo de brazos, manos, piernas, tronco y cabeza destazados y ensangrentados. Surge entonces —con una enorme capacidad de *euidencia*— “el valle de lo inquietante” y se nota que la descripción del cadáver de Absirto depende en gran medida de él. Así pues, Séneca hace uso de una imagen por demás terrorífica que alcanza una fijación inevitable en la mente del lector.

Como consecuencia, el autor le dedica la mayor atención e incluso caracteriza de manera especial ese montón de partes corporales: en 47-49 se deduce que cada uno de los miembros muestra heridas diversas (*uulnera... per artus*); estas no se limitan a aquellas donde Medea hizo el corte para separar una parte de otra: en la carne de cada una se ven más incisiones que contribuyen a que ella recuerde la masacre y la procesión funeral que debe vagar para ir recogiendo los restos de Absirto: *et caedem et uagum funus*.

Posteriormente, en 132 Séneca en voz de la protagonista, cuya subjetividad construye con mayor profundidad, especifica que la hechicera seccionó el pequeño cuerpo (*paruus comes*) sin vida de su hermano con una espada (*diuisus ense*). Así, con evidente comprensión de la importancia del detalle para lograr la ἐνάργεια, el poeta concreta una imagen minuciosa en la mente del lector: se habla de un cúmulo de miembros pequeños, propios de un niño o

²⁹ Tal como lo hace Teseo con los restos de Hipólito en *Phaedra*.

un adolescente,³⁰ divididos en cortes hechos por una espada cuya mención permite imaginarse con puntualidad el grado de mutilación referido por Medea (*diuisus*).³¹

En líneas posteriores, Séneca vuelve a insistir en la mutilación de Absirto cuando Medea lo caracteriza a partir de sus heridas. No es casualidad (sino una adición que raya en la hipérbole) la adjetivación del hermano como *lacerum* en el verso 278. Como producto de lo anterior y en concatenación con los pasajes previos se entiende, como mencionamos en líneas arriba, que la característica más representativa de este cadáver es su pérdida de unidad y su disgregación en una decena de partes que conducen al lector hacia el valle inquietante.

Como es típico en la descripción *post mortem* del autor, la sangre no está ausente en este caso, antes bien, el poeta llama la atención, como en *Hercules furens*, sobre su cualidad para esparcirse y manchar las superficies que toca, tal como se lee en 452-53 donde la sangre de Absirto (*fraternus cruor*), de acuerdo con Medea, fue tal que mezclada con el mar³² bañó los campos de la Cólquide.

Ahora bien, por lo que toca al lugar de la écfrasis, Séneca se mantiene en concordancia con el mito ya que la protagonista hace referencia explícita al lugar donde cometió el asesinato de su hermano: *sparsumque ponto corpus*. Como resultado de ello, en la imagen los miembros mutilados del niño se lanzan al mar y flotan con el vaivén de las olas mientras poco a poco las tiñen de sangre.

Por lo demás, es importante mencionar que esta imagen puede resumirse, tal como lo hace la protagonista, en una masacre y que representa para ella un crimen que la une indisolublemente a Jasón (“IA. Medea amores obicit? ME. Et caedem et dolos”). Precisamente en este último aspecto se establecerá una relación muy estrecha entre Absirto y Medea que permitirá reconocer la manera en que aquel influye en ella como si se tratara de un semipersonaje.

³⁰ *TLL*, 10.1.556.12 (Verg. *Aen.* 2.213 ... corpora puerorum).

³¹ Respecto al impacto que en la Antigüedad provocaba la visión de un cadáver destazado por medio de una espada *vid.* J. Roth, “Violence and the Roman Way of Warfare”, pp. 243 ss., donde cita a Tito Livio (Liv. 31.34.3-4) para demostrar que en comparación con el uso de otras armas de guerra como la lanza el del *gladius hispaniensis*, dejaba tras de sí una gran cantidad de partes del cuerpo separadas de otras. Una carnicería nada lejana de la que refiere Séneca cuando usa sustantivos como *uulnera* y *caedem*, y adjetivos como *diuisus* y *sparsum*.

Además, hay que decir que esta es otra de las veces en que la écfrasis recurre a la referencias culturales previamente asentadas en el espectador: el romano del siglo I d. C., por supuesto, no era ajeno a la imagen de un cuerpo destazado con una espada y así, sin que Séneca describa con sumo detalle su disección, la mención de la espada y del adjetivo *diuisus* obligan a que el propio lector se imagine cómo quedó el cuerpo de Absirto.

³² Deducimos que se mezcló con el mar porque sería imposible concebir otra manera por la que la sangre de Absirto regara la tierra de los colcos, ya que fue muerto y mutilado en el océano (tal como Medea detalla en el verso 133: *sparsumque ponto corpus*).

En *Thyestes*, también es posible encontrar un ejemplo de écfrasis inmediata cuya viveza no llega al exceso. Hay que decir, sin embargo, que la descripción en esta tragedia es un caso particular: la écfrasis cadavérica sucede a la narración de la violencia y al reconocimiento traumático, entonces, el momento contemplativo ocurre después del meditativo: la descripción de los cadáveres de los hijos de Tiestes se desarrolla más bien en un sentido conclusivo, pues a través de ella se deduce que el desgraciado padre por fin comprende lo que ocurre después de que Atreo le ha mostrado los restos de los muchachos y después de que en el verso 1034 le ha revelado que él mismo los ha devorado. El pasaje con la écfrasis cadavérica es el siguiente:

Hoc est deos quod puduit, hoc egit diem	1035
auersum in ortus, quas miser uoces dabo	
questusque quos? quae uerba sufficient mihi?	
abscisa cerno capita et auulsas manus	
et rupta fractis cruribus uestigia —	
hoc est quod audius capere non potuit pater. ³³	1040

Las primeras tres de estas líneas corresponden a lo que en el apartado siguiente se reconoce como la segunda parte del reconocimiento traumático³⁴ y señalan a través de ese doble *hoc* el momento en que Tiestes comprende su situación, mientras señala los cuerpos de sus hijos, pues ambos pronombres demostrativos también funcionan como marcadores deícticos.

Como puede verse, Séneca presenta la écfrasis cadavérica propiamente en los siguientes tres versos, después de que el reconocimiento impacta a Tiestes. Tras este punto él continúa con la reacción propia de alguien que se ha visto traumatado por la contemplación de un cadáver y la consecuente revelación de la verdad: Tiestes pide una espada para darse muerte y para liberar a los que yacen en su estómago. No obstante, Atreo se la niega y le cuenta cómo fue que asesinó a sus sobrinos.

Ahora bien, por lo que toca al análisis de la écfrasis en sí misma, en primera instancia hay que observar que se trata de una écfrasis inmediata ya que el tantálida describe para sí, para asegurarse de lo ocurrido y dar sentido a la imagen que contempla. En consecuencia, aquí, como en *Hercules furens*, puede notarse la función aseverativa de la descripción. Ahora,

³³ Sen. *Thy.* 1035-40: “Esto es lo que afligió a los dioses, esto obligó al día a volver a su amanecer. ¿Qué gritos y qué alaridos proclamaré desdichado? ¿Qué palabras me serán suficientes? Distingo las cabezas arrancadas y las manos desgarradas y, quebradas las piernas, los pies rotos. Esto es lo que su hambriento padre no pudo tomar”.

³⁴ Cf. *infra* p. 129.

su función no sólo se reduce a esto, pues también obedece al sádico placer de Atreo, que se regocija por el dolor de su hermano. Así, una vez que Séneca dedica varios versos para explayar el duelo del padre, el verdugo se declara lleno de dicha, pues su venganza se ha consumado: “nunc meas laudo manus, / nunc parta uera est palma. perdideram scelus, / nisi sic doleres. liberos nasci mihi / nunc credo, castis nunc fidem reddi toris”.³⁵

En cuanto a los aspectos materiales/plásticos de la descripción, resulta particularmente útil referirnos al *uncanny valley*, pues su impacto tiene como base los miembros destazados. Esta es la única tragedia de Séneca donde la écfrasis no incluye la palabra *cruor*, la sangre está completamente ausente y el mismo autor no da ni siquiera indicios para, por lo menos, insinuar que está presente, lo mismo que los troncos de cada muchacho, ya que Tiestes los consumió mezclados con el vino.

Antes bien, el cuidado en la disposición de las partes contrasta con el resto de las descripciones en las que los miembros están amontonados en el suelo o rodeados de sangre. Aquí no es el caso, sino que, al contrario, muestran un arreglo específico; por otro lado, destacan los adjetivos usados por Séneca para calificar los restos: *abscisa* y *auulsas* para las cabezas y las manos y *rupta* y *fractis* para las piernas. Los primeros llaman la atención sobre el acto de separación, es decir, la pérdida de unidad; a causa de sus adjetivos, las cabezas y las manos se distinguen por haber sido escindidas de sus troncos al punto que se vuelven unidades por sí mismas; no obstante, no dejan de remitir al cuerpo del que fueron extraídas y, por tanto, llevan al lector al valle de lo inquietante en el momento en que se las imagina. En cuanto al otro par de adjetivos, su dinámica se asemeja a la anterior pero implica más bien el rompimiento de los miembros en cuestión. En consecuencia, la écfrasis refiere tácitamente a los huesos del cuerpo y apela, incluso, al oído del espectador porque Atreo en algún momento debió partirlos. Finalmente, al igual que en el caso anterior los pies devienen unidades por sí mismas, que no dejan, sin embargo, de referir al todo.

Prueba de lo anterior es que el propio Tiestes, una vez más, a modo de recapitulación, señala todas estas partes del cuerpo en contraste con lo que sí devoró (“hoc est quod audius capere non potuit pater”). Entonces, se establece una tensión entre las partes arrancadas del

³⁵ Sen. *Thy.* 1096-99: “ahora elogio mis manos, ahora he obtenido el verdadero trofeo: habría desperdiciado mi crimen si tú no te dolieras así. Ahora creo que me han nacido hijos, ahora he devuelto la fidelidad a mis castos lechos” Es este uno de los fragmentos que podrían identificar a Atreo como un sujeto flotante.

cuerpo que sí se ven y el tronco ya devorado que no se observa. Después de referir lo que expone Atreo, Séneca concluye aludiendo a lo que yace en el estómago de Tiestes.

En la tragedia *Agamemnon* se describe el cadáver que pertenece al caudillo de caudillos y su respectiva écfrasis está elaborada por Casandra. Además, tiene el detalle de ser el único caso del *corpus* senecano donde los verdugos intervienen, después de la narración, en el espacio de la descripción para mancillar *post mortem* los restos del personaje asesinado.

A partir de 901 la prisionera frigia retrata el cuerpo sin vida de Agamenón:

habet, peractum est. pendet exigua male
caput amputatum parte et hinc trunco cruor
exundat, illinc ora cum fremitu iacent.
Nondum recedunt: ille iam exanimem petit
laceratque corpus, illa fodientem adiuuat. 905
uterque tanto scelere respondet suis:
est hic Thyestae natus, haec Helena soror.³⁶

Antes que nada es menester llamar la atención sobre el primer verso: *habet, peractum est* indica una transición. No es cuestión de pensar que estos verbos suponen el cambio del momento narrativo al descriptivo en los términos en que lo propone la presente investigación, sino que más bien indican el paso de una acción a otra en el drama a partir del instante en que Agamenón ha muerto:³⁷ en un primer momento, como se vio en el apartado de la narración, Clitemnestra y Egisto se dedican a entrapar al rey y a ejecutarlo; en el segundo su objetivo es violentar su cuerpo sin vida.

Ahora bien, esta descripción se inserta a medio camino entre la categoría de écfrasis inmediata y mediada. Lo primero porque Casandra, al igual que el héroe tebano en *Hercules furens*, describe para sí misma aquello que observa de primera mano, mientras se regocija, pues declara que disfruta ver con sus propios ojos la ejecución del jefe de jefes: “tam clara

³⁶ Sen. *Ag.* 901-07: “ya lo tiene, está hecho: su cabeza malamente amputada cuelga, de una pequeña parte y por aquí la sangre brota del tronco, por allá su rostro yace con la expresión de un grito. Mas no se retiran aún: él ataca al que ya está muerto y descuartiza su cadáver, ella ayuda al que ataca. Una y otro responden a sus crímenes con uno proporcional: este es el hijo de Tiestes, esta la hermana de Helena”.

³⁷ No es este el único momento en que Séneca hace uso de *peractum est* para indicar que la ejecución se ha consumado y que la víctima ha perdido la vida. En efecto, Medea dice esas mismas palabras después de que ha asesinado a su segundo hijo: “bene est, peractum est. plura non habui, dolor...” (Sen. *Med.* 1019).

numquam prouidae mentis furor / ostendit oculis: uideo et intersum et fruor; / imago uisus dubia non fallit meos”.³⁸

De los versos anteriores, se entiende que la écfrasis no tiene como finalidad la afectación negativa de la psique de algún personaje, todo lo contrario: las palabras de Casandra permiten reconocer que la descripción de un cadáver contribuye también a la satisfacción de la venganza, puesto que la relación que se establece entre la profeta y Agamenón es la de una prisionera de guerra y esclava con su opresor y nuevo señor. Sin embargo, su descripción involucra a otros espectadores y por ello es momento de pasar al análisis de las écfrasis mediadas.

Écfrasis mediadas

La exposición que se presenta enseguida sobre este tipo de descripciones sigue un criterio gradual, es decir, primero se presentan dos écfrasis mediadas que por su falta de detalle y por su brevedad difícilmente presentan la eficacia requerida por la *euidencia* para el éxito de la écfrasis y para su consecuente impacto en el espectador/lector del drama. Estas “pseudo-écfrasis” incluirán la descripción de los cadáveres de Creúsa, de Creonte, de uno de los hijos de Medea en la tragedia homónima, y el de Yocasta en *Oedipus*.

El siguiente grado, el de las écfrasis que presentan suficiente viveza para afectar al lector, se refiere a descripciones a medio camino entre las anteriores y aquellas que se explayan en el absoluto detalle y en la minuciosa construcción visual para el mayor impacto posible. Esto no quiere decir que este tipo de descripciones no tengan la eficiencia exigida por la *euidencia*, indica más bien que efectivamente impactan al espectador, pero sin que Séneca haya “agotado” sus recursos descriptivos. Aquí regresaremos a la descripción de los restos mortuorios de Agamenón y se abordarán los de los sobrinos de Atreo en *Thyestes*.

El último nivel corresponde a aquellas écfrasis que poseen una viveza que incluso podría parecer excesiva (pero nunca gratuita), pues en ellas el poeta cordobés echa mano de ciertos recursos que le permiten llevar la descripción a la hipérbole de la aniquilación, de manera tal que la écfrasis impresiona fuertemente al lector. Las écfrasis cadavéricas de los restos de Astianacte en *Troades* y de Hipólito en *Phaedra* ejemplificarán lo anterior.

³⁸ Sen. *Ag.* 872-74: “la locura de mi mente profética nunca mostró cosas tan evidentes a mis ojos: veo y asisto y gozo. No engaña mis ojos una imagen dudosa”.

En *Medea* la descripción del cadáver de Absirto (que, como vimos, pertenece más bien al orden de las inmediatas) no es la única que Séneca desarrolla; hay dos écfrasis cadavéricas más que corresponden a los asesinatos propiamente cometidos durante los sucesos de la tragedia. Ambas son cortas, casi fugaces, pues ocupan apenas un verso y no muestran el detalle ni la profundidad que Séneca dedica a la de Absirto o a las de otros cuerpos. Estas dos descripciones de cadáveres se refieren, por una parte, a los de Creúsa y Creonte, y, por la otra, al de uno de los hijos de Medea.

La primera puede tipificarse como écfrasis mediada puesto que es el *nuntius* quien divulga las ejecuciones cuando dice: “nata atque genitor cinere permixto iacent”.³⁹ En consecuencia, se observa que el grado de violencia (la destrucción total provocada por el fuego convocado por Medea) ha desaparecido por completo los cuerpos. Este simple hecho imposibilita el desarrollo de una posterior écfrasis, pues ¿qué podría decirse de un montón de cenizas?

Sin embargo hay que notar que esa misma imposibilidad permite demostrar el enorme poder que tiene Medea y que despliega contra sus enemigos en tanto que sus habilidades le permitieron acabar con dos vidas a la vez. A ellas hay que añadir un palacio completo consumido por el fuego: “auidus per omnem regiae partem furit/immissus ignis: iam domus tota occidit”.⁴⁰

Por otro lado, en cuanto al cuerpo de uno de los hijos de Medea, no se hace referencia ni siquiera a un rasgo físico, Séneca no lo describe y su mención cumple más bien una función deíctica. La écfrasis subordina su utilidad a los requerimientos del arte teatral y se convierte en un indicador de acciones. Así, en el verso 975 se lee: “tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aueham”.⁴¹

Se dice que forma parte de una notación deíctica (como si se tratara de una acotación), porque en el verso inmediatamente anterior (974) Medea se dirige al niño que aún vive y le ordena que la acompañe mientras ella recoge los restos del hijo muerto: “perge tu mecum comes”.⁴² Se habla de notación deíctica en tanto que ambos versos se refieren a elementos internos de la propia tragedia (el 974 al cuerpo sin vida que carga consigo y el 975 al niño

³⁹ Sen. *Med.* 880: “hija y padre yacen en revueltas cenizas”.

⁴⁰ *Ibid.* 885-86: “un fuego voraz, como enviado, arrasa, furioso, con todas las partes del palacio, ya se ha derrumbado toda la casa”.

⁴¹ *Ibid.* 975: “Yo misma también me llevaré de aquí tu cuerpo”.

⁴² *Ibid.* 974: “Tú camina conmigo como mi compañero”.

aún con vida) y dirigen el actuar de la persona que interpreta a la hechicera para que “recoja” el pequeño cadáver mientras indica al otro infante que la siga.

Se nota entonces que los cadáveres producidos por la violencia ocurrida en esta tragedia no son descritos a detalle ni con la atención de otros casos, así podría considerarse aquí que de nuevo no hay écfrasis. Sin embargo, como se vio en el apartado de descripciones inmediatas, el cadáver de Absirto permite reconocer que Séneca, en detrimento de los restos de Creúsa, de Creonte y de los hijos de Medea, centra su atención en el de aquel, puesto que, como se verá en el siguiente apartado, es el que contribuye más fuertemente a la construcción de la subjetividad de la forastera.

Por otro lado, la única écfrasis de la tragedia *Oedipus* se asemeja a las anteriormente discutidas (especialmente a las de Creonte y Creúsa) pues no es amplia ni detallada. De ella hay, sin embargo, tres aspectos relevantes para el análisis en desarrollo. En 1040-41 el coro indica que Yocasta se dio muerte: “iacet perempta. uulneri immoritur manus / ferrumque secum nimius eiecit cruor”.⁴³

En primera instancia, hay que notar que por el origen de la brevísima descripción se habla de una écfrasis mediada: es el coro quien habla y se nota una variación respecto a las demás piezas teatrales de Séneca, pues el autor no recurre al mensajero, como sí lo hizo en la narración de la mutilación de Edipo dentro de la misma tragedia y en los demás casos revisados.

Como producto de ello, en segunda instancia, es posible reconocer que esta dupla de líneas, antes de ser una exploración profunda de un cadáver, funge como anotación para informar al lector que la reina de Tebas acabó con su vida. En este sentido, los versos funcionan como continuación de los anteriores en los que Yocasta debate consigo misma qué forma de muerte darse: “eligere nescis uulnus: hunc, dextra, hunc pete uterum capacem, qui uirum et gnatos tulit”,⁴⁴ tal como ocurrió con la del hijo de Medea, esta écfrasis está subordinada a los requerimientos del género dramático o a una mera función informativa.

Finalmente, hay que resaltar que si bien la descripción es brevísima no por ello carece de los recursos más recurrentes de la plástica corporal senecana: una vez más el poeta hace uso de la sangre como elemento primordial para la imagen; la sangre dinamiza la écfrasis e

⁴³ Sen. *Oed.* 1040-41: “yace aniquilada; su mano muere sobre la herida y la sangre rebosante expulsa consigo la espada”.

⁴⁴ *Ibid.* 1038-39: “no sabes elegir la herida: contra este, diestra mía, acomete contra este amplio útero que soportó a un esposo y a sus hijos”.

incluso pone en movimiento la espada asesina, pues se afirma que la sangre la expulsa de la herida.

Por otro lado, sobresale la observación que Séneca hace de la mano de la reina: se deduce que los espasmos moribundos de Yocasta alcanzan a percibirse en esa diestra que descansa sobre su vientre abierto: (*uulneri immoritur manus*). Así es como Séneca enfoca gradualmente la visión del lector: inicia en el cuerpo completo a través de *iacet perempta*, enseguida reduce la focalización hacia la mano sobre la herida (*uulneri immoritur manus*) y, finalmente, concentra la atención sobre la abundante sangre que brota de ella (*ferrumque secum nimius eiecit cruor*): se aprecia aquí la habilidad del autor para llamar, dirigir y hacer converger el proceso de contemplación en las características que coadyuvan a desarrollar una imagen terrible.⁴⁵

Por lo que toca al grado de las écfrasis de viveza suficiente, cuando la hija de Príamo narra la muerte de Agamenón y describe el cadáver resultante, no sólo lo hace para sí misma sino también para el conjunto de muertos a los que llama en su trance profético: Príamo, Héctor, Troilo y Deífobo.⁴⁶ De ahí que esta también se incluya en la categoría de écfrasis mediadas. No obstante es necesario hacer una anotación: estas invocaciones no son propiamente personajes del drama, pero ello no evita que “reciban” una descripción cadavérica como si fueran espectadores.

Asimismo, al igual que la propia Casandra, este “público” no se ve afectado negativamente por la masacre de Agamenón, pues su relación con él no es sino la de los vencidos con su vencedor. Como consecuencia, estos muertos también se regocijarían con la muerte del caudillo e igualmente podrían considerarla el cumplimiento de una venganza.⁴⁷

⁴⁵ Lo mismo ocurre, pero en menor medida, en *Hercules furens* y en *Phaedra*. En el caso de la primera piénsese cómo Hércules primero observa las paredes y el suelo del palacio llenos de sangre mientras poco a poco centra su atención en sus armas y las masas de cuerpos que yacen junto a ellas. En la segunda, es todavía más evidente, pues la labor de reunir los restos de Hipólito dirige la atención del lector desde un panorama general de los campos hacia el sitio donde paulatinamente los esclavos amontonan los restos que encuentran regados. En estos tres casos se cumple la aseveración de Goldhill: Séneca realmente educa y dirige la vista en tanto que proceso social e intelectual.

⁴⁶ Sen. *Ag.* 742-44 y 747-49: “te sequor, tota pater/Troia sepulte; frater, auxilium Phrygium/terrorque Danaum... te sequor nimium cito/congressu Achilli Troile; incertos geris./Deiphobe, uultus, coniugis munus nouae [te sigo, padre mío, enterrado por toda Troya. Hermano, amparo de los frigios, terror de los dánaos... te sigo Troilo, que muy precozmente peleaste con Aquiles. Deífobo, desfigurado llevas tu rostro, obsequio de tu nueva esposa]”.

⁴⁷ *Ibid.* 868-71: “eheu quid hoc est? anime, consurge et cape/premium furoris: uicimus uicti Phryges./bene est, resurgis Troia; traxisti iacens pares Mycenae, terga dat uictor tuus!” [¡Ay!, ¿qué es esto? Alzate y acepta el premio de tu locura: los frigios vencidos, ahora vencimos. ¡Muy bien! ¡Revíves, Troya: aunque has caído, arrastras contigo también a Micenas, tu vencedor ahora te ofrece la espalda!].”

Por todo lo anterior, es posible pensar que la presente écfrasis es la más directa respecto al propio espectador/lector de la tragedia en tanto que los frigios derrotados de la ilusión de Casandra lo prefiguran, es decir, dichas sombras bien pueden ser un recurso metateatral usado por Séneca para incluir tanto la narración como la descripción del cadáver de Agamenón. En este sentido, la visión profética de la troyana adquiere una nueva función que se complementa con los requerimientos del género dramático: ella construye su propio grupo de espectadores para que Séneca pueda narrar y describir al lector los acontecimientos de la tragedia, pues de otra forma, dentro del universo propio de *Agamemnon*, no hay necesidad de hacerlo en tanto que no habría persona que escuche a Casandra⁴⁸ a no ser que pensemos en ella misma como se discutió en líneas precedentes.⁴⁹

Ahora bien, por lo que toca al estado propio del cadáver y a los recursos plásticos del cuerpo, la imagen tiene como punto de partida —después del aludido *habet, peractum est*— una característica única en el *corpus* senecano: la cabeza no fue totalmente separada del cuello. M. J. Mans atribuye la causa de ello al colérico frenesí con que Clitemnestra asesina a su esposo.⁵⁰

Lo anterior llevaría a una falta de cuidado sobre la que mucho se puede especular. No obstante, sin lugar a dudas, es llamativo que dentro de la totalidad del teatro senecano la única ejecución en manos de una mujer —o su resultado—⁵¹ sea calificada como *male* (“pendet exigua male/caput amputatum parte”), pues no cercena por completo la cabeza del rey. No obstante, nosotros lo atribuimos a una falta de maestría o de fuerza por parte de la reina en los actos de violencia, pues no está entrenada para la guerra —como Agamenón— o para los sacrificios rituales con los que Séneca compara la ejecución del caudillo en 897-99.⁵²

⁴⁸ Compárese con el resto de las écfrasis mediadas que se revisarán a continuación: en el caso de *Troades* el *nuntius* describe para las cautivas troyanas, especialmente para Hécuba y Andrómaca; mientras que en *Phaedra* el mensajero elabora su écfrasis para Teseo; y, finalmente, en *Thyestes*, el mismo personaje genérico describe para el coro de esa tragedia, los ciudadanos del reino.

⁴⁹ *Vid. supra* pp. 89-90.

⁵⁰ M. J. Mans, “The Macabre in Seneca’s Tragedies”, p. 106.

⁵¹ Medea quedaría descartada como el estereotipo de mujer antigüa debido a su caracterización como una poderosa hechicera y a las potencias inframundanas que es capaz de convocar a su arbitrio. No hay que olvidar que a lo largo de su tragedia el elenco de personajes le teme en todo momento por la enorme capacidad que posee.

⁵² *Sen. Ag.* 897-99: “armat bipenni Tyndaris dextram furens, / qualisque ad aras colla taurorum prius / designat oculis [et parat certum manu / uulnus sacerdos] [la furiosa tindárida arma su diestra con un hacha de doble filo, como el sacerdote que primero señala con sus ojos los cuellos de los toros para los altares (y prepara la herida certera con su mano)]”.

Si bien es verdad que el adjetivo *furens* apoya la idea de que Clitemnestra no decapita con éxito a Agamenón por su locura, no hay que perder de vista que Séneca también califica como *furens* a Hércules; que Medea comete sus crímenes pasados y presentes mientras se encuentra en *furor* (*Sen. Med.* 51-52); que Fedra miente vencida por la locura del amor (*Sen. Phaedr.* 184) y que los caballos de Hipólito se desbocan enloquecidos por el miedo (*ibid.*, 1070); que Yocasta se da muerte mientras está enloquecida como Ágave (*Sen. Oed.* 1004-07) y que Atreo en su locura destaza a sus sobrinos (*Sen.*

En seguida, la decapitación escinde dos cuadros (el uso de *hinc* e *illinc* materializa en el texto las partes que deja la decapitación), uno donde la sangre fluye desde el cuello amputado (*hinc trunco cruor exundat*) y otro donde se insinúa que el rostro de Agamenón grita entre sus últimos estertores (*illinc ora cum fremitu iacent*). Imagen esta última que sin lugar a dudas muestra el detalle que pone Séneca en la descripción y con lo cual dirige a su lector al valle de lo inquietante, especialmente por esos movimientos antinaturales que el espectador/lector puede imaginarse y que Mori reconoce como uno de los factores principales para el reconocimiento del *uncanny valley*.

Subrayamos la perspicacia del autor para dotar de realismo su terrible descripción, pues el hecho de que Agamenón aun decapitado muestre “signos de vida” como los gritos (*fremitu*) —nótese cómo la écfrasis apela en este punto al sentido auditivo del espectador/lector— recuerda el fenómeno de las cabezas conscientes aun separadas de sus cuerpos.⁵³

Finalmente, la écfrasis del cadáver incluye dos personajes y sus acciones sobre el mismo. Se habla entonces de una narración inserta en una descripción que no obstante mantiene como centro los restos del rey y como protagonistas a la misma Clitemnestra y a Egisto. Su intervención no obedece sino al incremento del horror que provoca el cadáver. Por ello, ambos verdugos —principalmente Egisto, pues es quien toma la iniciativa (“*ille iam exanimem petit laceratque corpus*”) mientras que Clitemnestra lo ayuda (“*illa fodientem adiuuat*”)— descuartizan lo que queda del cuerpo.

Una vez más, el máximo ejercicio de la violencia —cuya consecuencia más visible es la extrema pérdida de la unidad del cuerpo, su completa reducción a pedazos informes, su aniquilación— contribuye a exponer ante el lector la total entrega de los personajes asesinos al crimen y a sus pasiones tal como se lee en “*uterque tanto scelere respondet suis*”.

Finalmente, abordaremos las écfrasis que presentan una viveza que incluso podría juzgarse excesiva. Entre ellas se ubican las de *Troades*, correspondientes a las dos ejecuciones narradas: la de Astianacte y la de Polixena (aunque, como se verá, esta última podría quizás ubicarse en el primer grado, el de las “pseudo-écfrasis”).

Thy. 682). Son estos algunos de muchos momentos en los que Séneca usa la palabra *furor* o el adjetivo *firens* para sus personajes y ninguno de ellos “falla” en el ejercicio de la violencia sobre los cuerpos, tal como sí podría deducirse del *male* con el que se califica la presente écfrasis.

⁵³ Sobre dicho fenómeno *vid.* A. Taylor, “El extraño fenómeno por el cual una cabeza cortada sigue consciente (y qué dice la ciencia)”, 2019 (consultado el 23 de junio de 2022 en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49110567>).

Por lo que se refiere al personaje que describe, en ambos casos se trata del *nuntius*, este funge como el vínculo entre el coro de troyanas y los hechos ocurridos en el “teatro mortal” de los aqueos y les comunica el estado en que quedaron los cuerpos. Así, las descripciones de esta pieza son écfrasis mediadas y, al contrario de *Hercules furens* y *Medea*, los personajes más íntimamente relacionados con los asesinados, es decir Andrómaca y Hécuba, reciben de otro la descripción del cadáver; lo anterior implica que la écfrasis pasa por una especie de filtro y, por ello, tanto las frigias como el lector reciben la misma imagen que el mensajero retrata.

La écfrasis de los restos de Astianacte tiene una focalización distinta: el mensajero comienza a describir sólo después de que Andrómaca se pregunta quién cubrirá el cuerpo de su hijo. Así, el heraldo se dedica a detallar con una minucia que contrasta con la écfrasis de, por ejemplo, Hércules, los restos del cadáver y asegura que no ha quedado cuerpo que enterrar:⁵⁴

[...] NVNT. Quos enim praeceps locus 1110
reliquit artus? ossa disiecta et graui
elisa casu; signa clari corporis,
et ora et illas nobiles patris notas,
confudit imam pondus ad terram datum;
soluta ceruix silicis impulsu, caput 1115
raptum cerebro penitus expresso — iacet
deforme corpus.⁵⁵

De las palabras anteriores se entiende que, a causa de la violencia de la caída, el cuerpo de Astianacte pierde toda unidad y no quedan más que miembros desperdigados a lo largo de la pendiente por la que se precipitó. Este es un buen ejemplo para hablar del “valle de lo inquietante” y, como se ha visto en écfrasis previas, coincide con la referencia de Séneca a los cuerpos sin unidad.⁵⁶

⁵⁴ Aquí Séneca modifica su texto fuente, pues al contrario de *Troades* de Eurípides, donde Hécuba dedica unos momentos a preparar y mortajar el cuerpo de Astianacte para su entierro (*vid. E. Tro.* 1218-1250), en la versión senecana nadie inhuma los restos del niño.

⁵⁵ Sen. *Tro.* 1110-17: “MENSAJERO. ¿Qué miembros dejó el escarpado lugar? Huesos destrozados y descoyuntados por la pesada caída. Las señas de su cuerpo insigne, tanto el rostro como aquellas nobles facciones del padre, se desfiguran por el peso impactado contra la profunda tierra; desnucado por el golpe de las piedras, la cabeza mutilada y con los sesos totalmente expuestos: yace un cuerpo deforme”.

⁵⁶ Valga precisar que no se puede hablar de pérdida de unidad en el caso de los asesinatos de Hércules, pues, como se vio en el análisis de su respectiva écfrasis, la brutalidad de la fuerza del héroe desfigura en gran medida los cuerpos al punto de que los priva de su forma y los deja como masas sanguinolentas de las cuales no es posible reconocer sino su pertenencia a lo que otrora conformó a un ser humano.

Así, la écfrasis cadavérica contribuye a expandir la narración de la ejecución revisada en el capítulo anterior pues en esa parte, como se discutió, Séneca se explaya más bien en la constitución del escenario y se limita a indicar el inicio de la violencia con “sponte desiluit sua/in media Priami regna”.⁵⁷ En efecto, en la écfrasis el autor insinúa que como producto de ese salto el niño no cayó con un golpe seco y directo hacia el suelo, por el contrario, impactó repetidas veces entre las piedras del precipicio (“soluta ceruix silicis impulsu”) mientras se partía su cabeza (“caput raptum penitus”) y sus extremidades se descoyuntaban con el impulso (“ossa disiecta et graui elisa casu”). A través de este pasaje es posible notar la capacidad que tiene una écfrasis de insinuar el proceso (la narración) a partir del resultado (la descripción). De ahí que el poeta haya podido limitarse al salto de Astianacte mientras desarrollaba su sombrío teatro. La descripción evidencia satisfactoriamente lo que la narración omitió.

Además, con lo anterior se puede añadir a lo discutido sobre el “valle de lo inquietante” que este no requiere únicamente de la pérdida de unidad, sino también de un grado significativo de laceraciones sobre esas partes del cuerpo disgregadas. De esta manera, el *deforme corpus* al que se refiere no es otra cosa sino los restos amontonados que la pendiente arrojó.

En el mismo orden de ideas, ese cuidado en la constitución del escenario permite hacerse una imagen vívida del lugar en el que se sacrifica a Astianacte para recuperarlo en la descripción: narración y écfrasis se complementan cuando, en la segunda, Séneca remite al sitio con frases tan sutiles como *locus artus*, *gravi casu* y *silicis impulsu*. Así, es posible notar que la ἐνάργεια de la imagen del lugar comienza en la narración y concluye en la descripción.

Por otro lado, hay que destacar también la insistencia con la que el cordobés se refiere a la cabeza de Astianacte que, al menos en el caso de esta écfrasis, se convierte en una suerte de protagonista. Si bien al principio menciona sus miembros (*reliquit artus*) y sus huesos (*ossa disiecta et elisa*), hay que notar que en los versos siguientes focaliza la atención en la parte superior del cuerpo: trata la cara (*et ora*) y sus facciones (*et nobiles notas*) a las que llama *signa clari corporis*. En seguida, como si se tratara de una lobotomía o de un corte anatómico desde la nuca hacia el interior de la cabeza, Séneca detalla que los sesos del niño

⁵⁷ Sen. *Tro.* 1102-03: “por su propia voluntad Astianacte dio un salto para caer en medio del reino de Príamo”.

han salido por donde se partió el cráneo. Así, no es muy difícil imaginarse un montón de huesos rotos y dispersos entre un montón de carne y masa cerebral.

Ahora bien, por lo que toca a la écfrasis cadavérica de Políxena, hay que decir que contrasta con la anterior a causa de su brevedad pues no ocupa más de tres versos:

[...] non stetit fusus cruor
humoue summa fluxit: obduxit statim
saeusque totum sanguinem tumulus bibit.⁵⁸

Como puede leerse, de Políxena no se menciona más que la sangre que fluye de la herida mortal. De ahí que pueda asimilarse a las descripciones cadavéricas que se presentan en *Medea* y en *Oedipus*. No obstante, hay que decir que Séneca hace mención del líquido vital no tanto por sí mismo sino por la importancia que tiene en relación con la tumba. En efecto, no hay que olvidar que al principio de la tragedia, las troyanas cautivas reciben la noticia del sacrificio de Políxena como ofrenda a la tumba de Aquiles.⁵⁹

De ahí que la sangre se pierda tan pronto como toca el suelo y que se trate de una écfrasis particular, es decir, por elisión, pues la imagen no reproduce lo que se ve sino lo que desaparece. Esto a su vez contrasta incluso con el resto del teatro senecano, pues la naturaleza de la écfrasis implica que no pueda hablarse de una escena sangrienta.

Por otro lado hay que notar en la écfrasis cadavérica el cuidado y perspicacia que tiene el poeta para relacionar la muerte de Astianacte con la de Héctor, y la de Políxena con la de Príamo mediante un paralelo implícito y ecfrástico y no explícito y textual. Es decir que Séneca retrata los cadáveres de los hijos de manera muy similar a los de sus respectivos padres: el primer par muestra la brutalidad de la violencia con la que fueron ejecutados, mientras que el segundo se refiere a la muerte mediante el golpe de la espada.

En cuanto a la relación que se establece entre el cadáver de Astianacte con el de Héctor baste recordar el proverbial maltrato de su cadáver a manos de Aquiles⁶⁰ al que Séneca alude cuando Andrómaca rememora la masacre de su difunto esposo.⁶¹ En este recuerdo es de notar

⁵⁸ Sen. *Tro.* 1162-64: “la sangre derramada no se mantuvo inmóvil y tampoco fluyó abundante por la tierra: la cruel tumba bebió toda la sangre de inmediato”.

⁵⁹ *Ibid.* 193-95: “non paruo luit / iras Achillis Graecia et magno luet: / desponsa nostris cineribus Polyxene [no con poco purgó Grecia las iras de Aquiles y mucho las seguirá purgando: Políxena, entregada como esposa a mis cenizas]”.

⁶⁰ *Vid.* Hom. *Il.* 22.395-405.

⁶¹ Sen. *Tro.* 412-15: “Ilium uobis modo, / mihi cecidit olim, cum ferus curru incito / mea membra raperet et graui gemeret sono / Peliacus axis pondere Hectoreo tremens [Para ustedes apenas cayó Ilión, para mí hace tiempo, cuando aquel feroz desgarraba mis miembros con su carro veloz y el eje del Pelión, ladeado por el peso de Héctor, gemía con terrible rechinido]”.

que tanto el poeta latino como el griego focalizan la violencia en la cabeza: el primero lo hace tal como se vio en la écfrasis revisada, mientras que el segundo aborda esto en 398 (“κάρη δ’ ἔλκεσθαι ἔασεν”)⁶² y en 402-03 (“κάρη δ’ ἅπαν ἐν κονίησι/ κεῖτο πάρος χαρίεν”).⁶³

Así, podemos afirmar que el cordobés hace un uso intertextual de la écfrasis: el hecho de que en una obra determinada un autor describa de una forma similar a la que lo hace otro en su respectivo texto le permite relacionar la primera con la del segundo.⁶⁴ Séneca hace alusión a lo anterior implícitamente cuando en voz de Andrómaca afirma: “Sic quoque est similis patri”.⁶⁵

En cuanto a la écfrasis cadavérica de Políxena en relación con la de Príamo, hay que recordar que ambos mueren de una forma similar: atravesados por una espada y en manos del mismo individuo. En efecto, por lo que toca a la ejecución del anciano rey, Hécuba relata:

uidi execrandum regiae caedis nefas
ipsasque ad aras maius admissum scelus 45
Aiacis ausis,⁶⁶ cum ferox, saeua manu
coma reflectens regium torta caput,
alto nefandum uulneri ferrum abdidit;
quod penitus actum cum recepisset libens,
ensis senili siccus e iugulo redit.⁶⁷ 50

Así, padre e hija comparten no sólo su forma de muerte y el verdugo, sino también el lugar, pues ambos mueren sobre un sitio sagrado, ella sobre la tumba de Aquiles, él ante un altar. Además, Séneca dirige la atención a la sangre: la de ella mana abundantemente, pero desaparece tan pronto como toca la tumba mientras la de aquel ni siquiera surge.

En suma, si se comparan ambas écfrasis, la de Astianacte y la de Políxena, se nota la disparidad de detalle entre una y otra; ambas guardan, sin embargo, una relación particular con otros muertos de Troya y, así, como se verá en el siguiente apartado, esos paralelos entre

⁶² Hom. *Il.* 22.398: “permitió que la cabeza fuera arrastrada”.

⁶³ *Ibid.* 402-03: “y la cabeza, que antes toda era hermosa, estaba tendida en el suelo”.

⁶⁴ Podría hablarse incluso de “écfrasis intertextual”.

⁶⁵ Sen. *Tro.* 1117: “También en esto es semejante a su padre”.

⁶⁶ En este punto se prefiere la lectura de la edición de Fitch, que recoge esta conjetura (*Aiacis ausis*) de Bentley, sobre la de Zwierlein, que lee *Aeacius armis*. Esta elección obedece a que la disyuntiva entre una u otra opción se refiere a un segundo término de comparación, que implica un crimen terrible con el cual se parangona el asesinato de Príamo a manos de Pirro ante el altar. Así, para la presente investigación, parece que el crimen de Áyax, que, como explica Pérez Gómez “fue violar a Casandra junto al altar de Atenea” (L. Pérez Gómez, *op. cit.* pp. 314, nota 11), se asemeja más al cometido por Pirro.

⁶⁷ Sen. *Tro.* 44-50: “Vi la execrable abominación del asesinato del rey, un crimen, cometido ante los mismos altares, aun mayor que la osadía de Áyax, ya que feroz, doblando la cabeza con los cabellos torcidos con mano salvaje, desde lo alto hundió en la herida el hierro abominable; que se clavó hasta el fondo aunque lo recibió sin oponerse. La espada regresó seca del cuello senil”.

ejecuciones apuntan al momento meditativo y a la reconversión de Astianacte y Políxena en semipersonajes.

Otro ejemplo de écfrasis mediada de viveza excesiva, que incluso se erige como paradigmática, es la que ocurre en *Phaedra* inmediatamente después de la narración de la violencia y funciona como una recapitulación de la terrible ejecución de Hipólito. A través de ella es posible apreciar el paso desde el detalle de la narración puesto en cada parte del cuerpo hasta la contemplación del estado general del cadáver tal como si en el arte cinematográfico una cámara se alejara hasta mostrar una toma panorámica donde los restos del príncipe están regados por doquier. Así, a partir del verso 1105 Séneca describe los estragos de la masacre de la siguiente forma:

errant per agros funebris famuli manus, 1105
per illa qua distractus Hyppolitus loca
longum cruenta tramitem signat nota,
maestaeque domini membra uestigant canes.
necdum dolentum sedulus potuit labor
explere corpus — hocine est formae decus? 1110
qui modo paterni clarus imperii comes
et certus heres siderum fulsit modo,
passim ad supremos ille colligitur rogos
et funeri confertur.⁶⁸

En primera instancia hay que decir que la descripción viene de boca del mensajero quien también presencié y narró la brutal muerte de Hipólito. Así, como en el caso de *Troades*, se habla de una écfrasis mediada pues tanto Teseo como Fedra, personajes a quienes se dirige el *nuntius*, “ven” a través de alguien más.

En cuanto al lugar donde se encuentran los restos del príncipe, Séneca vuelve a utilizar, como en *Hercules furens*, el recurso de la expansión extrema del cuerpo, es decir, a través de dos elementos, las partes del cuerpo descuartizado de Hipólito y la sangre, el “marco” de la imagen se abre hasta ocupar una porción extensa de tierra: *per agros*.

Incluso, el lugar nunca se delimita por completo pues el uso de *per illa loca qua* amplía con una ambigüedad hiperbólica qué tan grande puede ser el espacio que contiene no sólo

⁶⁸ Sen. *Phaedr.* 1105-14: “Los esclavos, cual tropa fúnebre, deambulan, por los lugares donde Hipólito despedazado señala con su huella sangrienta una larga senda. Las perras apesadumbradas rastrean los miembros de su amo. La labor persistente de los afligidos todavía no pudo completar el cuerpo. ¿Es esta la gloria de su belleza? Aquel, que hace poco fue brillante compañero del reino paterno y que hace poco resplandeció como verdadero heredero de los astros, es recogido de aquí y de allá para las últimas hogueras y reunido para el funeral”.

los restos del joven sino a los mismos jornaleros, quienes tienen que caminar por aquí y por allá para encontrar los pedazos del cuerpo (*errant... famuli manus*). Y, lo que es todavía más, la amplitud del lugar requiere del olfato de las perras, pues los restos se han regado a tal punto que no es posible hallarlos a simple vista.

Asimismo, la sangre (material siempre abundante para teñir el lugar) contribuye a la *espaciosidad* del retrato violento, pues una vez más, como ocurrió en *Hercules furens*, Séneca la emplea para manchar por doquier los campos de Atenas, pues, casi como verdaderas pinceladas, el carro de Hipólito dejó tras de sí las huellas de su largo camino (“*longum cruenta tramitem signat nota*”).

En suma, para la construcción del espacio, el poeta coordina en su écfrasis personas, animales y partes del cuerpo de manera que el espectador/lector pueda figurarse el movimiento que siguen esclavos y perras, quienes al final de un rastro de sangre encuentran algún miembro desagarrado. En este sentido, destaca una vez más la pérdida (en este caso extrema) de unidad del cuerpo (que más tarde se buscará restaurar) y la aparición de lo inquietante en el momento en que las partes de Hipólito se presentan desperdigadas por tierra y —puede imaginarse— humedecidas por los charcos de sangre donde yacen. Todo ello contribuye a generar en el espectador/lector un sentimiento de profunda incomodidad debido a la eficacia de la *evidentia*.

Séneca conjuga entonces varios recursos que le permiten fijar la atención del lector no tanto en un cuerpo sin vida por sí solo sino en un estado de cosas, en una imagen llena de movilidad cuyo núcleo es el cadáver —véase que, en este caso, los restos no yacen sin más en el suelo— pues mientras unos campesinos buscan unos miembros, otros llevan en sus manos los ya encontrados y poco a poco los depositan en un lugar central (*ille colligitur... et funeri confertur*).

Ahora bien, en referencia al *uncanny valley*, esta écfrasis destaca por una suerte de reflexión que el mismo Séneca elabora en el momento en que se pregunta por la belleza de Hipólito (*hocine est formae decus?*). Obviamente, no se insinúa que el poeta haya tenido en mente una reflexión similar a la contemporánea consideración del valle inquietante, antes bien, se trata de llamar la atención sobre una declaración claramente estética: los cuerpos violentados no pueden ni remotamente ser hermosos; pierden toda posibilidad de serlo en el momento en que, entre otros factores, carecen de unidad y, por el contrario, generan en quien

los observa ese sentimiento de inquietud, de sobrecogimiento y de estremecimiento. A ello añádase la prevalencia de la sangre, que todo lo mancha, todo lo alcanza, todo lo ocupa y, especialmente, todo lo corrompe, para reconocer que donde ella se encuentre no puede existir simultáneamente la belleza.

Y si bien es verdad que a lo largo de la tragedia los personajes mencionan una y otra vez, antes y después de muerto, la belleza característica de Hipólito, es necesario reparar en el hecho de que esta desaparece tan pronto como su cuerpo se desintegra en las partes que lo componen. Así, a través de una lectura que recupera lo discutido sobre los postulados de Mitchell en cuanto a la relación orgánica de los cuerpos y sus cadáveres es posible explicar cómo es que estos son capaces de mantener algunas características de los individuos a los que anteriormente conformaban, pero no todas. A esto hay que añadir que el impacto de un cadáver también se construye a partir de lo que ya no es, de lo que perdió en el momento en que se violentó.

De esta característica propia de los cadáveres, es decir, de mostrar no sólo los vestigios de la violencia, sino las huellas de lo que caracterizaba en vida al difunto depende —aunada al *uncanny valley*— su capacidad de interpelar a quien los observa, de llamar su atención sobre aspectos o partes determinadas que resultaban especiales para esa persona que los contempla, si es que existía algún vínculo.

Resulta notable, entonces, que, en la descripción del *nuntius*, él mismo dedique unos momentos a recordar no sólo la belleza de Hipólito, sino también su papel como monarca compañero de Teseo (“modo paterni clarus imperii comes”) y su rostro que brillaba como las estrellas (“certus heres siderum fulsit modo”).

De ahí que pueda hacerse la distinción entre una écfrasis mediada y una inmediata, pues en el caso de la primera, los descriptores no están tan estrechamente relacionados con los muertos y su descripción toma en cuenta otros aspectos que le permiten, como en el caso de la presente écfrasis, tomar cierta distancia respecto al cadáver y notar con mayor detalle los estragos de la violencia.⁶⁹ En el caso de la segunda, el impacto brutal que resulta de ver a un

⁶⁹ Si bien es verdad que las declaraciones del mensajero respecto a lo que representaba Hipólito (“paterni clarus imperii comes” y “certus heres siderum fulsit modo”) podrían hacer que la écfrasis entre en la categoría de écfrasis inmediata pues se fijan en aspectos específicos, no hay que olvidar que en comparación con Teseo o con Fedra, la cercanía del *nuntius* con Hipólito es más bien pequeña y obedece a la relación entre súbdito y soberano. Además, el mensajero no es, como bien se sabe, sino un recurso propio del teatro antiguo para introducir distintos elementos a los acontecimientos del drama.

hijo muerto, por ejemplo, provoca que el personaje que describe fije su atención en algún aspecto en específico sin notar con profundidad el resto del cadáver mutilado.⁷⁰

Por todo lo anterior, la écfrasis de Hipólito se erige como paradigmática en tanto que muestra a plenitud la interacción entre el cadáver y su observador, cuya importancia en el siguiente apartado será fundamental pues permitirá reconocer el momento en que se insinúan los semipersonajes del teatro senecano.

⁷⁰ Recuérdese por ejemplo la écfrasis en voz de Hércules, a quien su culpabilidad por la muerte de sus hijos lo obliga a fijarse en los pocos restos identificables de los cadáveres pero especialmente en sus armas.

3. *QUID ME UOCATIS SOSPITEM SOLAM E MEIS, UMBRAE MEORUM?*

MOMENTO MEDITATIVO: EL SURGIMIENTO DE SEMIPERSONAJES

Nadie domina sobre los muertos, salvo si borra por completo su rastro.

Judith Butler

El siguiente apartado se aboca al momento meditativo que propiamente distingue el surgimiento de uno o varios semipersonajes después de que uno o más sujetos del drama pasan por lo que llamamos “reconocimiento traumático”, es decir, cuando reconocen los estragos de la violencia sobre los cuerpos y reaccionan en consecuencia. De tal forma, para la presente investigación el término “reconocimiento traumático” busca complementar la teoría literaria antigua con la contemporánea al conjugar dos conceptos que articulan el paso del momento descriptivo al meditativo. En este sentido se habla de reconocimiento (ἀναγνώρισις) tal como la define Aristóteles: “ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή”.¹ Por otro lado, se adjetiva como “traumático” pues de esta forma se recuperan algunos postulados de la teoría del trauma, especialmente aquellos que establecen que los personajes de una obra literaria tratan de elaborar para sí mismos una representación de la violencia que acaban de atestiguar.² Así, el término “reconocimiento traumático” integra dos sucesos en uno solo: el reconocimiento de la violencia y la respuesta a ella, pues ambas ocurren de manera simultánea y automática.

La posibilidad de llevar a cabo este análisis se sustenta en una serie de preguntas y reflexiones que Séneca elabora sobre la muerte y los difuntos a lo largo de su *corpus tragicum*.³ Sea a través de algún personaje, sea a través de los coros, el filósofo se cuestiona sobre su inevitabilidad, su significado, su posibilidad como liberación, su oposición a la vida, y —lo que es esencial para nuestro estudio— si efectivamente representa el final de esta o, por el contrario, es un paso hacia otro estadio donde los muertos influyen en el mundo de los vivos. Así, el límite entre el lugar de unos y otros se trastoca y desdibuja.

En este orden de ideas, la siguiente intervención del coro de cautivas en *Troades* es fundamental para las disquisiciones que en seguida se abordan:

¹ Arist. *Poet.* 1452a: “reconocimiento es, justo como lo señala su nombre, la transición de la ignorancia al conocimiento”.

² Vid. L. Vickroy, *op. cit.*, p. 131.

³ Entre las que destacan: Sen. *Oed.* 171-79 y Sen. *Thy.* 671-73.

Verum est an timidos fabula decipit
umbras corporibus uiuere conditis,
cum coniunx oculis imposuit manum
supremusque dies solibus obstitit
et tristes cineres urna coercuit? 375
non prodest animam tradere funeri,
sed restat miseris uiuere longius?
an toti morimur nullaque pars manet
nostri, cum profugo spiritus halitu
immixtus nebulis cessit in aera 380
et nudum tetigit subdita fax latus?⁴

De los versos anteriores hay que destacar la disyuntiva que propone: ¿las sombras viven o la muerte, con todo y sus ritos funerarios, implica el final absoluto? Pregunta complicada pero no por ello oscura: por el contrario, es ilustrativa en tanto que el propio Séneca estaría reconociendo o al menos insinuando paradójicamente que hay vida después de la muerte.

Ahora bien, aunque es cierto que en esa misma intervención coral se responde que la muerte es el final y que no hay nada más allá de ella (“Post mortem nihil est ipsaque mors nihil, / uelocis spatii meta nouissima; / spem ponant auidi, solliciti metum: / tempus nos auidum deuorat et chaos”)⁵ —como si con ello se tratara de solucionar tajantemente la cuestión—, la evidencia del propio *corpus tragicum* de Séneca se expresa en sentido contrario: en todos los dramas los muertos están presentes, ya sea a través de menciones, de recuerdos, de ensueños, de sombras o de alucinaciones. Incluso son ellos mismos quienes en algunas ocasiones salen del Inframundo para asediar a los vivos, o, lo que es todavía más terrorífico pero a la vez evidente, el propio dominio de Dite se abre a la luz, mientras expone todo lo que habita en él.

De tal forma, a través del presente ejercicio literario nos proponemos indagar la dinámica de participación de determinados muertos quienes fueron víctimas de brutales ejecuciones donde sus cuerpos se sometieron a tal paroxismo de violencia que quedan completamente desfigurados o irreconocibles.

⁴ Sen. *Tro.* 371-81: “¿acaso un cuento engaña a los cobardes o es verdad que las sombras viven después de que fueron enterrados los cuerpos; cuando la esposa ha posado su mano sobre los ojos y el día final extinguió la diaria luz del sol y la urna encerró unas tristes cenizas? ¿Es acaso inútil entregar el alma al funeral, pues miserablemente se queda vivir todavía más tiempo? ¿O morimos completamente y ninguna parte de nosotros permanece, cuando el espíritu, como un aliento prófugo, se retira, entre vapores, hacia los aires y la antorcha puesta por debajo ya alcanzó el costado desnudo?”

⁵ *Ibid.* 397-400: “nada hay después de la muerte y nada es la muerte misma, meta postrera de una veloz carrera. ¡Que los ambiciosos depongan su esperanza, los acongojados su miedo: el hambriento tiempo nos devora, lo mismo el caos!”

Y justo esa absoluta deformación del cuerpo exige un momento para meditar los estragos de la violencia, ya no físicos —que se recogieron en el capítulo anterior—, sino ahora psicológicos, es decir, en las siguientes líneas se reflexiona sobre la manera en que los personajes testigos⁶ reordenan las relaciones que tenían con las víctimas de la violencia para resignificar el impacto de sus pérdidas y constituirse como supervivientes.

Como producto de lo anterior, en varias ocasiones este momento meditativo desemboca en el surgimiento de lo que se llamará aquí un “semipersonaje”, categoría que integra, por un lado, el concepto de reconocimiento traumático y el cuestionamiento senecano sobre la vida después de la muerte y, por otro, la teoría del trauma, pues la aparición de esta *noua persona* obedece a una respuesta por parte del personaje sobreviviente para asimilar la brutal muerte de su ser querido.⁷

En atención a lo anterior y para términos del presente estudio, es posible definir un semipersonaje como *el influjo que, sobre los eventos de la tragedia, posee un personaje trágico después de su aniquilación corpórea, como producto de su muerte violenta*. Como si se tratara de un muerto viviente (*umbras corporibus uiuere conditis*) que deja sentir su presencia, el “semipersonaje” tiene la posibilidad de intervenir en el drama pero sin prescindir del apoyo de un *personaje verdadero*, especialmente para hablar; es decir, se les llama *semipersonajes* en tanto que no tienen las mismas capacidades de acción y de comunicación como las que efectivamente poseen los personajes típicos.

Al mismo tiempo, debido a que sus cuerpos fueron destruidos como producto de la violencia, estos semipersonajes se presentan de alguna forma no corpórea. De ahí que se diga que no tienen acción ni habla; pero esto no significa que no puedan expresar sus deseos o establecer un “diálogo” con el resto de los individuos del drama. Para este punto resulta esclarecedor lo discutido en el apartado teórico sobre los postulados de Mitchell respecto de la subjetividad de las imágenes: aunque estas no tengan los medios físicos necesarios para dialogar o actuar, verdadera y efectivamente, influyen en el espectador de una forma tan

⁶ *Testigo y testimonio* son conceptos importantes para la teoría del trauma pues la persona que habla —el testigo—, a través de aquello que dice respecto de la violencia que sufrió o presenció —su testimonio—, puede consolidar su supervivencia y reconstituirse a sí misma después de un acto tan disruptivo como es la ejecución de otro individuo, o la tortura o el abuso que sufrieron otros o él mismo. De igual forma, por medio del testimonio, la violencia adquiere una significación distinta que genera en el testigo su propio intento de sanar mientras reconstruye su ser (*vid.* D. Carlin, “Trauma, Testimony and Fictions of Truth: Narrative in when Rabbit Howls”; así como la intervención de Andrómaca en Sen. *Tro.* 1065-67: “expone seriem caedis, et duplex nefas/persequere: gaudet magnus aerumnas dolor/tractare totas. ede et enarra omnia”).

⁷ De ahí también la necesidad de recuperar los conceptos de *testigo* y *testimonio*.

potente que pueden llevarlo a dialogar o actuar según “quieran” las imágenes, es decir, reconoceremos en los muertos del drama senecano una capacidad de “querer” y de “actuar” muy similar a la que Mitchell asigna a las imágenes.

Para este análisis se abordarán aspectos como: cuándo aparecen los semipersonajes, qué testigo o sobreviviente los interpreta, cuál es la relación fundamental que existe entre ellos, qué dicen, cuáles son sus características físicas⁸ y psicológicas, y cómo inciden tanto en los personajes verdaderos como en el espectador/lector de la tragedia. A partir de estos cuestionamientos, la exposición que se haga de los semipersonajes seguirá un criterio de gradación que toma en cuenta su nivel de influencia:

a) *Grado 0*: no hay semipersonaje, pues no se encuentran suficientes elementos como para pensar que existe un influjo discernible por parte del individuo asesinado.

b) *Interpretación simbólica*: el semipersonaje deja *post mortem* un conjunto de pistas que requieren que un personaje verdadero las explique de manera que tanto este como el espectador/lector puedan reconocer la existencia de un mensaje que reflexiona sobre la vida y la muerte del individuo aniquilado. Dicho recado normalmente hace uso de los restos del asesinado como medio de comunicación.

c) *Diálogo efectivo*: el o los personajes sobrevivientes de la violencia verdaderamente llaman a los muertos y hablan con ellos, es decir, les dirigen una o varias frases con diversos fines: pedirles perdón, asegurarles que la venganza se ha consumado, lamentarse por su aniquilación, entre otros. Es posible que esta conversación se presente como un sueño o como una alucinación.

d) *Invasión total*: el asedio de los semipersonajes es tan implacable que estos influyen no sólo mental sino físicamente en los supervivientes. Dicho de otra forma, el predominio de los muertos es tan fuerte que tienen la capacidad de atacar y alterar el cuerpo de los vivos, generalmente a través de la provocación del asco, del vómito, del dolor, entre otros. Por ello es posible que incluso traten de incitar a los sobrevivientes al suicidio.

⁸ Si bien podría parecer una contradicción buscar las características físicas de los semipersonajes mientras se dice que son incorpóreos, como se verá, varios de ellos son efectivamente descritos por los sobrevivientes y se permite entonces hablar de ciertos rasgos “físicos”. Valga apuntar que comúnmente los semipersonajes se presentan con los mismos estragos expuestos por sus respectivos cadáveres. De aquí que se pueda decir que entre la écfrasis cadavérica y el surgimiento de la *noua persona* los planteos de Mitchell permiten identificar el paso del momento contemplativo al meditativo.

Grado 0

Son sólo dos los casos en los que difícilmente se puede hablar del surgimiento de semipersonajes. En *Oedipus* no hay *noua persona* pues la ubicación y el funcionamiento del reconocimiento traumático precede al ejercicio de la violencia y a la descripción de un cadáver; o sea, aquella lleva a estas y no al revés, como ocurre en los dramas que se revisarán a continuación en los que el reconocimiento es la consecuencia de observar los estragos de la crueldad.

Efectivamente, la revelación a Edipo sobre la verdad de su origen (“dic uera: quisnam? quoue generatus patre? / qua matre genitus? PH. Coniuge est genitus tua”)⁹ y su reinado sobre Tebas (“OE. Teneo nocentem: conuenit numerus, locus— / sed tempus adde. IOC. Decima iam metitur seges”)¹⁰ provoca que él se arranque los ojos (“quidquid effossi male dependet oculis rumpit”)¹¹ y que Yocasta se suicide (“CHOR. Iacet perempta. uulneri immoritur manus / ferrumque secum nimius eiecit cruor”).¹² En este sentido, vale decir que su cadáver nunca tiene un trato más allá de la descripción, nunca se establece un diálogo con ella y por tanto resulta imposible considerar que Yocasta surja como semipersonaje.

Ahora bien, el argumento que se sigue para establecer el surgimiento de *nouae personae* —es decir, el hecho de que los muertos invaden el mundo de los vivos— podría retomarse para considerar que Layo, traído desde el Hades por el acto de necromancia de Tiresias, forma parte del elenco de semipersonajes que efectivamente se identificarán a continuación. Sin embargo, la dinámica del padre de Edipo no se asemeja a la de aquellos.

En primer lugar, y en consonancia con lo dicho arriba sobre el reconocimiento traumático, Layo no surge como producto de este, antes bien es quien lo encauza, pues sólo se completa en los versos arriba citados cuando devela la verdad a Creonte, Manto y Tiresias después de que lo llaman desde el Inframundo.¹³

Por otra parte, si bien se podría argumentar que el acto de necromancia que lo rescata del Hades hace que esté completamente presente en la tragedia, no hay que olvidar que el

⁹ Sen. *Oed.* 866-67: “di la verdad: ¿quién es?, ¿de qué padre fue concebido?, ¿de qué madre fue engendrado? FORBAS. De tu esposa fue engendrado”.

¹⁰ *Ibid.* 782-83: “EDIPO. Tengo al culpable: coincide el número, el lugar. Añade tú el tiempo. YOCASTA. Ya es la décima mies que se cosecha”.

¹¹ *Ibid.* 973-74: “extirpa cualquier cosa que aún cuelgue indebidamente de sus ojos arrancados”.

¹² *Ibid.* 1040-42: “yace añquilada; su mano muere sobre la herida y la sangre rebosante expulsa consigo la espada”.

¹³ *Vid. ibid.* 619-58.

suyo es un cuerpo¹⁴ que regresa al lugar de donde vino, desaparece de la tragedia y con ello se impide que la evidencia de la violencia —cuyo ejercicio es muy lejano en el tiempo, pues el asesinato de Layo a manos de Edipo ocurrió, según Yocasta, hacía diez años: “decima iam metitur seges” (v. 783)— pueda influir en los demás personajes. Así, no hay un cadáver cuya vista los conmueva y afecte más allá del terror propiamente causado por la visión de un muerto.

Esto mismo impide, a su vez, que se establezca un diálogo entre los vivos y el cuerpo del ejecutado.¹⁵ En este sentido, en las dos ocasiones en que Edipo nombra a su padre después de automutilarse nunca lo apostrofa, pues siempre se refiere a él en tercera persona: “bene habet, peractum est: iusta persolui patri”¹⁶ y “fatidice te, te praesidem ueri deum/compello: solum debui fatis patrem”.¹⁷ Nótese incluso que más bien se dirige a los dioses,¹⁸ nunca a Layo. Así, no es posible encontrar un momento en que algún personaje espere respuesta alguna del difunto.

Como conclusión, la aparición de Layo tiene un funcionamiento distinto¹⁹ que no permite reconocer el surgimiento de un semipersonaje. Lo mismo ocurre con su influencia en la tragedia pues no es tan impactante para las demás personalidades, ni abre una línea de sucesos que pueda analizarse como se hará en otros casos. Así, la violencia en *Oedipus* no desemboca en una *noua persona* sin que esto anule la relevancia de la narración o de la écfrasis en la poética de la violencia que no obstante está presente en la tragedia.

¹⁴ Que no obstante, efectivamente muestra los rasgos de su asesinato, pero en ningún otro lugar de la tragedia se vuelven a mencionar.

¹⁵ Es cierto que, como se discutirá en el caso de *Troades*, tampoco está presente el cadáver de Héctor, sin embargo, su tumba y sus cenizas, que devienen en partes constitutivas del caudillo, pues es el lugar donde Andrómaca le encomienda la protección de Astianacte (Sen. *Tro.* 500-03: “qui semper, etiam nunc tuos, / Hector, tuere: coniugis furtum piaie / serua et fideli cinere uicturum excipe. / succede tumulo, nate [sálvalo, Héctor, que siempre, incluso ahora, amparas a los tuyos: mantén secreto el ardid de tu pía esposa y recíbelo en tus fieles cenizas para que viva. Hijo, entra a la tumba]”), suplen la función de aquel en el surgimiento de los semipersonajes. Algo similar ocurre en *Medea* respecto del cuerpo de Absirto que no está “materialmente” presente en la tragedia; sin embargo, la docena de ocasiones en que Medea se refiere a dicho cadáver (vid. Sen. *Med.* 45-48, 125, 276-79, 451-53, 473, 487-88, 496, 905-07, 911-14, 936) se encargan de hacerlo comparecer una y otra vez ante el espectador/lector; de ahí que ella insista en nombrar a su hermano en relación con su cuerpo descoyuntado. Por lo que toca al Layo de *Phoenissae*, no hay que olvidar el uso de la ἐνάργεια por parte de Séneca, pues los restos del padre de Edipo se hacen presentes cuando este asegura que los ve aunque ya esté completamente ciego (Sen. *Phoen.* 43-44: “nata, genitorem uides? / ego uideo [¿ves a mi padre, hija mía? Yo sí lo veo]”).

¹⁶ Sen. *Oed.* 998: “Está bien, se ha terminado: debidamente pagué lo justo a mi padre”.

¹⁷ *Ibid.* 1042-43: “A ti, profeta, te reprocho, a ti, dios guardián de la verdad: a los hados debía solamente mi padre”.

¹⁸ Lo mismo en *ibid.* 974-76: “et uictor deos / conclamat omnis: ‘parcite in patriae, precor: / iam iusta feci, debitas poenas tuli [y victorioso exclama a todos los dioses: ‘¡Ay! Perdonen a mi patria, se los ruego: ya hice lo que es justo, soporté los castigos debidos’]”.

¹⁹ Su función es más bien revelar el verdadero motivo por el que Tebas sufre la peste y de paso contribuir a la estética inframundana del gusto senecano, pues su aparición se acompaña con el resto del reino de Dite.

El único otro caso de “grado 0” se da en *Agamemnon*, donde resulta impropio buscar semipersonajes por dos razones principales y similares a las del caso anterior: primero, porque el reconocimiento traumático no produce una nueva persona y, segundo, los muertos que sí tienen cabida no influyen significativamente en los eventos. En seguida se demuestra esto.

Aunque Electra sufre el reconocimiento traumático después del asesinato de Agamenón, este no desemboca en el surgimiento de una nueva persona y más bien desempeña dos funciones: una causal en los sucesos del drama mismo y, como producto de ello, otra proléptica respecto de otros dramas o del propio mito de los descendientes de Atreo: cuando la hija del caudillo conoce que Clitemnestra y Egisto lo han ejecutado a traición, inmediatamente se dirige a su hermano Orestes —personaje silente en sí mismo— y le ordena que, para salvar su vida, huya junto a Estrofo y se refugie lejos de Micenas. En este sentido, se observa que el reconocimiento más bien encauza la fuga del muchacho y el diálogo con el recién llegado.

Por lo que toca la segunda función, esta surge como producto de la primera ya que es la huida de Orestes lo que desencadenará la serie de sucesos que se presentan en *Coephoroe* y *Eumenides* de Esquilo. Incluso, de acuerdo con Pérez Gómez, el drama de Séneca adelanta sendas tragedias pues ve en el adjetivo *furiosa* del último diálogo con el que Clitemnestra increpa a Casandra (*Furiosa, morere*)²⁰ una referencia al teatro esquileo: “*Furiosa...* también es una alusión a las Furias, los espíritus infernales de la venganza, que habrán de venir más tarde con la *ira* y el *furor* de Orestes para castigar a Egisto y Clitemnestra (cf. *Ov. Met.* 4.471)”.²¹

De tal forma, el *Agamemnon* de Séneca vuelve a integrarse en la intertextualidad de las fuentes de las que abreva y las anticipa. Sobre este aspecto Pérez Gómez explica que:

en ninguna otra obra de Séneca se da esta unión entre el resumen de la trama y alusiones al posterior desarrollo del mito (aunque *Tro.* 1167-1168 recapitula parte de la acción y *Thyestes* termina con veladas referencias a acontecimientos posteriores). La tragedia concluye con una mirada al futuro, como el prólogo había mirado al pasado, transfiriendo un destino individual a uno colectivo.²²

²⁰ Sen. *Ag.* 1012: “¡Muere, loca!”

²¹ L. Pérez Gómez, en Séneca, *Tragedias completas*, p. 948, nota 175.

²² *Loc. cit.*

Ahora bien, por lo que toca a los muertos que sí aparecen en el drama, hay que decir que su función es distinta a la que se reconoce en los semipersonajes, por lo que su influencia en los acontecimientos del drama es más bien mínima pero no por ello irrelevante, sin que puedan ser considerados nuevas personas.

El rol que adquieren las sombras vistas por Casandra,²³ aquejada por un trance profético, es más bien pasivo-estético. En efecto, las visiones de Príamo (“te sequor, tota pater/Troia sepulte”),²⁴ Héctor (“frater, auxilium Phrygium/terrorque Danaum”),²⁵ Troilo (“nimium cito /congressse Achilli Troile”)²⁶ y Deífobo (“incertos geris,/Deiphobe, uultus, coniugis munus nouae”)²⁷ fungen como espectadores²⁸ que presenciarán la ejecución de Agamenón.

Lo anterior se basa en dos hechos, el primero: Casandra explica que Troya, en tanto que metonimia de aquellos, se levanta de nuevo mientras Micenas cae: “bene est, resurgis Troia; traxisti iacens/ pares Mycenae;²⁹ el segundo: la misma profeta, después de aseverar que sus visiones son verdaderas (“tam clara numquam prouidae mentis furor/ ostendit oculis [...] imago uisus dubia non fallit meos”)³⁰ y que participa de ellas (“uideo et intersum et fruor”),³¹ invita a sus tétricos compañeros a observar la muerte en ciernes: “spectemus!”³²

Entonces, las sombras que acuden al banquete mortuorio de Agamenón contribuyen a enfatizar el ambiente oscuro de la escena, de ahí que su función sea estética: fungen como convidados que están ahí para presenciar y disfrutar con el asesinato del rey de reyes.

No obstante lo anterior, no pueden hacer otra cosa que ver, es decir, no tienen la capacidad para tomar parte en los acontecimientos, por lo tanto, su función es pasiva y no pueden ser considerados semipersonajes; sin importar lo mucho que Casandra hable por ellos. Sin embargo, son sumamente relevantes en tanto que contribuyen a desarrollar el ambiente teatral de la ejecución³³ y, en todo caso, como se externó en el análisis de la écfrasis,

²³ Sen. *Ag.* 741-42: “Quid me uocatis sospitem solam e meis,/umbrae meorum? [Sombras de los míos, ¿por qué me llaman a mí, única sobreviviente de los míos?]”.

²⁴ *Ibid.* 743-44, “te sigo, padre mío, enterrado por toda Troya”.

²⁵ *Ibid.* 744-45: “hermano, amparo de los frigios, terror de los dánaos...”.

²⁶ *Ibid.* 747-48: “te sigo Troilo, que muy precozmente peleaste con Aquiles”.

²⁷ *Ibid.* 748-49: “Deífobo, desfigurado llevas tu rostro, obsequio de tu nueva esposa”.

²⁸ De donde surge una curiosa paradoja pues son visiones que, por tanto, son vistas y que, a su vez, ven.

²⁹ *Ibid.* 870-71: “¡Muy bien! Revives, Troya: aunque has caído, arrastras contigo también a Micenas”.

³⁰ *Ibid.* 872-73 y 874: “la locura de mi mente profética nunca mostró cosas tan evidentes a mis ojos [...] No engaña mis ojos una imagen dudosa”.

³¹ *Ibid.* 873: “veo y asisto y gozo”.

³² *Ibid.* 875: “¡veamos!”

³³ En este sentido, se puede elaborar un paralelo con *Troades*, donde Séneca describe con toda minucia la forma en que los argivos se ubican en la llanura troyana para presenciar las muertes de Polixena y Astianacte, con lo cual conforman un

prefiguran también al espectador real del drama senecano, es decir, que los muertos convocados por la frigia representan al espectador/lector de la tragedia debido a que, justo como este, ellos mismos son testigos de los crímenes de Clitemnestra y Egisto.³⁴

Interpretación simbólica

Tal como se dijo en el apartado de la éfrasis cadavérica, las constantes menciones a Absirto en *Medea* trascienden el ámbito de lo puramente visual para asentarse en la construcción de la subjetividad y de la identidad de Medea. Como producto de esto es posible identificar al niño asesinado como el semipersonaje de esta tragedia aunque los amplios monólogos de la protagonista contrasten de inmediato con la poca o nula atención que Séneca pone en la narración de la violencia o en la descripción de los cadáveres. No obstante, justamente a lo largo de esos soliloquios se encuentran algunas pistas que demuestran que los muertos influyen en el mundo de los vivos. Así, las intervenciones de la propia hechicera apuntan a la figura desmembrada de su hermano que permea en un grado significativo sus acciones dado que, como se verá en las líneas siguientes, simbolizan sus crímenes pasados a partir de los cuales ella reconstruye su verdadero yo. En este sentido, la función del reconocimiento traumático no apunta a la identificación de los estragos de la violencia, sino a la resignificación por parte de Medea de sus propias fechorías precedentes.

En un primer momento, la hechicera, a quien ya se le ha comunicado la decisión de Jasón de repudiarla en favor de Creúsa;³⁵ se reconoce culpable ante Creonte de los asesinatos que ha cometido por amor al argonauta (“sum nocens, fateor, Creo: / talem sciebas esse”).³⁶ Sin embargo, esta culpa se extingue cuando ella sufre un último golpe que reitera y refuerza su reconocimiento después de que el propio Jasón le confirma su condena.³⁷ Entonces, su

graderío orientado hacia un escenario sacrificial, en suma, un teatro (cf. Sen. *Tro.* 1075-87 y el análisis de este fragmento en el capítulo 1).

³⁴ A estos muertos como espectadores se sumaría la sombra de Tiestes que apertura esta misma tragedia (Sen. *Ag.* 1-56). En efecto, su aparición forzada no sólo obedece a adelantar e insinuar las ejecuciones de *Agamemnon*, también implica que será testigo de esos mismos crímenes. Así, a la vez que anticipa el sombrío grupo de asistentes convocado por Casandra, se suma a él y juntos presencian el asesinato de la frigia y el de Agamenón, así como la condena al calabozo de Electra. Lo mismo ocurre en el caso de la sombra de Tántalo en *Thyestes*, donde la Furia declara que le ha permitido dejar por un día el Inframundo para sentarse a la mesa y presenciar las terribles viandas de Tiestes (Sen. *Thy.* 63-64: “liberum dedimus diem/ tuamque ad istas soluiimus mensas famem: /ieiunia exple, mixtus in Bacchum cruor/ spectante te potetur [te otorgamos un día libre y liberamos tu hambre para esas mesas. Sacia tu ayuno, que la sangre mezclada con Baco sea bebida mientras tú lo ves]”).

³⁵ *Vid.* Sen. *Med.* 1-55.

³⁶ *Ibid.* 246: “soy culpable, Creonte, lo reconozco; sabías que yo era así”.

³⁷ *Ibid.* 431-559.

postura respecto a sus crímenes se modifica pues declara que nada que haya hecho lo considera un crimen: “fructus est scelerum tibi/ nullum scelus putare”.³⁸ Se nota entonces que los asesinatos de Medea adquieren para ella un nuevo significado después de las sentencias.

No es casualidad que, como se vio en el análisis de la écfrasis cadavérica, la extranjera haga mención de Absirto en una docena de ocasiones y en relación con sus delitos anteriores.³⁹ La más significativa es cuando describe con especial detalle la ejecución y los restos del infante: “scelera te hortentur tua/ et cuncta redeant: inclitum regni decus/ raptum et nefandae uirginis paruus comes/ diuisus ense, funus ingestum patri/ sparsumque ponto corpus et Peliae senis/ decocta aeno membra”.⁴⁰

Asimismo, Séneca vuelve a insistir en los detalles del cadáver cuando Medea asegura que la sombra de su hermano acude ante ella momentos antes de cometer el asesinato de uno de sus hijos:

cuius umbra dispersis uenit
incerta membris? frater est, poenas petit:
dabimus, sed omnes. fige luminibus faces, 965
lania, perure, pectus en Furiis patet.
Discedere a me, frater, ultrices deas
manesque ad imos ire securas iube:
mihi me relinque et utere hac, frater, manu
quae strinxit ensem — uictima manes tuos 970
placamus ista⁴¹

De tal forma, se observa que la sombra de Absirto, en tanto que semipersonaje, se reconstruye físicamente tal y como fue asesinado⁴² y que, como en el caso de Hércules y de Edipo,

³⁸ *Ibid.* 563-64: “el fruto de tus crímenes es pensar que nada es un crimen”.

³⁹ *Cf. ibid.* 45-49, 54-55, 125, 129-34, 277-79, 451-53, 471-76, 487-88, 496, 905-07, 911-14, 936, 982-84. De tal forma, se nota que la cantidad de veces que Medea rememora a su hermano hace que se convierta en el *leitmotiv* que define la identidad de la hechicera pues, como se verá, a partir del recuerdo de Absirto y su interpretación simbólica, ella recupera las fuerzas necesarias para asesinar al último de sus hijos.

⁴⁰ *Ibid.* 129-34: “que te animen tus crímenes y que todos juntos regresen: la célebre precea del reino robada y el pequeño acompañante de la abominable virgen, despedazado con la espada, su cadáver arrojado ante el padre y su cuerpo desperdigado por el mar y los miembros del anciano Pelias cocidos en un caldero”.

⁴¹ *Ibid.* 963-71: “¿de quién es esa incierta sombra que viene con sus miembros dispersos? Es mi hermano, quiere castigos: se los daremos, pero todos. Clávame antorchas en los ojos, mutila mi pecho, quémalo, está expuesto a las Furias. Hermano mío, ordena que las diosas vengadoras se alejen de mí y que vayan hacia los profundos manes. Abandóname a mí, hermano mío, y usa esta mano que empuñó la espada. Aplacamos tus manes con esa víctima”.

⁴² Lo mismo ocurre en el caso de Layo. Por otro lado, hay que advertir que los hijos de Hércules no se presentan como sombras, lo que llevaría a pensar sobre la dificultad de recrear una imagen *post mortem* de los niños pues sus restos quedan tan desfigurados que imposibilitan cualquier intento de reconstrucción.

persigue a Medea para expiar su muerte. Por otra parte, la adjetivación de los miembros como *dispersis* construye un semipersonaje⁴³ por demás aterrador, pues el espectador/lector bien podría suponer que Absirto no es sino un cúmulo de brazos, piernas, torso y cabeza que flotan en el aire mientras se acercan a Medea.

Hay que llamar la atención, sin embargo, sobre el hecho de que la persecución de Absirto sobre su hermana no la lleva a desarrollar un sentimiento de culpa. Antes bien, recordar sus fechorías y alegrarse de ellas permiten que Medea se afiance personalmente y que reconozca que el temor que provoca en los demás yace en las ejecuciones pasadas y presentes: “Medea nunc sum; creuit ingenium malis: / iuuat, iuuat rapuisse fraternum caput, / artus iuuat secuisse at arcano patrem / spoliasse sacro, iuuat in exitium senis / armasse natas”.⁴⁴ Es evidente entonces que reconocer las partes desmembradas de su hermano junto con los demás crímenes que ha cometido la llevan a interpretar todo ello como elementos que simbolizan lo que ella verdaderamente es: la hechicera omnipotente y extranjera que llena de terror a los humanos puesto que usa satisfactoriamente sus habilidades para el mal. De ahí que la intervención ya citada, “Medea nunc sum”, condense la reconstitución de su subjetividad y que a partir de ello tenga la suficiente entereza para culminar su venganza sobre Jasón mediante el asesinato de sus hijos.

Así, Medea, por contraposición a Edipo y, como se verá, a Hércules, quienes no paran de reprocharse sus errores, no los acepta como tales sino como hazañas y crece en poder conforme suma un homicidio a otro, conforme provoca dolor en los demás y conforme supera la crueldad de un crimen anterior con la del más reciente. La visita de su hermano funge entonces como otro argumento que la incita a ejecutar a sus hijos después de un momento de duda.⁴⁵ Una vez más se observa cómo Medea se fortalece con el recuerdo de sus transgresiones pasadas y con los estragos de las nuevas.

⁴³ Nótese la recurrencia una vez más a la éfrasis y a la ἐνάργεια como medios para alcanzar el impacto que, a través del *uncanny valley*, siente el espectador/lector.

⁴⁴ *Ibid.* 910-14: “Ahora soy Medea. Mi talento ha crecido con las desgracias. Me agrada, me agrada haber arrancado la cabeza de mi hermano, me agrada haber descuartizado sus miembros y haber despojado a mi padre de su escondido objeto sagrado, me agrada haber armado a las hijas para el asesinato de su padre”; aquí es fundamental, una vez más, la insistencia en retratar los restos de Absirto.

⁴⁵ *Ibid.* 937-38: “quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant/uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor/diducit? anceps aestus incertam rapit [¿Ánimo mío, por qué dudas? ¿Por qué las lágrimas empapan mi rostro y dudosa me llevan por aquí la ira y por allá el amor? Una agitación incierta me arrebató insegura”].

Lo anterior se evidencia con aún mayor claridad cuando ella declara que quiere que Jasón sea el espectador del asesinato del segundo niño para que crezca su satisfacción:⁴⁶ “uoluptas magna me inuitam subit,/et ecce crescit. derat hoc unum mihi,/spectator iste. nil adhuc facti reor:/quidquid sine isto fecimus sceleris perit”.⁴⁷ Se percibe lo mismo mientras insiste a Jasón en que vea el cadáver del niño muerto: “bene est, peractum est. plura non habui, dolor, /quae tibi litarem. lumina huc tumida alleua,/ingrate Iason. coniugem agnoscis tuam?”⁴⁸

Ahora bien, anteriormente se explicó que es posible reconocer un semipersonaje en el momento en que algún individuo de la tragedia le ofrece algo, tal como veremos que ocurre en *Hercules furens* donde sin lugar a dudas el héroe tebano ofrece sus armas a los niños muertos.⁴⁹ Lo mismo ocurre en el caso de *Medea* pues Absirto también surge como semipersonaje en el momento en que ella le ofrenda la ejecución de su hijo cuando le dice: “uictima manes tuos/placamus ista”.⁵⁰

Sin embargo, no hay que perder de vista que ese no es el motivo que lleva a Medea a cometer sendos infanticidios: justo después de su conversación con Jasón, explica claramente que los asesinatos tienen como objetivo generar el máximo dolor posible en el padre: “Sic natos amat?/bene est, tenetur, uulneri patuit locus”.⁵¹ De tal forma, la ofrenda de la hechicera demuestra un efecto colateral que permite el surgimiento de ese mismo semipersonaje.

⁴⁶ De tal forma, aquí no podría hablarse de reconocimiento traumático ya que, al contrario de las demás tragedias donde los personajes sí pasan de la ignorancia al conocimiento (...ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, Arist. *Poet.* 1452a), Jasón no da indicios de sentirse profundamente afectado por la muerte de su primer hijo: “Unus est poenae satis [Uno es suficiente para mi castigo]” (Sen. *Med.* 1008), pues se concentra en acabar con Medea (*vid. ibid.* 978-81 y 995-97). Entre tanto, no hay reconocimiento porque sí está presente en el segundo infanticidio (*ibid.* 1014-17).

⁴⁷ *Ibid.* 991-94: “surge en mí, renuente, una gran satisfacción, y, ¡mira cómo crece! Me falta sólo esto: que ese sea mi espectador. Pienso que hasta este momento nada he logrado: cualquier crimen que yo haya cometido, se pierde sin él”.

⁴⁸ *Ibid.* 1019-21: “Está bien, se ha terminado. Dolor mío, no tuve otra cosa más que ofrendarte. ¡Alza tus ojos hinchados hacia aquí, ingrato Jasón! ¿Reconoces a tu esposa?” Nótese que esta insistencia de Medea en ver los cuerpos de los niños puede leerse como un comentario metateatral respecto de una insistencia paralela, ahora del propio Séneca hacia el espectador/lector, en ver los cadáveres que a lo largo de sus dramas deja la violencia. En este orden de cosas, es posible reconocer que verdaderamente existe una postura poético-estética respecto del tratamiento de la violencia y de los cuerpos violentados en la tragedia senecana: observar a todo detalle sus vestigios. Así, es posible identificar la écfrasis y la *euidencia* como herramientas fundamentales para la experiencia visual del espectador/lector. Además, respecto de este mismo fragmento, valga apuntar la ironía de un posible reconocimiento traumático en Jasón: “coniugem agnoscis tuam?”

⁴⁹ *Vid Sen. Herc. f.* 1229-36.

⁵⁰ Sen. *Med.* 970-71: “aplacamos tus manes con esa víctima”.

⁵¹ *Ibid.* 549-50: “¿Así ama a sus hijos? Muy bien, ya está atrapado: ha expuesto el lugar para la herida”. Se nota en esta misma cita la potencia que tiene una imagen para provocar efectos psicósomáticos en el espectador; en el caso de Jasón dolor puro y duro, tal como lo quiere Medea.

Diálogo efectivo

Phaedra es el primero de los ejemplos en los que es posible encontrar un *diálogo efectivo* entre vivos y muertos. Además, en este drama también tenemos la posibilidad de reconocer algunos elementos que indican que hay una *interpretación simbólica* por parte de los supervivientes. De ahí que el presente análisis funcione como el paso un grado de influencia a otro.

El semipersonaje de esta tragedia es Hipólito y en su reconstitución participan tanto Fedra como Teseo. La relación que guardan una y otro con aquel determina en gran medida sus nuevas características ya que cada uno sufre su respectivo reconocimiento traumático y su propia interpretación simbólica. La de ella surge tras bambalinas y más bien son el coro y Teseo quienes se encargan de exponerla, pues de las siguientes palabras se insinúa que ella también escuchó la narración del mensajero: “CHO. Quae uox ab altis flebilis tectis sonat/ strictoque uecors Phaedra quid ferro parat? / TH. Quis te dolore percitam instigat furor? / quid ensis iste quidue uociferatio / planctusque supra corpus inuisum uolunt?”⁵²

El reconocimiento traumático se completa cuando Fedra responde: “Me me, profundi dominator freti, / inuade et in me monstra caerulei maris emitte”;⁵³ y, así, a través de estas palabras no sólo expresa su arrepentimiento sino también su deseo de morir, pues reconoce que la brutal ejecución de Hipólito es culpa suya: “Hyppolite, tales intuor uultus tuos / talesque feci?”⁵⁴ Entonces, en la lógica de la reina su castigo no sería otro que la muerte.

Por su parte, Teseo sufre su propio reconocimiento traumático en el momento en que Fedra le cuenta la verdad sobre lo ocurrido.⁵⁵ Dicho esto, él se le une al cargo de conciencia y recurre, como es típico en la tragedia senecana, a enunciar distintas formas de muerte con las que podría ajusticiarse, “crudus et leti artifex, / exitia machinatus insolita effera, / nunc tibimet ipse iusta supplicia irroga”;⁵⁶ pues reconoce que él también es culpable de la muerte

⁵² Sen. *Phaedr.* 1154-58: “CORO. ¿Qué voz suena llorosa desde los altos aposentos y qué cosa prepara Fedra, demente, con el hierro desenfundado? TESEO. ¿Qué locura te incita, impulsada por el dolor? ¿Qué significa esa espada? ¿Qué ese grito y esos llantos sobre el cuerpo odiado?”

⁵³ *Ibid.* 1159-60: ¡Atácame a mí, a mí, salvaje señor del profundo océano, y lanza contra mí los monstruos del azulado mar!”

⁵⁴ *Ibid.* 1168-69: “Hipólito, ¿así como veo tu rostro, así lo descompuse?”

⁵⁵ *Ibid.* 1192-94: “falsa memorauit et nefas, / quod ipsa demens pectore insano hauseram, / mentita finxi” [conté cosas falsas y, mentirosa, inventé un crimen que yo misma había extraído, demente, de mi enloquecido pecho].

⁵⁶ *Ibid.* 1220-22: “Cruel artífice también de la muerte, tú, que ideaste formas insólitas y salvajes de destrucción, inflígete a ti mismo justos tormentos”

de su hijo: “Hyppolitus hic est? crimen agnosco meum: / ego te peremi”.⁵⁷ De tal suerte, se entiende que tanto Teseo como Fedra adoptan hacia Hipólito una postura casi idéntica a la de Hércules respecto de sus hijos y a la de Edipo respecto de Layo.

Ahora bien, al igual que en los otros casos revisados, se observa que entre los vivos y el difunto se establece un diálogo, con el que se puede reconocer el momento exacto en el que surge el semipersonaje. Fedra se dirige a él y lo cuestiona por lo sucedido: “membra quis saeuus Sinis / aut quis Procrustes sparsit aut quis Cresius, / Daedalea uasto claustra mugitu replens, / taurus biformis ore cornigero ferox / diuulsit? heu me, quo tuus fugit decor / oculique nostrum sidus? exanimis iaces?”⁵⁸ Entonces, lo que quedó del cuerpo de Hipólito responde a todas estas preguntas sin necesidad de boca alguna e incluso sin la mediación de algún otro personaje. Así, los mismos restos indican que ese *decor* ya no está por ninguna parte, tampoco sus *oculi*; y es obvio que a la última pregunta contestan afirmativamente.

No obstante, Fedra insiste en llamarlo y le promete que le entregará su vida para que él quede liberado: “ades parumper uerbaque exaudi mea. / nil turpe loquimur: hac manu poenas tibi / soluam et nefando pectori ferrum inseram, / animaque Phaedram pariter ac scelere exuam”.⁵⁹ En suma, la presencia de Hipólito se mantiene y sólo podrá alejarse del sitio de su muerte en el momento en que ella le entregue su vida y alguna parte de su propio cuerpo: “capitis exuuias cape / laceraeque frontis accipe abscisam comam”.⁶⁰ Con todo, ella no descarta la posibilidad de unirse al muchacho aún después de su muerte: “non licuit animos iungere, at certe licet / iunxisse fata”.⁶¹ Es evidente que Hipólito permanece.

Igualmente, Teseo contribuye al surgimiento de este semipersonaje pues también lo llama mientras recoge y une los pedazos de su cuerpo: “hoc quid est forma carens / et turpe, multo uulnere abruptum undique? / quae pars tui sit dubito; sed pars est tui”.⁶²

⁵⁷ *Ibid.* 1249-50: “¿Este es Hipólito? Reconozco mi crimen: yo te aniquilé”. Nótese igualmente que este es uno de varios casos en que Séneca hace uso del verbo *agnosco* para introducir ese elemento tan crucial de la tragedia desde la perspectiva aristotélica, la ἀναγνώρισις.

⁵⁸ *Ibid.* 1169-74: “¿Qué salvaje Sinis, qué Procrustes, qué Crecio esparció tus miembros? ¿Los desgarró el feroz toro biforme de cabeza cornuda que llenaba las cárceles de Dédalo con sus enormes mugidos? ¡Ay de mí! ¿A dónde huyó tu hermosa y tus ojos, estrellas nuestras? ¿Yaces muerto?”

⁵⁹ *Ibid.* 1175-78: “Acércate un poco y escucha claramente mis palabras. No diré cosas indecentes: con esta mano pagaré mi deuda para contigo y clavaré el hierro en mi abominable pecho, y al mismo tiempo despojaré a Fedra de su espíritu y de su crimen”.

⁶⁰ *Ibid.* 1181-82: “Toma los despojos de mi cabeza y acepta la cabellera arrancada de mi frente herida”.

⁶¹ *Ibid.* 1183-84: “No se permitió unir nuestros espíritus, pero al menos se permite unir nuestros destinos”.

⁶² *Ibid.* 1265-67: “¿Qué es esto, deforme y lamentable, desgarrado por tantas heridas por doquier? Dudo qué parte sea de ti, pero es parte de tí”.

Ahora bien, a lo largo de los versos siguientes es posible reconocer, en primer lugar, la minucia con la que Séneca trata la plástica del cuerpo; en segundo, la interpretación simbólica que requieren los miembros desgarrados, y, en tercero, cómo es que a través de lo anterior Hipólito como semipersonaje no necesita más que de sus restos para hablar a los demás, justo como respondió a Fedra.

Por lo que se refiere al primer punto hay que decir que el tragediógrafo verdaderamente hace del cuerpo un material con el cual crea una manufactura, incluso una escultura sin importar qué tan siniestra sea; hace que Teseo arme un terrible rompecabezas con el material que le dejó a mano la ejecución: “Disiecta, genitor, membra laceri corporis / in ordinem dispone et errantes loco / restitue partes [...] durate trepidae lugubri officio manus, / fletusque largos sistite, arentes genae, / dum membra nato genitor adnumerat suo / corpusque fingit”.⁶³

En cuanto a la interpretación simbólica de esos miembros que Teseo reordena, hay que llamar la atención sobre las observaciones que hace mientras continúa su *lugubri officio*: “fortis hic dextrae locus, / hic laeua frenis docta moderandis manus / ponenda: laeui lateris agnosco notas [...] haecne illa facies igne sidereo nitens, / † inimica flectens lumina? huc cecidit decor?”⁶⁴

En esos versos se nota que cada una de las partes con las que trabaja Teseo tiene un significado por sí misma y refieren individualmente tanto a ese todo llamado Hipólito como a las habilidades que poseía en vida. Entonces, el padre revaloriza la mano derecha por su fuerza, la izquierda por su destreza para la conducción del carro y su costado por rasgos propios de Hipólito bien conocidos por Teseo, lo cual se puede suponer a partir de *agnosco*⁶⁵ *notas*. Lo mismo ocurre en el caso de su rostro, que solía provocar temor o respeto entre los enemigos pues los doblegaba (*flectens*).

Por lo que se refiere al hecho de que Hipólito habla a través de su cuerpo mutilado, nótese que, como en el caso de Fedra, Teseo lo llama en varias ocasiones, le pregunta si aquellas partes que poco a poco reúne son suyas y los restos “responden” que sí, pues el

⁶³ *Ibid.* 1256-58 y 1262-65: “Padre, pon en orden los miembros esparcidos del cuerpo mutilado y devuelve a su lugar las partes perdidas [...] Manos temblorosas, persistan en su siniestra labor; contengan los largos llantos, áridas mejillas, mientras el padre cuenta para su hijo sus miembros y reconstruye su cuerpo”.

⁶⁴ *Ibid.* 1258-60 y 1269-70: “Aquí es el lugar de su fuerte diestra, aquí hay que poner su izquierda, hábil para conducir las riendas: reconozco las señas de su costado izquierdo [...] ¿Acaso es este el rostro que brillaba con el fuego de las estrellas, † que doblegaba los ojos enemigos? ¿Aquí quedó su hermosura?”

⁶⁵ Destaca una vez más el uso de este verbo. Así, se nota cómo después del ejercicio de la violencia los personajes del teatro senecano dedican los últimos momentos de cada tragedia para representar y dar sentido a la pérdida de sus seres queridos. Justo por ello, es posible adjetivar el reconocimiento como “traumático”.

mismo rey los identifica. Se establece entonces una tensión dialógica entre un cuerpo a tal punto desfigurado que obliga a Teseo a preguntar por la pertenencia de los miembros desgarrados y la respectiva respuesta por parte de estos, pues mantienen alguna seña de identidad de lo que otrora conformó a Hipólito.

Y es precisamente a través de estas líneas que pueden reconstruirse paradójicamente los rasgos físicos de ese semipersonaje, pues apuntan no sólo a esta tensión dialógica, sino a una tensión entre lo que fue Hipólito y lo que ya no es. Así, su definición “física” tiene como base el no-ser y esto puede interpretarse desde lo revisado acerca de la relación orgánica de las imágenes: es decir, debido a las constantes menciones de los recuerdos que su madrastra y su padre tienen de él, se entiende que por su ejecución perdió todo aquello que lo caracterizaba. En este sentido no es casual que Fedra y Teseo cuestionen dónde quedó su hermosura, rasgo fundamental del retrato que se podría hacer de él: “heu me, quo tuus fugit decor...?” y “huc cecidit decor?”, respectivamente.

Así, Hipólito no podrá presentarse con las heridas de su muerte, como en el caso de Héctor, Absirto o Layo; por el contrario, al igual que en los niños de Hércules, la brutalidad de la violencia impide cualquier intento de reconstrucción (si bien no se descarta que las ejecuciones de los primeros hayan sido tremendamente violentas). De tal forma, la sombría labor de Teseo se vuelve completamente inútil y no indica sino el patético intento de un padre por aferrarse a su hijo.

Otro caso de *diálogo efectivo* ocurre en *Phoenissae*, tragedia de Séneca que, como se discutió en los apartados anteriores, contrasta con las demás, pues en ella no se narran muertes ni se describen los vestigios de la violencia sobre los cadáveres.⁶⁶ Por ello podría pensarse que no existe ningún semipersonaje que desde el silencio y a través de la voz de otros influya en los acontecimientos del drama; no obstante, llamamos la atención sobre dos intervenciones de Edipo —quien para este momento ya ha pasado por el reconocimiento traumático—⁶⁷ que bien podrían insinuar la presencia de una sombra con la que el desgraciado rey de Tebas establece un breve pero significativo diálogo. En efecto, en dos ocasiones Edipo, mientras explora las posibilidades que tiene a la mano para acabar con su

⁶⁶ Si bien es verdad que tanto Edipo como Yocasta exploran constante e insistentemente distintas formas de morir.

⁶⁷ Que no ocurre propiamente en *Phoenissae* sino en *Oedipus* de Séneca o en *Oedipus Tyrannus* de Sófocles, o en el mito en sí mismo. Es este uno de varios momentos donde el teatro senecano deja ver la intertextualidad que mantiene con otras obras o con los mitos que el espectador contemporáneo al autor conocía.

vida o acrecentar su tormento, conversa con su padre, el difunto Layo, quien, asegura, lo está llamando:

quid me, nata, pestifero tenes
amore uinctum? quid tenes? genitor uocat.
sequor, sequor, iam parce — sanguineum gerens 40
insigne regni Laius rapti furit;
en ecce, inanes manibus infestis petit
foditque uultus. nata, genitorem uides?
ego uideo⁶⁸

En este caso hay que reparar en el hecho de que Séneca hace hincapié, a través de Edipo, en el concepto de *euidencia* (“genitorem uides? ego uideo”) que posibilita reconstruir el aspecto de Layo. Así, como es común, lleva consigo los rasgos típicos de los muertos (*manibus infestis*) pero, especialmente, los vestigios que dejó en su cuerpo su asesinato a manos de Edipo (*sanguineum insigne regni rapti*):⁶⁹ resulta natural pensar que el diálogo que se establece entre personaje y semipersonaje es un diálogo entre un hombre vivo y un cadáver.

La segunda intervención de Edipo concluye el retrato de Layo al contribuir con su descripción del aspecto psicológico. Efectivamente, el cadáver que se presenta ante Edipo queda caracterizado como implacable justiciero⁷⁰ cuando aquel reconoce que nada de lo que pueda hacer será suficiente para redimir los crímenes que cometió:⁷¹ “Et tu, parens, ubicumque poenarum arbiter/adstas mearum; non ego hoc tantum scelus/ulla expiari credidi

⁶⁸ Sen. *Phoen.*, 38-44: “¿Por qué me detienes a mí, hija mía, que estoy atado a un amor repugnante? ¿Por qué me detienes? Me llama mi padre. Lo sigo, lo sigo, ya para. Layo, que lleva las señas ensangrentadas de un reino robado, se enfurece. ¡Mira! Palpa mi cara inservible y hurga en ella con sus manos hostiles. ¿Ves a mi padre, hija mía? Yo sí lo veo”.

⁶⁹ Nótese, además, la descripción que Séneca elabora del mismo Layo cuando narra el momento en que Tiresias lo llama desde el Inframundo para conocer la verdad sobre el origen de la peste que azota Tebas (Sen. *Oed.* 623-58). De tal suerte, las marcas que la violencia de su asesinato dejó en su cuerpo se vuelven immanentes a su caracterización como personaje en la tradición literaria (o al menos en el teatro de Séneca). Entonces, Layo devendría en paradigma del cadáver que expone a los vivos los rastros de su propia muerte violenta.

⁷⁰ Considérese, además, que, en el mismo fragmento referido en la nota 68, Séneca caracteriza psicológicamente a Layo como un espíritu vengador que no obtendrá descanso hasta el momento en que Edipo expie sus crímenes (*ibid.* 623-58).

⁷¹ En este sentido, es ilustrativa la comparación entre la comunicación de Edipo con Layo y la de Hércules con sus hijos, pues es posible inferir que después del reconocimiento traumático el asesino desarrolla un sentimiento de culpa que lo lleva a hablarle a su víctima mientras reconoce que en ningún momento será capaz de redimir la(s) muerte(s) que provocó, al punto que esa misma culpabilidad moldea y define su identidad. A esta comparación podría añadirse el caso de Medea pero —cómo se discutió— las implicaciones de ese cargo de conciencia moldean su identidad en otra dirección: principalmente para afianzar su proceder en un sentido primordialmente positivo antes que negativo.

Entonces, podría considerarse que la influencia del semipersonaje Layo es efectiva ya que logra convertir a Edipo en el absoluto transgresor de las leyes humanas pues, como se discutió en el capítulo 1, toda la violencia que el desdichado rey de Tebas ejerce contra sí mismo obedece, desde la tipología de Wiewiorka, al hipersujeto. Dicho de otra forma, Layo logra su cometido al convencer a Edipo de que es el gran culpable de la plaga que azota a Tebas pero, sobre todo, de que debe pagar con su cuerpo las faltas que ha cometido, sometándolo a grandes cotas de dolor. De ahí también la saña con la que Edipo se mutila en *Oedipus*. Cf. las traducciones de las dos notas siguientes (72 y 73).

poena satis / umquam, nec ista morte contentus fui / nec me redimi parte: membratim tibi / perire uolui”.⁷²

En suma, de los dos fragmentos anteriores se concluye que, al igual que en los casos precedentes, los muertos regresan para intervenir en el desarrollo de la tragedia a través de su influencia en personajes específicos con los que guardan una relación estrecha.

Además, en el caso de *Phoenissae* hay que llamar la atención sobre un hecho particular: los versos revisados bien pueden considerarse como el cumplimiento de una promesa hecha en otra tragedia de Séneca. En *Oedipus* el mismo Layo promete que volverá para atormentar a Edipo: “‘[...] et ipse rapidis gressibus sedes uolet / effugere nostras, sed graues pedibus moras / addam et tenebo: reptet incertus uiae, / baculo senili triste praetemptans iter: / eripite terras, auferam caelum pater’ ”.⁷³

Respecto de lo anterior hay que hacer dos anotaciones: primero, la presencia de Layo no sólo se manifiesta en *Phoenissae* sino que también se anticipa en *Oedipus*⁷⁴ lo cual hablaría de semipersonajes que trascienden su propia tragedia y devienen *nouae personae* habituales del teatro senecano; segundo —y como producto de lo anterior— las ocho tragedias de Séneca, especialmente aquellas que guardan una relación directa entre sí, forman parte de un todo orgánico en el que la intertextualidad también contribuye a identificar a esos semipersonajes silentes pero que dejan sentir su presencia a lo largo de las piezas teatrales.

Como consecuencia de lo anterior es posible deducir que Layo, como el semipersonaje de *Phoenissae*, tiene un deseo muy específico y un objetivo bien discernible: atormentar a Edipo y acrecentar su sufrimiento tanto como le sea posible. Es así que el parricida se verá acechado por su víctima a donde quiera que vaya (vv. 166 y 167). Pero no sólo ello, el padre volverá una y otra vez para quitar a su hijo una parte de su cuerpo como pago por los crímenes que este cometió, de ahí que Edipo explícitamente le diga que por él ha decidido “morir miembro a miembro” (vv. 170 y 171).

⁷² Sen. *Phoen.* 166-71: “Y tú, padre, juez de mis castigos dondequiera que te presentes. Yo nunca he creído que tan gran crimen sea expiado suficientemente con pena alguna, tampoco he estado contento con esta muerte, ni me he redimido con sólo una parte: por ti he querido morir miembro a miembro”.

⁷³ Sen. *Oed.* 654-58: “‘[...] y él mismo querrá huir de nuestros palacios con pasos apurados, pero yo impondré a sus pies una pesada tardanza y lo retendré; se arrastrará, inseguro de su senda, y tanteará su triste camino con un bastón senil: arrebátentele sus tierras, yo, su padre, le arrebataré el cielo’ ”.

⁷⁴ No hay que olvidar que el orden común de las tragedias obedece al que se encuentra en algunos manuscritos, principalmente en el *Codex Etruscus* (E, Laurentianus Plut. 37.13), y, por lo tanto, no hay motivos para pensar por qué *Oedipus* debería ubicarse antes de *Phoenissae* o viceversa.

Por lo que respecta a *Troades*, esta tragedia presenta igualmente un diálogo efectivo entre una de las tantas víctimas de la guerra de Troya y los pocos supervivientes de la misma. Sin embargo, hay que decir que este drama es particular, pues la muerte y los cadáveres se hallan presentes desde el inicio: las dos protagonistas, Hécuba y Andrómaca —junto con el coro que intitula la tragedia— están rodeadas de principio a fin no sólo por las ruinas de Troya,⁷⁵ sino también por los miles de cuerpos que ha dejado tras de sí la devastación de la ciudad a manos de los aqueos; sobre ello baste citar la siguiente frase de la propia Andrómaca cuando se dirige a Helena: “cernis hos tumulos ducum/et nuda totis ossa quae passim iacent / inhumata campis?”⁷⁶

Así, la tragedia se desarrolla entre los asesinatos pasados: principalmente el de Príamo y el de Héctor, y los futuros, el de Políxena y el de Astianacte. Entonces, las protagonistas ya han pasado por las tres etapas del proceso en análisis: han presenciado la violencia (narración), han visto sus estragos (écfrasis) y han sufrido el reconocimiento traumático.⁷⁷ Sin embargo, hacia el final del drama habrán vuelto a pasar por dichas fases.

Ahora bien, el surgimiento y el desarrollo de los semipersonajes concuerdan con esta omnipresencia de la muerte. De tal forma, el semipersonaje de este drama, Héctor, ya está presente antes del momento transformativo y del contemplativo y adelanta la conversión en semipersonajes de los dos sujetos, Políxena y Astianacte, que serán asesinados. Sin embargo, sendas transformaciones no se concretan en el drama, más bien se sugieren, pues no es desatinado pensar que les ocurrirá lo mismo que a Héctor, especialmente por lo que toca al

⁷⁵ Valga apuntar que es posible establecer un paralelo entre los cuerpos regados por la llanura y las ruinas de Troya, pues los restos de Ilión figuran el macrocadáver de lo que otrora fue un organismo vivo y funcional, o sea, una ciudad (a la que incluso Hécuba se dirige como tal: “me uideat et te, Troia [que me vea a mí y a ti, Troya], Sen. *Tro.* 4), cuyo pasado se menciona en no pocas ocasiones (vid. *ibid.* 15-21).

De acuerdo con Webb, uno de los ejemplos más importantes para demostrar las capacidades visuales de la écfrasis a través del correcto uso de la viveza en la retórica antigua era justamente el de la destrucción de una ciudad. Al menos así lo demuestra la analista cuando recupera un fragmento de Quintiliano (*Inst.* 8.3.67), quien recurre a la descripción detallada de las ruinas de una urbe para evidenciar cómo era posible afectar negativamente el ánimo de los espectadores. Además de este ejemplo, Webb recupera la desolación de la Fócida descrita por Demóstenes como un ejemplo ampliamente citado en diversos manuales de retórica (R. Webb, *op. cit.* pp. 72-75). Así, no es arriesgado pensar que Séneca también recurre a la devastación de Troya como medio que no sólo complejiza la experiencia visual del espectador/lector de *Troades*, sino también como una manera de acrecentar la conmiseración y el patetismo de este respecto de las mujeres sobrevivientes y protagonistas de la tragedia.

⁷⁶ *Ibid.* 893-95: “¿distingues estas tumbas de caudillos y los cadáveres desnudos que por doquier yacen insepultos en todo el campo?”

⁷⁷ Es este otro ejemplo en que la tragedia senecana recurre a la intertextualidad que mantiene con sus fuentes, pues los acontecimientos de la muerte de Héctor ocurren en la *Iliada* (vid. Hom. *Il.* 22.460-81), mientras que los de la muerte de Príamo se evocan como recuerdo en la propia *Troades* de Séneca (vid. Sen. *Tro.* 44-50) y en la versión homónima de Eurípides (vid. E. *Tro.* 481-84).

niño, pues la cantidad de veces que Andrómaca lo compara con su difunto esposo es indicadora de ello.

La presencia de Héctor es fundamental para la tragedia pues ejerce una influencia crucial en las dos protagonistas, madre y esposa suyas, a quienes define totalmente. Esto se puede notar en las palabras de Hécuba quien, al referirse por primera vez a Andrómaca, no la llama por su nombre sino por su parentesco con el difunto héroe: “hic Hectoris coniugia despondet sibi”.⁷⁸ Después, en el momento en que la misma reina de Troya incita al coro a lamentarse, declara que el planto se entona en nombre de Héctor: “Iterum luctus redeant ueteres,/solitum flendi uincite morem:/Hectora flemus”.⁷⁹

Por lo que toca a las intervenciones de Andrómaca, ella misma reconoce que su aflicción comenzó con la muerte de su esposo y esto la define por el resto de la tragedia cuando expresa: “Ilium uobis modo,/mihi cecidit olim, cum ferus curru incito/mea membra raperet et graui gemeret sono/Pelias axis pondere Hectoreo tremens”.⁸⁰

En atención a estos versos vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que la influencia de Héctor en Andrómaca trasciende el plano psicológico —el daño que ha provocado su pérdida— para asentarse en el material pues reconoce que cuando Aquiles arrastraba el cuerpo de aquel ella misma sufría. Esto permite pensar que los cuerpos de los cónyuges forman uno solo y entonces, mientras una parte de Andrómaca murió con Héctor, tal como ella lo declara en las líneas citadas, una parte de este pervive en ella, lo cual se observa a continuación y a lo largo de las constantes menciones que hace de él.

La afligida mujer establece indudablemente la presencia de su esposo cuando revela el sueño en que él la visita para advertirle del sacrificio de Astianacte: “breuisque fessis somnus obrepsit genis [...] cum subito nostros Hector ante oculos stetit”.⁸¹ En seguida, describe el aspecto que posee el semipersonaje: “non ille uultus flammeum intendens iubar,/sed fessus ac deiectus et fletu grauis/similisque nostros, squalida obtectus coma”.⁸²

⁷⁸ Sen. *Tro.* 59: “Este se adjudica para sí a la esposa de Héctor”.

⁷⁹ *Ibid.* 97-98: “Que regresen de nuevo los quejidos antiguos, superen las costumbres habituales de llanto: lloramos a Héctor”.

⁸⁰ *Ibid.* 412-15: “Para ustedes apenas cayó Ilión, para mí hace tiempo, cuando aquel feroz desgarraba mis miembros con su carro veloz y el eje del Pelión, ladeado por el peso de Héctor, gemía con terrible rechinado”.

⁸¹ *Ibid.* 441-43: “y un breve sueño se arrastró hacia mis agotados párpados... cuando súbitamente ante mis ojos estaba Héctor”.

⁸² *Ibid.* 448-50: “su rostro no era aquel que esparcía un esplendor flamante, sino que estaba agotado y decaído, agobiado con llanto y, similar al nuestro, cubierto por el cabello desordenado”. Destaca que, en la descripción de Héctor, Andrómaca no detalla el estado que debió presentar el cuerpo de Héctor. Referencias más precisas al estado de su cadáver se encuentran en *Agamemnon* del propio Séneca, donde Casandra contrasta al héroe vivo con el muerto: “frater, auxilium Phrygum/

Prevenida, decide esconder al niño en la tumba de su esposo a quien llama para pedirle que lo proteja: “Quis proteget? qui semper, etiamnunc tuos, / Hector, tuere: coniugis furtum piae / serua et fideli cinere uicturum excipe / succede tumulo, nate”;⁸³ y recupera para este el rol que lo caracterizó desde antes de su muerte: protector de Troya y sus habitantes. Así, Héctor devendría en un semipersonaje incluso necesario, especialmente para Andrómaca, que en el paroxismo de la desesperación, momentos antes de entregar a Astianacte a Ulises, vuelve a convocarlo para que se enfrente al de Ítaca: “rumpe fatorum moras, / molire terras, Hector: ut Vlixem domes, / uel umbra satis es — arma concussit manu, / iaculatur ignes — cernitis, Danai, Hectorem? / an sola uideo?”⁸⁴ Es justamente esta última pregunta⁸⁵ la que permite pensar que el caudillo frigio pervive en ella: ya sea porque se niega a dejarlo partir o porque alucina con él, lo que se entiende de estos versos es que los constantes llamados de Andrómaca a Héctor afianzan su presencia en la tragedia; dicho de otra forma, de no ser por ella, aquel no influiría en la tragedia: una parte de la esposa se fue con él, pero una parte de este no puede irse por ella.

Sin embargo, no sólo son Hécuba y Andrómaca quienes actúan influidas por el héroe caído: los propios aqueos le temen y no dejan de mencionarlo desde el momento en que reconocen que su hijo puede convertirse en el vengador de Ilión, porque ven en él todo lo que su padre era.⁸⁶ Esto es evidente cuando Ulises acude ante la madre para llevarse al niño, sacrificarlo y evitar así la supuesta ruina de los griegos:

[...] Graiorum omnium
procerumque uox est, petere quos seras domos
Hectorea suboles prohibet: hanc fata expetunt.
sollicita Danaos pacis incertae fides
semper tenebit, semper a tergo timor 530
respicere coget arma nec poni sinet,
dum Phrygibus animos natus euersis dabit,

terrorque Danaum, non ego antiquum decus / uideo aut calentes ratibus exustis manus, / sed lacera membra et saucios uinco graui / illos lacertos [Hermano, amparo de los frigios, terror de los dánaos, no veo tu antigua gloria ni tus manos ardientes por las naves incendiadas, sino tus miembros mutilados y aquellos brazos heridos por pesada cadena]” (Sen. *Ag.* 743-47).

⁸³ Sen. *Tro.* 500-03: “¿Quién te protegerá? Héctor, que siempre, incluso ahora, amparas a los tuyos: mantén secreto el ardid de tu pía esposa y recíbelo en tus fieles cenizas para que viva. Hijo, entra a la tumba”.

⁸⁴ *Ibid.* 681-85: “Rompe los obstáculos del destino, separa las tierras, Héctor. Como sombra eres suficiente para vencer a Ulises... Blandió sus armas con la mano; lanza fuegos... Dánaos, ¿distinguen a Héctor o sólo yo lo veo?”.

⁸⁵ Además, no hay que olvidar las implicaciones que el uso de *uideo* tiene para la concreción de la *euidencia*: tal como en otros casos, e. g. *Phoenissae* cuando Edipo asevera que ve a su padre muerto, Séneca insiste en la visión de Andrómaca como otra forma de lograr que el espectador/lector de *Troades* “vea” a Héctor.

⁸⁶ Sobre la relación que se establece entre padres e hijos como herederos de la gloria paterna en palabras de la propia Andrómaca *vid. ibid.* 461-74 y 536-51. Sobre lo mismo en otras tragedias de Séneca *vid. Sen. Herc. f.* 1124-1130.

Andromacha, uester. augur haec Calchas canit;
et, si taceret augur haec Chalcas, tamen
dicebat Hector, cuius et stirpem horreo.⁸⁷

535

Del análisis anterior se concluye que, si bien es verdad que los acontecimientos de la tragedia se desenvuelven en torno a los momentos posteriores a la caída de Troya, no deja de ser cierto que Héctor está presente en todo momento, ya sea en el recuerdo, en un sueño, en sus propias cenizas, en su tumba e incluso entre el ejército enemigo.

Asimismo, es necesario reparar en que los diálogos revisados permiten elaborar un retrato de este semipersonaje en lo físico y lo psicológico: Andrómaca describe el aspecto que tiene cuando la visita: el de un caudillo derrotado y asesinado, sucio y descuidado, tal como si el maltrato que sufrió por parte de Aquiles hubiera ocurrido recientemente.

Además, hay que notar que, en la mayoría de las veces que lo llama, insiste en atribuirle dos roles: el ya mencionado de caudillo protector y el de padre, lo cual indica que él mismo está presente en la tragedia a manera de “personaje” silente. En este sentido, véase una vez más que en el drama senecano la destrucción del cuerpo no implica la ausencia total del difunto, antes bien, como se ha visto, significa que ha trascendido a un plano distinto desde el que su influencia no desaparece, aunque necesita de otros personajes para hablar por él, en este caso y sin lugar a dudas, Andrómaca. Finalmente, valga apuntar que de sus diálogos se puede inferir que ella se niega a dejarlo ir pues lo invoca una y otra vez. Así, resulta incluso paradójico que en *Troades* el caudillo frigio está más “vivo” que nunca.

Por otro lado, es esa insistencia en las cualidades que definieron en vida a un personaje la que permite perfilar cómo serán los semipersonajes de Políxena y Astianacte, pues, en los momentos anteriores a sus respectivas ejecuciones, Séneca deja muy en claro un aspecto característico: el estoicismo con que las afrontan. En el caso del niño es evidente cuando se lee que “nec gradu segni puer /ad alta pergit moenia. ut summa stetit/pro turre, uultus huc et huc acres tulit/intrepidus animo [...] non flet e turba omnium/qui fletur”.⁸⁸

⁸⁷ Sen. *Tro.* 526-35: “Esta es la opinión de todos los griegos y de sus capitanes, a quienes la descendencia de Héctor prohíbe un regreso ya tardío a sus hogares: los hados la reclaman. Una intranquila garantía de paz incierta siempre acechará a los dánaos, el temor siempre los obligará a cuidarse de las armas por la espalda, y tampoco permitirá que las armas sean depuestas mientras su hijo, Andrómaca, dé ánimos a los frigios derrotados. Esto canta el adivino Calcante; y, si esto callara el adivino Calcante, también lo diría Héctor, cuya estirpe me horroriza”.

⁸⁸ *Ibid.* 1090-100: “y este sin paso moroso avanza hacia la prominente muralla, cuando se paró frente a la cima de la torre, intrépido de ánimo dirigió aquí y allá amargas miradas [...] no llora pero es llorado por toda la muchedumbre”.

Por su parte, Políxena demuestra la entereza con que se entrega a la muerte en pasajes como: “Vide ut animus ingens laetus audierit necem./cultus decoros regiae uestis petit/et admoueri crinibus patitur manum:/mortem putabat illud, hoc thalamos putat”.⁸⁹ Lo mismo se deduce de “mouet animus omnes fortis et leto obuius”⁹⁰ cuando está a punto de recibir el golpe mortal e, incluso, cuando ya está herida y al borde de la muerte: “nec tamen moriens adhuc/deponit animos: cecidit, ut Achilli grauem/factura terram, prona et irato impetu”.⁹¹ En este sentido, nada en la tragedia evita pensar que, una vez convertidos en semipersonajes, ambos conservarán ese estoicismo, tal como Héctor conservó su rol de guardián.

En cuanto a la relación que se establece entre ellos y el espectador, esta se revela en la muestra de entereza con que afrontan la diversidad: Políxena y Astianacte devienen entonces ejemplos de caracteres estoicos que el lector debería tomar en cuenta en el momento de su muerte. Así, los semipersonajes superarían el ámbito teatral para insertarse en el didascálico: al contrario de lo que se había revisado en el marco teórico respecto de la ausencia de “santos” estoicos en la tragedia senecana y en favor de individuos entregados a sus pasiones (parafraseando a Staley); ambos asesinados bien podrían erigirse como la excepción que confirma la regla: Políxena y Astianacte representarían una suerte de mártires estoicos que se entregan a su ejecución con la misma entereza que se requiere del sabio de dicha doctrina, muy a tono con el suicidio que Tácito le atribuye al propio Séneca.⁹²

Por otro lado, después de la muerte de su hijo, Andrómaca recurre al habitual apóstrofe con el que los vivos llaman a los muertos (“quis tuos artus teget/tumuloque tradet?”),⁹³ muy similar a aquel con el que ella misma llama una y otra vez a Héctor a quien ya se ha unido Astianacte, tal como ella lo previó cuando se despidió de él al entregárselo a Ulises: “oscula et fletus, puer,/lacerosque crines excipe et plenus mei occorre patri [...] Sume nunc iterum comas/et sume lacrimas, quidquid e misero uiri/funere relictum est, sume quae reddas tuo/oscula parenti”.⁹⁴

⁸⁹ *Ibid.* 945-48 “ve cómo su enorme ánimo escuchó alegre su muerte. Pide los elegantes adornos de un vestido regio y permite que una mano se acerque a sus cabellos: pensaba que aquello era la muerte, piensa que esto es una boda”.

⁹⁰ *Ibid.* 1146: “conmueve a todos su espíritu fuerte y dispuesto a encontrar la muerte”.

⁹¹ *Ibid.* 1157-59: “E incluso al morir no rinde sus fuerzas: de frente y con su ímpetu enfurecido, se ha dejado caer como si fuera a hacer más pesada la tierra sobre Aquiles”.

⁹² *Cf. Tac. Ann.* 15.60-64.

⁹³ *Sen. Tro.* 1109-10: “¿Quién cubrirá tus miembros y los llevará a la tumba?”

⁹⁴ *Ibid.* 799-808: “Hijo, acoge mis besos y mis lágrimas, y mis cabellos arrancados y lleno de mí corre a tu padre [...] Toma una vez más mis cabellos y tomas mis lágrimas: es todo lo que me ha quedado del miserable funeral de aquel hombre, toma los besos que podrás entregar a tu padre”. En este caso nótese como incluso Astianacte muerto y por tanto convertido en

Sin embargo, ninguna troyana sobreviviente podrá dilatarse en su dolor pues de inmediato el *nuntius* de la tragedia las obliga a abandonar lo que queda de su patria.⁹⁵ La propia Andrómaca ya había enunciado la posibilidad de que entre ella y su hijo —quien ya muerto permanece en Troya junto con todos sus difuntos— pueda haber un diálogo mientras se aleja de la costa: “tum puer matri genetrixque nato / Troia qua iaceat regione monstrans / dicet et longe digito notabit: / ‘Ilium est illic, ubi fumus alte / serpit in caelum nebulaeque turpes’ ”.⁹⁶

Pasemos ahora a otro drama. En *Hercules furens*, los tres semipersonajes (número proporcional a los tres hijos ejecutados de Mégara y Hércules) se construyen a través de dos intervenciones: en la primera el coro de ciudadanos tebanos apostrofa directamente a los niños asesinados; en la segunda contribuye el propio Hércules quien al reconocer su crimen —aquí surge el reconocimiento traumático— se debate entre suicidarse o vivir. Además de ello, la dinámica propia de esta tragedia permite identificar, en el nivel de gradación de influencia, un caso a medio camino entre los dos últimos niveles: el del *diálogo efectivo* y el de la *invasión total*. En seguida se discuten las razones.

A partir del verso 1135⁹⁷ el coro invoca a los semipersonajes y los define como un grupo de niños:⁹⁸ “ite infaustum genus, o pueri...”.⁹⁹ Después, la caracterización de estos como infantes se completa cuando se hace mención a aquello que jamás podrán ser ni hacer por causa de sus prematuras muertes: “non Argiua membra palaestra / flectere docti fortes caestu / fortesque manu”.¹⁰⁰

No obstante, el mismo coro reconoce que, incluso a su corta edad, ya mostraban las habilidades propias de su herencia paterna: “iam tamen ausi telum Scythicis / leue corytis /

semipersonaje se convierte en una especie de mensajero que une el mundo de los vivos con el de los muertos: después de su ejecución el niño tiene la capacidad de actuar en uno sin abandonar el otro.

⁹⁵ *Ibid.* 1178-79: “Repetite celeri maria, captiuae, gradu: iam uela puppis laxat et classis mouet [Regresen al mar con paso acelerado, cautivas: ya la nave extiende sus velas y la flota se mueve]”.

⁹⁶ *Ibid.* 1050-54: “Indicando entonces el hijo a la madre y la madre al hijo en qué región yace Troya, dirá, señalando con su dedo extendido: ‘Allí está Ilión, donde el humo y las nubes manchadas, desde lo alto, serpentean hacia el cielo’ ”. Respecto de esta cita podría pensarse que Andrómaca se refiere a cualquier madre y a cualquier niño que, por supuesto, podrían seguir vivos; no obstante, la focalización del drama en la relación Andrómaca-Astianacte apunta a que ese *puer* y esa *genetrix* son el hijo y la esposa de Héctor.

⁹⁷ Que Zwierlein ubica, junto con el v. 1136, entre 1121 y 1122.

⁹⁸ En el que la figura de Mégara desaparece y no vuelve a ser mencionada sino hasta los vv. 1259-60 (“cuncta iam amisi bona... famam coniugem gnatos [ya perdí todos mis bienes... mi fama, mi esposa, mis hijos]”), pero sin formar parte de ese grupo.

⁹⁹ *Ibid.* 1135: “¡Vayan, ay, niños!, estirpe desafortunada...”

¹⁰⁰ *Ibid.* 1124-1126: “ustedes, no instruidos en ejercitar sus miembros en la palestra argiva, fuertes en el boxeo y fuertes en la lucha”.

missum certa librare manu/tutosque fuga figere ceruos/nondumque ferae terga iubatae”,¹⁰¹ pero que —insiste cuando los llama sombras—, no podrán perfeccionarse, pues sus vidas se ven truncadas por su mismo padre: “umbrae.../quas in primo limine uitae/scelus oppressit patriusque furor”.¹⁰² Finalmente, les ordena ir ante los dioses del Inframundo: “ite, iratos uisite reges”.¹⁰³

Se infiere entonces que la caracterización de los semipersonajes como niños depende sustancialmente de un patetismo que enfatiza en varias ocasiones la tensión entre un presente en el que ya sobresalían aun siendo niños, y un futuro en el que descollarían todavía más pero que nunca será realidad; entre su condición de infantes extraordinarios y la imposibilidad de alcanzar una gloria semejante a la del padre.¹⁰⁴

Hay que mencionar que hasta este punto, el reconocimiento traumático no se ha concretado, pues Hércules aún duerme. Sólo es hasta el momento en que el semidiós despierta y cuestiona a Anfitrión sobre lo sucedido: “HE. genitor, hoc nostrum est scelus?/tacuere: nostrum est. AM. Luctus est istic tuus”,¹⁰⁵ cuando identifica los estragos de sus acciones. En seguida consuma esa caracterización que comenzó el coro pues, al igual que este, los apostrofa en tanto que niños: “quis uos per omnem, liberi, sparsos domum/deflere digne poterit?”¹⁰⁶

Es justo aquí donde se revela la respuesta traumática con la que Séneca remata el último acto de la tragedia, pues Hércules responde a sus actos con la búsqueda de su propio sacrificio para expiar sus crímenes y a la vez huir del dolor que le provoca su pérdida, ya que confiesa que no puede llorarles: “hic durus malis/lacrimare uultus nescit”.¹⁰⁷

Entonces, desde el momento en que declara su imposibilidad para el llanto, no le queda más que entregar a sus hijos sus mortíferas armas, su fortísimo cuerpo y su desdichada alma; se va dirigiendo a cada uno de ellos y finalmente a Mégara para ofrendar cada una de sus armas:

¹⁰¹ *Ibid.* 1127-30: “pero ya habían osado lanzar con mano certera un dardo ligero desde del carcaj escitio y traspasar ciervos que se salvan con la huída, pero aun no el cuello de una fiera con melena”.

¹⁰² *Ibid.* 1131-34: “sombras [...] que el crimen y la locura paternos aplastaron en el primer umbral de la vida”.

¹⁰³ *Ibid.* 1137: “vayan, visiten a los reyes airados”.

¹⁰⁴ Es importante mencionar que no es esta la única tragedia senecana cuyos pasajes patéticos se elaboran a través del motivo del niño que por su cuna y su herencia posee un futuro prometedor súbitamente truncado por una muerte prematura. En este sentido *vid.* Sen. *Tro.* 461-74, 536-51 y 766-85.

¹⁰⁵ Sen. *Herc. f.* 1199-1200: “HÉRCULES. Padre, ¿es mío este crimen? Callan: es mío. ANFITRIÓN. Este luto es tuyo”.

¹⁰⁶ *Ibid.* 1227-28: “¿Quién podría llorarles dignamente, hijos, ustedes que están esparcidos por toda la casa?”

¹⁰⁷ *Ibid.* 1228-29: “Este rostro endurecido por las desgracias no sabe llorar”.

[...] huc arcum date,
date huc sagittas, stipitem huc uastum date. 1230
tibi tela frangam nostra, tibi nostros, puer,
rumpemus arcus; at tuis stipes grauis
ardebit umbris; ipsa Lernaeis frequens
pharetra telis in tuos ibit rogos:
dent arma poenas. uos quoque infaustas meis 1235
cremabo telis, o nouercales manus.¹⁰⁸

Ahora bien, este deseo de muerte es fundamental para la concreción de los semipersonajes pues, a partir del momento en que Hércules expresa su intención de morir, se establece un diálogo que “enfrenta” a los niños y a Anfitrión. En este sentido, no hay que olvidar que los nuevos “personajes” están físicamente imposibilitados para hablar por sí mismos, pues la destrucción de sus cuerpos evidentemente los ha dejado sin boca y, tampoco hay que pasar de largo que son *in-fantes*; pero la permanencia de sus cadáveres es marca patente de su presencia, que persigue al autor de la masacre hasta el último verso.

Se reconoce lo anterior en el momento en que el héroe expone la vergüenza que le provocan los restos de sus hijos, aun cuando ya no es atacado por las visiones provocadas por Juno: “Non sic furore cessit extinctus pudor [...]”¹⁰⁹ De tal forma, de aquí en adelante, Hércules, quien —no hay que olvidar— habla por sus hijos, insiste en acabar con su vida como si fueran aquellos quienes la reclamaran. Mientras tanto, Anfitrión trata de convencerlo de afrontar las consecuencias y renunciar a su suicidio para no provocar más dolor en los sobrevivientes.

Así, en línea con este *ἀγών* retórico, el semidiós deja muy claras sus intenciones cuando expresa frases como: “inferis reddam Herculem”;¹¹⁰ “pater, recede: mortis inueniam uiam”;¹¹¹ “morte sanandum est scelus”;¹¹² que contribuyen a considerar que son estos semipersonajes quienes reclaman su muerte, y, finalmente: “ueniam dabit sibi ipse, qui nulli

¹⁰⁸ *Ibid.* 1229-36. “traigan aquí el arco, traigan aquí las flechas, traigan aquí la enorme maza. Hijo, destrozaré para ti mis lanzas, para ti, hijo, romperé mis arcos; por tu sombra, hijo, arderá mi pesada maza; finalmente, el mismo carcaj repleto de flechas lérneas irá a tu hoguera: que las armas cumplan su castigo. También las quemaré a ustedes, manos que, como madrastra, han sido infaustas para mis armas”.

¹⁰⁹ *Ibid.* 1240: “mi pudor, apagado durante la locura, no ha desaparecido a tal grado [...]”.

¹¹⁰ *Ibid.* 1218: “devolveré a Hércules a los infiernos”.

¹¹¹ *Ibid.* 1245: “apártate, padre, hallaré el camino de la muerte”.

¹¹² *Ibid.* 1262: “el crimen debe ser reparado con la muerte”.

dedit?”¹¹³ que permite entender que Hércules no puede ni debe recibir perdón por parte de sus propios hijos, quienes quedan caracterizados como implacables jueces suyos.¹¹⁴

Anfitrión completa la discusión al responder a su hijo (y a sus nietos) con versos como los siguientes: “nunc Hercule opus est: perfer hanc molem mali”¹¹⁵ y “semper absentis pater / fructum tui tactumque et aspectum peto”.¹¹⁶ Asimismo, Teseo ayuda a disuadir al héroe cuando dice: “sunt quidem patriae preces / satis efficaces, sed tamen nostro quoque / mouere fletu”.¹¹⁷

Cuando Anfitrión advierte que su hijo no cesa en su afán, amenaza él mismo con su muerte (“non feram ulterius moram, / senile ferro pectus impresso induam: / hic, hic iacebit Herculis sani scelus”)¹¹⁸ para evitar que los niños asesinados se queden con la vida de Hércules. Ante esta situación el héroe cede: “iam parce, genitor, parce, iam reuoca manum. / succumbe, uirtus, perfer imperium patris. / eat ad labores hic quoque Herculeos labor: / uiuamus”.¹¹⁹ Hércules consigue romper los lazos con sus difuntos y salva su vida pues, finalmente, Teseo ofrece una alternativa para buscar en Atenas el perdón que el filicida desea: “illa te, Alcide, uocat, / facere inocentes terra quae superos solet”.¹²⁰

El análisis anterior permite concluir que ciertamente surgen nuevos personajes cuya influencia en la tragedia se revela a través de una serie de deseos que les son propios. En efecto, podemos ver que estos semipersonajes son sujetos ya que Hércules (y el coro) les habla, les ofrece sus armas y su vida, siente vergüenza por sus cadáveres pues le recriminan

¹¹³ *Ibid.* 1267: ¿se otorgará a sí mismo indulgencia, quien no [la otorgó] a nadie?

¹¹⁴ Surge en este punto una situación muy similar a la de Layo y Edipo en *Phoenissae*, pues, como se discutió en ese espacio, el semipersonaje tiene como objetivo castigar al transgresor de la ley. Podría incluso considerarse que la presencia de Layo implica una invasión total ya que su acechanza provoca satisfactoriamente que Edipo atente contra su propio cuerpo. Sin embargo, no hay que olvidar que esta mutilación pertenece al argumento de *Oedipus*, de ahí que no consideremos el caso de *Phoenissae* una invasión total.

¹¹⁵ *Ibid.* 1239: “ahora se necesita de un Hércules: soporta esta carga de la desgracia”.

¹¹⁶ *Ibid.* 1256-57: “padre de ti, que siempre has estado ausente, ahora busco disfrutar de ti, tocarte y verte”.

¹¹⁷ *Ibid.* 1272-74: “los ruegos de un padre son ciertamente muy eficaces, no obstante, también conmuévete con mi llanto”.

¹¹⁸ *Ibid.* 1311-13: “no soportaré más la tardanza, revestiré mi pecho senil con el hierro clavado. ¡Aquí, aquí yacerá el crimen de un Hércules cuerdo!”

¹¹⁹ *Ibid.* 1314-17: “¡ya para, padre, para, ya aleja tu mano! ¡Ríndete, valor, soporta la orden de mi padre! Que este trabajo se añada también a los trabajos hercúleos: ¡vivamos!”

De este fragmento no hay que dejar pasar que Séneca califica la supervivencia de Hércules como uno más de sus trabajos, observación que sin duda alguna plantea una reflexión sobre el trauma que provoca una pérdida, del cual —a pesar de todo— es posible reponerse y sanar. Aquí se configura otra conexión entre el teatro senecano y su obra filosófica, pues no son pocas las ocasiones en que Séneca reconoce que el camino hacia el alivio, aunque no sea tarea fácil, es factible, e. g. los fragmentos anteriormente citados de *Ad Marciam* y *Ad Helviam*. Hay que notar cómo, a través de este tipo de aseveraciones, es posible reconstruir (aunque de una manera sólo parcial) la postura estoica respecto de lo que significaba el trauma en la Roma del siglo I d. C. (al menos para esa corriente de pensamiento), lo cual confirma los postulados de los *trauma studies* recientes que reconocen que la respuesta al trauma no es universal ni unívoca, todo lo contrario: en distintos lugares y en distintas épocas es posible encontrar diversas formas de teorizar y de hacer frente a los eventos disruptivos y violentos.

¹²⁰ *Ibid.* 1343-44: “te invoca, álcida, una tierra que suele hacer inocentes a los dioses”.

su obrar y no puede perdonarse tal como si ellos se lo prohibieran. No hay que olvidar además que los semipersonajes surgen para consumir la venganza de Juno y atormentarlo, porque esta no se consuma en los asesinatos en sí, sino en el mismo diálogo en el que el álcida se lamenta una y otra vez.

Ahora puede entenderse por qué afirmamos que esta es una tragedia donde igualmente hay una invasión total por parte de los semipersonajes: los niños adquieren la capacidad incluso de atentar contra las vidas de los supervivientes, la de Hércules y la de Anfitrión. Puede pensarse que tratan de llevarse al héroe consigo mismos y, de paso, a su abuelo. Su presencia y su influencia son tan fuertes que provocan ese debate entre el primero y el segundo.

Los niños también mantienen una suerte de contacto físico con su padre quien a lo largo de todo el quinto acto permanece con su cuerpo manchado con la sangre de sus víctimas. En atención a estos dos elementos se puede afirmar que, por parte de los infantes, existe una invasión del mundo de los vivos (no obstante, esta no es tan potente como la que se revisará a continuación en *Thyestes*; de aquí que el caso de *Hercules furens* funcione como el gozne entre las tragedias que únicamente presentan un *diálogo efectivo* y la que ofrece un ejemplo evidente de dicha invasión).

Para concluir, hay que reparar especialmente en esa confrontación que se establece entre el abuelo y sus nietos, quienes ofrecen sus propios argumentos y rebaten los ajenos para condenar o salvar a Hércules, el superviviente en peligro. En este sentido, es posible reconocer que los niños muertos se dirigen, aunque indirectamente, al lector de la tragedia, pues este se convierte en el espectador del mismo *ἀγών* retórico, a quien también se le ofrecen una serie de pruebas para emitir su propio juicio sobre el desdichado héroe, especialmente si se repara en la importancia que los cuerpos de los hijos tenían en la época de composición de los dramas: Hércules no sólo asesinó a sus hijos, sino su propia simiente y, con ello, la oportunidad de perpetuar una estirpe de legendarios vástagos.¹²¹

¹²¹ Cf. nota 86 de este capítulo y M. Foucault, *op. cit.* vol. 2, pp. 164 ss.

Invasión total

El caso de *Thyestes* es excepcional por dos razones. Primero porque presenta una invasión total del mundo de los vivos por parte de los ejecutados y, segundo, porque altera el proceso del surgimiento de los semipersonajes que aparecen en ella. A diferencia de otras piezas, donde es posible reconocer que las *nouae personae* se presentan después del reconocimiento traumático, en este drama la preceden. En seguida se analiza la particular dinámica de estos semipersonajes.

La manifestación de los hijos de Tiestes (Tántalo¹²² y Plístenes) después de muertos se desenvuelve en dos etapas, la primera a manera de sensación y la segunda como un diálogo en el que el padre llama a sus hijos. Aquella ocurre momentos después de que los devora y bebe su sangre mezclada con vino. Entonces, ebrio y alegre por el banquete, mientras canta a su supuesto cambio de fortuna, presiente que algo terrible ocurre: “mittit luctus signa futuri / mens ante sui praesaga mali [...] quos tibi luctus quosue tumultus / fingis, demens? [...] nolo infelix, sed uagus intra / terror oberrat, subitos fundunt / oculi fletus, nec causa subest. / dolor an metus est? an habet lacrimas / magna uoluptas?”¹²³

De los versos anteriores hay que llamar la atención no sólo sobre la sensación de Tiestes, sino también sobre el movimiento que esta opera a través de su cuerpo, pues, si bien declara que nace en su mente (“mens ante sui praesaga”), no obstante deambula y se mueve para ubicarse como terror en su estómago (“uagus intra terror oberrat”). Así, Tiestes, a la par que adivina sus desgracias futuras, las señala y ubica: sus hijos asesinados, despedazados y cocinados ahora yacen en su estómago.¹²⁴

Dicho lo anterior, lo que inicia como una sensación crece hasta convertirse en un malestar interior, provocado por los muchachos ejecutados que luchan por salir y por llamar la atención de su padre: “Quis hic tumultus uiscera exagitat mea? / quid tremuit intus? sentio

¹²² No confundir con el padre de Atreo y Tiestes quien sería entonces el abuelo de este Tántalo. Respecto de los hijos del personaje que intitula el presente drama, Pierre Grimal explica que en unas fuentes se le reconocen tres, llamados: Áglao, Calielonte y Orcómeno, a quienes tuvo de una concubina, mientras en otras se le adjudican dos, Tántalo y Plístenes. Séneca sigue esta tradición (vid. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, s. v. “Tiestes (Θυέστης)”).

¹²³ Sen. *Thy.* 957-958, 961, 965-969: “mi mente, que previamente adivina sus desgracias, anuncia señales de un luto venidero [...] ¡Ay, demente! ¿Qué duelos o qué escándalos te imaginas? [...] infeliz: sin quererlo, un vago terror deambula dentro de mí, mis ojos vierten súbitos llantos, y no hay una causa secreta. ¿Es dolor o miedo? ¿Acaso un gran placer trae lágrimas?”

¹²⁴ Aunque el uso del adverbio *intra* podría no indicar inmediatamente al estómago de Tiestes, no obstante, es efectivamente la parte de su cuerpo a la que él se refiere, pues en versos posteriores se refiere a sus entrañas: “Quis hic tumultus viscera exagitat mea? [¿Qué es este malestar que agita mis vísceras?]” (*ibid.* 999).

impatiens onus/meumque gemitu non meo pectus gemit. Adeste, nati, genitor infelix uocat, adeste. uisis fugiet hic uobis dolor —/unde obluquantur?”¹²⁵

Estas palabras de Tiestes son claves para el surgimiento de los semipersonajes, pues señalan varios aspectos que ahora comentaremos. El uso de *exagitat* y *tremuit* implica que, al contrario de los cadáveres de otros sujetos asesinados en el teatro senecano, los restos de los hijos de Tiestes sí tienen la capacidad de moverse o por lo menos de palpar dentro del estómago de su padre. De aquí que se diga que la tragedia es el ejemplo de una *invasión total* mucho más evidente que en *Hercules furens*, pues los difuntos provocan esa serie de malestares corporales mencionados en la definición de los niveles de influencia presentada al principio de este capítulo.

Así, la transformación que sufren los cuerpos de Tántalo y de Plístenes es radicalmente distinta pues no se limitan a ser miembros esparcidos por algún lugar, trascienden este punto y devienen en bolo alimenticio que más tarde nutrirá el propio cuerpo de Tiestes. En consecuencia, entre el cuerpo de este y los de los jóvenes se establece una relación tan estrecha que permite que los últimos afecten al primero de manera tan material y tangible.

En este sentido, podría argumentarse que aquello que describe Tiestes no es sino una manifestación psicosomática de una intuición ominosa, sin embargo hay que recordar que en este punto él no tiene la menor idea de lo que ocurrió con sus hijos, pues para él ellos aún están con vida ya que les pide que se acerquen para sentir alivio (“adeste, nati, genitor infelix uocat, adeste. uisis fugiet hic uobis dolor”).

Es justamente esa tensión entre el hecho de que ha consumido a sus hijos y la creencia de que siguen vivos lo que contribuye a demostrar el surgimiento de estos semipersonajes: sus hijos se manifiestan claramente no sólo a través de ese malestar que es para él una carga (“sentio impatiens onus”), sino que también lo hacen a través de la voz en dos ocasiones: primero, cuando Tiestes explica que hay en él —es decir, literalmente, en sus adentros— un lamento ajeno (“meumque gemitu non meo pectus gemit”), ello permite argumentar que el padre en verdad está escuchando los gemidos de sus hijos; y segundo, cuando les pregunta dónde están pues asegura que lo están llamando (“unde obluquantur?”). Por tanto, como en

¹²⁵ *Ibid.* 999-1004: “¿Qué es este malestar que agita mis vísceras? ¿Qué cosa tiembla en mi interior? Impaciente siento una carga y mi pecho se lamenta con un lamento no mío. Acérquense, hijos míos, los llama su infeliz padre, acérquense. Cuando los vea, este dolor huirá... ¿Desde dónde me interrumpen?”

dramas anteriores también en *Thyestes* se presenta un *diálogo efectivo* aunque más bien breve y ambiguo entre los difuntos y los vivos.

Ahora bien, previamente se había dicho que el caso de los semipersonajes de esta tragedia es excepcional, pues su intervención precede al reconocimiento traumático. A esto hay que añadir que son incluso ellos quienes la insinúan, aun la encauzan: no hay ninguna duda de que ese malestar que provocan en Tiestes y ese diálogo que establecen con él obligan a este a insistir en verlos. Atreo placenteramente accede y enseguida le muestra las cabeza, las manos y los pies de Tántalo y Plístenes¹²⁶ mientras le pregunta si los reconoce: “Expedi amplexus, pater; / uenere. natos ecquid agnoscis¹²⁷ tuos?”¹²⁸ A estas crueles palabras Tiestes responde afirmativamente (“Agnosco fratrem. Sustines tantum nefas / gestare, Tellus?”)¹²⁹ y con ello queda concluida la primera parte del reconocimiento traumático.

Se dice que sólo queda finalizada la primera parte pues, hasta este momento, Tiestes sabe que Atreo ha asesinado a sus hijos, mas no que él mismo los lleva en su estómago. Así, le pide que le entregue los restos para las exequias de rigor: “frater hoc fratrem rogo: / sepelire liceat”;¹³⁰ de esta manera, la terrible revelación y su correspondiente reconocimiento traumático ocurren versos después, cuando Atreo declara: “Epulatus ipse es impia natos dape”.¹³¹

El desdichado padre, al reconocer todo lo que ha ocurrido, incluyendo los *adynata* provocados por las ejecuciones,¹³² contesta: “Hoc est deos quod pudit, hoc egit diem / auersum in ortus. quas miser voces dabo / questusque quos? quae uerba sufficient mihi?”¹³³ Con ello se completa el reconocimiento traumático y, como se espera, responde con lamentos y con el deseo de suicidio (no consumado), no sin antes exponer que al matarse sus hijos podrán salir liberados: “da, frater, ense (sanguinis multum mei / habet ille): ferro liberis

¹²⁶ Respecto de la representación física de los hijos de Tiestes en tanto que semipersonajes valga apuntar que, si bien es verdad que estos restos no consumidos por el padre forman parte de sus cadáveres y que efectivamente permiten el desarrollo de la écfrasis y del reconocimiento traumático, no obstante, no son el origen del malestar de Tiestes ni de su diálogo con los muertos; los bocados que yacen en su estómago son las partes de los cadáveres que propiamente encauzan la aparición de las *nouae personae*.

¹²⁷ Una vez más el uso del verbo *agnosco* es fundamental no sólo para el surgimiento del trauma, sino también para reconocer el compromiso de Séneca con la teoría antigua de la tragedia.

¹²⁸ *Ibid.* 1004-05: “preparate para abrazarlos como su padre: aquí están. ¿Ya reconoces a tus hijos?”

¹²⁹ *Ibid.* 1006-07: “reconozco a mi hermano. Tierra, ¿soportas cargar un crimen tan grande?”

¹³⁰ *Ibid.* 1027-28: “yo, tu hermano, a ti, mi hermano, ruego esto: que se me permita enterrarlos”.

¹³¹ *Ibid.* 1034: “tú mismo te has comido a tus hijos en despiadado banquete”.

¹³² *Vid. ibid.* 789-885, donde es el Coro quien narra los portentos que alteran la naturaleza y que son en sí mismos formas en que se ejerce la violencia contra ella y su manifestación en el cosmos.

¹³³ *Ibid.* 1035-37: “Esto es lo que afligió a los dioses, esto obligó al día a volver a su amanecer. ¿Qué gritos y qué alaridos proclamaré desdichado? ¿Qué palabras me serán suficientes?”

detur uia”.¹³⁴ De tal forma su presencia en la tragedia como semipersonajes también se evidencia en el momento que “quieren” algo, es decir, abandonar el cuerpo que los aprisiona.

Además, no sólo se establece una relación entre estas *nouae personae* y su padre, antes bien, el propio tío declara que para él también tienen una función en sus planes más allá de provocar en Tiestes el máximo dolor posible: al igual que en casos anteriores en los que varios personajes ofrendan a los muertos uno o varios objetos e incluso sus cuerpos o sus vidas mismas, Atreo declara que entrega a su hermano a sus sobrinos con la finalidad de que estos lo castiguen: “Te puniendum liberis trado tuis”.¹³⁵

Como conclusión, se observa que los semipersonajes que surgen de la ejecución a manos del rey permanecen en la tragedia desde su primera aparición en vida, e influyen tanto en las acciones de Tiestes como en las de Atreo, desde que no son más que una intuición en la mente de aquel hasta que se convierten, en el último verso, en los verdugos que ayudarán a su padre a expiar sus propios crímenes.

¹³⁴ *Ibid.* 1043-44 “Dame tu espada, hermano, ella tiene mucha sangre mía: que por el hierro sea dado a mis hijos un camino”.

¹³⁵ *Ibid.* 1112: “Te ofrezco a tus hijos, para que seas castigado por ellos”.

CONCLUSIONES

DE LO QUE HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE POÉTICA DE LA VIOLENCIA

*No carece de encantos un mundo tan terrible,
no carece de madrugadas que merecen un
despertar.*

Wisława Szymborska

En las páginas precedentes propusimos como objetivo de nuestro estudio hallar los principios electivos, compositivos, creativos e innovadores que Séneca coordinó para el desarrollo de su obra dramática. Lo anterior, con miras a presentar (o al menos proyectar) una poética de la violencia a través de una metodología específica que tomó en cuenta tres momentos discernibles en el desarrollo de las tragedias: uno narrativo, otro contemplativo y, finalmente, uno meditativo.

En líneas generales es posible decir que indudablemente a lo largo de las ocho tragedias que se analizaron la violencia es una constante que aparece una y otra vez en los versos del poeta. No hay ni una sola tragedia que no la involucre de una u otra forma. Como consecuencia, se nota que la violencia se erige como el sistema por el que pasa la comprensión del mundo en el teatro senecano, tanto así que se presenta como el “único lenguaje” que saben usar los protagonistas del mismo, pues inevitablemente permea todos los aspectos de los sujetos. Dicho de otra forma, la violencia alcanza distintos niveles de expresión en las personalidades del drama: tanto en sus monólogos como en sus diálogos podemos darnos cuenta de ello, dado que no son pocas las ocasiones en que los personajes se insultan y se amenazan entre sí, en que rememoran actos violentos (que vieron o que sufrieron) y en que recurren a algunos mitos célebres del mundo grecolatino en los cuales la violencia es el común denominador; de ahí, por ejemplo, que se mencione constantemente el episodio de Ágave desmembrando a Penteo y que ella se presente incluso como el prototipo del personaje violento y enloquecido, al que se unen todos los individuos del repertorio senecano, desde Hércules hasta Atreo, pasando por Pirro, Ulises, Medea, Teseo, Edipo y Clitemnestra, por mencionar a los principales autores de las matanzas.

Precisamente en el caso de esos personajes, podemos darnos cuenta de que el paroxismo de la violencia tiene su máxima expresión cuando actúa contra los cuerpos de los otros. Con el estudio anterior fue posible identificar que las mayores cotas de violencia se encuentran

en la absoluta destrucción del otro: al final de los siete dramas en donde efectivamente se cometen asesinatos (recuérdese que *Phoenissae* siempre será la excepción a la regla) quedan cuerpos —o restos de cuerpos— que manifiestamente despliegan un superlativo grado de aniquilación. En repetidas ocasiones quedan disgregados en sus partes constitutivas: los brazos y las piernas se desprenden de los troncos, lo mismo ocurre con las cabezas que muchas veces quedan destrozadas de tal forma que los cadáveres son irreconocibles y por ello requieren de una interpretación especial para reconstituir las subjetividades de las víctimas.

Ahora bien, estas últimas son sumamente importantes pues es patente que Séneca desarrolla una clara distinción entre víctimas y victimarios; podríamos sencillamente afirmar que los personajes del violento mundo senecano se dividen primordialmente entre los que asesinan y los que son asesinados. A ellos habrá que añadir, como se recordará del excursus anterior, el de los sobrevivientes, o sea, aquellos personajes que presenciaron de primera mano la aniquilación de sus seres queridos.

En última instancia, los tres grupos de esta división se corresponden con los “momentos” que nos han servido como estructura de este estudio: a los victimarios corresponde el momento narrativo en el que son protagonistas y grandes sujetos (de nuevo la analogía gramatical) de ese espacio. En este grupo podemos ubicar a la rencorosa Juno usando al sobrehumano Hércules, al vengativo Pirro, al engañoso Ulises (y todo el ejército griego que contribuyó a la destrucción de Ilión, pues, no olvidemos, la tragedia insiste en recordar la desolación del lugar), a la magnífica e implacable Medea, al rencoroso Teseo, al desahuciado Edipo (aunque, recordemos, su violencia es reflexiva), a la furiosa Clitemnestra (acompañada, de manera secundaria por Egisto) y al despiadado Atreo. He aquí esas grandes personalidades que se ajustan a los tipos delineados por Wieviorka y que, por otro lado, confirman que las tragedias de Séneca no tratan de los santos estoicos como modelo de vida sino de los sujetos reales, posibles, factibles, humanos contra los que un espíritu sereno y moderado debe prepararse, ya sea para enfrentarse a ellos o para *no* convertirse en ellos.

Mientras tanto, entre este grupo y el de las víctimas se encuentra el de los sobrevivientes, o sea, los sujetos del momento contemplativo ya que son ellos a quienes corresponde la cruel y difícil tarea de dar cuenta de lo ocurrido, ya sea narrándolo o describiendo los estragos de las agresiones que sufrieron las víctimas. En este sentido, son ellos quienes representan el

paso de un momento a otro y quienes especialmente encauzan el momento siguiente, el meditativo: son ellos el nexo entre la violencia destructora y el posible “renacimiento” *post mortem*. En este conjunto se encuentran Anfitrión, Andrómaca, Hécuba (pero parece que en un punto su figura se desdibuja en favor de su nuera), Jasón, Fedra, Teseo (adviértase cómo los personajes pueden aparecer en ambos grupos), Edipo (después de su ablación y de la muerte de Yocasta), Casandra (antes morir asesinada), Electra y Tiestes. A estos se pueden añadir los personajes instrumentales del teatro: los genéricos *mensajero* y *coro*, sobre los cuales se hablará en breve.

Finalmente, al grupo de las víctimas, aquellos que murieron ejecutados por los primeros,¹ atañe el momento meditativo, pues son estos quienes, después de muertos, “regresan” al mundo de los vivos con los objetivos que les fueron reconocidos en la clasificación del tercer capítulo; dicho de otra forma, es evidente que el influjo de estos individuos, a los que hemos llamado *semipersonajes* devienen los protagonistas del momento meditativo, pues influyen en los últimos momentos del drama a un grado tal que parecen desearlo. Si bien en el capítulo 3 se precisó que estos no están presentes en todos los dramas (no los hay en *Oedipus* ni en *Agamemnon*), es posible decir que en las seis tragedias restantes ejercen en diversos grados una notable influencia sobre los supervivientes. En este grupo de las víctimas se encuentran: los hijos de Hércules (recuérdese que lo que ocurre con Mégara es más bien ambiguo), Astianacte, Políxena, Héctor, el Layo de *Phoenissae*, los hijos de Medea (aunque ellos no se convierten en semipersonajes), Hipólito, Edipo (víctima de sí mismo pero que, por no haber muerto, es imposible que se reconstituya como *noua persona*), Agamenón (quien tampoco sufre tal transformación) y los sobrinos de Atreo.

Como resultado de lo anterior, postulamos que el repertorio de personajes de Séneca tiene una función bien discernible en los dramas si se siguen los acontecimientos según estos tres momentos propuestos: unos matan, otros narran y describen, mientras que los últimos son asesinados para después reconstruir sus subjetividades e influir en sus ejecutores o en sus seres queridos de una forma específica.

¹ No está de más hacer la siguiente aclaración: es a todas luces verdadero que los personajes situados en el segundo grupo también son víctimas de la violencia pues efectivamente sufrieron sus estragos, especialmente a partir de la muerte de sus seres queridos; sin embargo, para mantener la oposición entre los personajes que matan y los que son muertos, se opta por llamar “víctimas” únicamente a los segundos.

En cuanto a lo específico de cada momento, hay que decir que, durante el primero, el teatro senecano recurre en no pocas ocasiones a la apertura de espacios narrativos que suspenden el desenvolvimiento causal del drama para insertar un relato que contribuye a su solución. Por ello, la narratología, tal como la propone I. J. F de Jong, es una herramienta metodológica clave para la comprensión de este género dramático, pues, como se observó, en numerosas ocasiones es posible identificar en él elementos propios del oficio de contar historias. Entre ellos el más evidente es, sin lugar a dudas y confirmando la tesis de Jong, el recurso a la figura del mensajero (que Séneca introduce en cinco piezas: *Troades*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus* y *Thyestes*) para referir los acontecimientos violentos que generalmente ocurren tras bambalinas. En esta práctica, el poeta latino continúa un principio compositivo del género, pues la figura del *nuntius* no es ajena a sus modelos literarios: Esquilo, Sófocles y Eurípides hacen uso de ese personaje de una forma muy similar (si no es que idéntica) a la del cordobés.

En contraste, sólo dos veces Séneca prescinde del mensajero para la narración de los actos violentos y hace de ella una suerte de acotación que los personajes elaboran mientras ellos u otros actúan. Esto ocurre en *Hercules furens*, donde el narrador es Anfitrión y en *Agamemnon*, donde relata Casandra. No obstante, hay que destacar que en esas dos ocasiones los personajes que relatan la violencia guardan una relación muy estrecha con los asesinados, lo cual puede hablar de un principio innovador que contribuye al patetismo del drama; por ejemplo, que Anfitrión exponga cómo son muertos sus nietos a manos de su propio hijo provoca en el espectador/lector una mayor cantidad de conmiseración, pues es imposible que el anciano sienta el desapego que sentiría un *nuntius* al narrar tal o cual asesinato, por más que los mensajeros también dejan ver que están profundamente afectados por las ejecuciones sangrientas que Séneca pone en sus bocas.

Algo similar ocurre con Casandra y su relato de la muerte de Agamenón, aunque en sentido contrario, pues no hay que olvidar que ella se regocija con el asesinato que presencia, lo cual sería otra forma de predisponer la respuesta del espectador/lector con un juicio moral del propio Séneca: el poeta estaría haciendo un comentario sobre cuáles son las muertes con las que el auditorio puede empatizar. Así, las crueles muertes podrían tener dos funciones discernibles: primero, provocar un sentimiento específico en el espectador/lector, generalmente de misericordia, y, segundo, generar temor a ser víctima de una ejecución

similar o, al revés, a ser al autor de un evento tan sobrecogedor. Aquí yace el argumento de que las tragedias de Séneca son un laboratorio estoico de pruebas pero a la inversa.

Así, la narración de la violencia en la tragedia senecana no es gratuita, no obedece a una cuestión de *furor gratia furoris*, antes bien trata hasta donde más le es posible de impactar en lo más hondo al espectador/lector, pues los personajes que narran, sean mensajeros o no, antes de iniciar su relato, dedican unos versos a introducirlo no sin antes indicar qué tan terrible es exponer lo que están por decir. De aquí que también sea posible aseverar que la hiperbólica narrativa de la violencia no es un mero ejercicio retórico, por el contrario, tiene una función bien discernible que empata con lo revisado sobre la perspectiva que el estoicismo tenía de la tragedia: antes que nada esta sirve para poner frente al público las vidas reales, puras y duras de los seres humanos, quienes en ocasiones indudablemente recurren a la violencia que muestran las obras de Séneca, tal como lo sabemos por la experiencia de nuestra propia época. No obstante, de la misma forma en que lo dicen las personalidades del drama antes de comenzar con la terrible tarea de exponer los hechos, el autor reconoce que no es nada fácil ni satisfactorio narrar muertes brutales y torturas sangrientas.

Y lo anterior tampoco es gratuito porque, por otro lado, Séneca se mantiene dentro de los principios compositivos establecidos a manera de preceptos por Aristóteles en su *Poética*, pues sus tragedias recurren, tal como lo pedía el estagirita, al *incidente* (πάθος) y al cambio desde la fortuna hacia la desgracia. Sin embargo, como se ha discutido, el tragediógrafo latino trasciende esos preceptos y los modifica puesto que los actos mortales o dolorosos tales como las muertes en el escenario, las torturas, las laceraciones y demás cosas por el estilo (parafraseando a Aristóteles) no son ni por asomo tan breves ni tan velados como en el caso de Esquilo y Sófocles. El tratamiento de la violencia en el autor latino estaría más bien en la línea del teatro de Eurípides, aunque este no es tan brutal como Séneca, quien recurre a medios que el primero no presenta, como es el caso del toro monstruoso de *Phaedra* que implica no sólo un principio innovador sino también uno creativo en tanto que se demuestra que el cordobés requiere de una ampliación del segmento narratológico para incluir en su drama elementos como este portentoso.

Resulta evidente que Séneca recurre a medios muy concretos pero sobre todo apropiados a sus fines, es decir, acude a determinados recursos, como dicho toro, que le permiten alcanzar las cotas necesarias para el exceso de la violencia. Entonces, de manera general,

cuando estos recursos no aparecen, la brutalidad retratada en la tragedia tiende a ser menor. El análisis de los medios para acceder a la violencia excesiva permite identificar que este es un aspecto esencial de la poética de la violencia debido a que hallamos una relación manifiesta entre los recursos para provocar la muerte y el grado de destrucción del cuerpo. Entre estos recursos se mencionan: el propio semidiós furioso, es decir, su cuerpo de bruto (en *Hercules furens*), así como sus famosas armas; las capacidades hechiceras de Medea, la ya mencionada bestia de *Phaedra*, el hacha de doble filo que empuña Clitemnestra y los utensilios ¿de cocina?, ¿de inmolación?, ¿rituales? de Atreo en *Thyestes*.

Mención aparte dentro de los recursos para la hipérbole de la violencia merecen los casos de *Troades* y *Phaedra*, pues en estos es posible hablar de una categoría distinta, la de los *loci*, los cuales también forman parte de la “caja de herramientas” a disposición de Séneca para la destrucción de los cuerpos: el autor (re)construye los ambientes con sumo cuidado y con especial atención a la forma en que intervienen activamente en las brutales ejecuciones. Al contrario de las demás tragedias donde son seres animados quienes llevan a cabo los asesinatos, es de suma importancia añadir a los principios creativos y, por tanto, innovadores del teatro senecano los *loci mortiferi*: las muertes de Astianacte y de Hipólito son bastante similares entre sí y guardan un grado parecido de daño con las demás víctimas.

Esta diferenciación entre los niveles de ruina de los cuerpos de acuerdo con los medios que fueron empleados para devastarlos abre la posibilidad de hablar de niveles específicos de violencia, lo cual una vez más vuelve a anular la postura del *furor gratia furoris*. Con esto en mente, es posible decir que se identifican momentos específicos en los que la violencia excesiva es necesaria y obligada, y otros donde no lo es tanto porque el impacto que se busca en el lector es otro; compárense, por ejemplo, los casos de Hércules y de Teseo, padres que asesinan despiadadamente a sus hijos, con el de Edipo, quien se lesiona a sí mismo (sin que sea nuestro afán minimizar la terrible mutilación que ejerce contra sí). Dicho de otra forma, la agresión tiende a ser más terrible cuando se conjuga con los asesinatos entre miembros de la familia.

Lo anterior dirige a otro aspecto importante de la poética de la violencia senecana: las relaciones que guardan victimarios y víctimas también son importantes pues el análisis de ellas revela que Séneca eligió los dramas que giran en torno principalmente a los filicidios, los casos de *Hercules furens*, *Medea* y *Phaedra* son los más evidentes, pero a ellos hay que

agregar el de *Agamemnon* pues la muerte del caudillo está principalmente encauzada por el asesinato de su hija Ifigenia. En la misma línea de las relaciones entre verdugos y ejecutados se encuentran la muerte que provoca una cónyuge en su esposo y las agresiones entre hermanos (*Thyestes*). Si bien esto implica antes que nada un principio compositivo, pues Séneca tenía que mantener los requerimientos mínimos que le exigía el mito de la tragedia, también hay que reconocer que el autor prefirió unos mitos sobre otros para reelaborarlos, se habla entonces de un principio electivo.

Finalmente, por lo que toca al momento narrativo, hay que notar que la otra vertiente de nuestra definición de poética, es decir, “el conjunto de sistemas que permiten estudiar una obra”, también se cumplió, pues la tipología de Wiewiorka permitió explorar satisfactoriamente las causas de la violencia desde una perspectiva posmoderna. Los tipos de sujeto que se recuperaron para analizar los procederes de los victimarios permitió relacionarlos entre sí para reconocer que la violencia del teatro del cordobés no obedece únicamente *e. g.* a una *vendetta* entre hermanos, sino a contextos específicos en los que los personajes recurren a la agresión como un medio para recuperar o expresar su agencia en sus propias vidas, lo cual sin duda empata también con los postulados de Arendt, es decir, que la violencia tampoco es gratuita desde el momento en que los personajes actúan con un objetivo evidente.

El análisis del momento contemplativo demostró que, efectivamente, tiene como base la écfrasis de un cadáver que muestra los estragos provocados en el momento de la muerte por la violencia aplicada sobre el cuerpo de un personaje determinado. De tal suerte, los postulados de Quintiliano y de Teón de Alejandría, reconstruidos y renovados por Webb, son una herramienta de estudio adecuada para la comprensión de lo que podría llamarse una “teoría antigua de la imagen”.

En línea con lo anterior, fue posible observar que, tal como lo indica el adverbio *ἐναργῶς* de la definición de la écfrasis de Teón, el éxito de una descripción depende en gran medida de la capacidad que tenga determinado autor para hacer que su lector se imagine un objeto determinado como si verdaderamente lo tuviera enfrente. Como se discutió, esto se condensa en el concepto de *ἐνάργεια*, que Quintiliano tradujo al latín como *euidencia*, cuya relevancia en la “creación” de imágenes es fundamental. Si bien los *Progymnasmata* del momento no eran guías de composición para la literatura y estaban dirigidos principalmente a los estudios

retóricos, es posible sugerir que los autores de la época antigua, principalmente a partir del siglo I d. C., no fueron ajenos a ellos y recuperaron la ἐνάργεια para enriquecer sus propias composiciones.

Como consecuencia de lo anterior es posible pensar que los requerimientos básicos para la écfrasis estaban vigentes en la época de Séneca y, por tanto, no es arriesgado asumir que estamos ante un principio compositivo importantísimo para el éxito de las imágenes de su teatro. Como prueba de ello se tienen los ejemplos discutidos en el capítulo 2, en los que destaca especialmente el detalle que pone el poeta en describir el estado de destrucción de los cuerpos, aunque esto no ocurra en todas las tragedias ni de la misma forma, pues algunas écfrasis no son tan minuciosas como otras, pero esas que rayan en el exceso del detalle confirman las suposiciones del presente estudio.

Podemos afirmar que, si se compara el teatro de Séneca con el de sus antecesores atenienses, el cordobés innova en el género dado su especial interés en mostrar las brutales consecuencias de las agresiones sobre los cuerpos: por más que en el teatro del siglo V a. C. la tragedia destaca por sus imágenes de brutalidad, se puede decir que Séneca da un paso más allá para exponer frente al espectador/lector las *uisiones* de los cadáveres mutilados.

La *euidencia* resulta un concepto esencial para la comprensión de la “teoría de la imagen senecana”: a partir de la concepción que el estoicismo tenía del teatro trágico, como un espejo de la vida real,² la viveza de las imágenes no es un requerimiento complementario, antes bien es un precepto obligatorio para poder exponer con todo “realismo” las consecuencias de un espíritu violento. Nuestro poeta comprende muy bien lo anterior y, precisamente por ello, la minucia en la descripción de los cadáveres no es un mero recurso retórico sino un principio básico de la estética estoica en la tragedia.

Ahora bien, como se dijo líneas arriba, no todas las “écfrasis cadavéricas” (concepto que ha resultado útil para referir a este aspecto fundamental del drama senecano) son iguales; incluso hubo casos donde sencillamente no hay écfrasis (*Medea* y *Oedipus*). Respecto de las tragedias que sí la presentan, sin embargo, hay varios comentarios por hacer.

Las fuentes de las descripciones —es decir, los personajes que las ofrecen— son tan variados como en el caso de las narraciones. En varias ocasiones los personajes que describen se corresponden con los que narran: las mismas cinco ocasiones que Séneca recurre al *nuntius*

² Vid. G. A. Staley, *op. cit.*, pp. 54 ss.

para narrar empatan con las cinco ocasiones en que recurre al *nuntius* para describir: *Troades*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus* y *Thyestes* (aunque, recordemos, en la segunda y la cuarta se habla más bien de “pseudo-écfrasis”). Esto indica que la función del *nuntius* no se limita al relato de la aplicación de la violencia; así, su relevancia es mayor puesto que su intervención llevará a los supervivientes a reconstituir a esos personajes asesinados.

Por otro lado, se encontró que las écfrasis pueden ser inmediatas o mediadas: las primeras se centran en aspectos significativos para los personajes que describen (normalmente aquellos que están emparentados con las víctimas), mientras que las segundas tienden a ofrecer un panorama general del estado del cuerpo a través de un minucioso detalle. No es casualidad que Séneca prefiera poner en voz de sus *nuntii* las descripciones de los cadáveres, pues eso indudablemente le permite explayarse en el realismo que el estoicismo buscaba en la tragedia; por lo mismo también se explica que el poeta use más écfrasis mediadas que inmediatas.

Lo anterior no implica que las écfrasis inmediatas sean intrascendentes en su poética: la aparición de estas en *Hercules furens* y en *Medea* revelan una función orientada más bien al desarrollo de las subjetividades de los personajes que describen, el álcida y Medea, pues no hay que olvidar que después de que ellos exponen el estado de los cadáveres de sus víctimas sufren una transformación sustancial que los afecta en lo más profundo: él se convierte en el padre que siempre estará asediado por la conciencia de haber matado a sus hijos y haberse casi bañado en su sangre, mientras que ella recupera y aumenta por este medio su poder para la maldad, Medea es Medea porque mata a sus hijos.

Esta distinción entre descripciones inmediatas y mediadas proporciona las bases para afirmar que se trata de un principio electivo con el que Séneca aborda sus écfrasis cadavéricas, pero no es el único, también es posible encontrar una elección hecha por el autor al momento de conjugar los materiales de sus écfrasis: en tanto que principio creativo-electivo, la constante recurrencia de la sangre y de los cuerpos deja ver una postura muy específica del poeta respecto de lo que en su propio tiempo provocaba terror (que, por lo demás, no es muy lejana de la actual). Considérese que por lo menos en seis de sus ocho tragedias los asesinatos de las víctimas tienen como núcleo el cuerpo desmembrado: así ocurre con uno de los hijos de Hércules (ese que azota contra la pared), con Astianacte, con Absirto, con Agamenón y muy especialmente con Hipólito y con los hijos de Tiestes, quienes

son verdaderos paradigmas de cuerpos sin unidad. En este sentido, planteamientos como el del *uncanny valley* de Masahiro Mori o las reflexiones de Julia Kristeva sobre “lo abyecto” son útiles como una forma alternativa de comprensión de por qué los cuerpos destazados y la sangre fueron tan aterradores hace dos mil años como lo son hoy en día. Al mismo tiempo, este es un ejemplo de cómo estrategias contemporáneas para entender nuestra relación con el cuerpo pueden aportar interesantes explicaciones del significado de su aniquilación, no sólo en el caso específico de nuestro autor, sino también en el de la literatura clásica en general.

Por lo que toca al análisis que hemos realizado del momento meditativo podemos extraer un número de interesantes conclusiones. Primero, es evidente que los muertos, sin importar cómo se les llame, ejercen una constante influencia en los acontecimientos de los dramas; puede ser una influencia total o puede ser más o menos ambigua, pero resulta evidente que después de la muerte sí hay un estadio en el que los muertos regresan al mundo de los vivos: no hay una sola pieza del *corpus tragicum* en que no sean mencionados o invocados. Séneca recurre a “recuperaciones” típicas como las necromancias que se narran en *Troades* y en *Oedipus* respecto de Aquiles y Layo; en ellas explora y reproduce lo ya hecho por sus antecesores.

No obstante —y en segundo lugar—, podemos afirmar que el autor, como en lo relativo a los dos momentos precedentes, da un paso más allá al explorar una pluralidad de formas en que las víctimas influyen sobre el mundo de los vivos, rasgo que constituye, en sí mismo, un principio innovador. Existen diferentes niveles de injerencia y esto lleva a Séneca a recurrir a distintas estrategias para la reconstitución de los ejecutados, tenemos aquí, por lo tanto, un principio creativo.

El término *semipersonajes* nos ha servido para estudiar qué muertos siguen presentes en las tragedias, cómo se presentan y por qué; el término deriva del hecho de que en numerosas ocasiones estos regresan a sus respectivos dramas para cumplir ciertas funciones como si fueran personajes. Ahora bien, su aparición no es obligatoria, pues los dramas bien pueden prescindir de ellos, como en *Oedipus* y *Agamemnon*.

Las *nouae personae* se manifiestan con objetivos muy específicos: pueden reclamar las vidas de los supervivientes para la satisfacción de una venganza (como ocurre con los hijos de Hércules, con el Layo de *Phoenissae* y con Absirto), pueden advertirles sobre desgracias

venideras (como lo hace Héctor), pueden limitarse a recordarles cómo eran cuando estaban vivos (como pasa con Hipólito) o pueden, incluso, llamar la atención de los sobrevivientes para hacerles saber que fueron asesinados (como los hijos de Tiestes). Sin embargo, lo que todos estos semipersonajes tienen en común es que llaman la atención sobre las consecuencias de la violencia específica que fue ejercida sobre ellos.

Justo en este punto, la tragedia senecana vuelve a exponer una estrecha conexión con el estoicismo (aunque las discusiones en el seno de la misma doctrina disientan en la vida después de la muerte, pues pensadores como el propio Séneca tendían a negarla ocasionalmente) en tanto que los semipersonajes contribuyen a advertir al espectador/lector contra varios vicios como el exceso de poder y la entrega a las pasiones. De aquí que sea posible llamar, como lo hicimos arriba, *mártires estoicos* a personajes como Astianacte o Políxena. Entonces, por todo lo anterior es patente que los semipersonajes “dicen algo” respecto de los otros personajes de las tragedias, esos que líneas arriba fueron denominados victimarios, y respecto del mundo interno de los dramas.

En tercer lugar, hay que llamar la atención sobre el hecho de que el *nuntius* desaparece en este punto, pues la interpretación simbólica del semipersonaje, el diálogo que se establece con él o la invasión total que este pone en juego se limita a los personajes que guardaban un parentesco con la víctima. Nótese entonces el cuidado con el que Séneca elige quiénes pueden “hablar” con o por un muerto. Aquí el mensajero pasa a segundo término pues ya cumplió con su función primordial (narrar y describir) y se abre, más bien, un espacio sumamente íntimo entre dos o más subjetividades (vivas y muertas). El contacto entre supervivientes y víctimas sólo puede darse en un contexto donde se identifica que la pérdida de un ser querido es, sin lugar a dudas, un suceso terriblemente disruptivo y (en consonancia con los postulados de los *trauma studies*), el surgimiento de un semipersonaje es elemento esencial en el intento de un superviviente de dar sentido al fallecimiento de su ser querido.

En línea con lo anterior hay que decir que, aunque la respuesta típica en las ocho tragedias frente a la aparición del semipersonaje sea la del arrepentimiento, hay dinámicas muy diferentes según las distintas piezas. Compárense, por ejemplo, el abatimiento de Hércules y el de Teseo: aquel insiste una y otra vez en sacrificar su vida para sus hijos hasta que Anfitrón lo disuade; mientras que el segundo, aunque también desea castigarse con la

muerte en un principio, dirige su trauma hacia la recuperación y reunión de los miembros dispersos de Hipólito, enfatizando lo que cada parte representaba.

La categoría de “reconocimiento traumático” ha resultado una herramienta útil para comprender lo que ocurre en las psiques de los sobrevivientes, pues como se discutió, por un lado mantiene vigentes los postulados de Aristóteles, mientras que por otro los renueva para preguntarse específicamente cómo reacciona cada uno de los personajes que presenciaron el asesinato de sus más allegados.

Además de lo anterior, dicha categoría también permite distinguir un proceso específico que ocurre en los últimos instantes de la mayoría de las tragedias: el de la sanación. Especialmente porque cuando sucede lo que se denominó *reconocimiento traumático* también se detona el inicio del camino hacia la catarsis: en un primer momento, el personaje sufre el impacto que el reconocimiento traumático le provoca, sin embargo, a lo largo de los últimos versos con la ayuda del semipersonaje (o a costa de este) trata de mitigar su dolor para, hacia el final de la tragedia, mostrar indicios de sanación.

Séneca condensa en el espacio del último acto de sus tragedias un proceso que, en la vida real, puede durar años. Hay por lo menos tres ejemplos de esto: en *Hercules furens*, después de que el semidiós se da cuenta de lo que ha hecho, discute con Anfitrón sobre darse muerte, ya que los semipersonajes de sus hijos intentan arrastrarlo consigo al Inframundo; no obstante, con la intervención de su padre y de Teseo decide afrontar las consecuencias y, finalmente, en un acto que le toma toda la fuerza de la que es capaz decide sobrevivir y acepta los asesinatos de sus hijos, accediendo a la propuesta del rey de Atenas de dirigirse a esa ciudad. Por su parte, en *Medea*, como ya se ha discutido en varias ocasiones, el semipersonaje Absirto ayuda a que la hechicera recupere su identidad y se decida a asesinar a sus hijos; así, lo que antes era una constante recriminación por haber matado a su hermano, deviene en catarsis cuando ella le ofrece la muerte del primero de sus hijos: al aplacar la sombra de su hermano con su sacrificio ella misma aplaca el remordimiento que sentía. No es gratuito, entonces, que reconozca que le alegra haber cometido todos los crímenes precedentes: de una manera muy particular (retorcida si se quiere) ella sana respecto al daño que había provocado con sus asesinatos anteriores: de ahí que diga “iuuat, iuuat”. Finalmente, algo similar ocurre en *Phaedra*: una vez que Teseo conoce lo que ha sucedido con Hipólito (es decir, sufre su reconocimiento traumático), se dedica a esa funesta y terrible labor de reunir las partes de su

cuerpo, lo cual podría considerarse en sí mismo una suerte de terapia que le permite reconstruir no sólo los restos de su hijo sino también su psique, puesto que a través de ese oficio desecha para sí la imagen del muchacho como el transgresor de su lecho y le devuelve las características que lo hacían célebre entre los atenienses, con lo que él mismo restituye el recuerdo que tenía del propio Hipólito. No es casualidad entonces que al final de la tragedia Teseo dé la orden de ofrecer a su hijo las exequias de rigor, único drama de todo el *corpus* donde ocurre esto (pues Hércules parte sin más hacia Atenas, las troyanas se ven obligadas a abandonar su patria sin despedirse de sus muertos, Medea huye de Corinto, Edipo se exilia sin prestar atención al cadáver de Yocasta, *Agamemnon* concluye con la muerte de Casandra y Tiestes no tiene mucho qué incinerar o enterrar de sus hijos).

En suma y para redondear el estudio anterior, es posible afirmar que las tragedias de Séneca demuestran una postura literaria y estética muy específica respecto de la cuestión de la violencia. A lo largo de las páginas precedentes pudimos darnos cuenta de que, en sus ocho dramas, el autor echa mano de formas muy específicas de narración y de descripción que le permiten enfocar el daño provocado sobre los cuerpos de sus personajes. La narración senecana de la violencia tiene como objetivo presentar ante su público una imagen detallada de la aniquilación de los cuerpos. Por lo que toca a la descripción, la tragedia funge para Séneca como un taller para la exploración de la plástica del cuerpo: unas écfrasis tan detalladas dejan claro lo que ocurre cuando el cuerpo es sometido a cotas inhumanas de violencia como si se tratara de muñecos de pruebas de choques, es decir, que el autor también presenta su obra teatral como una forma de experimentar sobre la destrucción.

Los tres momentos que propusimos para el estudio de esta poética de la violencia constituyen, naturalmente, tan sólo una de las muchas rutas para aproximarse al *Seneca tragicus*; esta metodología en particular aborda la *poiesis* trágica del autor como un sistema literario. Por medio de él, pudimos darnos cuenta de que la violencia en los textos de nuestro autor es generalizada, se encuentra en todo su *corpus* e implica una reinención radical del género trágico antiguo, pues es posible reconocer en qué partes se acerca y en qué partes se aleja de sus predecesores atenienses.

En cuanto a nuestro objetivo de enunciar una serie de elementos que permitieran hallar el conjunto de principios electivos, compositivos, creativos e innovadores asumidos por Séneca, podemos decir que a través del estudio anterior efectivamente pueden sentarse bases

(o añadir hallazgos a las bases ya existentes) para identificar una *poética*. También es posible especular que las tragedias de Séneca integrarían una forma de comprender el trauma de su propia época, una manera por medio de la cual era posible hacer frente a la absoluta desprotección de los individuos respecto de sus propios gobernantes.

A través de veladas críticas y de sutiles comentarios nuestro poeta-filósofo muestra cómo es posible soportar entornos tan llenos de violencia —entornos que se parecen mucho a los nuestros actuales—, cómo comprender sus orígenes y sobre todo cómo, en caso de caer víctima de aquellos, sería posible efectuar una de las labores más complicadas para nosotros: sanar y reconstituírnos. Así, las tragedias de Séneca son una herramienta invaluable para conocer una época como la suya, pero también —y aún más importante—, para aprender cómo podemos sobrevivir en la nuestra.

APÉNDICE A

CATÁLOGO GENERAL DE LA VIOLENCIA EN LA TRAGEDIA SENECA

En esta sección se presenta una clasificación muy general de las formas de violencia que aparecen en las piezas teatrales de Séneca, es decir, las que ya fueron analizadas en las páginas precedentes, las “violencias mayores” (cuyos fragmentos completos se presentan en primer lugar), junto con aquellas que hemos llamado “violencias menores” ya sea por su cortísima extensión o por su poca influencia en el desarrollo de los dramas.

En la exposición de ambas partes se sigue el orden del *Codex Etruscus*, tragedia por tragedia, de manera que sea evidente la sistematicidad, casi omnipresencia, de la violencia en el teatro de nuestro autor a través de las amenazas, las prolepsis, los testimonios, las torturas y demás tipos de violencia que aquí se enumeran.

Violencias mayores (fragmentos completos)

HERCULES FURENS

vv. 982-1031:

HE. Flammifera Erinys uerbere excusso sonat
rogisque adustas propius ac propius sudes
in ora tendit; saeua Tisiphone, caput
serpentibus uallata, post raptum canem
portam uacantem clausit opposita face. 985
Sed ecce proles regis inimici latet,
Lyci nefandum semen, inuiso patri
haec dextra iam uos reddet. excutiat leues
neruus sagittas. tela sic mitti decet 990
Herculea. AM. Quo se caecus impegit furor?
uastum coactis flexit arcum cornibus
pharetramque soluit, stridet emissa impetu
harundo — medio spiculum collo fugit
uulnere relicto. HE. Ceteram prolem eruam 995
omnesque latebras. quid moror? maius mihi
bellum Mycenis restat, ut Cyclopia
euersa manibus saxa nostris concidant.
huc eat et illuc claua disiecto obice
rumpatque postes; culmen impulsum labet. — 1000
perlucet omnis regia: hic uideo abditum
gnatum scelesti patris. AM. En blandas manus
ad genua tendens uoce miseranda rogat.

HÉRCULES. Sacudido su azote, la Furia flameante atruena y cada vez más cerca de las piras tiende a mi rostro sus estacas encendidas; la salvaje Tisífone, rodeada su cabeza de serpientes, después de que robé el perro, cerró la puerta vacante oponiendo su antorcha. Pero he aquí que la prole del rey hostil se esconde, abominable semilla de Lico, esta diestra ya los devolverá a su detestable padre. La cuerda lanza ligeras flechas: es conveniente que así sean lanzados los dardos hercúleos. ANFITRIÓN. ¿Hasta dónde se lanzó su ciega furia? Acercando los extremos, curvó el inmenso arco y soltó la aljaba. Silba la flecha lanzada con fuerza. La punta atraviesa por en medio del cuello y deja una herida. HÉRCULES. Aniquilaré a la prole restante en todos sus escondites. ¿Por qué me retraso? Me restan guerras más grandes en Micenas, para que que las piedras ciclópeas, barridas por mis manos, se desplomen. Destrozada la muralla, que por aquí y allá vaya mi clava y que rompa las columnas; que la cima golpeada se tambalee... todo el palacio ya es visible: aquí veo oculto al hijo de ese despreciable padre. ANFITRIÓN. ¡Miren! Tendiendo sus frágiles manos a las rodillas ruega con su voz miserable.

scelus nefandum, triste et aspectu horridum:
 dextra precantem rapuit et circa furens 1005
 bis ter rotatum misit; ast illi caput
 sonuit, cerebro tecta disperso madent. —
 at misera, paruuum protegens gnatum sinu,
 Megara furenti similis e latebris fugit.
 HE. Licet Tonantis profuga condaris sinu, 1010
 petet undecumque temet haec dextra et feret.
 AM. Quo misera pergis? quam fugam aut latebras petis?
 nullus salutis Hercule infesto est locus.
 amplectere ipsum potius et blanda prece
 lenire tempta. ME. Parce iam, coniunx, precor, 1015
 agnosce Megaram. gnatus hic uultus tuos
 habitusque reddit; cernis, ut tendat manus?
 HE. Teneo nouercam. sequere, da poenas mihi
 iugoque pressum libera turpi Iouem —
 sed ante matrem paruulum hoc monstrum occidat. 1020
 ME. Quo tendis amens? sanguinem fundes tuum?
 AM. Paufactus infans igneo uultu patris
 perit ante uulnus; spiritum eripuit pavor.
 in coniugem nunc claua libratur grauis:
 perfregit ossa, corpori trunco caput 1025
 abest nec usquam est. cernere hoc audes, nimis
 uiuax senectus? si piget luctus, habes
 mortem paratam — Pectus in tela indue,
 uel stipitem istum huc caede nostrorum inlitum
 conuerte, falsum ac nomini turpem tuo 1030
 remoue parentem, ne tuae laudi obstrepat.

Abominable delito, triste y horrible a la vista: con la diestra arrebató al suplicante y después de darle dos y tres vueltas, enloquecido, lo lanzó y su cráneo crujió, los techos están salpicados con sus sesos dispersos. Y la desdichada, que protege con su seno al pequeño hijo, Mégara, similar al furioso, huye de su escondite. HÉRCULES. Incluso si, prófuga te refugias en el seno del Tonante, esta diestra te buscará por doquier y te alcanzará. ANFITRIÓN. ¿A dónde corres, desdichada? ¿Qué huida, qué escondites buscas? No hay ninguna salvación con Hércules enfurecido; más bien trata de abrazarlo justo a él y de ablandarlo con un dulce ruego. MÉGARA. ¡Ya detente, esposo mío, te lo ruego! Reconoce a tu Mégara. Este hijo tuyo repite tu rostro y tu aspecto. ¿Ves que te tiende las manos? HÉRCULES. Ya tengo a la madrastra: continúa, paga los castigos que me debes y libera a Jove, preso con tu execrable yugo, pero que ante la madre caiga este insignificante monstruo. MÉGARA. ¿Qué intentas. loco? ¿Derramarás tu sangre? ANFITRIÓN. Aterrado por el fiero rostro del padre muere el niño, antes de la herida. El terror arrancó su espíritu. Ahora la pesada clava es lanzada contra la esposa. Despedazó los huesos, la cabeza falta al cuerpo desmembrado y no está por ningún lado. ¿Te atreves a presenciar esto, vejez demasiado longeva? Si te pesa el luto, tienes una muerte preparada: clava tus dardos en mi pecho, o dirige hacia aquí esa estaca manchada con la sangre de los nuestros, quita de tu nombre a este padre falso e indigno, para que no estorbe a tu fama.

TROADES

vv. 1088-1103:

NVN. Per spatia late plena sublimi gradu
 incedit Ithacus paruulum dextra trahens 1090
 Praimi nepotem, nec gradu segni puer
 ad alta pergit moenia. ut summa stetit
 pro turre, uultus huc et huc acres tulit
 intrepidus animo, qualis ingentis ferae
 paruus tenerque fetus et nondum potens 1095
 saeuire dente iam tamen tollit minas
 morsusque inanes temptat atque animis tumet:
 sic ille dextra prensus hostili puer
 ferox superbit. mouerat uulgum ac duces
 ipsumque Vlixem. non flet e turba omnium
 qui fletur; ac dum uerba fatidici et preces 1100

MENSAJERO. A través de esos lugares ampliamente repletos con paso elevado se acerca el de Ítaca, trayendo de la mano derecha al pequeñito nieto de Príamo, y este sin paso moroso avanza hacia la prominente muralla, cuando se paró frente a la cima de la torre, su intrépido ánimo dirigió aquí y allá amargas miradas. Como la cría pequeña y tierna de la fiera enorme que aún no puede enfurecerse con los dientes pero ya lanza amenazas, ensaya mordidas vanas y se hincha en su ánimo; así aquel niño, asido por la diestra enemiga, se muestra feroz y orgulloso; había conmovido al vulgo, a los capitanes y al mismo Ulises: no llora pero es llorado por toda la muchedumbre y, mientras Ulises enuncia las palabras y los rezos del profético adivino e invoca

concipit Vlixes uatis et saeuos ciet
ad sacra superos, sponte desiluit sua
in media Priami regna.

a los crueles dioses a los altares, por su propia
voluntad Astianacte dio un salto para caer en medio
del reino de Priamo.

vv. 1110-17:

NVN. Quos enim praeceps locus
reliquit artus? ossa disiecta et graui
elisa casu; signa clari corporis,
et ora et illas nobiles patris notas,
confudit imam pondus ad terram datum;
soluta ceruix silicis impulsu, caput
raptum cerebro penitus expresso — iacet
deforme corpus.

1110 MENSAJERO. ¿ Qué miembros dejó el escarpado
lugar? Huesos destrozados y descoyuntados por la
pesada caída. Las señas de su cuerpo insigne, tanto
el rostro como aquellas nobles facciones del padre,
se desfiguran por el peso impactado contra la
1115 profunda tierra; desnucado por el golpe de las
piedras, la cabeza mutilada y con los sesos
totalmente expuestos: yace un cuerpo deforme.

vv. 1146-64:

NVN. mouet animus omnes fortis et leto obuius,
[Pyrrhum antecedit; omnium mentes tremunt]
mirantur ac miserantur. Vt primum ardui
sublime montis tetigit, atque alte edito
iuuenis paterni uertice in busti stetit,
audax uirago non tulit retro gradum;
conuersa ad ictum stat truci uultu ferox.
tam fortis animus omnium mentes ferit,
nouumque monstrum est Pyrrhus ad caedem piger.
ut dextra ferrum penitus exactum abdidit,
subitus recepta morte prorupit cruor
per uulnus ingens. nec tamen moriens adhuc
deponit animos: cecidit, ut Achilli grauem
factura terram, prona et irato impetu.
uterque fleuit coetus; at timidum Phryges
1155 misere gemitum, clarius uictor gemit.
hic ordo sacri. non stetit fusus cruor
humoue summa fluxit: obduxit statim
saeusque totum sanguinem tumulus bibit.

MENSAJERO. Conmueve a todos su espíritu fuerte y
dispuesto a encontrar la muerte, [antecede a Pirro;
todas las mentes tiemblan,] se asombran y se
conmiseran. Cuando tocó la extrema cúspide del
empinado montículo y desde lo alto se presentó en
1150 el elevado vértice de la pira paterna, la valiente
doncella no dio un paso atrás; con rostro temible se
mantiene feroz de frente al golpe. Tan valiente
espíritu hiere la mente de todos y, nuevo prodigio:
Pirro se muestra reacio a la ejecución. Cuando la
diestra hundió el hierro, clavado hasta lo más
1155 profundo, súbitamente, recibida la muerte, brotó la
sangre a través de la enorme herida. E incluso al
morir no rinde sus fuerzas y con su ímpetu
enfurecido, se ha dejado caer como si fuera a hacer
más pesada la tierra sobre Aquiles. Los frigios
1160 miserablemente sueltan un tímido gemido, el
vencedor uno más perceptible. Así es el orden de
lo sagrado. La sangre derramada no se mantuvo
inmóvil y tampoco fluyó abundante por la tierra: la
cruel tumba bebió toda la sangre de inmediato.

MEDEA¹

vv. 879-90:

NUN. Periere cuncta, concidit regni status;
nata atque genitor cinere permixto iacent.
CHO. Qua fraude capti? NUN. Qua solent reges capi:
donis. CHO. In illis esse quis potuit dolus?

880 MENSAJERO. ¡Pereció todo! Cayó el pilar del reino.
Hija y padre yacen en revueltas cenizas. CORO.
¿Presas de qué engaño? MENSAJERO. Del que suele
atrapar a los reyes: ¡los regalos! CORO. ¿Qué
trampa pudo haber en ellos?

¹ Debido a que en *Phoenissae*, como se vio en el capítulo 1, no se concreta ningún asesinato, no es posible consignar un fragmento como los anteriores.

NUN. Et ipse miror uixque iam facto malo
potuisse fieri credo. CHO. Quis cladis modus?
NUN. Auidus per omnem regiae partem furit 885
immisus ignis: iam domus tota occidit,
urbi timetur. CHO. Vnda flammas opprimat.
NUN. Et hoc in ista clade mirandum accidit:
alit unda flammas, quoque prohibetur magis,
magis ardet ignis; ipsa praesidia occupat. 890

MENSAJERO. También yo mismo me asombro y
difícilmente he podido creer, consumado el daño,
que incluso haya ocurrido. CORO. ¿De qué manera
fue la catástrofe? MENSAJERO. Un fuego voraz,
como enviado, arrasa, furioso, con todas las partes
del palacio, ya se ha derrumbado toda la casa, se
teme por la ciudad. CORO. Que el agua reprima las
llamas. MENSAJERO. Algo asombroso sucede
también con esa calamidad: el agua alimenta las
llamas, cuanto más es impedido, más arde el fuego.
Ahora ya ocupa nuestras mismas defensas.

vv. 1018-25:

IA. Infesta, memet perime. ME. Misereri iubes. —
bene est, peractum est. plura non habui, dolor,
quae tibi litarem. lumina huc tumida alleua, 1020
ingrate Iason. coniugem agnoscis tuam?
sic fugere soleo. patuit in caelum uia:
squamosa gemini colla serpentes iugo
summissa preae bent. recipe iam gnatos, parens;
ego inter auras aliti curru uehar. 1025

JASÓN. ¡Enemiga mía, mátame a mí! MEDEA.
Ordenas que me conmisere de ti. Está bien, se ha
terminado. Dolor mío, no tuve otra cosa más que
ofrendarte... Alza tus ojos hinchados hacia aquí,
ingrato Jasón. ¿Reconoces a tu esposa? Así suelo
huir. Se abrió un camino hacia el cielo: unas
serpientes gemelas me ofrecen sus escamosos
cuellos sometidos al yugo. Padre, ya recibe a tus
hijos, yo navegaré entre los aires en un carro alado.

PHAEDRA

vv. 1080-114:

NVN. non licuit ultra fugere: nam toto obuius 1080
incurrit ore corniger ponti horridus.
tum uero pauida sonipedes mente exciti
imperia soluunt seque luctantur iugo
eripere rectique in pedes iactant onus.
Praeceptis in ora fusus implicuit cadens 1085
laqueo tenaci corpus et quanto magis
pugnat, sequaces hoc magis nodos ligat.
sensere pecudes facinus — et curru leui,
dominante nullo, qua timor iussit ruunt.
talis per auras non suum agnoscens onus 1090
Solique falso creditum indignans diem
Phaetonta currus deuium excussit polo.
Late cruentat arua et inlissum caput
scopulis resultat; auferunt dum comas,
et ora durus pulcra populatur lapis 1095
peritque multo uulnere infelix decor.
moribunda celeres membra peruoluunt rotae;
tandemque raptum truncus ambusta sude
medium per inguen stipite erecto tenet,

MENSAJERO. No fue posible huir más allá, el
horrible cornudo del mar, interceptándolos, los
ataca con toda su testa. Entonces, los caballos
excitados por su mente verdaderamente aterrada
sueltan las riendas y luchan para desgarrar el yugo
y alzados en sus patas tiran su carga. Se precipita
derribado de bruces, al caer se enreda su cuerpo en
intrincado lazo y, cuanto más lucha, más aprieta los
nudos que se prensan. Las bestias sienten la acción:
con el carro ligero, sin nadie que las domine, se
precipitan a donde su terror les manda. Tal como el
carro, que no reconoció su carga a través de los
aires y que, molesto con el día confiado a un falso
Sol, arrojó de la bóveda celeste a Factón,
descarriado. Por doquier tiñe con su sangre los
campos arados y su cabeza rebota destrozada entre
las piedras, los espinos arrancan sus cabellos y las
sólidas rocas despedazan su bello rostro y su
desdichada hermosura se pierde entre muchas
heridas. Las veloces ruedas hacen rodar sus
miembros moribundos, finalmente, un árbol de
ramas chamuscadas lo atrapa, arbatándolo por
la mitad de la entrepierna con su tronco erguido,

[paulumque domino currus affixo stetit].
 haesere biiuges uulnere — et pariter moram
 dominumque rumpunt. inde semianimem secant
 uirgulta, acutis asperi uepres rubis
 omnisque truncus corporis partem tulit.
 Errant per agros funebris famuli manus,
 per illa qua distractus Hippolytus loca
 longum cruenta tramitem signat nota,
 maestaeque domini membra uestigant canes.
 necdum dolentum sedulus potuit labor
 explere corpus — hocine est formae decus?
 qui modo paterni clarus imperii comes
 et certus heres siderum fulsit modo,
 passim ad supremos ille colligitur rogos
 et funeri confertur.

OEDIPUS

vv. 949-79:

NUN. ‘[...] mors eligatur longa. quaeratur uia
 qua nec sepultis mixtus et uiuis tamen
 exemptus erres: morere, sed citra patrem.
 cunctaris, anime? subitus en uultus grauat
 profusus imber ac rigat fletu genas —
 et flere satis est? hactenus fundent leuem
 oculi liquorem? sedibus pulsi suis
 lacrimas sequantur: hi maritales statim
 fodiantur oculi!’ Dixit atque ira furit:
 ardent minaces igne truculento genae
 oculique uix se sedibus retinent suis;
 uiolentus audax uultus, iratus ferox
 iamiam eruentis; gemit et dirum fremens
 manus in ora torsit. at contra truces
 oculi steterunt et suam intenti manum
 ultro insecuntur, uulneri occurrunt suo.
 scrutatur auidus manibus unciis lumina,
 radice ab ima funditus uulsos simul
 euoluit orbis; haeret in uacuo manus
 et fixa penitus unguibus lacerat cauos
 alte recessus luminum et inanes sinus
 saeuitque frustra plusque quam satis est furit.
 tantum est periculum lucis? attollit caput
 cauisque lustrans orbibus caeli plagas
 noctem experitur. quidquid effossis male
 dependet oculis rumpit, et uictor deos
 conclamat omnis: ‘parcite en patriae, precor:

1100 [y, prendido el conductor, el carro se detuvo un
 poco.] El par de caballos se detuvo con este
 golpe... más luego parten, a la vez, el obstáculo y
 a su dueño, entonces las ramas lo desgarran medio
 muerto; los abrojos afilados con espinas
 puntiagudas y el tronco desgarraron las partes de
 1105 todo su cuerpo. Los esclavos, cual tropa fúnebre,
 deambulan, por los lugares donde Hipólito
 despedazado señala con su huella sangrienta una
 larga senda. Las perras apesadumbradas rastrean
 los miembros de su amo. La labor persistente de los
 afligidos todavía no pudo completar el cuerpo. ¿Es
 1110 esta la gloria de su belleza? Aquel, que hace poco
 fue brillante compañero del reino paterno y que
 hace poco resplandeció como verdadero heredero
 de los astros, es recogido de aquí y de allá para las
 últimas hogueras y reunido para el funeral.

MENSAJERO. “[...] Que se elija una larga muerte.
 950 Que se busque una senda en la que vagues sin
 unirte a los enterrados, aún expulsado de los vivos:
 muere, pero lejos de tu padre. ¿Dudas, espíritu
 mío? ¡Ay! Una lluvia abundante abruma
 repentinamente tu rostro y el llanto baña tus
 mejillas. ¿Y es suficiente llorar? ¿Hasta aquí
 955 derraman mis ojos su ligero líquido? Que
 expulsados de sus cavidades sigan a las lágrimas.
 ¡Que estos ojos de esposo sean extraídos
 inmediatamente!” Dijo, y con ira enfureció: arden
 con fuego cruel sus mejillas amenazadoras y sus
 ojos apenas se mantienen en sus cavidades; el
 960 rostro del que ya casi está por arrancarlos es tenaz,
 violento, enfurecido, feroz. Gimió y gritando
 terriblemente dirigió su mano contra su cara. Pero
 los ojos temibles se opusieron y, dirigidos hacia su
 mano, la siguen, saltan hacia fuera, acuden a su
 respectiva herida. Él, salvaje hurga sus ojos con sus
 965 manos como ganchos, desde la profunda raíz
 desprende juntos los globos arrancados por
 completo. su mano palpa el hueco y, encajada
 profundamente, con las uñas raspa hasta el fondo
 los vacíos huecos de los ojos y las inanes
 970 cavidades. Se ensaña en vano y enloquece más de
 lo suficiente: ¿tan grande es el riesgo de ver? Alza
 su cabeza y, recorriendo las regiones del cielo con
 sus globos vacíos, soporta experimenta su noche.
 Extirpa cualquier cosa que aún cuelgue
 indebidamente de sus ojos arrancados y victorioso
 975 exclama a todos los dioses: ‘¡Ay! Perdonen a mi
 patria, se los ruego:

iam iusta feci, debitas poenas tuli;
inuenta thalamis digna nox tandem meis.⁷
rigat ora foedus imber et lacerum caput
largum reuulsis sanguinem uenis uomit.

ya hice lo que es justo, soporté los castigos debidos;
he encontrado una noche digna de mis lechos”. Una
lluvia funesta riega su rostro y de sus venas
arrancadas su mutilada cabeza vomita abundante
sangre.

AGAMEMNON

vv. 875-910:

CA. spectemus! epulae regia instructae domo,
quales fuerunt ultimae Phrygibus dapes,
celebrantur: ostro lectus Iliaco nitet
merumque in auro ueteris Assaraci trahunt.
et ipse picta ueste sublimis iacet,
Priami superbas corpore exuuias gerens.
Detrahere cultus uxor hostiles iubet,
induere potius coniugis fidae manu
textos amictus — horreo atque animo tremo:
regemne perimet exul et adulter uirum?
uenere fata. sanguinem extremae dapes
domini uidebunt et cruor Baccho incidet.
Mortifera uinctum perfidae tradit neci
induta uestis: exitum manibus negant
caputque laxi et inuui cludunt sinus.
haurit trementi semiuir dextra latus,
nec penitus egit: uulnere in medio stupet.
At ille, ut altis hispidus siluis aper
cum casse uinctus temptat egressus tamen
artatque motu uincla et in cassum furit,
cupit fluentes undique et caecos sinus
dissicere et hostem quaerit implicatus suum.
Armat bipenni Tyndaris dextram furens,
qualisque ad aras colla taurorum prius
designat oculis [et parat certum manu
uulnus sacerdos] antequam ferro petat,
sic huc et illuc impiam librat manum.
habet, peractum est. pendet exigua male
caput amputatum parte et hinc trunco cruor
exundat, illinc ora cum fremitu iacent.
Nondum recedunt: ille iam exanimem petit
laceratque corpus, illa fodientem adiuuat.
uterque tanto scelere respondet suis:
est hic Thyestae natus, haec Helenae soror.
Stat ecce Titan dubius emerito die,
suane currat an Thyestea uia.

875 CASANDRA. ¡Miremos! El banquete dispuesto en el
palacio regio —cual tuvieron los frigios sus
últimos festines—, ya se celebra: la cama de
púrpura troyana brilla y traen el vino en el cáliz
dorado del anciano Asáraco. El mismo Agamenón,
llevando los soberbios espolios del cuerpo de
880 Príamo, también se recuesta majestuoso con su
vestimenta teñida. La reina le insiste quitarse los
atavíos enemigos y mejor vestir los ropajes tejidos
por su mano de fiel esposa. Me aterro y tiemblo en
mi ánimo: ¿acaso el exiliado matará al rey y el
adultero al esposo? Se cumplen los hados: el último
885 banquete del rey verá su sangre; esta se verterá
sobre el vino. La vestimenta letal, ya puesta, lo
entrega, atrapado, a una muerte traicionera: los
pliegues, amplios y sin salidas, le impiden sacar las
manos y le tapan la cabeza. El semihombre hiere
con su diestra temblorosa el costado y no lo hunde
890 más: se queda inmóvil a mitad de la herida. Y aquel
como el hirsuto jabalí en los espesos bosques
cuando atado por una red aún intenta liberarse y
aprieta los nudos con su propio movimiento y se
enfurece en vano, y desea despedazar pliegues que
895 se prolongan por doquier y lo enceguecen, y,
enredado, busca a su enemigo. La furiosa tindárida
arma su diestra con un hacha de doble filo, como el
sacerdote que primero señala con sus ojos los
cuellos de los toros para los altares [y prepara la
herida certera con su mano] antes de acometer con
900 el hierro, así balancea, por aquí y por allá, su impía
mano. Ya lo tiene, está hecho: su cabeza
malamente amputada cuelga, de una pequeña parte
y por aquí la sangre brota del tronco, por allá su
rostro yace con la expresión de un grito. Mas no se
retiran aún: él ataca al que ya está muerto y
905 descuartiza su cadáver, ella ayuda al que ataca. Una
y otro responden a sus crímenes con uno
proporcional: este es el hijo de Tiestes, esta la
hermana de Helena. He aquí que, terminado el día,
el Titán se pasma, dudoso de correr por su senda o
910 por la de Tiestes.

THYESTES

vv. 685-783:

NVN. post terga iuuenum nobiles reuocat manus
 et maesta uitta capita purpurea ligat;
 non tura desunt, non sacer Bacchi liquor
 tangensque salsa uictimam culter mola.
 seruatur omnis ordo, ne tantum nefas
 non rite fiat. CHO. Quis manum ferro admouet?
 NVN. Ipse est sacerdos, ipse funesta prece
 letale carmen ore uiolento canit.
 stat ipse ad aras, ipse deuotos neci
 contrectat et componit et ferro † admouet;
 attendit ipse: nulla pars sacri perit.
 Lucus tremescit, tota succusso solo
 nutauit aula, dubia quo pondus daret
 ac fluctuanti similis; e laeum aethere
 atrum cucurrit litem sidus trahens.
 libata in ignes uina mutato fluunt
 cruenta Baccho, regium capiti decus
 bis terque lapsus est, fleuit in templis ebur.
 Mouere cunctos monstra, sed solus sibi
 immotus Atreus constat, atque ultro deos
 terret minantes. iamque dimissa mora
 adsistit aris, toruum et obliquum intuens.
 iciuna siluis qualis in Gangeticis
 inter iuuenos tigris errauit duos,
 utriusque praedae cupida quo primum ferat
 incerta morsus (flectit hoc rictus suos,
 illo reflectit et famem dubiam tenet),
 sic dirus Atreus capita deuota impiae
 speculatur irae. quem prius mactet sibi
 dubitat, secunda deinde quem caede immolet.
 nec interest — sed dubitat et saeuum scelus
 iuuat ordinare. CHO. Quem tamen ferro occupat?
 NVN. Primus locus (ne desse pietatem putes)
 auo dicatur: Tantalus prima hostia est.
 CHO. Quo iuuenis animo, quo tulit uultu necem?
 NVN. Stetit sui securus et non est preces
 perire frustra passus; ast illi ferus
 in uulnere ensem abscondit et penitus premens
 iugulo manum commisit: educto stetit
 ferro cadauer, cumque dubitasset diu
 hac parte an illa caderet, in patruum cadit.
 Tunc ille ad aras Plisthenem saeuus trahit
 adicitque fratri; colla percussa amputat;
 ceruice caesa truncus in pronum ruit,
 querulum cucurrit murmure incerto caput.

685 MENSAJERO. Retiene las nobles manos de los
 jóvenes detrás de sus espaldas y ata las desdichadas
 cabezas con una cinta purpúrea; no faltan los
 inciensos, ni el sagrado licor de Baco, ni el cuchillo
 ritual que, con la harina salada, hiere a la víctima.
 Se observa todo orden para que no ocurra ningún
 sacrilegio contra el rito. CORO. ¿Qué mano impulsa
 el hierro? MENSAJERO. Él mismo es el sacerdote, él
 mismo con un ruego funesto canta una letal
 plegaria a través de su boca salvaje. Él mismo se
 presenta ante los altares, él mismo dispone a los
 que ofrendará a la muerte y los acerca al hierro; él
 mismo atiende; ninguna parte de lo sagrado se le
 olvida. El lugar se estremeció, toda la estancia
 tembló con un solo salto; dudosa a dónde ceder su
 peso y parecida a un río. Por la izquierda del cielo
 cruzó un astro dejando una estela oscura. El vino
 ofrecido al fuego fluye sangriento, transformado; el
 adorno regio cayó dos y tres veces de su cabeza, el
 mármol llora en los templos. Los portentos
 conmueven a todos, pero sólo Atreo, inmóvil, es
 consecuente consigo, y aterra incluso a los dioses
 amenazantes. Ya rechazada la tardanza,
 contemplando con la mirada torva y torcida se
 acercó a los altares. Como en los bosques del
 Ganges una tigresa hambrienta vacila entre dos
 ciervos, deseosa de una y otra presa, dudando a
 quien lanzar la primera mordida —por aquí vuelve
 sus fauces, por allá las revuelve, y tiene un hambre
 indecisa—; así el cruel Atreo, examina las cabezas
 entregadas a su impía ira. Duda a quien sacrificar
 para sí en primer lugar, a quien inmolar después
 con la siguiente muerte. No hay diferencia... pero
 duda y se complace en organizar su salvaje crimen.
 CORO. Entonces, ¿a quién ataca con el hierro?
 MENSAJERO. El primer lugar —no vayas a pensar
 que le falta respeto— es consagrado al abuelo.
 Tántalo es la primera víctima. CORO. ¿Con qué
 ánimo, con qué rostro afrontó la muerte el
 muchacho? MENSAJERO. Tranquilo persistió en lo
 suyo, y no toleró emitir vanas plegarias. El fiero le
 hundió la espada en aquella herida y presionando
 hasta lo más profundo, opuso su mano a la
 garganta: extraído el hierro quedó un cadáver, y
 después de que dudara por largo tiempo si caería
 hacia esta o aquella parte, cayó hacia el tío.
 Entonces, él, salvaje arrastra a Plístenes hacia los
 altares y lo pone junto al hermano; amputa el cuello
 cercenado; caída la cabeza, el tronco azotó
 inclinado, la cabeza corrió dando quejas con un
 débil murmullo.

CHO. Quid deinde gemina caede perfunctus facit? 730
puerone parcit, an scelus sceleri ingerit?
NVN. Silua iubatus qualis Armenia leo
in caede multa uictor armento incubat
(cruore rictus madidus et pulsa fame
non ponit iras: hinc et hinc tauros premens 735
uitulis minatur dente iam lasso inpiger),
non aliter Atreus saeuit atque ira tumet,
ferrumque gemina caede perfusum tenens,
oblitus in quem fureret, infesta manu
exegit ultra corpus, ac pueri statim 740
pectore receptus ensis in tergo exstitit;
cadii ille et aras sanguine extinguens suo
per utrumque uulnus moritur. CHO. O saeuum scelus!
NVN. Exhorruistis? hactenus si stat nefas,
pius est. CHO. An ultra maius aut atrocius 745
natura recipit? NVN. Sceleris hunc finem putas?
gradus est. CHO. Quid ultra potuit? Obiecit feris
lanianda fors corpora atque igne arcuit?
NVN. Vtinam arcuisset! ne tegat functos humus
nec soluat ignis! auibis epulandos licet 750
ferisque triste pabulum saeuus trahat —
uotum est sub hoc quod esse supplicium solet:
pater insepultos spectet! o nullo scelus
credibile in aeuo quodque posteritas neget:
erepta uiuis exta pectoribus tremunt 755
spirantque uenae corque adhuc pauidum salit;
at ille fibras tractat ac fata inspicit
et adhuc calentes uiscerum uenas notat.
postquam hostiae placuere, securus uacat
iam fratris epulis: ipse diuisum secat 760
in membra corpus, amputat trunco tenus
umeros patentes et lacertorum moras,
denudat artus durus atque ossa amputat;
tantum ora seruat et datas fidei manus.
haec ueribus haerent uiscera et lentis data 765
stillant caminis, illa flammatus latex
candente aeno iactat. impositas dapes
transiluit ignis inque trepidantes focos
bis ter regestus et pati iussus moram
inuitus ardet. stridet in ueribus iecur; 770
nec facile dicas corpora an flammae gemant:
gemuere. piceos ignis in fumos abit;
et ipse fumus, tristis ac nebula grauis,
non rectus exit seque in excelsum leuat:

CORO. ¿Qué hace después de que hubo completado
ambas muertes? ¿Acaso respeta al muchacho, o
añade un crimen a su crimen? MENSAJERO. Como
el melenudo león en el bosque de Armenia,
victorioso de muchas muertes, se echa sobre el
ganado —sus fauces mojadas de sangre y saciada
su hambre, no depone su ira: por aquí y por allá
acometiendo a los toros, incansable amenaza a los
terneros con sus colmillos ya fatigados—, no de
otra forma Atreo se enfurece y su ira se hincha,
bañado en ambas sangres, sosteniendo el hierro,
olvidó contra quien se enfurecía y, con su
enloquecida mano, traspasó el cuerpo del
muchacho, y al punto la espada, clavada en el
pecho, salió por la espalda; aquél cae y
extinguendo los altares con su sangre muere por
una y otra herida. CORO. ¡Ay, crimen salvaje!
MENSAJERO. ¿Te aterraste? Si hasta aquí se hubiera
detenido el crimen, sería piadoso. CORO. ¿Acaso la
naturaleza acepta algo aún peor y más atroz?
MENSAJERO. ¿Crees que este es el fin del crimen?
Es un paso. CORO ¿Qué más pudo? ¿Acaso lanzó a
las fieras los cuerpos para que fueran destazados y
les negó el fuego? MENSAJERO. ¡Ojalá se lo hubiera
negado! ¡Que la tierra no cubra a los ejecutados ni
que el fuego los libere! Incluso se hubiera
permitido que fueran devorados por las aves y que
sufrieran como triste almuerzo para las fieras. El
deseo está debajo de esto que suele ser tormento:
¡Que el padre los vea insepultos! ¡Ay, es un crimen
que nadie podrá creer por la eternidad, y que la
posterioridad negará! Las entrañas, arrancadas de
los ardientes pechos, tiemblan y las venas palpitan
y hacia aquí sale temeroso el corazón; además, él
se apropia de los intestinos y contempla sus
hazañas, y ahora identifica las tibias venas de las
vísceras. Después de que quedó satisfecho con el
aspecto de sus víctimas, tranquilo se dedica a
preparar el banquete de su hermano: él mismo
corta en pedazos el cuerpo partido, amputa hasta el
tronco los brazos dejándolos expuestos, y las
uniones de los antebrazos; despelleja, salvaje, los
miembros y arranca los huesos; preserva sólo los
rostros y las manos para que sirvan de prueba.
Algunas vísceras se adhieren al asador y,
entregadas a las lentas brasas, gotean; otras, un
caldo hirviente en un caldero candente las agitan a
borbotones. El fuego saltó y cubrió completamente
las viandas colocadas sobre él; luego, confinado
dos y tres veces por debajo de las trepidantes
parrillas, obligado a soportar la demora, arde
renuente. El hígado sisea en el asador y no podrías
afirmar con facilidad si lo que gimen son los
cuerpos o las llamas. ¡Gimieron! El fuego se
consume en forma de humareda negruzca, niebla
triste y pesada, no surge derecho ni se eleva a sí

ipsos penates nube deformi obsidet.
 O Phoebe patiens, fugeris retro licet
 medioque raptum merseris caelo diem,
 sero occidisti — lancinat gnatos pater
 artusque mandit ore funesto suos;
 nitet fluente madidus unguento comam
 grauisque uino; saepe praeclusae cibum
 tenere fauces — in malis unum hoc tuis
 bonum est, Thyesta, quod mala ignoras tua.

775 mismo hacia lo alto, tapa a los mismos penates con una nube sin forma. ¡Ay, Febo que sufres! Aunque hayas huido hacia atrás y hayas hundido el día arrebatado a la mitad del cielo, tarde te ocultaste. El padre corta a sus hijos y con su boca funesta consume sus miembros; su cabello reluce con un unguento líquido, está borracho por el vino; a menudo cerrada su garganta, retiene el bocado.
 780 Tiestes, entre tus desgracias sólo este bien existe: que ignoras tus desgracias.

Violencias menores (fragmentos completos)

HERCULES FURENS

Amenaza de violencia, vv. 27-29:

IVNO. [...] uiuaces aget
 uiolentus iras animus et saeuus dolor
 aeterna bella pace sublata geret.

JUNO. [...] que un violento espíritu conduzca obstinadas iras y que mi salvaje resentimiento, suspendida la paz, trabe guerras interminables.

Incitación a la violencia, vv. 75-77:

IVNO. Perge, ira, perge et magna meditantem opprime, 75
 congregere, manibus ipsa dilacera tuis:
 quid tanta mandas odia?

JUNO. ¡Anda, Ira, anda, y aplasta al que planea grandes cosas! ¡Combate! ¡Tú misma destróvalo con tus manos! ¿Por qué encargar a otros odios tan grandes?

Amenaza de violencia, v. 85:

IUNO. nemo est nisi ipse: bella iam secum gerat.

JUNO. No hay sino él mismo: que ahora haga la guerra consigo mismo”

Testimonio de violencia, vv. 221-22:

AM. et tumida tenera guttura elidens manu
 prolusit hydrae.

ANFITRIÓN. Y, desgarrando con su tierna mano unas hinchadas gargantas, practicó para la hidra.

Testimonio de violencia, vv. 224-25:

AN. [...] maximus Nemeae timor
 pressus lacertis gemuit Herculeis leo.

225 ANFITRIÓN. [...] El león, máximo terror de Nemea, gimió aplastado por los brazos de Hércules.

Testimonio de violencia, vv. 254-58:

AM. Ante ora uidi nostra truculenta manu
 gnatos paterni cadere regni uindices
 ipsumque, Cadmi nobilis stirpem ultimam,
 occidere, uidi regium capiti decus
 cum capite raptum.

255 ANFITRIÓN. Ante mis ojos, vi que los hijos, defensores del reino paterno, caían con una mano cruel y que él mismo, último descendiente del noble Cadmo, moría. Vi que el adorno regio era arrebatado de la cabeza junto con la misma cabeza.

Violencia punitiva, vv. 317-18:

ME. Demersus ac defossus et toto insuper
oppressus orbe quam uiam ad superos habet?

MÉGARA. Hundido, enterrado, cargando sobre la cabeza todo el orbe, ¿qué camino puede encontrar hacia los vivos?

Resistencia a la violencia, vv. 419-21:

ME. Grauent catenae corpus et longa fame
mors protrahatur lenta: non uincet fidem
uis ulla nostram; moriar, Alcide, tua. 420

MÉGARA. Que las cadenas pesen sobre mi cuerpo y que muera lentamente soportando un hambre prolongada. Ningún poder vencerá mi fidelidad. Alcida, moriré tuya.

Amenaza de violencia, v. 500:

ME. dest una numero Danais: explebo nefas. 500

MÉGARA. Al número de las Dánaes le falta una: yo completaré su crimen impío.

Amenaza de violencia, v. 636:

HE. ad hauriendum sanguinem inimicum feror.

HÉRCULES. Me dirijo a derramar sangre enemiga.

Testimonio de violencia, vv. 737-39:

TH. uidi cruentos carcere includi duces
et impotentis terga plebeia manu
scindi tyranni.

TESEO. He visto a crueles caudillos encerrados en una cárcel y la espalda de aquel impotente tirano desgarrada por una mano plebeya.

Violencia punitiva, vv. 747-49:

AM. [...] Certus inclusos tenet
locus nocentes? utque fert fama, impios
supplicia uinclis saeua perpetuis domant?

ANFITRIÓN. [...] ¿Acaso un lugar determinado mantiene encerrados a los malvados? Y, como se rumora, ¿torturas salvajes de perpetuos grilletes doman a los impíos?

Violencia para dominar, vv. 797-804:

TH. [...] soluit a laeua feros
tunc ipse rictus et Cleonaeum caput
opponit ac se tegmine ingenti clepit,
uictrice magnum dextera robur gerens. 800
huc nunc et illuc uerbere assiduo rotat,
ingeminat ictus. domitus infregit minas
et cuncta lassus capita summisit canis
antroque toto cessit.

TESEO. [...] Entonces, él mismo libera de su izquierda las fieras fauces y se pone delante la cabeza cleona, y se protege con la enorme cobija blandiendo la voluminosa maza en su diestra victoriosa. Ahora por aquí y después por allá, continuamente la lanza con azote persistente, persiste en sus golpes. Sometido, Cerbero mitiga sus amenazas y, agotado, humilla el perro juntas sus cabezas y se retira completamente de la caverna.

Violencia punitiva, vv. 895-897:

HE. Vltrice dextra fusus aduerso Lycus
terram cecidit ore; tum quisquis comes
fuerat tyranni iacuit et poenae comes. 895

HÉRCULES. Tendido por mi diestra vengadora cayó Lico con su rostro a tierra. Así yace también quienquiera que haya sido compañero del tirano: también es compañero en su castigo.

TROADES

Testimonio de violencia, vv. 44-50:

HEC. uidi execrandum regiae caedis nefas
 ipsasque ad aras maius admissum scelus
 Aiacis ausis, cum ferox, saeua manu
 coma reflectens regium torta caput,
 alto nefandum uulneri ferrum abdidit;
 quod penitus actum cum recepisset libens,
 ensis senili siccus e iugulo redit.

45

50

HÉCUBA. Vi la execrable abominación del asesinato del rey, un crimen, cometido ante los mismos altares, aun mayor que la osadía de Áyax, ya que feroz, doblando la cabeza con los cabellos torcidos con mano salvaje, desde lo alto hundió en la herida el hierro abominable; que se clavó hasta el fondo aunque lo recibió sin oponerse. La espada regresó seca del cuello senil.

Violencia sobre el cuerpo como catarsis, vv. 63-65:

HEC. Lamenta cessant? turba captiuae mea,
 ferite palmis pectora et planctus date
 et iusta Troiae facite.

65

HÉCUBA. ¿Cesan los lamentos? Cautivas, hueste mía, golpeen el pecho con sus palmas, ofrezcan sus lamentos y den lo justo a Troya.

Violencia sobre el cuerpo como catarsis, vv. 83-98:

HEC. Fidae casus nostri comites,
 soluite crinem;
 per colla fluant maesta capilli
 tepido Troiae puluere turpes:
 complete manus,
 hoc ex Troia sumpsisse licet.
 paret exertos turba lacertos;
 ueste remissa substringe sinus
 uteroque tenus pateant artus.
 cui coniugio pectora uelas,
 captiue pudor?
 cingat tunicas palla solutas,
 uacet ad crebri uerbera planctus
 furibunda manus —
 placet hic habitus, placet: agnosco
 Troada turbam.
 Iterum luctus redeant ueteres,
 solitum flendi uincite morem:
 Hectora flemus.

85

86

[102]

[103]

87

90

95

HÉCUBA. Fieles compañeras de mi catástrofe, suelten su pelo, que corran por sus desdichados cuellos sus cabellos sucios por las tibias cenizas de Troya: unan sus manos, conviene aplicarse a esto por Troya. Mi hueste expone sus antebrazos desnudos; desatado el vestido hasta abajo del pecho que se muestre el cuerpo hasta el vientre. ¿Pudor prisionero, para qué esposo ocultas tu pecho? Que el manto ciña las túnicas sueltas. Que la furibunda mano se entregue a los azotes de repetido lamento. Place esta condición, place: reconozco a mi hueste troyana. Que regresen de nuevo los quejidos antiguos superen los modos habituales de llanto: lloramos a Héctor.

Violencia sobre el cuerpo como catarsis, vv. 117-23:

HEC. Tibi nostra ferit dextra lacertos
 umerosque ferit tibi sanguineos,
 tibi nostra caput dextera pulsat,
 tibi maternis ubera palmis
 laniata patent:
 fluat et multo sanguine manet
 quamcumque tuo funere feci
 rupta cicatrix.

120

HÉCUBA. Por ti, mi diestra golpea los antebrazos y golpea los hombros sangrientos; por ti, mi derecha aporrea la cabeza y, por ti, se muestran los pechos lacerados con las palmas maternas: que fluya y gotee con mucha sangre, abierta, toda cicatriz que me provoqué en tu funeral.

Violencia sobre la σύστασις humana, vv. 401-02:

CHO. mors indiuidua est, noxia corpori
nec parcens animae.

CORO. La muerte es imparcial, no perdona al espíritu y también es dañina para el cuerpo.

Resistencia a la violencia, vv. 558-62:

AN. [...] non hostilibus
confossa telis pectus ac uinclis manus
secantibus praestricta, non acri latus
560 utrumque flamma cincta maternam fidem
umquam exuissem.

ANDRÓMACA. [...] Ni con mi pecho horadado por las saetas enemigas, ni con mi mano aprisionada por grilletes hirientes, ni con mi costado herido, ni aunque yo estuviera rodeada de flamas jamás habría renunciado a mi fidelidad materna.

Consecuencias de la guerra, vv. 564-67:

AN. [...] uastus an patriae uapor
corripuit artus? saeuus an uictor tuo
565 lusit cruore? numquid immanis ferae
morsu peremptus pascis Idaeas aues?

ANDRÓMACA. [...] ¿Acaso el enorme humo de la patria atacó tus miembros? ¿Acaso el salvaje vencedor jugó con tu sangre? ¿Acaso tú, aniquilado por la mordida de una fiera enorme, alimentas las aves del Ida?

Instrumentalidad de la violencia (para la confesión), vv. 578-81:

VL. Verberibus igni morte cruciatu eloqui
quodcumque celas adiget inuitam dolor
et pectore imo condita arcana eruet:
580 necessitas plus posse quam pietas solet.

ULISES. El dolor, con la tortura, los azotes y el fuego, te obligará a decir lo que sea que ocultes y arrancará de lo profundo de tu pecho tus recónditos secretos: la necesidad puede más que lo que suele la piedad.

Resistencia a la violencia, vv. 582-86 y 588:

AN. Propone flammas, uulnera et diras mali
doloris artes et famem et saeuam sitim
uariasque pestes undique et ferrum inditum
585 uisceribus ustis, carceris caeci luem,
et quidquid audet uictor iratus tumens: [...] animosa nullos mater admittit metus.

ANDRÓMACA. Muéstrame por doquier flamas, heridas y terribles artificios de horrible dolor y hambruna y terrible sed y plagas hostiles, y el hierro clavado en las vísceras quemadas, y la pestilencia de una oscura cárcel y cualquier cosa a la que se atreve el victorioso enfurecido y orgulloso: [...] la madre tenaz no sufre ningún dolor.

Violencia simbólica,² vv. 634-41:

VL. Lustrale quoniam debitum muris puer
sacrum antecessit nec potest uatem sequi
585 meliore fato raptus, hoc Calchas ait
modo piari posse redituras rates,

ULISES. Ya que el niño se anticipó al rito purificador, debido a los muros, y, arrebatado por un mejor destino, no puede seguir al adivino, Calcante dijo esto: que sólo pueden purificarse las naves que van a regresar si se consiente que las

² Aunque la violencia simbólica, desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, puede definirse, según J. Manuel Fernández, como “esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas expectativas colectivas, en unas creencias socialmente inculcadas”, transforma las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas, el poder en carisma” (vid. J. M. Fernández, “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”, p. 9); para la presente investigación, entendemos la violencia simbólica como las agresiones contra los símbolos que representan a una persona, un objeto o una idea, en este caso, una patria, es decir, Troya.

si placet undas Hectoris sparsi cinis
ac tumulus imo totus aequetur solo.
nunc ille quoniam debitam effugit necem,
erit admouenda sedibus sacris manus.

640

cenizas de Héctor sean esparcidas y que todo su túmulo sea derrumbado hasta igualarse con el suelo. Ya que aquel ahora escapó de una muerte debida, mi mano habrá de aplicarse a los sepulcros sagrados.

Violencia simbólica, vv. 669-70:

AN. [...] templa uiolastis, deos
etiam fauentes: busta transierat furor.

670

ANDRÓMACA. [...] Ustedes violaron los templos, incluso a los dioses benéficos: su locura sobrepasó las piras.

Posibilidades de asesinato, vv. 926-32:

AN. Quantum est Helena quod lacrimat malum!
cur lacrimat autem? fare quos Ithacus dolos,
quae scelera nectat; utrum ab Idaeis iugis
iactanda uirgo est, arcis an celsae edito
mittenda saxo? num per has uastum in mare
uoluenda rupes, latere quas scisso leuat
altum uadoso Sigeon spectans sinu?

930

ANDRÓMACA. ¡Cuán grande es el mal que llora Helena! ¿Por qué llorar ahora? Dínos qué fraudes amontona el de Ítaca, qué crímenes: ¿deberá la virgen ser lanzada desde las cimas del Ida o deberá ser arrojada desde la piedra más alta del elevado palacio?, ¿acaso deberá dar vueltas hacia el ancho mar a través de estas rocas, que, desgarrado el costado, alza de su seno somero el imponente Sigee?

Caracterización del vencedor como violento, vv. 1002-03:

HE. [...] perge, mactator senum,
et hic decet te sanguis — abreptam trahit.

HÉCUBA. [...] Procede, asesino de ancianos, esta sangre también te place, arrastra a la arrebatada.

PHOENISSAE

Testimonios míticos de violencia, vv. 12-26:

OE. Ibo, ibo qua praeupta protendit iuga
meus Cithaeron, qua peragrato celer
per saxa monte iacuit Actaeon suis
noua praeda canibus, qua per obscurum nemus
siluamque opacae uallis instinctas deo
egit sorores mater et gaudens malo
uibrante fixum praetulit thyrsu caput;
uel qua cucurrit, corpus inuisum trahens,
Zethi iuuenus, qua per horrentes rubos
tauri ferocis sanguis ostentat fugas;
uel qua alta maria uertice inmenso premit
Inoa rupes, qua scelus fugiens nouum
nouumque faciens mater insiluit freto
mersura natum seque — felices quibus
fortuna melior tam bonas matres dedit.

15

20

25

EDIPO. Iré, iré ahí donde mi Citerón extiende sus escarpadas cimas; donde, después de que recorrió el monte a través de pedruscos, el apresurado Acteón yació como presa fresca para sus perros; donde, a través de oscuros sotos y bosques de un valle sombrío, una madre dirigió a sus animadas hermanas hacia el dios y, regocijante, alzó una cabeza clavada en el terrible tirso agitado. O bien, ahí donde corrió el novillo de Zeto, que arrastraba un odioso cuerpo; donde la sangre de un toro feroz muestra la huida a través de horribles zarzales. O bien, donde la piedra de Ino oprime los altos mares con su inmensa cúspide; donde saltó al mar la madre, que, huyendo de un crimen reciente y cometiendo uno nuevo, iba a ahogar a su hijo y a sí misma. ¡Felices aquellos a quienes una mejor fortuna dio madres tan buenas!

Formas posibles de violencia, vv. 67-75:

AN. hic alta rupes arduo surgit iugo
spectatque longe spatia subiecti maris:
uis hanc petamus? nudus hic pendet silex,
hic scissa tellus faucibus ruptis hiat:
uis hanc petamus? hic rapax torrens cadit
partesque lapsi montis exesas rotat:
in hunc ruamus? dum prior, quo uis eo.
non deprecor, non hortor. extingui cupis
uotumque, genitor, maximum, mors est tibi?

70

75

ANTÍGONA. Aquí surge una alta piedra con su inclinada cima y observa ampliamente la extensión del mar sometido, ¿quieres que busquemos esto? Aquí cuelga desnuda la piedra, aquí se abre con sus rotas fauces la piedra desgarrada, ¿quieres que busquemos esto? Aquí cae el furioso torrente y rompe las partes destruidas del castigado monte. ¿En este lugar pereceremos? Mientras yo vaya primero, ahí donde quieras voy. No te disuado, tampoco te animo. Padre, ¿acaso deseas aniquilarte y tu más grande ansia es tu muerte?

Formas posibles de violencia, vv. 110-21:

OE. [...] flammis potius et uastum aggerem
componere; in altis ipse me immittam rogos
[haerebo ad ignes, funebrem escendam struem]
pectusque soluam durum et in cinerem dabo
hoc quidquid in me uiuit — ubi saeuum est mare?
duc ubi sit altis prorutum saxis iugum,
ubi torua rapidus ducat Ismenos uada,
duc ubi ferae sint, ubi fretum, ubi praeceps locus,
si dux es; illuc ire morituro placet,
ubi sedit alta rupe semifero dolos
Sphinx ore nectens. derige huc gressus pedum,
hic siste patrem.

110

115

120

EDIPO. [...] Mejor dispón las llamas y una amplia fogata, me lanzaré contra las altas hogueras. [Me aferraré al fuego, ascenderé la pira funeraria], abriré este duro pecho y entregaré a las cenizas lo que sea que vive en mí. ¿Dónde está el salvaje mar? Si eres mi guía condúceme a donde esté la cima afilada de las altas piedras, donde el veloz Ismeno conduzca sus vados feroces, donde estén las fieras, donde esté el mar, donde haya un escarpado lugar; ahí donde place ir al que va a morir; donde se posa en su elevada piedra la esfinge de rostro animalesco que urde sus engaños. Guía la senda de mis pies, planta aquí a tu padre.

MEDEA

Amenaza de violencia, vv. 13-18:

ME. nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,
crinem solutis squalidae serpentibus,
atram cruentis manibus amplexae facem,
adeste, thalamis horridae quondam meis
quales stetit: coniugi letum nouae
letumque socero et regiae stirpi date.

15

MEDEA. Ahora, ahora acérquense diosas vengadoras del crimen, ustedes que, desatadas sus serpientes, erizaron sus cabellos; ustedes que envolvieron lóbregas antorchas con sus manos sangrientas, acérquense, tan horripilantes como se presentaron alguna vez sobre mis lechos. Den muerte a la nueva esposa y al suegro, también a la regia estirpe.

Amenaza de violencia, vv. 45-48:

ME. [...] effera ignota horrida,
tremenda caelo pariter ac terris mala
mens intus agitat: uulnera et caedem et uagum
funus per artus.

45

MEDEA. [...] Cruel, desconocida, horripilante, mi mente, en su interior, agita desgracias, aterradoras tanto para el cielo como para la tierra: las heridas y la masacre y una procesión funeral que deambula recogiendo cada uno de sus miembros.

Testimonio de violencia, vv. 129-36:

ME. [...] scelera te hortentur tua
et cuncta redeant: inclitum regni decus
raptum et nefandae uirginis paruus comes
diuisus ense, funus ingestum patri
sparsumque ponto corpus et Peliae senis
decocta aeno membra: funestum impie
quam saepe fudi sanguinem — et nullum scelus
irata feci: saeuit infelix amor.

MEDEA. [...] que te animen tus crímenes y que
130 todos juntos regresen: la célebre presea del reino
robada y el pequeño acompañante de la abominable
virgen, despedazado con la espada, su cadáver
arrojado ante el padre y su cuerpo desperdigado por
el mar y los miembros del anciano Pelias cocidos
en un caldero. ¡Cuán impiamente derramé sangre
135 mortal!... y no cometí enfurecida ningún crimen:
ahora me enfurezco por mi desdichado amor.

Amenaza de violencia, v. 414:

ME. [...] sternam et euertam omnia.

MEDEA. [...] ¡Derribaré y destruiré todo!

Amenaza de violencia, vv. 423-28:

ME. [...] faciet, hic faciet dies
quod nullus umquam taceat — inuadam deos
et cuncta quatiam. NVT. Recipe turbatum malis,
era, pectus, animum mitiga. ME. Sola est quies,
mecum ruina cuncta si uideo obruta:
mecum omnia abeant. trahere, cum pereas, libet.

MEDEA. [...] Que ocurra, que ocurra en este día lo
que nunca nadie podría callar. Atacaré a los dioses
y los derribaré a todos. NODRIZA. Señora, aparta de
425 las desgracias tu violento pecho, tranquiliza tu
ánimo. MEDEA. Sólo habrá reposo si veo toda la
ruina enterrada conmigo: que todo desaparezca
conmigo. Place arrastrar todo contigo cuando
pereces.

Resistencia a la violencia punitiva, vv. 461-65:

ME. nihil recuso. dira supplicia ingere:
merui. cruentis paelicem poenis premat
regalis ira, uinculis oneret manus
clausamque saxo noctis aeternae obruat:
465 minora meritis patiar.

MEDEA. Nada rechazo. Imponme terribles torturas:
lo merecí. Que la ira aplaste con castigos
sangrientos a esta amante real, que cargue con
grilletes sus manos y que entierre a la prisionera
con la piedra de una noche eterna.

Amenaza de violencia, vv. 549-50:

ME. [...] Sic natos amat?
bene est, tenetur, uulneri patuit locus.

MEDEA. [...] ¿Así ama a sus hijos? Muy bien, ya
550 está atrapado: ha expuesto el lugar para la herida.

Testimonio de violencia, vv. 910-14:

ME. Medea nunc sum; creuit ingenium malis:
910 iuuat, iuuat rapuisse fraternum caput,
artus iuuat secuisse et arcano patrem
spoliasse sacro, iuuat in exitium senis
armasse natas.

MEDEA. Ahora soy Medea. Mi talento ha crecido
con las desgracias. Me agrada, me agrada haber
arrancado la cabeza de mi hermano, me agrada
haber descuartizado sus miembros y haber
despojado a mi padre de su escondido objeto
sagrado, me agrada haber armado a las hijas para el
asesinato de su padre.

PHAEDRA

Formas posibles de violencia, vv. 258-61:

PH. Decreta mors est: quaeritur fati genus.
laqueone uitam finiam an ferro incubem?
an missa praeceps arce Palladia cadam?
proin castitatis uindicem armemus manum.

260

FEDRA. Se ha decretado mi muerte: se busca una forma de destrucción. ¿Terminaré mi vida con un lazo o me lanzaré sobre el hierro? ¿Acaso, arrojada de cabeza, caeré desde la ciudadela de Palas? Entonces, armemos la mano vengadora de la castidad.

Violencia anímica, vv. 360-66:

NVT. 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; nil idem dubiae placet,
artusque uarie iactat incertus dolor.

360

365

NODRIZA. No hay esperanza que pueda mitigar tan gran desgracia, ni tendrán límite alguno tus insensatas flamas. La locura abrasa con llama silenciosa y, aunque esté oculta, también se manifiesta en el rostro: el fuego sale por los ojos y las cansadas mejillas rechazan la luz; nada place a la insegura mujer y un incierto dolor atormenta de muchas formas sus miembros.

Sumisión violenta al amado, vv. 613-18:

PH. non me per altas ire si iubeas niues,
pigeat gelatis ingredi Pindi iugis;
non, si per ignes ire et infesta agmina,
cuncter paratis ensibus pectus dare.
mandata recipe scepra, me famulam accipe:
[te imperia regere, me decet iussa exequi]

615

FEDRA. Si ordenas que yo vaya por elevadas montañas no me molestará caminar en las cimas heladas del Pindo; si ordenas que vaya a través de fuegos y multitudes dementes, no tardaré en ofrecer mi pecho a las espadas preparadas. Recibe estos cetros encargados, recíbeme como tu esclava. [Es conveniente que tú reines estos dominios, que yo siga tus órdenes.]

Sumisión violenta al amado, vv. 640-44:

PH. [...] Pectus insanum uapor
amorque torret. intimis saeuit ferus
[penitus medullis atque per uenas meat]
uisceribus ignis mersus et uenis latens
ut agilis altas flamma percurrit trabes.

640

FEDRA. [...] El calor y el amor abrasan mi pecho insensato. Un fuego, profundo, salvaje, se enfurece en lo más hondo [de mi médula y oculto en mis vísceras fluye por mis venas y, escondido en ellas] como una flama ágil, corre por las vigas elevadas.

Violencia autopunitiva, vv. 680-84:

HI. cur dextra, diuum rector atque hominum, uacat
tua, nec trisulca mundus ardescit face?
in me tona, me fige, me uelox cremet
transactus ignis. sum nocens, merui mori:
placui nouercae.

680

HIPÓLITO. ¿Por qué está vacía tu diestra, Señor de dioses y hombres, y no arde el mundo con tu flama triple? Truenas sobre mí, atácame; que me quemes tu veloz fuego atravesado. Soy un criminal, merezco morir: le gusté a mi madrastra.

Testimonio corporal de violencia, vv. 826-28:

CHO. en scelera! quaerit crine lacerato fidem,
decus omne turbat capitis, umectat genas:
instruitur omni fraude feminea dolus.

CORO. ¡Ay, crímenes! Arrancado su cabello, busca una prueba, arruina todo el decoro de su cabeza, humedece sus mejillas: con todo fraude femenino se construye el engaño.

Instrumentalidad de la violencia (para lograr la confesión), vv. 882-85:

TH. Silere pergit. — uerbere ac uinclis anus
altrixque prodet quidquid haec fari abnuit.
Vincite ferro. uerberum uis extrahat
secreta mentis.

885

TESEO. Insiste en callar. Con los azotes y los grilletes la vieja nodriza, revelará cualquier cosa que esta rehúsa decir. Vénzanla con el hierro. Que la violencia de los azotes extraiga los secretos de su mente.

Violencia autopunitiva, vv. 1159-63:

PH. Me me, profundí saeue dominator freti,
inuade et in me monstra caerulei maris
emitte, quidquid intimo Tethys sinu
extrema gestat, quidquid Oceanus uagis
complexus undis ultimo fluctu tegit.

1160

FEDRA. ¡Atácame a mí, a mí, salvaje señor del profundo océano, y lanza contra mí los monstruos del azulado mar!, ¡cualquier cosa que cargue en su secreto seno la profunda Tetis!, ¡cualquier cosa que esconda en su recóndita corriente el Océano repleto de vagabundas olas!

Violencia autopunitiva, vv. 1219-22:

TH. [...] impius frustra inuoco
mortem relictam: crudus et leti artifex,
exitia machinatus insolita efferat,
nunc tibimet ipse iusta supplicia irroga.

1220

TESEO. [...] Impío, llamo en vano la abandonada muerte: tú, cruel artífice también de la muerte, tú, que ideaste formas insólitas y salvajes de destrucción, inflígete a ti mismo justos tormentos.

OEDIPUS

Testimonio de violencia, vv. 92-94:

OE. nec Sphinga caecis uerba nectentem modis
fugi: cruentos uatis infandae tuli
rictus et albens ossibus sparsis solum.

EDIPO. Y no hui de la Esfinge, que urdía sus palabras con oscuros ritmos: soporté sus crueles fauces de detestable profeta y el suelo blanco de tantos huesos esparcidos a su alrededor.

Violencia sacrificial, vv. 340-50:

TI. Vnone terram uulnere afflicti petunt?
MA. Iuuenca ferro semet imposito induit
et uulnere uno cecidit, at taurus duos
perpessus ictus huc et huc dubius ruit
animamque fessus uix reluctantem exprimit.
TI. Vtrum citatus uulnere angusto micat
an lentus altas irrigat plagas cruor?
MA. Huius per ipsam qua patet pectus uiam

340

345

TIRESIAS. ¿Acaso las víctimas heridas con un solo golpe caen a tierra? MANTO. Alzado el hierro, la ternera se lanzó contra él y cayó con una sola herida, pero el toro que soportó dos golpes duda si caer aquí o allá, fatigado exhala con dificultad su alma que se resistía. TIRESIAS. ¿La sangre brota precipitada de la estrecha herida o, más bien, lenta baña unas profundas llagas? MANTO. El torrente de la primera mana a través de la misma vía donde se abre su pecho,

effusus amnis, huius exiguo graues
maculantur ictus imbre; sed uersus retro
per ora multus sanguis atque oculos redit.

350

las heridas del segundo se manchan con un fluido
escaso, pero, vuelto hacia atrás, mucha sangre le
mana por el hocico y los ojos.

Instrumentalidad de la violencia (para lograr la confesión), vv. 518-19 y 521-22:

OE. Audita fare, uel malo domitus graui
quid arma possint regis irati scies. [...] Mitteris Erebo uile pro cunctis caput,
arcana sacri uoce ni retegis tua.

EDIPO. Dime lo que escuchaste, o doblegado por
una grave desgracia sabrás qué pueden lograr las
armas de un rey enfurecido. [...] Por todo eso, tú,
cabeza vil, serás lanzado al Erebo si no descubres
con tu voz los secretos de lo sagrado.

Testimonios míticos de violencia, vv. 615-26:

CR. [...] peior hac genetrix adest
furibunda Agaue, tota quam sequitur manus
partita regem: sequitur et Bacchas lacer
Pentheus tenetque saeuus etiam nunc minas.
Tandem uocatus saepe pudibundum extulit
caput atque ab omni dissidet turba procul
celatque semet (instat et Stygias preces
geminat sacerdos, donec in apertum efferat
uultus opertos) Laius — fari horreo:
stetit per artus sanguine effuso horridus,
paedore foedo squalidam obtentus comam,
et ore rabido fatur.

615

620

625

CREONTE. [...] Se acerca una madre peor que esta,
la furibunda Ágave, a quien sigue toda la comitiva
que descuartizó al rey: el mutilado Penteo también
sigue a las bacantes e incluso ahora, salvaje,
mantiene sus amenazas. Al fin, nombrado muchas
veces, alzó su pudibunda cabeza y se aparta lejos
de toda la muchedumbre, se oculta —el adivino se
interpone y repite las súplicas estigias, mientras
guía los rostros ocultos hacia el exterior— ¡Layo!
Me aterro al decirlo: se presentó horrendo,
manándole sangre por los miembros; expone con
asquerosa escoria su erizado cabello y habla con
una boca rabiosa.

Testimonio de violencia, vv. 768-70:

OE. redit memoria tenue per uestigium,
cecidisse nostri stipitis pulsu obuium
datumque Diti.

770

EDIPO. Regresa el recuerdo a través de un rastro
tenue: maté con el golpe de mi estaca al que me
encontré y fue entregado al Dite.

Instrumentalidad de la violencia (para lograr la confesión), vv. 852 y 62:

OE. Fatere, ne te cogat ad uerum dolor. [...] Huc aliquis ignem! flamma iam excutiet fidem.

EDIPO. Confiesa, para que el dolor no te obligue a
decir a la verdad. [...] ¡Que alguien traiga fuego
aquí! Ya la flama hará salir la sinceridad.

Violencia autopunitiva, vv. 871-79:

OE. congerite, ciues, saxa in infandum caput,
mactate telis: me petat ferro parens,
me gnatus, in me coniuges arment manus
fratresque, et aeger populus ereptos rogis
iaculetur ignes. saeculi crimen uagor,
odium deorum, iuris exitium sacri,
qua luce primum spiritus hausit rudes

875

EDIPO. Apilen, ciudadanos, piedras sobre mi
detestable cabeza; castíguenme con sus dardos, que
el padre me busque con el hierro, también el hijo;
que las esposas y los hermanos armen contra mí sus
manos, y que el enfermo pueblo me lance fuegos
alzados en hogueras. Cargo errante el crimen del
siglo, el odio de los dioses, desgracia de la ley
sagrada. Ya era digno de la muerte cuando respiré
mi aliento inmaduro en la primera luz.

iam morte dignus. redde nunc animos pares,
nunc aliquid aude sceleribus dignum tuis.

Ahora presenta un ánimo a la par: atrévete a algo digno de tus crímenes.

Vestigio de violencia, vv. 1021:

OE. per has reliquias corporis trunci precor.

EDIPO. Se los ruego por estos restos de mi mutilado cuerpo.

AGAMEMNON

Anuncio de violencia, vv. 39-43:

THYESTIS UMBRA. rex ille regum, ductor Agamemnon ducum,
cuius secutae mille uexillum rates 40
Iliaca uelis maria texerunt suis,
post decima Phoebi lustra deuicto Ilio
adest — daturus coniugi iugulum suae.

SOMBRA DE TIESTES. Aquel rey de reyes, Agamenón caudillo de caudillos, cuyo estandarte siguieron mil naves y cubrieron con sus velas los mares de Ilión. Él regresa, aniquilada Troya, después de diez ciclos de Febo. Va a ofrecer su garganta a su esposa.

Violencia anímica, vv. 131-40:

CL. Maiora cruciant quam ut moras possim pati;
flammae medullas et cor exurunt meum;
mixtus dolori subdidit stimulos timor;
inuidia pulsat pectus; hinc animum iugo
premit cupido turpis et uinci uetat; 135
et inter istas mentis obsessae faces
fessus quidem et deuinctus et pessumdatum
pudor rebellat. fluctibus uariis agor,
ut, cum hinc profundum uentus, hinc aestus rapit,
incerta dubitat unda cui cedat malo. 140

CLITEMNESTRA. Cosas muy grandes me atormentan como para que pueda soportar la demora. Las llamas queman mis adentros y mi corazón. El temor mezclado con el dolor me incita; la envidia bate mi pecho. Aquí un repugnante deseo oprime mi ánimo con su yugo y no permite que sea vencido. Y entre esos fuegos de la mente obsesa, mi pudor verdaderamente fatigado, atado y derruido se rebela. Soy llevada por diversos cauces como cuando por un lado el viento fresco y por el otro el oleaje agitan lo profundo, la incierta ola duda ante qué mal podría ceder.

Instrumentalidad de la violencia (para la curación), vv. 152:

CL. Et ferrum et ignis saepe medicinae loco est.

CLITEMNESTRA. Lo mismo el hierro que el fuego a menudo sirven de medicina.

Violencia autopunitiva, vv. 198-202:

CL. quid, misera cessas? [en adest gnatis tuis
furens nouerca] per tuum, si aliter nequit,
latus exigatur ensis et perimat duos; 200
misce cruorem, perde pereundo uirum:
mors misera non est commori cum quo uelis.

CLITEMNESTRA. ¿Por qué te detienes miserable? [¡Ay! Una loca madrastra se acerca a tus hijos.] Si de otra manera es imposible, que la espada se hunda por tu costado y que aniquile a los dos; mezcla la sangre, desaparece a tu marido desapareciéndote: la muerte no es miserable cuando quieres morir con él.

Incitación a la violencia, vv. 234-36:

AE. Tu nos pericli socia, tu, Leda sata,
comitare tantum: sanguinem reddet tibi 235
ignauus iste ductor ac fortis pater.

EGISTO. Tú, aliada en el peligro, tú, simiente de Leda, acompáñanos nada más, ese caudillo indolente, padre cruel, te devolverá tu sangre.

Testimonio de violencia, vv. 701-04:

CA. quid illa felix turba fraterni gregis?
exhausta nempe: regia miseri senes
uacua relictis, totque per thalamos uident
praeter Lacaenam ceteras uiduas nurus.

CASANDRA. ¿Y qué hubo de aquella feliz muchedumbre de hueste fraterna? Ciertamente extinguida: los ancianos desdichados dejaron vacíos sus palacios y ven a sus nueras, en tantos lechos, viudas, excepto a la lacedemonia.

Violencia alegórica, vv. 737-40:

CA. quae uersat oculos alia nunc facies meos?
uictor ferarum colla summissus iacet
ignobili sub dente Marmarici lupi,
morsus cruentos passus audacis leae.

740

CASANDRA. ¿Qué otra visión perturba ahora mis ojos? El vencedor de bestias, que sometió su cuello, yace bajo los despreciables dientes del lobo de Mármara, sufre las sangrientas mordidas de una leona audaz.

Resistencia a la violencia, vv. 971-77:

CL. morieris hodie. EL. Dummodo hac moriar manu.
recedo ab aris. siue te iugulo iuuat
mersisse ferrum, praebeo iugulum uolens;
seu more pecudum colla reseccari placet,
intenta ceruix uulnus expectat tuum.
scelus peractum est: caede respersam uiri
atque obsoletam sanguine hoc dextra abluo.

975

CLITEMNESTRA. Hoy morirás. ELECTRA. Mientras muera por esta mano. Me retiro de los altares. Ya si te place hundir el hierro en la garganta, gustosa ofrezco mi cuello; ya si te place cercenar los cuellos a la manera del ganado, mi nuca extendida espera tu herida. El crimen está consumado: con esta sangre purifica tu diestra, salpicada con la muerte de tu esposo y degradada.

Tortura, vv. 988-95:

AE. Abstrusa caeco carcere et saxo exigit
aeuum; per omnes torta peonarum modos
referre quem nunc occultit forsano uolet.
inops egens inclusa, paedore obruta,
uidua ante thalamos, exul, inuisa omnibus
aethere negato sero subcumbet malis.
EL. Concede mortem. AE. Si recusares, darem:
rudis est tyrannus morte qui poenam exigit.

990

995

EGISTO. Que encerrada en una oscura cárcel de piedra agote su vida y, retorciéndose con todas las formas de castigos, quizá querrá mostrar el que ahora oculta. Que desamparada, abandonada, prisionera, enterrada en la escoria, célibe frente a los lechos, exiliada, privada del cielo y repudiada sucumba con las desgracias. ELECTRA. Concédeme la muerte. EGISTO. Si la rechazaras te la daría: es un estúpido el tirano que busca castigar con la muerte.

THYESTES

Prolepsis de violencia, vv. 57-67:

FV. [...] dextra cur patruí uacat?
[nondum Thyestes liberos deflet suos?]
ecquando tollet? ignibus iam subditis
spument aena, membra per partes eant

60

FURIA. [...] ¿Por qué está vacía la diestra del tío? [¿Todavía no llora Tiestes por sus hijos?] ¿Hasta cuándo sufrirá? Que ya hiervan sus vasijas de bronce con el fuego aplicado debajo, que los miembros descuartizados sean despedazados,

discerpta, patruos polluat sanguis focos,
epulae instruantur — non noui sceleris tibi
conuiuia uenies. liberum dedimus diem
tuamque ad istas soluimus mensas famem:
ieiunia exple, mixtus in Bacchum cruor
spectante te potetur; inueni dapes
quas ipse fugeres.

65

que las fogatas del tío sean deshonradas con sangre,
que sean llevadas las viandas. Vendrás como
acompañante de un crimen que no te es ajeno. Te
otorgamos un día libre y liberamos tu hambre para
esas mesas. Sacia tu ayuno, que la sangre mezclada
con Baco sea bebida mientras tú lo ves; he
encontrado un banquete del que tú mismo huirías.

Instrumentalidad de la violencia (para la coerción), vv. 96-100:

TA. Quid ora terres uerbere et tortos ferox
minaris angues? quid famem infixam intimis
agitas medullis? flagrat incensum siti
cor et perustis flamma uisceribus micat.
sequor.

100

TÁNTALO. ¿Por qué aterras mi rostro con tu azote y
feroz me amenazas con las serpientes retorcidas?
¿Por qué avivas mi hambre enterrada en mis
profundos intestinos? Arde mi corazón encendido
por la sed y llama brilla, abrasadas mis vísceras. Te
sigo.

Violencia punitiva, vv. 244-48:

AT. Profare, dirum qua caput mactem uia.
SAT. Ferro peremptus spiritum inimicum expuat.
AT. De fine poenae loqueris; ego poenam uolo.
perimat tyrannus lenis: in regno meo
mors impetratur.

245

ATREO. Dime, por qué medio sacrificaré esa terrible
cabeza. GUARDIA. Que expulse, aniquilado con el
hierro, el alma enemiga. ATREO. Hablas sobre el fin
del castigo. Yo quiero el castigo. Que el calma
tirano mate: que en mi reino la muerte sea
implorada.

Amenaza de violencia, vv. 277-80:

AT. [...] liberos audius pater
gaudensque laceret et suos artus edat.
bene est, abunde est. hic placet poenae modus
tantisper.

280

ATREO. [...] Que el impaciente y alegre padre
despedace a sus hijos y se coma sus miembros. Está
bien, es suficiente. Me place este modo de castigo
por el momento.

Amenaza de violencia, vv. 917-18:

AT. mixtum suorum sanguinem genitor bibat:
meum bibisset.

ATREO. Que el padre beba la sangre mezclada de
los suyos: habría bebido la mía.

Violencia autopunitiva, vv. 1043-46:

TH. da, frater, ense (sanguinis multum mei
habet ille): ferro liberis detur uia.
negatur ensis? pectora inliso sonent
contusa planctu.

1045

TIESTES. Dame tu espada, hermano, ella tiene
mucha sangre mía: que por el hierro me sea dado
un camino hacia mis hijos. ¿Me niegas la espada?
Que mi pecho destrozado suene con los golpes
asestados.

Si bien en la presente tesis no nos hemos propuesto el estudio de la métrica de las tragedias, consideramos que no está de más presentar los siguientes fragmentos donde el análisis de la medida de los versos y de la ubicación de cesuras revela una importante relación entre la prosodia y la poética de la violencia. Incluso podría considerarse (sin que el presente ejercicio busque agotar ningún aspecto métrico ni prosódico del drama senecano) como un elemento del meticuloso y sistemático trato que el autor dio a la violencia en sus obras teatrales; los aspectos fónico-fonológicos, presentados aquí sólo como sencilla ejemplificación, sirven como complemento de algunos de nuestros argumentos.

Estos pocos ejemplos se exponen de acuerdo con la división que se hizo en la presente investigación: dos corresponden al momento narrativo (uno de *Hercules furens* y otro de *Thyestes*), dos al contemplativo (uno de *Troades* y otro de *Phaedra*) y uno al meditativo (de *Medea*):

a) *Hercules furens* 1012-21:

(- ú ú ú // ú | - // ú ú ú | ú ú ú ú ú)
 AM. Quō mīsērā pērgīs? quām fūgam aūt lātēbrās pētīs
 (- ú ú ú | ú // ú ú ú | - ú ú ú)
 nūllūs sālūtīs Hērcūle infēstō est lōcūs.
 (- ú ú ú | - // ú ú ú // ú | - ú ú ú)
 āmplēctēre ipsūm pōtīūs ēt blāndā prēcē
 (- ú ú // ú | - // ú ú // ú | - ú ú ú)
 lēnīrē tēptā ME. Pārcē iām, cōniūnx, prēcōr, 1015
 (- ú ú // ú ú | - // ú ú // ú | - ú ú ú)
 āgnōscē Mēgārām. gnātūs hīc uūltūs tūōs
 (ú ú ú ú // ú | - // ú ú // ú | - ú ú ú)
 hābitūsquē réddīt; cērnīs, ūt tēndāt mānūs?
 (ú ú ú ú ú | - // ú ú ú // ú | - ú ú ú)
 HE. Tēnēō nōuērcām. séquērē, dā pōenās mihī
 (ú ú ú // ú | - // ú ú ú | - ú ú ú)
 iūgōquē prēssūm líbērā tūrpī Iōuēm —

(∪ ∪ ∪ // ∪ | - // ∪ ∪ ∪ | - ∪ ∪ ∪)

sēd āntē mātrēm pāruūlum hōc mōnstrum ōccīdāt. 1020

(- ∪ ∪ ∪ | - // ∪ ∪ ∪ | - ∪ ∪ ∪)

ME. Quō tēndīs āmēns? sānguīnēm fūndēs tūūm?¹

Relacionar lo discutido en el primer capítulo sobre el asesinato de la familia de Hércules con la posición de las palabras permite reconocer que Séneca ubica en el centro de algunos de sus trímetros yámbicos a los personajes implicados: en 1013 el nombre de Hércules se encuentra entre la semiquinaria y semiseptenaria, mientras que el de Mégara está entre las cesuras semiternaria y semiquinaria del verso 1016 acompañado, en seguida, por *gnatus*. Igualmente en cuanto a la ubicación de las palabras, es relevante que los verbos empleados por ella para llamar la atención de Hércules, *reddid* y *cernis*, ocupen la mitad del verso entre las cesuras semiternaria y semiquinaria, y entre esta y la semiseptenaria, respectivamente.

También es posible identificar otras palabras que por el lugar que ocupan (primera o última sede) revelan la semántica del fragmento que, como se espera, guarda una estrecha relación con lo que narra: la huida y los ruegos de Mégara y la persecución de Hércules. Nótese, *e. g.* las palabras iniciales y finales de los versos 1013 (*nullus* y *locus*), 1014 (*amplectere* y *prece*), 1015 (*lenire* y *precor*) y 1016 (*agnosce*).

Por lo que toca al aspecto rítmico, destaca su carácter solemne dado que Séneca no hace uso de muchas sustituciones con las que disuelva el yambo completo en un tribraquio o una de sus dos sílabas en dos breves. Esto último ocurre cuando no le queda alguna alternativa por la naturaleza prosódica de la palabra.

Con todo, destaca que las intervenciones de Anfitrión son las que tienen más sílabas descompuestas en dos breves: en el primero y quinto pies del verso 1012 y en el tercero de 1014. Esto podría relacionarse con el apremio del personaje por salvar a su nuera y a su nieto, con la ansiedad provocada por verlos muy cerca de la muerte.

En el mismo orden de ideas, hay que notar que lo anterior contrasta con las palabras de Mégara pues, de no ser por la disolución de la segunda sílaba del segundo pie del verso 1016

¹ Sen. *Herc. f.* 1012-21: “ANFITRIÓN. ¿A dónde corres, desdichada? ¿Qué fuga, qué escondites buscas? No hay ningún lugar a salvo del fatal Hércules. Trata de abrazarlo justo a él y de ablandarlo con un dulce ruego. MÉGARA. ¡Ya detente, esposo mío, te lo ruego! Reconoce a tu Mégara. Este hijo tuyo repite tu rostro y tu aspecto. ¿Ves que te tiende las manos? HÉRCULES. Ya tengo a la madrastra: continúa, paga los castigos que me debes y libera a Jove, preso con tu execrable yugo, pero que ante la madre caiga este insignificante monstruo. MÉGARA. ¿Qué intentas. loco? ¿Derramarás tu sangre?”

(o sea, su propio nombre), toda su participación mantiene el ritmo yámbico, lo cual puede ser un recurso empleado por Séneca para transparentar el fondo en la forma, es decir, puesto que Mégara está rogando por su vida ante un semidiós enfurecido tiene que hablar con sumo cuidado de su tono y sentenciosamente, para que su súplica sea bien recibida y, sobre todo, atendida.

b) *Thyestes*, 760-72:

(- ∪ // ∩ | - ∩ ∪ ∩)
[...] ípsē díuīsúm sēcāt 760
(- ∩ ∪ // ∩ | ∪ // ∩ ∪ ∩ | - ∩ ∪ ∩)
īn mémbrā cōrpūs, āmpūtāt trūncó tēnús
(∪ ∪ ∩ ∪ ∩ | - // ∩ ∪ ∩ | - ∩ ∪ ∩)
ūmērōs pātētēs ēt lācērtōrūm mōrās,
(- ∩ ∪ // ∩ | - // ∩ ∪ // ∩ | - ∩ ∪ ∩)
dēnūdāt ártūs dúrūs átque ōssa āmpūtāt;
(- ∩ ∪ // ∩ | ∪ // ∩ ∪ ∩ | ∪ ∪ ∩ ∪ ∩)
tāntum ōrā séruāt ēt dātās fidēi mánūs.
(- ∩ ∪ ∪ // ∩ | - // ∩ ∪ ∩ | - ∩ ∪ ∩)
Hāec uēribūs hāērēnt uiscēra ēt lēntís dātā 765
(- ∩ ∪ ∩ | - // ∩ ∪ // ∩ | - ∩ ∪ ∩)
stīllānt cāmínīs, íllā flāmmātūs lātēx
(- ∩ ∪ ∩ | - // ∩ ∪ // ∩ | ∪ ∪ ∩ ∪ ∩)
cāndēntē āēnō iāctāt. ímpōsitās dāpēs
(- ∩ ∪ ∪ // ∩ | ∪ // ∩ ∪ // ∩ ∪ | - ∩ ∪ ∩)
trānsílūit ígnis ínquē trépidāntēs fōcōs
(- ∩ ∪ ∩ | ∪ // ∩ ∪ ∩ | - ∩ ∪ ∩)
bīs tēr rēgēstūs ēt pātí iūssús mōrām
(- ∩ ∪ // ∩ | - // ∩ ∪ // ∩ | ∪ ∪ ∩ ∪ ∩)
īnuītūs árdēt. strídēt īn uēribūs iēcúr; 770

(-úúú // é|- // éúé|-éúé)
nēc fáclĭe dícās cōrpōra ān flāmmāē gēmānt:
(úúéú)
gēmŭérĕ.²

El uso de la cesuras en este fragmento permite reconocer una relación entre los sucesos que se narran, la disección de los cuerpos, y la disección de los versos (una vez más la forma refleja el fondo): en 760 el gran protagonista de la escena y, además, sujeto de la oración, Atreo, ocupa el lugar central en las cesuras semiquinaria y semiseptenaria, mientras que en la línea siguiente el objeto directo igualmente se encuentra en una posición destacada: en medio de las cesuras semiternaria y semiquinaria.

En 764 el poeta escinde el verso en partes bien distinguibles: nótese que ubica el verbo *seruat* en posición media y entre las cesuras semiternaria y semiquinaria, de manera que materialice la acción misma de la palabra pues deja a la izquierda las cabezas cortadas y a la derecha las manos de sus sobrinos. Puede confirmarse entonces que entre Séneca y el propio Atreo hay una conexión especial pues lo que hace el primero al disponer con cuidado las palabras que usa se corresponde con lo que lleva a cabo al segundo al ordenar con cautela las partes de los cuerpos. Además, *seruat* no es el único caso de un verbo distinguido por su ubicación: *haerent*, *iactat*, *ardet-stridet* y *dicās*, están resaltados entre cesuras en los versos 765, 767, 770 y 771 respectivamente; lo cual habla de que Séneca centra su atención en las acciones del despiadado monarca antes que en las extremidades corporales.

Por lo que toca al ámbito fónico-fonológico del fragmento hay que llamar la atención sobre el verso 770 pues la conjunción de los sonidos dentales sordos y sonoros (*t* y *d*) con el alveolar fricativo sordo (*s*) parece contribuir a la fuerza de la narración pues sonoriza la escena como si efectivamente se estuviera escuchando cómo se asan las partes de los cuerpos, especialmente en ...*tus-ardet-stridet*. Algo similar ocurre con el verso inmediato puesto que es posible notar cómo las vocales en uso se abren gradualmente desde la *e* (*nec, facile*) y la *i* (*facile dicās*) hasta la *a* y el diptongo *ae* (*corpora an flammae gemant*) tal como si se

² Sen. *Thy.* 760-72: “él mismo corta en pedazos el cuerpo partido, amputa hasta el tronco los brazos dejándolos expuestos, y las uniones de los antebrazos; despelleja, salvaje, los miembros y arranca los huesos; preserva sólo los rostros y las manos para que sirvan de prueba. Algunas vísceras se adhieren al asador y, entregadas a las lentas brasas, gotean; otras, un caldo hirviendo en un caldero candente las agitan a borbotones. El fuego saltó y cubrió completamente las viandas colocadas sobre él; luego, confinado dos y tres veces por debajo de las trepidantes parrillas, obligado a soportar la demora, arde renuente. El hígado sisea en el asador y no podrías afirmar con facilidad si lo que gimen son los cuerpos o las llamas. ¡Gimieron!”

materializaran los alaridos que Séneca atribuye a los cuerpos o a las flamas, como si se tratara de un murmullo *in crescendo* hasta el grito total que el arsis del último pie (*gemANT*) permite escuchar.

c) *Troades* 1110-17:

(˘ ˘ ˘ - ˘ ˘ ˘)	
[...] Quós ěnĭm praĕcĕps lŏcŭs	1110
(˘ ˘ ˘ ˘ ˘ // ˘ ˘ // ˘ ˘ - ˘ ˘ ˘)	
rĕlĭquĭt ártŭs? óssă dísiĕcta ět grăuĭ	
(- ˘ ˘ // ˘ - // ˘ ˘ // ˘ - ˘ ˘ ˘)	
ĕlĭsă cásŭ; sígnă clárĭ cŏrpŏrĭs,	
(˘ ˘ ˘ // ˘ - // ˘ ˘ ˘ - ˘ ˘ ˘)	
ět ōra ět ĭllās nŏbĭlĕs pātrĭs nŏtās,	
(- ˘ ˘ // ˘ - // ˘ ˘ // ˘ - ˘ ˘ ˘)	
cŏnfŭdĭt ĭmām pŏndŭs ád tĕrrám dātŭm;	
(˘ ˘ ˘ // ˘ - // ˘ ˘ ˘ // ˘ - ˘ ˘ ˘)	
sŏlŭtă cĕruĭx sílĭcĭs ĭmpŭlsŭ, căpŭt	1115
(- ˘ ˘ ˘ - // ˘ ˘ ˘ // ˘ - ˘ ˘ ˘)	
rŭptŭm cĕrĕbrŏ pĕnĭtŭs ěxpŕĕssŏ — ĭăcĕt	
(˘ ˘ ˘ // ˘ ˘)	
dĕfŏrmĕ cŏrpŭs. ³	

Del fragmento hay que destacar su estabilidad yámbica, es decir, que mantiene (salvo en tres ocasiones) dos sílabas en cada pie. Esto puede relacionarse con lo que se dijo en el análisis de la écfrasis, es decir, debido a que en una descripción mediada el detalle tiende a ser mucho más amplio y explícito, no es arriesgado pensar que la pausada enunciación de un metro yámbico con pocas sustituciones coadyuva a dicha minucia, pues el mensajero se dilata al “ofrecer” su écfrasis. En la misma línea del pormenor de la imagen podemos notar que Séneca resalta las partes del cuerpo destrozado de Astianacte al ubicarlas entre cesuras; esto ocurre por ejemplo en 1111 donde *ossa* se encuentra en la justa mitad y entre las cesuras

³ Sen. *Tro.* 1110-17: ¿Qué miembros dejó el escarpado lugar? Huesos destrozados y descoyuntados por la pesada caída. Las señas de su cuerpo insigne, tanto el rostro como aquellas nobles facciones del padre, se desfiguran por el peso impactado contra la profunda tierra; desnucado por el golpe de las piedras, la cabeza mutilada y con los sesos totalmente expuestos: yace un cuerpo deforme”.

semiquinaria y semiseptenaria. Lo mismo ocurre en 1112 con *signa* y también en 1113 con *illas* (esta vez entre la semiternaria y semiquinaria) que junto con su adjetivo (*nobiles*) se halla en la mitad de la línea. A esta tendencia de posicionamiento hay que agregar también ese *pondus* del verso 1114 y la *cervix* del verso subsecuente que además está junto, casi como en oposición, a *silicis*, o sea, la parte de la colina que aniquiló esa parte del cuerpo. El *corpus* de la última línea se encarga de cerrar el fragmento entre las cesuras semiternaria y semiquinaria.

Como consecuencia de lo anterior, es posible notar que, en la descripción de los estragos de la violencia, la ubicación de las palabras también contribuye al detalle de un cadáver. Hablamos entonces, como en los fragmentos anteriores, de una estrecha conexión entre la forma y el fondo dado que la primera contribuye a la segunda y viceversa. Compárese en este sentido con los versos de *Thyestes* analizados en este mismo apéndice: cuando el autor centra su atención en el arreglo de la acciones, es decir, la narración, destaca entre cesuras los verbos, mientras que cuando debe enfatizar los estragos de la muerte violenta sobresale la ubicación de las partes del cuerpo.

d) *Phaedra* 1105-14:

(- ˘ ˘ ˘ | - // ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘)
Ērránt pĕr ágrōs fúnĕbrís fāmŭlí mǎnús, 1105
(˘ ˘ ˘ // ˘ | - ˘ ˘ // ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘)
pĕr íllā quá dīstráctŭs Híppŏlytús lŏcá
(- ˘ ˘ ˘ | - // ˘ ˘ ˘ | - ˘ ˘ ˘)
lŏngŭm crŭéntā trámitĕm sĭgnát nŏtá,
(- ˘ ˘ // ˘ ˘ | - // ˘ ˘ // ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘)
mǎestáequĕ dŏmĭnī mĕmbrá uĕstĭgánt cǎnĕs.
(- ˘ ˘ ˘ | - // ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘)
nĕcdŭm dŏlĕntŭm sĕdŭlŭs pŏtŭít lǎbŏr
(- ˘ ˘ // ˘ | ˘ // ˘ ˘ ˘ | - ˘ ˘ ˘)
ĕplĕrĕ cŏrpŭs — hŏcĭnĕ est fŏrmǎe dĕcŭs? 1110
(- ˘ ˘ ˘ ˘ | - // ˘ ˘ // ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘)
quī módŏ pǎtĕrnī clárŭs ímpĕrĭí cŏmĕs
(- ˘ ˘ // ˘ | - // ˘ ˘ ˘ | - ˘ ˘ ˘)

ē̄t cērtūs hērēs sīdērūm fūlsīt mōdō,
(- ˘ ˘ ˘ ˘ | - // ˘ ˘ // ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘)
pāssim ād sūprēmōs illē cōllīgītūr rōgōs
(- ˘ ˘ ˘ ˘ | - ˘ ˘)
ē̄t fūnērī cōnfērtūr.⁴

Para el análisis de este fragmento hay que recordar lo dicho en el análisis de la écfrasis de *Phaedra*: Séneca abre la “toma”, el campo de visión del espectador tanto como es necesario, es decir, tan lejos como hayan quedado desperdigadas las partes de Hipólito. El estudio de la posición de las palabras revela una estrecha correspondencia con lo anterior, pues es posible notar que el poeta pone en los extremos de los versos (primer y sexto pies) las palabras que tienen relación (especialmente sintáctica) entre sí: *errant* y *manus* del verso 1105 donde aquella es el verbo y esta el sujeto. Podemos ver lo mismo en el verso siguiente donde *illa* (aunque propiamente ocupa una parte del segundo pie, no obstante, por régimen preposicional también pertenece al primero) es el adjetivo de *loca*. Esta misma conexión entre calificativo y sustantivo es visible dos líneas después: en 1108 *maestae* abre el verso mientras que *canes* lo cierra. Finalmente, *qui* (refiriéndose a Hipólito) se encuentra en primera sede en tanto que su predicado nominal, *comes*, se halla en la última.

Por otro lado, hay que notar el uso de las cesuras en relación con la semántica del fragmento pues Séneca destaca entre ellas varias palabras que tienen una gran carga de patetismo respecto de lo que se describe pues se refieren al príncipe muerto: piénsese *e. g.* en *domini* de 1108 entre las cesuras semiternaria y semiquinaria; en *corpus* de 1110 entre las misma cesuras; en *clarus* de 1111 entre semiquinaria y semiseptenaria; en *heres* de 1112 entre semiternaria y semiquinaria; todas ellas como palabras que definitivamente redirigen a ese *ille* (es decir, al propio Hipólito) de 1113 que ocupa la exacta mitad del verso.

⁴ Sen. *Phaedr.* 1105-1114: “Los esclavos, cual tropa fúnebre, deambulan, por los lugares donde Hipólito despedazado señala con su huella sangrienta una larga senda. Las perras apesadumbradas rastrean los miembros de su amo. La labor persistente de los afligidos todavía no pudo completar el cuerpo. ¿Es esta la gloria de su belleza? Aquel, que hace poco fue brillante compañero del reino paterno y que hace poco resplandeció como verdadero heredero de los astros, es recogido de aquí y de allá para las últimas hogueras y reunido para el funeral”.

e) *Medea* 963-71:

(v|v//zvv//z|-zvv)
[...] cūiūs ūmbrā dīspērsīs uēnīt
(-zvv//z|-//zvv//z|-zvv)
īncērtā mēmbriīs? frātēr ēst, pōenās pētīt:
(vvvv//z|-//zvv//z|vvvvz)
dābīmūs, sēd ōmnēs. fīgē lūmīnībūs făcēs, 965
(vvvvz|v//zvv//z|vvvvz)
lāniā, pěrūrē, pēctūs ēn Fūrīīs pātēt.
(-zvvz|-//zvv//z|-zvvz)
Dīscēdere ā mē, frātēr, ūltričēs deās
(vvvvz|-//zvv//z|-zvvz)
mānēsque ād īmōs īrē sēcūrās iūbē:
(vvvvz|v//zvvz|-zvvz)
mīhī mē rēlīnque ēt ūtēre hāc, frātēr, mānū
(-zvv//z|-//zvvz|vvvvz)
quāe strīnxīt ēnsēm — uīctīmā mānēs tūōs 970
(vvvv//z|-)
plācāmūs īstā.⁵

En línea con lo discutido en el surgimiento de semipersonajes, la métrica de *Medea* ofrece un ejemplo de la manera en que la posición de las palabras coadyuva a la construcción de esa *noua persona* que es Absirto. Nótese que casi todas las cesuras están ocupada por palabras que se refieren a él, ya sea por medio de sustantivos que dan a entender su nueva apariencia (*umbra* del verso 963 entre cesuras semiquinaria y semiseptenaria) o que reflejan su relación con Medea (*frater* en el verso inmediato en las mismas cesuras); palabras que indican qué le ofrece la hechicera (*omnes poenas* de 965 entre semiternaria y semiquinaria). Asimismo nos encontramos con un vocativo (prueba de que le está hablando) resaltado por las cesuras semiquinaria y semiseptenaria que, además, ocupa la mitad de la línea. Finalmente, *ensem* en

⁵ Sen, *Med.* 963-71: “¿de quién es esa incierta sombra que viene con sus miembros dispersos? Es mi hermano, quiere castigos: se los daremos, pero todos. Clávame antorchas en los ojos, mutila mi pecho, quémallo, está expuesto a las Furias. Hermano mío, ordena que las diosas vengadoras se alejen de mí y que vayan hacia los profundos manes. Abandóname a mí, hermano mío, y usa esta mano que empuñó la espada. Aplacamos tus manes con esa víctima”.

el verso 970 también señala a Absirto en tanto que fue el instrumento con que Medea lo asesinó y desmembró. Nótese entonces que la forma es otro elemento usado por el autor con el que podemos insinuar el surgimiento de semipersonajes en las tragedias.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones críticas de las tragedias

- CHAUMARTIN, F.-R. (ed.), *Sénèque. Tragédies*, t. I: *Hercule Furieux. Les Troyennes. Les Phéniciennes. Médée. Phèdre*, t. II: *Œdipe. Agamemnon. Thyeste*, t. III: [Pseudo-Sénèque]. *Hercule sur L'Œta. Octavie*, Les Belles Lettres, París, 1996-2000.
- FITCH, John G. (ed.), *Senec. vol. I: Hercules. Trojan Women. Phoenician Women. Medea. Phaedra. Oedipus. Agamemnon. Thyestes. [Seneca] Hercules Oeataeus, Octavia*, Harvard University Press, Cambridge, 2002-2004 (Loeb Classical Library, 62).
- GIARDINA, G. (ed.), *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*, con la colab. de Rita Cuccioli Melloni, UTET, Turín, 1987.
- MILLER, F. J. (ed.), *Seneca's Tragedies*, Harvard University Press, Londres-Nueva York, 1917 (Loeb Classical Library).
- PARATORE, E. (ed.), *Seneca. Tutte le tragedie*, texto latino, Gherardo Cassini, Roma, 2004.
- PEIPER, R. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Teubner, Leipzig, 1867.
- ZWIERLEIN, O. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford University Press, Oxford, 1986 (Oxford Classical Texts).

Comentarios

- BRAUND, Susanna (ed.), *Seneca: Oedipus*, Bloomsbury, Londres-Nueva York, 2016 (Companions to Greek and Roman Tragedy).
- COFFEY, Michael y Roland Mayer (eds.), *Seneca. Phaedra*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990 (Cambridge Greek and Latin Classics).
- COSTA, C. D. N. (ed.), *Seneca. Medea. Edited with Introduction and Notes*, Oxford University Press, Oxford, 1973.
- FITCH, John G. (ed.), *Seneca's Hercules furens. A Critical Text with Introduction and Commentary*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1987.
- _____, *Annaeana Tragica. Notes on the Text of Seneca's Tragedies*, Brill, Leiden-Boston, 2004 (Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava).
- KEULEN, Atze J. (ed.), *L. Annaeus Seneca Troades. Introduction, Text and Commentary*, Brill, Leiden-Boston-Colonia, 2001 (Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava).
- MARIKA, Frank (ed.), *Seneca's Phoenissae. Introduction and Commentary*, Brill, Leiden-Nueva York-Colonia, 1995 (Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava).
- TARRANT, R. J. (ed.), *Seneca. Agamemnon. Edited with a Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976 (Cambridge Classical Texts and Commentaries, 18).
- _____, *Seneca's Thyestes Edited with an Introduction and Commentary*, Oxford University Press, Oxford, 1985.

Traducciones

- SÉNECA, LUCIO ANEO, *Six Tragedies. A New Translation*, introd., trad. y notas de Emily Wilson, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- _____, *Tragedias*, t. I: *Hércules loco. Las troyanas. Las fenicias. Medea*, introd., trad. y notas de Jesús Luque Moreno, Gredos, Madrid, 1979 (Biblioteca Clásica Gredos, 26).
- _____, *Tragedias*, t. II: *Fedra. Edipo. Agamenón. Tiestes. Hércules en el Eta. Octavia*, introd., trad. y nts. de Jesús Luque Moreno, Gredos, Madrid, 1980 (Biblioteca Clásica Gredos, 27).
- _____, *Tragedias completas*, ed. y trad. de Leonor Pérez Gómez, Cátedra, Madrid, 2012 (Letras Universales, 450).

Otras fuentes clásicas

- AGUSTÍN DE HIPONA, *Obras de san Agustín. Edición bilingüe*, t. XVI, *La ciudad de Dios*, ed. de José Morán, O. S. A., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1959.
- ARISTÓTELES, *Aristoteli De Arte Poetica Liber*, ed. de Rudolf Kassel, Oxford University Press, Oxford, 1965 (Oxford Classical Texts).
- _____, *Aristóteles*, t. II: *Física*, trad. y nts. de Guillermo R. de Echandía, *Acerca del alma*, trad. y nts. de Tomás Calvo Martínez, *Poética*, trad. y nts. de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 2014 (Colección Grandes Pensadores).
- ARMIN, Hans von (ed.), *Stoicorum Veterum Fragmenta*, vol. III: *Chrysippi fragmenta moralia. Fragmenta sucesorum Chrysippi*, K. G. Saur, Múnich-Leipzig, 2004 (Sammlung Wissenschaftlicher Commentare).
- CÉSAR, CAYO JULIO, *Caesar Commentarii*. vol. I: *Gallic War*, ed. de R. L. A. du Pontet, Oxford University Press, Oxford, 1963 (Oxford Classical Texts).
- CICERÓN, MARCO TULIO, *Cicerón*, estudio introductorio de David Morán: *Del supremo bien y del supremo mal*, trad. y nts. de Víctor-José Herrero Llorente, *Disputaciones tusculanas*, trad. y nts. de Alberto Medina González, Gredos, Madrid, 2019 (Colección Grandes Pensadores).
- _____, *Partitiones oratoriae. Rhetorik in Frage und Antwort. Lateinisch und deutsch*, ed. y trad. de Karl Bayer y Gertrud Bayer, Artemis & Winkler, Múnich, 1994 (Sammlung Tusculum).
- DION CASIO, *Storia Romana*, vol. VI: libros LVII-LXIII, introd. de Marta Sordi, trad. de Alessandro Stroppa y nts. de Alessandro Galimberti, Rizzoli Libri, Milán, 2000 (2ª ed.) (Biblioteca Universale Rizzoli).
- ELIO TEÓN, *Progymnasmata*, ed. y trad. de Michel Patillon, Les Belles Lettres, París, 1997.
- EPICTETO, *The Handbook (The Encheiridion)*, trad., introd. y nts. de Nicholas P. White, Hackett Publishing Company, Indianápolis-Cambridge, 1983.
- ESQUILO, *Aeschylus*, vol. II: *Agamemnon*, trad. de Herbert Weir Smyth, Harvard University Press, Cambridge, 1926 (Loeb Classical Library).

- ESQUILO, *Tragedias*, introd., trad. y nts. de Enrique Ángel Ramos Jurado, Alianza, Madrid, 2017 (2ª ed.) (El libro de bolsillo).
- EURÍPIDES, *Euripidis Fabulae*, vol. II, ed. de Gilbert Murray, Oxford University Press, Oxford, 1913 (Oxford Classical Texts).
- _____, *Tragedias I*, ed. y trad. de Juan Antonio López Férez, Cátedra, Madrid, 2018 (12ª ed.) (Letras Universales, 36).
- _____, *Tragedias II*, ed. y trad. de Juan Miguel Labiano, Cátedra, Madrid, 2012 (6ª ed.) (Letras Universales, 283).
- _____, *Tragedias III*, ed. y trad. de Juan Miguel Labiano, Cátedra, Madrid, 2018 (6ª ed.) (Letras Universales, 308).
- FLORO, LUCIO (?) ANEO, *Epitome of Roman History*, trad. de E. S. Forster, Harvard University Press, Cambridge, 1929 (Loeb Classical Library).
- HOMERO, *Iliad*, vol. II: libros 13-24, trad. de A. T. Murray, revisión de William F. Wyatt, Harvard University Press, Cambridge, 1924 (Loeb Classical Library).
- _____, *Iliada*, introd., trad. y nts. de E. Crespo, índice onomástico de M. Cuesta, rev. de C. García Gual, Gredos, Madrid, 2015.
- _____, *Odyssey*, vol. I: *Books 1-12*, trad. de A. T. Murray, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 1945 (Loeb Classical Library).
- LUCANO, MARCO ANEO, *Farsalia o Guerra Civil*, ed. y trad. de Jesús Bartolomé Gómez, Cátedra, Madrid, 2003 (Letras Universales, 357).
- _____, *La guerra civile o Farsaglia*, introd. y trad. de Luca Canali, introd. al texto y nts. de Renato Baladi, Rizzoli Libri, Milán, 1996 (2ª ed.) (Biblioteca Universale Rizzoli).
- MARCO AURELIO, *Ad Se Ipsum*, ed. de Jan Hendrik Leopold, Teubner, Leipzig, 1908.
- _____, *Meditaciones*, trad. de Miguel Dolç, Taurus, Ciudad de México, 2017 (Great Ideas).
- QUINTILIANO, *de Calahorra*, MARCO FABIO, *Sobre la formación del orador. Obra completa*, t. II y III, trad. y coments. de Alfonso Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1999.
- Rhetorica ad C. Herennium*, vol. I: *Prolegomena, testo e traduzione*, ed. de Gualtiero Calboli, Walter de Gruyter, Berlín-Boston, 2020 (Sammlung wissenschaftlicher Commentare).
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Amores. Arte de amar*, ed. y trad. de Juan Antonio González Iglesias, Cátedra, Madrid, 2016 (8ª ed.) (Letras Universales, 185).
- _____, *Cartas de las heroínas*, trad., introd. y nts. de Vicente Cristóbal, Alianza, Madrid, 2008 (Clásicos de Grecia y Roma).
- _____, *Metamorfosis*, introd. y nts. de Antonio Ramírez de Verger, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Alianza, Madrid, 2015 (3ª ed. revisada) (El libro de bolsillo).
- PLATÓN, *Platón*, t. I, prólogo de Carlos García Gual, estudio introductorio de Antonio Alegre Corri, Gredos, Madrid, 2015 (Colección Grandes Pensadores).

- PLATÓN, *Platón*, t. II: *República*, trad. y nts. de Conrado Eggers Lan, *Parménides*, trad. y nts. de María Isabel Santa Cruz, *Teeteto*, trad. y nts. de Álvaro Vallejo Campos, Gredos, Madrid, 2011 (Colección Grandes Pensadores).
- _____, *Republic*, vol. I: libros 1-5, trad. de Paul Shorey, Harvard University Press, Cambridge, 1937 (Loeb Classical Library).
- PLINIO, *el Viejo*, CAYO SEGUNDO, *Natural History*, vol. IV: libros 12-16, trad. de H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, 1945 (Loeb Classical Library).
- PSEUDO-LONGINO, *De lo sublime*, trad. de Paola Vianello Tessarotto, introd. y nts. de David García Pérez, IIFL-UNAM, Ciudad de México, 2017 (Ediciones especiales, 89).
- SÉNECA, LUCIO ANEO, *Apocolocyntosis*, introd., trad. y nts. de P. T. Eden, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- _____, *Cartas a Lucilio. Epístolas escogidas*, ed. de Dasso Saldívar, Ariel Quintaesencia, Ciudad de México, 2020.
- _____, *Séneca*, estudio introd. de Juan Manuel Díaz Torres: *Consolaciones, Diálogos* trad. y nts de Juan Mariné Isidro, *Epístolas morales a Lucilio* trad. y nts. de Ismael Roca Meliá, Gredos, Madrid, 2013 (Colección Grandes Pensadores).
- _____, *Dialoghi*, ed. de Paola Ramondetti, UTET, Turín, 1999.
- _____, *Sobre la clemencia*, estudio preliminar, trad. y nts. de Carmen Codoñer, Tecnos, Madrid, 2007 (2ª ed. bilingüe) (Tercer milenio).
- SILIO ITÁLICO, TITO CATIO ASCONIO, *Punica*, vol. I: libros 1-8, trad. de J. D. Duff, Harvard University Press, Cambridge, 1934 (Loeb Classical Library).
- SÓFOCLES, *Sophocles*, vol. I: *Oedipus the King, Oedipus at Colonus. Antigone*, trad. de Francis Storr, Cambridge University Press, Londres-Nueva York, 1912 (Loeb Classical Library).
- _____, *Tragedias*, trad. y nts. de A. Alamillo, introd. de J. Bergua Cavero, revisión de C. García Cual, Gredos, Madrid, 2015 (Biblioteca Clásica Gredos).
- SUETONIO TRANQUILO, CAYO *Vidas de los Césares*, ed. y trad. de Vicente Picón, Cátedra, Madrid, 1998 (Letras Universales, 134).
- TÁCITO, PUBLIO CORNELIO, *Anales*, trad., introd. y nts. de Crescente López de Juan, Alianza, Madrid, 2008 (Clásicos de Grecia y Roma).

Fuentes secundarias

- ALBADALEJO, Tomás, “Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo”, *Acta Poética*, no. 9, 2008, pp. 245-275.
- ARENDRT, Hannah, *Sobre la violencia*, trad. de Guillermo Solana, Alianza, Madrid, 2005.
- BALAEV, Michelle, “Literary Trauma Theory Reconsidered” en Michelle Balaev, *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2014, pp. 1-14.

- BALAEV, “Trauma Studies” en David H. Richter, *A Companion to Literary Theory*, Wiley, Nueva Jersey, 2018, pp. 360-371.
- _____, “Trends in Literary Trauma Theory”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 41, no. 2, 2008, p. 149-166.
- BARTSCH, Shadi *et al.*, *The Cambridge Companion to the Age of Nero*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 2017.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, trad. de Gonzalo María Vélez Espinosa, Katz, Barcelona, 2007.
- BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*, trad. Ariel Dilon, revisión de la trad. Pablo Tovillas, Siglo XXI, Ciudad de México, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, trad. de Alicia B. Gutiérrez, Siglo XXI, Ciudad de México, 2015.
- BOYLE, A. J., *An Introduction to Roman Tragedy*, Routledge, Oxon, 2006.
- BRENNAN, Tad, “Stoic Souls in Stoic Corpses” en Dorothea Frede y Burkhard Reis, *Body and Soul in Ancient Philosophy*, Walter de Gruyter, Berlín, 2009, pp. 389-407.
- BUCKLEY, Emma y Martin DINTER, *A Companion to the Neronian Age*, Wiley-Blackwell, Massachusetts-Oxford, 2013.
- BUTLER, Judith, *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*, trad. de Inga Pellisa, Taurus, Ciudad de México, 2020.
- CARLIN, Deborah, “Trauma, Testimony, and Fictions of Truth: Narrative in When rabbit howls”, *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 37, no. 4, 1995, pp. 475-492.
- CARTER, Michael J. “Combat Sports in Ancient Greece and Rome” en Garret G. Fagan *et al.* (eds.), *The Cambridge World History of Violence*, v: 1: *The Prehistoric and Ancient Worlds*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020, pp. 475-492.
- CARTWRIGHT, Mark, “Greek Theatre Architecture”, *World History Encyclopedia*, 2016, <https://www.worldhistory.org/article/895/greek-theatre-architecture/>, consultado el 13 de julio de 2022.
- CAVE, Mimi (dir.), *Fresh*, Legendary Pictures e Hyperobject Industries, 2022.
- CONVOY NETWORK, “¿Por qué pareciera que el narco es invencible?”, *¿Por qué?*, 2019.
- DE JONG, Irene J. F., *Narratology and Classics: a Practical Guide*, Oxford University Press, Oxford, 2014.
- DODSON-ROBINSON, Eric, *Brill’s Companion to the Reception of Senecan Tragedy. Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*, Brill, Leiden-Boston, 2016.
- FERNÁNDEZ, J. Manuel, “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”, *Cuadernos de trabajo social*, no. 18, 2005, pp. 7-31.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, vol. 1, trad. de Ulises Guinazú, Siglo XXI, Ciudad de México, 2011 (3ra ed.).
- _____, Michel, *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, vol. 2, trad. de Martí Soler, México, Siglo XXI, 2011, Ciudad de México, (2da. ed.).

- FOUCAULT, *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*, vol. 3, trad. de Tomás Segovia, Siglo XXI, Ciudad de México, 2010 (2da. ed. revisada y corregida).
- _____, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, Ciudad de México, 2009 (2da ed. revisada).
- FOWLER, Don, "Deviant Focalisation in Vergil's *Aeneid*", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, vol. 36, 1990, pp. 42-63.
- GARCÍA-JUNCO, Aura, *Mar de piedra*, Seix Barral, Ciudad de México, 2022.
- GLANTZ, Margo, *Cuerpo contra cuerpo*, ed. y prólogo de Ana Negri, UAM-Sexto Piso, Ciudad de México-Madrid, 2020.
- GOLDHILL, Simon, "What is Ekphrasis for?" *Classical Philology*, vol. 102, no. 1, 2007, pp. 1-19.
- GRIFFIN, Miriam T., *Seneca. A Philosopher in Politics*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1997.
- HODGE, A. Trevor, "The Labrys: Why was the Double Axe Double?", *American Journal of Archaeology*, vol. 89, no. 2, 1985, pp. 307-308.
- HÜHN, Peter, "Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry" en John Pier, *The Dynamics of Narrative Form*, Walter de Gruyter, Berlín, 2005, pp. 139-157.
- KANE, Sarah, *Phaedra's Love* en *Complete Plays*, introd. de David Greig, Bloomsbury, Londres, 2008 (Methuen Drama), pp. 63-103.
- KRISTEVA, Julia, *Powers of horror. An Essay on Abjection*, trad. de Leon S. Roudiez, Columbia University Press, Nueva York, 1982 (European perspectives).
- LLORENTE, María Ema, *La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades-Artigas, Ciudad de México, 2020.
- LUISELLI, Valeria, *Desierto sonoro*, trad. de Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, Sexto Piso, Ciudad de México-Madrid, 2019.
- MANS, M. J., "The Macabre in Seneca's Tragedies", *Acta Classica*, vol. 27, 1984, pp. 101-119.
- MARINATOS, Nanno, "Minoan Religion" en Michele Renee Salzman y Marvin A. Sweeney, *The Cambridge History of Religions in the Ancient World*, v: 1: *From the Bronze Age to the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, pp. 237-255.
- MAUSS, Marcel, *Sociología y Antropología*, introd. de Claude Lévi-Strauss, trad. de Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Tecnos, Madrid, 1971.
- MBEMBE, Achille, *Necropolitics*, trad. de Steve Corcoran, Duke University Press, Durham-Londres, 2019.
- MEISTER, Jan Cristoph, "Narratology" en Peter Hühn *et al.*, *The Living Handbook of Narratology*, Deutsche Forschungsgemeinschaft, Hamburgo, 2011.
- MELCHOR, Fernanda, *Esto no es Miami*, Debolsillo-Penguin Random House, Ciudad de México, 2021.
- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1995.

- MITCHELL, *What do Pictures Want? Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2005.
- MONGE, Emiliano, *Las tierras arrasadas*, Debolsillo-Penguin Random House, Ciudad de México, 2019.
- MORI, Masahiro, “The Uncanny Valley: the Original Essay by Masahiro Mori”, trad. de Karl F. MacDorman y Norri Nageki, *IEEE Robotics & Automation Magazine*, vol. 19, no. 2, 2012, pp. 98-100.
- NUSSBAUM, Martha C., “Objectification”, *Philosophy & Public Affairs*, vol. 24, no. 4, 1995, pp. 249-291.
- _____, “Philosophical Norme and Political Attachments: Cicero and Seneca” en Dorothea FREDE y Burkhard REIS, *Body and Soul in Ancient Philosophy*, Walter de Gruyter, Berlín, 2009, pp. 425-444.
- PICCATO, Pablo, *Historia mínima de la violencia en México*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2022.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, UNAM-Siglo XXI, Ciudad de México, 1998.
- RICHARDSON, Michael, “Writing Trauma: Affected in the Act” en *New Writing: the International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*, Routledge, Oxford, 2013, pp. 154-162.
- ROTH, Jonathan, “Violence and the Roman Way of Warfare” en Garret G. Fagan *et al.* (eds.), *The Cambridge World History of Violence*, vol. I: *The Prehistoric and Ancient Worlds*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020, pp. 238-256.
- RUDICH, Vasily, *Dissidence and Literature under Nero. The Prize of Rethoricization*, Routledge, Nueva York, 1992.
- SHINER, Larry, “Los griegos no tenían una palabra para arte” en *La invención del arte, Una historia cultural*, Paidós Estética, Barcelona-Buenos Aires-México, 2014, pp. 45-56.
- SIDDAL, Luis, “Ritual Killing and Human Sacrifice in the Ancient Near East” en Garret G. Fagan *et al.* (eds.), *The Cambridge World History of Violence*, vol. I: *The Prehistoric and Ancient Worlds*, Cambridge University Press, Cambridge, 2020, pp. 460-474.
- STALEY, Gregory A., *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- STAR, Christopher, “Euripides and Senecan Drama” en Laura K. McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Wiley-Blackwell, West Sussex, 2017, pp. 546-564.
- STROZYNSKI, Mateusz, “*Ipsaque morte peior est mortis locus*. The Underworld in Seneca’s *Hercules furens*”, *Classica Cracoviensia*, vol. 16, 2013, pp. 137-164.
- TAYLOR, Adam, “El extraño fenómeno por el cual una cabeza cortada sigue consciente (y qué dice la ciencia)”, BBC News. Mundo, 2019, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49110567>, consultado el 23 de junio de 2022.
- TOMÁS CÁMARA, Dulcinea, *Una poética de la violencia. La práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la literatura africana contemporánea (1980-2010)*, Tesis de doctorado en Filología Española, Universidad de Alicante, Alicante, 2015.

- TOURAINÉ, *Critiqué de la modernité*, Fayard, París, 1992.
_____, *Défense de la modernité*, Éditions du Seuil, París, 2018.
_____, *Sociologie de l'action*, Éditions du Seuil, París, 1965.
- VICKROY, Laurie, "Voices of Survivors in Contemporary Fiction en Michelle Balaev *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2014, pp. 130-151.
- WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, Surrey-Vermont, 2009.
- WHITE, Julian Eugene, Jr., "Phèdre is not Incestuous", *Romance Notes*, vol. 9, no. 1, 1967, pp. 89-94.
- WIEVIORKA, Michel, *Violence. A New Approach*, trad. de David Macey, SAGE, Londres, 2009.
- WINTER, Kathrin, "Experience and Stimmung: Landscapes of the Underworld in Seneca's plays" en Jeremy McInerney e Ineke Sluiter, *Valuing Landscape in Classical Antiquity. Natural Environment and Cultural Imagination*, Brill, Leiden-Boston, 2016 (Mnemosyne supplements, 393), pp. 122-147.

Obras de consulta

- CUDDON, J. A. et al., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell, Oxford-Massachusetts, 2013 (5ª ed.).
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de E. Pezzoli, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2013.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2014 (23ª ed.).