

In quod malum transcribor? Procedimientos y lenguaje metadramáticos en el prólogo de *Tiestes* (vv. 1-121)¹

(In quod malum transcribor? Metradramatic procedures and language in *Thyestes*' prologue (vv. 1-121)

Soledad Correa
(Universidad Nacional de Rosario – CONICET - Argentina)
soledad.correa@yahoo.com.ar

Resumen

Nuestro trabajo se propone realizar un análisis textual-filológico del diálogo entre la Furia y Tántalo en el prólogo de *Tiestes* (vv. 1-121), cuya configuración tiene características programáticas para el resto de la tragedia. En la medida en que el diálogo está instalado en un espacio liminar o paratextual, nuestro examen se focalizará en el uso de procedimientos y lenguaje metadramáticos analizando en qué medida éstos nos ofrecen pistas para intentar dilucidar algunos aspectos de la poética trágica senequiana. A los efectos de establecer un nexo entre los aspectos metadramáticos de *Tiestes* y la poética trágica senequiana, examinaremos también las *Epistulae* XXXIII, LXXIX y LXXXIV, donde Séneca expone su teoría de la recepción y apropiación de textos.

Palabras clave: Séneca- *Tiestes*- metadrama- *furor*- poética autoral

Abstract

The aim of this paper is a textual-philological analysis of the dialogue between the Fury and Tantalus in the prologue to Seneca's *Thyestes* (vv. 1-121), whose configuration has programmatic characteristics with regard to the rest of the tragedy. Insofar as the dialogue is placed in a border or paratextual place, our analysis will focus on the use of metadramatic procedures and language. We will also examine to what extent they provide us with hints that are useful to understanding some aspects of Seneca's tragic poetics. In order to establish a connection between *Thyestes*' metadramatic features and Senecan tragic poetics, we will also take into consideration *Epistulae* XXXIII, LXXIX and LXXXIV, where Seneca puts forward his theory of the reception and appropriation of texts.

Key words: Seneca- *Thyestes*- metadrama- *furor*- authorial poetics

¹ Recibido: 15/09/09. Evaluado: 09/10/09. Aceptado: 10/10/09.

1) Introducción

La crítica ha señalado el carácter emblemático de *Tiestes* en lo que atañe a la puesta en abismo del estatus genérico de la tragedia.² En efecto, el *nefas-opus* pergeñado por Atreo no sólo atraviesa los límites de lo humano sino que trasciende también lo diegético, exponiendo algunos aspectos fundamentales del universo trágico senequiano. En el caso particular de *Tiestes*, dicho universo tiene como eje la textualización del *furor*, un *adfectus* cuya erradicación se propugna en el tratado *De ira*, en tanto aleja al *sapiens* de la felicidad. Vemos pues que, en el pasaje de lo filosófico a lo poético, sería posible advertir cómo el soporte genérico determinaría un cambio de valencia para esta categoría: si en el tratado filosófico el *furor* aspiraba a la disgregación, en la tragedia funcionaría como un elemento clave para la génesis de un (nuevo) orden invertido. En el mismo sentido, el vacío que define a la *ira* en el tratado filosófico (“sed uentosa et inanis est”: I 20,2) operaría en *Tiestes* como el vacío o blanco que precede a toda creación poética. Con todo, esta creación no sería *ex nihilo* en la medida en que la ira involucra en su definición nociones de hibridez,³ lo cual permitiría considerarla como una categoría especialmente adecuada para la génesis intertextual de lo trágico. En tal sentido, sería erróneo ver en las tragedias una contradicción⁴ o una mera inversión de lo postulado en el tratado filosófico; más exacto será considerar que la conexión entre las obras en prosa y las obras poéticas funciona en ambos sentidos⁵ y que, en todo caso, las tragedias constituirían un despliegue

² De acuerdo con A. SCHIESARO (“Passion, reason and knowledge in Seneca’s tragedies”, *The Passions in Roman Thought and Literature*, S. Morton Braund – C. Gill eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 91), “Senecan tragedy is a highly metadramatic form of theatre, one that often chooses to display its engagement in a self-conscious reflection on its existence. In this respect, Seneca is no exception to the sustained metanarrative concerns that animate such works as Ovid’s *Metamorphoses* or Lucan’s *Pharsalia*. After Vergil, poetry seems unable to resist the temptation to mirror in its own body the process of composition that lies behind it and the narrative mechanisms that make it possible.” Cf. A. J. BOYLE, “Senecan Tragedy: Twelve Propositions”, *The Imperial Muse. Ramus Essays on the Roman Literature of the Empire*, A.J.Boyle ed., Victoria, Aureal Publications, 1988, p. 95.

³ Según K. M. VOGT (“Anger, Present Injustice and Future Revenge in Seneca’s *De ira*”, *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy and Politics*, K.Volk - G.D.Williams eds., Leiden-Boston, Brill, 2006, p. 59), para los estoicos la ira se distingue de otros *adfectus* por presentar una naturaleza compleja en la medida en que pone en relación una (supuesta) injusticia pasada con un (supuesto) bien futuro. Asimismo, puede concebirse que la idea del *monstrum* vinculada con la ira (*De ira* III 3,2) colabora en el mismo sentido, en tanto, para los antiguos, lo monstruoso involucraba el concepto de hibridez o mezcla.

⁴ Para Séneca, la representación escénica de *adfectus* no tiene consecuencias morales sobre el espectador en tanto se trata de ‘mociones que preludian las pasiones’ (*De ira*, II 2, 5: “...sed omnia ista...nec affectus sed principia proludentia affectibus”). En este sentido, sería interesante considerar las semejanzas entre el género trágico y la estética de lo Sublime de Ps. Longino, que asocia lo espectacular con la violencia, en la medida en que el autor le atribuye funciones morales e ideológicas (*Subl.* XLIV 12, 5). El tratado enumera una serie de perversiones que se vinculan precisamente con los temas que Séneca trata en sus tragedias (tiranía, pasión amorosa, etc.).

⁵ Sobre este punto, señala A. SCHIESARO (*op.cit.*, p. 91): “At the least, if we are to connect the tragic to the prose works, we should be ready to dispose of any hasty hierarchical assumption and to see the connection going both ways. There is no reason to believe that the explicit statements of the prose works should have a higher claim to validity than the tragedies, and should thus be used as a

expresivo que trascendería el hecho retórico o filosófico.

Hechas estas consideraciones de índole preliminar, nuestro trabajo se propone realizar, en una primera instancia, un análisis textual-filológico del diálogo entre la Furia y Tántalo en el prólogo de *Tiestes* (vv. 1-121), cuya configuración tiene características programáticas para el resto de la tragedia. En la medida en que el diálogo está instalado en un espacio liminar o paratextual, nuestro examen se focalizará en el uso de procedimientos y lenguaje metadramáticos⁶ analizando en qué medida éstos nos ofrecen pistas para intentar dilucidar algunos aspectos de la poética⁷ trágica senequiana. Nuestra hipótesis es que ciertos pasajes del prólogo de *Tiestes* –que luego encuentran su eco en el resto de la obra– pueden decirnos mucho acerca de cómo Séneca representa su propia función autorial.⁸ A los efectos de establecer un nexo entre los aspectos metadramáticos de *Tiestes* y la poética trágica senequiana, examinaremos también las *Epistulae* XXXIII, LXXIX y LXXXIV, donde Séneca expone su teoría de la recepción y apropiación de textos.

2.1. Procedimientos y lenguaje metadramáticos en *Tiestes*, vv. 1-121

La obra que nos ocupa se encuadra dentro del grupo de tragedias de Séneca cuyo prólogo está a cargo de divinidades o, más exactamente, de entidades no terrestres. En el caso de *Tiestes* los locutores del prólogo no integran el conjunto de los *superi* sino el de los *inferi*.⁹ la sombra de Tántalo y la Furia en persona:

Quis me inferorum sede ab infausta extrahit
 auido fugaces ore captantem cibos?
 Quis male deorum Tantalos uisas domos
 ostendit iterum? Peius inuentum est siti

way to play down the potential disruptiveness of the tragedies.” Una posición contraria a la de Schiesaro está representada por M. C. NUSSBAUM: “(...) the Stoics, unlike the other Hellenistic schools, have a high regard for tragedy, giving it cognitive importance, arguing that it can frequently display the human significance of a philosophical argument more clearly than prose writing. (...) Such poems can toughen our souls by showing in an unavoidable way the consequences of the life of external wonder.” (“Serpents in the Soul. A Reading of Seneca’s *Medea*”, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, James J. Clauss & Sarah Iles Johnston eds., Princeton, Princeton University Press, 1997, p.223).

⁶ En lo que atañe a la definición de este concepto, seguimos a Schiesaro, quien considera que son “metadramáticos” aquellos “elements of the play that are explicitly concerned with the structural arrangement and the internal organization of the drama, especially as they focus on the ‘authorial’ role of certain characters, even if those references do not trespass the boundaries set up by the scenic space.” (A. SCHIESARO, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 14-15).

⁷ Consideramos válida la definición de poética que ofrece G. MAZZOLI, *Seneca e la poesia*, Milán, Ceschina, 1970, p. 19, n. 2: “(...) concezione normativa e valutativa dell’arte in generale e della poesia in particolare; non già “estetica”, che, nelle moderne vedute fenomenologiche, è scienza trascendentale, libera da ogni unidirezionale dogmaticità.”

⁸ Sin embargo, como indica Schiesaro: “This does not mean, obviously, that they should be taken as public confessions of the historical author, or that, *qua* metadramatic, they should have a higher claim to authenticity and univocity than anything else in the tragedy: they merely represent important moments for the texts to reflect on itself and its poetics.” (*The Passions in Play*...pp. 16-17)

⁹ Cf. G. MAZZOLI, “Les prologues des tragédies de Sénèque”, *Pallas* 49 (1998), 123.

arente in undis aliquid et peius fame
hiante semper? (vv.1-6)¹⁰

[¿Quién me arranca de la funesta sede de los infiernos a mí, que trato de alcanzar con hambrienta boca los huidizos alimentos? ¿Cuál de los dioses muestra a Tántalo, una vez más, unas moradas que vio para su mal? ¿Se halló algo peor que la árida sed en medio de las aguas y peor que el hambre con la boca siempre abierta?]

La obra se inicia poniendo en escena el proceso de su propia construcción. En efecto, en tanto se aparta de la pura función diegética, este soliloquio inicial de la sombra de Tántalo se revela ya como un lugar de ruptura de la ilusión dramática.¹¹ Asimismo, el v.4 condensa dos alusiones claramente metadramáticas: el adverbio *iterum* –cuya importancia programática veremos más adelante– y la referencia al proceso de la *inuentio* (*inuentum est*). La primera de estas alusiones resultará fundamental en el desarrollo de la tragedia en tanto ésta se configurará en torno a la alternancia entre repetición y novedad y, valiéndose del exceso como estrategia, pondrá en escena *aliquid peius* que el suplicio de Tántalo.¹²

Los versos que siguen ponen en evidencia la dimensión reflexiva del personaje de Tántalo quien, plenamente consciente de su propio rol mítico, se ve a sí mismo desde afuera convirtiéndose en personaje de un texto dramático:¹³

In quod malum transcribor? O quisquis noua
supplicia functis durus umbrarum arbiter
disponis, addi si quid ad poenas potest
quod ipse custos carceris diri horreat,
quod maestus Acheron pauelat, ad cuius metum
nos quoque tremamus, quaere: iam nostra subit
e stirpe turba quae suum uincat genus
ac me innocentem faciat et inausa audeat. (vv.13-20)

[¿Hacia qué suplicio soy transferido? ¡Oh tú, quienquiera seas, duro juez de las sombras, que dispones nuevos suplicios a los muertos, si puede agregarse algo a los castigos busca algo que horrorice al propio guardián de la terrible cárcel, que se atemorice el sombrío

¹⁰ Todas las citas de *Tiestes* se tomarán de la edición de F.R. CHAUMARTIN, París, Les Belles Lettres, 2000. La traducción es propia; al respecto señalamos que hemos consultado las traducciones al español de Lorenzo Riber (Aguilar, 1976) y de Jesús Luque Moreno (Gredos, 1997).

¹¹ A propósito de esta ruptura, señala G. MAZZOLI que “(...) nous sommes devant des soliloques abstraits – comportant, dans la plupart des cas, une intention diégétique étrangère aux exigences du réalisme et une tendance marquée à l’introspection – et déjà, pourtant, ‘au bord du précipice de l’action.’” (*Les prologues...* p. 121).

¹² Cabe destacar que, al evocar los suplicios de otros personajes infernales –motivo propio de la épica, ya presente en *Od.* XI–, Tántalo menciona en último término a Titio, con lo cual el texto pone el foco en un festín o comida nefasta que anticipa el crimen de Atreo. Puede pensarse también que esta focalización está amplificada por estar puesta en boca de Tántalo, quien, en una de las versiones del mito, cometió a su vez un crimen nefando al inmolar a su hijo para servirlo como plato a los dioses (Cf. P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 491).

¹³ Esta capacidad de pensarse a sí mismo como personaje de un drama no es exclusiva de la sombra de Tántalo sino que la comparte con otros personajes senequianos: véase G. MAZZOLI, *Les prologues...* p.122.

Aqueronte, ante cuyo miedo yo también tiemble: ya salió de mi stirpe una muchedumbre que vence a su propio linaje y me hace inocente y se atreve a cosas inauditas.]

El término metapoético *transcribor* sitúa el texto en una frontera genérica que le permite tener nuevos alcances en tanto este verbo, cuya primera acepción en el *O.L.D.* es “*to transfer (written matter) from one book, tablet, etc., to another*”, sugiere que Tántalo no sólo es literalmente arrastrado desde el mundo infernal al de los vivos, sino también reescrito de un género a otro, esto es, desde el universo épico¹⁴ al trágico. Su comportamiento pasivo se manifiesta incluso en términos gramaticales ya que tanto aquí como en el v.1 (“quis me...extrahit”) Tántalo aparece como objeto y no como sujeto de las acciones que se llevan a cabo. Por otro lado, expresiones como *noua supplicia* (vv.13-14), *uincat* (v.19) e *inausa* (v.20) poseen un fuerte sesgo agonístico y remiten al motivo del *maius*—clave en la presente tragedia—, es decir, al deseo de superación de un *nefas* anterior con crímenes más aberrantes.¹⁵

La pasividad del personaje se agudiza en lo que sigue, donde sería posible pensar que Tántalo es capturado totalmente por la ira: en consecuencia, su *ratio* se mezcla¹⁶ con ésta y se pone a su servicio, a partir de lo cual la ira adquiere una voz y un discurrir autónomos. Veremos aquí, entonces, un desdoblamiento¹⁷ de roles de claras implicancias metadramáticas entre Tántalo y su Furia,¹⁸ a partir del cual la función de “incitación”¹⁹ asumida por la Furia se revelará como la consecuencia directa del rasgo “pasividad”.²⁰

¹⁴ Tanto la Furia como Tántalo evocan un registro épico: Tántalo remite al canto XI de la *Odisea* y la Furia al libro VII de la *Eneida*.

¹⁵ Según A. SCHIESARO (*The Passions in Play...* p. 143, n. 10) el “*maius*-motif” es un concepto acuñado por Seidensticker en un trabajo titulado “*Maius solito. Senecas Thyestes und die Tragoedia rhetorica*”. Es retomado por la Furia más adelante en los vv. 56-57, luego por el coro (vv.133-135) y estará en el centro de las afirmaciones programáticas de Atreo. Sobre este punto indica J. PARK POE (“An Analysis of Seneca’s *Thyestes*”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 100 (1969), 363): “Special notice should be given to the words *magno*, *maiore*, and *satis* (...). Adjectives and adverbs of size and extent are very common in this play; especially those in the comparative degree, indicating spatial increase or growth.”

¹⁶ Cf. *De ira* I 7, 3.

¹⁷ Esta disociación tiene lugar en la propia mente de Tántalo. Sin embargo, otros pasajes de la obra llaman la atención sobre la independencia de las funciones corporales respecto de las mentales: por ejemplo, se insiste en el hambre de Tántalo como dotada de vida autónoma (vv.64; vv.97-98; v.161) y, en medio del banquete, el cuerpo de Tiestes da signos de comprender lo que la mente aún no puede concebir (vv.950-951; vv.999-1004).

¹⁸ En este sentido, señala G. MAZZOLI, *Les prologues...*p.127: “Le dialogue condensé qui s’y instaure entre la *Tantali umbra* et la *Furia* n’implique pas en réalité deux personnages distincts : le second n’est que l’hypostase du páthos qui hante le premier, contraint malgré lui de quitter l’Hadès et (...) de transmettre à ses descendants son propre *furor* de ‘grand damné’ archétypique.”

¹⁹ De acuerdo con G. MAZZOLI, *Les prologues...*p.127, “(...) l’‘incitation’ est le trait initial commun aux divers prologues : il est permis de le considérer comme le moteur de démarrage du mécanisme inexorable qui conduira, après une intrigue serrée, à la catastrophe.”

²⁰ Para Schiesaro, quien hace una lectura psicoanalítica de *Tiestes*, esta tragedia y su poética está construida en torno a la repetición y del retorno obsesivo de lo que debería permanecer en silencio. En este sentido señala que “(...) the subsequent fight between the Fury and Tantalus’ shadow embodies a creative conflict between passive forces, on the one hand, which try to resist the drama’s violence, and active forces, on the other, which create and further the dramatic action.”(A.

En el extenso primer parlamento de la Furia, que ocupa los vv.24-67, los verbos que ésta emplea tienen una manifiesta función performativa en tanto con su enunciación no se describe o representa algo, sino que se realiza un acto, es decir, se instauro una nueva realidad, que será la del resto de la obra. En tal sentido, el prólogo de *Tiestes* ha sido clasificado como de tipo “profético”²¹ por Mazzoli²² en la medida en que el *páthos* de los personajes se precisará ulteriormente como la objetivación de un *nefas* concebido, de manera totalmente demiúrgica, como la creación mental del personaje a cargo del prólogo. De esta manera, con el tiempo cíclico de la tragedia²³ como marco, la dialéctica entre repetición (*iterum*) y *nouitas* ofrecerá el *nefas* de Atreo como un espectáculo nuevo con visos de *déjà vu*. Así, la Furia expondrá, en una apretada síntesis, el “guión” del *nefas-opus* perpetrado por Atreo, observando, en un período comprimido de tiempo, todos los hechos que la tragedia presentará gradualmente a la audiencia. En dicho “guión” encontramos nuevamente referencias de tipo agonal (*certetur*: v.26), alusiones a la alternancia del *nefas* (“alterna uice”: v.26; “fratrem expauescat frater et gnatum parens / gnatusque patrem”: vv.40-41) y a la búsqueda de *nouitas* (“semper oriatur nouum”: v.30). Asimismo, se anuncian hechos que ocurrirán más adelante dentro de esta misma tragedia, como la muerte de los hijos de Tiestes (“liberi pereant male”: v.41) y el trastorno del orden celeste como resultado de los crímenes de Atreo (“Non sit a uestris malis/ immune caelum. Cur micant stellae polo / flammaeque seruant debitum mundo decus? / Nox alta fiat, excidat caelo dies” (vv.48-51): “Que el cielo no sea inmune a vuestros males: ¿Por qué brillan las estrellas en el firmamento y las llamas conservan para el mundo su debida dignidad? Que venga una noche profunda, que el día desaparezca del cielo”), y se despliega material cuyo desarrollo estará fuera de los límites de la presente tragedia.²⁴ Vale la pena citar, por la gran cantidad de elementos que condensa, el siguiente pasaje del parlamento de la Furia:

miscē penates, odia, caedes, funera
 accerse et imple Tantalō totam domum.
 ornetur altum columen et lauro fores
 laetae uirescant; dignus aduentu tuo
 splendescat ignis - Thracium fiat nefas

SCHIESARO, *The Passions in Play*...p. 26).

²¹ “C’est, précisément, la condition (...) insolite et déplacée de ces *prologizantes* non humains et même inhumains, qui les conduit à enrichir leurs monologues introductifs d’éléments d’information beaucoup plus difficiles à trouver dans les tragédies de l’autre catégorie.” (G. MAZZOLI, *Les prologues*...p.124).

²² Mazzoli distingue tres tipos de prólogos: poéticos, patéticos y proféticos, en relación de inclusión progresiva, en tanto todos los prólogos de Séneca son profundamente patéticos: “(...) tous se proposent (...) l’objectivation d’un pathos, dont les *prologizantes* sont la proie.” (G. MAZZOLI, *Les prologues*...p. 128).

²³ El carácter cíclico del *nefas* queda claro a partir de la caracterización del hambre y la sed de Tántalo como *aeternae* (vv.149-150).

²⁴ Aunque el *nefas-opus* de Atreo pueda superar los modelos del pasado, de ninguna manera clausura el ciclo del *nefas*. En efecto, la materia expuesta entre los vv.42-46 será desplegada en *Agamenón* de Séneca y en la *Iliada* homérica.

maiore numero. Dextra cur patruī uacat?
 Nondum Thyestes liberos deflet suos:
 ecquando tollet? Ignibus iam subditis
 spument aena, membra per partes eant
 discerpta, patrios polluat sanguis focos,
 epulae instruantur : - non noui sceleris tibi
 conuiua uenies. Liberum dedimus diem
 tuamque at istas soluimus mensas famem :
 ieiunia exple, mixtus in Bacchum cruor
 spectante te potetur : inueni dapes
 quas ipse fugeres. (vv. 52-67)

[Mezcla los penates, convoca odios, matanzas, funerales, y llena toda la casa de la presencia de Tántalo. Que se adorne su alta columna y que se engalanen las altas puertas con laurel; que resplandezca un fuego digno de tu llegada. – Que el crimen tracio suceda en mayor número. ¿Por qué está ociosa la diestra del tío? Tiestes todavía no llora a sus hijos. ¿Cuándo pues los matará? Puestos ya sobre el fuego, que echen espuma los calderos, que los miembros dispersos se extiendan por partes, que la sangre mancille el hogar del tío, que se disponga el banquete: vendrás como invitado a crímenes no nuevos para ti. Te concedí un día libre y solté tu hambre para esas mesas: llena tus ayunos, que la sangre mezclada con vino se beba estando tú presente como espectador: he encontrado un festín del que tú mismo huirías.]

Según advertimos aquí, la Furia ordena que Tántalo se convierta en espectador de la obra cuyo “guión” ella misma elaboró. El foco en los personajes como audiencia (*spectante*²⁵ *te*: v.66) y en la acción como espectáculo revelan una clara dimensión metateatral en esta tragedia, una acusada preocupación por llamar la atención sobre su propia teatralidad. Por otra parte, encontramos en este pasaje dos verbos coordinados, *misce et imple*, que tendrán una fuerza fundamental en la presente obra, en tanto la poética de Atreo como *auctor* se configurará en torno a las matrices de la mezcla y la inversión.²⁶ En términos generales, *misce* retoma la vinculación existente entre *ira* e hibridez, ya apuntada en la introducción, y, a su vez, remite a la mezcla criminal de sangres; el segundo anticipa el hecho de que Tiestes se va a llenar con el cuerpo de sus hijos. Puede pensarse que la exhortación *misce penates* funciona no sólo prospectivamente sino también en forma retrospectiva y así, al igual que la *ira*, *adfectus* de naturaleza compleja, pone en relación dos temporalidades, el pasado y el futuro, que no será sino la repetición hipertrofiada del primero.²⁷ La noción de

²⁵ Según el *OLD*, *specto* significa también “to look at or see (a play or an actor) as a spectator.”

²⁶ Cf. también *Agamenón* de Séneca, v. 886, donde advertimos el mismo tema de la mezcla en el marco de un ritual de sacrificio invertido. Mientras que en *Agamenón* se invierte la celebración del regreso del vencedor, en *Tiestes* lo que se invierte es la reconciliación entre los hermanos.

²⁷ En este punto, es interesante recordar lo que Séneca señala a propósito de la *ira* como *tumor* o excrecencia en *De ira* I 20, 1: “Ne illud quidem iudicandum est, aliquid iram ad magnitudinem animi conferre. Non est enim illa magnitudo: tumor est; nec corporibus copia uitiosi umoris intentis morbus incrementum est sed pestilens abundantia.” [Ni siquiera hay que creer que la ira

mezcla, por otra parte, vertebra y sintetiza la maldición que subyace a toda la dinastía, donde encontramos las mezclas incestuosas de Tiestes y su cuñada Aérope,²⁸ que dará origen a la obsesión de Atreo por *dubius sanguis* (vv. 238-240),²⁹ y luego la que se produce entre Tiestes y su hija Pelopia³⁰, unión incestuosa de la que nacerá Egisto³¹. Asimismo, puede pensarse que la ingesta de los hijos constituye también una mezcla inaceptable.

Estos versos anuncian a su vez las dos etapas del *nefas*:³² el sacrificio (vv.54-56) y el banquete caníbal (vv.62ss.), que se caracterizarán por todo un juego de inversiones y por focalizarse en la fragmentación del cuerpo (“membra per partes eant / discerpta”: vv.60-61). El sacrificio y el banquete son dos instancias trágicas que darán forma al crimen de Atreo en la medida en que *nefas* trágico no surgirá de una violencia salvaje sino de una planificación premeditada en el marco de un ritual inserto en la civilización. El Acto IV pondrá el foco en el sacrificio, un ritual que, como el banquete, sostiene ordenadamente las distinciones entre dioses, hombres y bestias. Con todo, en este acto y en el siguiente se pondrá el acento en la disolución de las distinciones que hacen posible la convivencia humana civilizada: Atreo será simultáneamente quien realice el sacrificio³³ y quien lo reciba³⁴, pero también será presentado como bestia.³⁵ Asimismo, dentro de su propia obra,

contribuya en algo a la magnanimidad, pues la ira no es grandeza sino hinchazón: tampoco para los cuerpos tumefactos por un exceso de líquido insano es su enfermedad un incremento, sino abundancia nociva.] Esta idea de la *ira* como *tumor* la encontramos en los vv.267-268 y en el v.737.

²⁸ Según P. GRIMAL, *op.cit.*, p. 11, ésta se habría dejado seducir por su cuñado Tiestes y le habría entregado secretamente el cordero de oro que aseguraba a su marido Atreo el poder real.

²⁹ Cf. vv. 222-224; vv. 237-241; vv. 328-330; v. 1098-1099. C. LITTLEWOOD hace una lectura de esta tragedia en términos de conflicto de género y señala que, aunque el nombre de Aérope no es mencionado nunca explícitamente, ésta está muy presente en el subtexto de la obra. En efecto, para Littlewood el núcleo del conflicto entre los hermanos estriba en que Tiestes, al seducir a su cuñada y robarle el cordero de oro, ha puesto en cuestión al mismo tiempo la masculinidad y el derecho a reinar de Atreo (“Gender and Power in Seneca’s *Thyestes*”, *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, J.G.Fitch ed., New York, Oxford University Press, 1998.).

³⁰ Cf. *Agamenón*, vv. 28-36.

³¹ Cf. P. GRIMAL, *op.cit.*, p. 152.

³² Los asesinatos sacrificiales del Acto IV son anunciados también por el llamado de atención del coro sobre la historia del propio Tántalo (vv.146–8) y por el tácito propósito sacrificial de Atreo (v.545).

³³ Incluso el mensajero lo llama *sacerdos* (v.691).

³⁴ En los vv. 885 ss. Atreo se equipara a los dioses, a las estrellas y al sol. En el v. 911 él mismo se autoproclamará dios.

³⁵ El relato que el mensajero hace del asesinato del primero de los hijos de Tiestes presenta a Atreo como tigresa hambrienta (*ieiuna tigris*, v.707s.). Sigue la salvaje (*saeuus*, v.726) matanza de Plístenes, tras la cual, antes del golpe final, Atreo es un sangriento león armenio cuya apetito no encuentra satisfacción (vv.732–41).

Atreo será simultáneamente espectador, actor³⁶ (frente a Tiestes)³⁷ y dramaturgo,³⁸ y, de acuerdo con este último rol, buscará el reconocimiento literario para su *nefas-opus* (vv.192-196).

Por su parte, el Acto V se centrará en el ritual del banquete, en las leyes de hospitalidad y en la disposición de la comida, mostrando la transformación de un rito social que debería propiciar los valores humanos de armonía, gratitud y generosidad, en un instrumento de tortura y horror. La inversión operada por Atreo se verá enfatizada por la escrupulosidad con que éste llevará a cabo el rito.³⁹ En este sentido, cabe destacar en el pasaje citado la presencia en el v.55 del adjetivo *dignus* (de la misma raíz que *deceit* y *decus*), que anticipa la meticulosa atención con que Atreo llevará a cabo el procedimiento sacrificial. En efecto, el crimen de Atreo se distinguirá por presentar una mezcla de *ira* y *ordo*,⁴⁰ hecho que pondrá una vez más en evidencia el carácter de *opus* del *nefas*, insistiendo, al mismo tiempo, en la función profundamente metadramática desempeñada por Atreo.⁴¹

Es interesante también que en el pasaje citado se aluda nuevamente al proceso de la *inuentio* (v.66), para el que resulta fundamental la atención al modelo. De hecho, los vv.56-57 explicitan el deseo de la Furia de superar este *exemplum* que, de hecho, será luego el modelo que el *nefas-opus* de Atreo deberá emular⁴² (*Thracium fiat nefas*). En efecto, a través de la ampliación alusiva (*maiore numero*) la Furia abre aquí un mapa de conexiones intertextuales que serán cruciales para toda la obra. El *nefas Thracium* aquí

³⁶ Cf.vv.179-180: "(...) questibus uanis agis, iratus Atreus? (...) "[¿Actúas tú, encolerizado Atreo, con quejas vanas?]. Aquí se juega con dos de los significados distintos del verbo *ago* consignados en el *OLD*, "to proceed, do, act, manage" y "to represent, play, act." Como en el ya mencionado caso de la sombra de Tántalo, estos versos ponen de relieve la conciencia del personaje sobre su propio rol mítico. Por otra parte, la *dissimulatio* de los personajes frente a otros es un rasgo recurrente en las tragedias de Séneca.

³⁷ Cf. vv.330-333 y 504-505.

³⁸ La reiteración del pronombre *ipse* en el relato del mensajero (vv.691-695) pondrá de relieve la multiplicidad de roles asumidos por Atreo. Cf. idea de multiplicidad propia de la ira en *De ira* I 4, 2.

³⁹ Cf. vv.689-95. Asimismo, los vv. 703-704 describen a Atreo como *immutus*. Atreo utilizará el verbo '*macto*' (v.244) para referirse a su crimen, que es un verbo que pertenece a la esfera sacra e indica, según el *OLD*, la idea de "to offer sacrifice, immolate anything in honor of the gods." Incluso el mensajero, asombrado de la deliberada observancia del ritual por parte de Atreo, hará uso de este tecnicismo (v. 713).

⁴⁰ En relación con la idea del *nefas* como construcción mental a cargo de un personaje, cabe destacar que en el v.254 el mensajero se referirá a los planes de Atreo utilizando el verbo *struo* que, según el *OLD*, involucra, por una parte, la noción de 'construir' ("to make by joining together; to build, erect, fabricate, make, form, construct") y, por otro, la de 'ordenar' ("to set in order, arrange"). Más adelante, el mensajero, comentando la escrupulosidad con que Atreo se atendrá al rito dirá que a éste "iuiuat ordinare" (v.715). Cf. también v.689.

⁴¹ "The play's theatricality reaches both its climax and most overt display in the final act itself, in which Atreus plays again (this time pervasively) character, actor, audience and dramaturge, and controls the most minute details (even the lighting, for the sun has disappeared) of the play's dramatic climax. His main anxiety, when he appears, is that his crime will lack an audience." (A.J. BOYLE, *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, London, Routledge, 1997, p. 117).

⁴² En consonancia con esto, entre los vv.272-277 Atreo invocará a Procne y a Filomela como sus musas.

aludido es un arquetipo de violencia: se trata de la historia de Tereo, Itis, Procne y Filomela,⁴³ referida por Ovidio en el libro sexto de *Metamorfosis* (vv. 426ss.). La Furia reconoce la atmósfera infernal de la historia de Tereo y pone sus propias empresas bajo la égida de este *nefas*. La estrategia programática del exceso –enunciada por la Furia desde el propio comienzo de la obra– es claramente un aspecto muy importante de cómo *Tiestes* negociará sus relaciones con el modelo ovidiano. Según Schiesaro, con esta referencia

(...) the Fury underlines her truly metadramatic function by showing her knowledge of mythical and literary history, and by explicitly alerting us to the allusive resonances of the play. The Fury's intertextual competence is one of the ways in which she acquires a metadramatic status: her references to other poetic texts reflect the genesis of the play and its modes of signification, and go well beyond the dramatic level acted on the stage. (A. Schiesaro, *The Passions in Play*...p. 31)

Provisto de esta memoria mítica, Atreo como *auctor*⁴⁴ buscará *exempla* entre los grandes criminales trágicos. El pasado lo prescribe todo, es el modelo y el molde.⁴⁵ Con todo, aunque la tradición literaria le proporcionará un protocolo, Atreo no se limitará a repetir un modelo que ya ha sido actuado, sino que, de acuerdo con una clara voluntad agonística (*maiore numero*),⁴⁶ buscará una nueva dimensión para la repetición dramática del *nefas*.⁴⁷ En su búsqueda de *nouitas*, Atreo mezclará diversos géneros –incluso echará mano de la comedia⁴⁸– con enorme libertad. Con todo, como ya señalamos, la poética de Atreo privilegiará no sólo la mezcla sino también la inversión. En particular, la opción por la inversión está prefigurada por la subversión de tipo espacial que Tántalo realiza en el prólogo de la obra al trasladarse del mundo de los muertos al mundo de los vivos, cuando lo inverso sería el orden normal dictado por la naturaleza. Sin embargo, la inversión como matriz no se agota en lo espacial sino que se extiende también a las figuras de pensamiento, evidenciándose, puntualmente, en las paradojas que se enuncian en el prólogo y que llegan a conformar una auténtica "poetics of astonishment" (G. Meltzer, *op.cit.*, p.311). Encontramos ejemplos de esta poética en el ya citado v.20, donde se

⁴³ Cf. P. GRIMAL, *Op. cit.*, p. 202.

⁴⁴ Cf. v.639.

⁴⁵ Incluso el mensajero en el Acto IV, a pesar de estar sobrecogido por el horror del presente, llama la atención sobre la relevancia del pasado (vv.625s.). La escala del crimen se incrementa, pero el modelo no cambia.

⁴⁶ De acuerdo con el "*maius-motif*", si en el *nefas Thracium* teníamos una sola víctima, en el *nefas* de Atreo el número de víctimas ascenderá a dos.

⁴⁷ Según A. SCHIESARO, *The Passions in Play*... p. 32: "(...) any repetition of *nefas* is necessarily worse than its model – more obsessive, more painful, more 'guilty'. At the level of poetics, the repetition will encourage the exploration of a more intense and emotionally loaded language of recursive patterns and of elaborate internal echoes."

⁴⁸ La mezcla de lo trágico con elementos propios de la comedia plautina (el aparte y la presentación de Atreo como *seruus callidus*) y de la comedia aristofánica (recurso a lo escatológico) le imprimirá a esta tragedia un fuerte tono de humor negro. Cf. G. MELTZER, "Dark Wit and Black Humor in Seneca's *Thyestes*", *Transactions of the American Philological Association* 118 (1988), 309-330.

mencionan acciones tan monstruosas que hacen que crímenes anteriores parezcan inocentes; en el v.82, donde se afirma que quien es objeto de un tratamiento brutal puede considerar los tormentos del mundo de ultratumba como un refugio, una noción que invierte la tradicional visión del Hades (*amate poenas*), y, finalmente, en la plena conversión de un sujeto en un objeto que se produce en los versos siguientes: “Me pati poenas decet /non esse poenam. Mittor ut dirus uapor/ tellure rupta uel grauem populis luem/ sparsura pestis (vv. 86-89).” [Es conveniente que yo sufra castigos, no que sea un castigo. Soy enviado como una terrible exhalación a través de la tierra abierta o como una peste que esparcirá su cruel corrupción entre los pueblos.]

La pasividad de Tántalo, que llega aquí a la cosificación, podría pensarse como una consecuencia lógica del hecho de que éste es presa del *furor*. En efecto, en términos legales, al disminuir la responsabilidad, el *furor* convierte a la persona en cierto sentido en una cosa.⁴⁹

Una nueva expresión de este gusto por la paradoja la encontramos en el hecho de que Tántalo será castigado una segunda vez (*iterum*), pero por razones opuestas a las que lo habían condenado en el mito griego: allí había sido castigado por revelar secretos divinos, por prestar su voz al *nefas*;⁵⁰ aquí, en cambio, será por tratar de enunciar lo que es *fas*⁵¹, es decir, una lección de compostura moral. La comparación entre el discurso presente de Tántalo y su conocido accionar pasado subraya claramente la violenta inversión de reglas que produce el hecho de que los dioses hayan cedido el control del universo al poder infernal de la Furia (“fugere superi”: v.1021):

(...) moneo: ne sacras manus
uiolate caede neue furiali malo
aspergite aras. Stabo et arcebo scelus.-
Quid ora terres uerbere et tortos ferox
minaris angues? Quid famem infixam intimis
agitas medullis? Flagrat incensum siti
cor et perustis flamma uisceribus micat.

⁴⁹ Esta cosificación de Tántalo anticipa, de alguna manera, la instrumentalización de Tiestes por parte de Atreo: “SA.: Quonam ergo telo tantus utetur dolor? AT.: Ipso Thyeste” (vv. 257-258) [GUARDIA: Por consiguiente, ¿de qué arma se servirá una aflicción tan grande? ATREO: Del propio Tiestes.] En el mismo sentido, es posible pensar en Tiestes como un instrumento, pues, aunque Atreo necesita de su colaboración para poder actuar su venganza (vv.271-272), existe entre ambos una relación asimétrica en tanto Tiestes es forzado a actuar un papel que éste nunca elegiría, de acuerdo con uno de los principios rectores de Atreo en tanto tirano: “quod nolunt uelint” (v.212).

⁵⁰ Cf. vv. 91-92, donde se menciona otro de los motivos que se suelen aducir del suplicio de Tántalo, esto es, el haber revelado los secretos de los dioses (P. GRIMAL, *op.cit.*, p. 491).

⁵¹ Según Schiesaro, el diálogo entre la Furia y Tántalo resulta iluminado si se lo lee en paralelo con el diálogo entre Creonte y Edipo en *Edipo* de Séneca. Así como Tántalo trata de resistir la orden de la Furia de llevar a la Tierra los crímenes (*scelera*) que de hecho constituyen la obra, “in *Oedipus*, Creon begs for the right to be silent, and Oedipus, like the Fury, must persuade him with force. Just as the words of Tantalus come into existence only because violence overcomes its intransigence, Creon’s revelation is similarly marked as a forced confession of truths which – he claims – should be left unsaid.” (A. SCHIESARO, *Passion, reason and knowledge...* pp. 93-94).

Sequor.⁵²(vv. 93-100)

[(...) Os lo advierto, no os manchéis las sagradas manos con una matanza ni salpiquéis los altares con un mal digno de las Furias. Resistiré e impediré el crimen. ¿Por qué me aterrorizas el rostro con el látigo y, feroz, me amenazas con retorcidas serpientes? ¿Por qué agitas el hambre adherida en mis íntimas entrañas? Arde el corazón encendido por la sed y la llama se agita en las vísceras abrasadas. Marcho tras de ti.]

Las palabras de Tántalo ofrecen testimonio de la imposibilidad de todo propósito didáctico frente a las fuerzas del *furor* y, en consecuencia, el lenguaje vehemente con que éste describe sus intenciones (*moneo, stabo, arcebo*) es repentinamente interceptado por preguntas que despliegan imágenes tomadas del campo semántico del deseo erótico y de la inspiración poética (vv. 96-99). Esta división interna en el discurso de Tántalo se resuelve finalmente a favor del *furor* con la inversión irónica de una *sententia* estoica. En este sentido, señala A. Schiesaro, *The Passions in Play*...p. 29:

(...) *sequor* is what the sage should say when facing destiny, since it is better to follow willingly than be dragged. (...) The Fury's power is the power of unavoidable destiny. The Fury is the Muse of *scelus*, and her victory is the victory of poetry (...) against the repressive silence advocated in vain by Tantalus.

En el resto de la obra se repetirá este mismo esquema pero la reiteración no hará sino poner en evidencia el cambio: un progresivo debilitamiento de las resistencias frente al *furor*. En efecto, en el primer acto, el *satelles*, aunque débilmente, se opondrá a los argumentos de Atreo y resultará vencido (vv. 334-335). Por su parte, en el diálogo con su hijo Tántalo (404-90), Tiestes, al igual que la sombra de Tántalo, irá del conocimiento y la resistencia al apetito a la sumisión frente a él. Incluso con ecos verbales explícitos se marcará la conexión con el prólogo en tanto este diálogo se cerrará con el verbo *sequor* (v.489).

En términos estructurales, temáticos y por las imágenes que despliega, el prólogo está integrado a tal punto con la obra que no sólo anticipa el horror que vendrá (especialmente entre los vv. 56-67) y su estructura (resistencia a *fames/furor*, seguida de una sumisión a *fames/furor*), sino que incluso la fórmula de esta sumisión (*sequor*: vv.100 y 489) se convierte en modelo de la capitulación de Tiestes frente al nuevo Tántalo (v.542). Las ideas centrales que en él se exponen (sed de sangre, crimen familiar, ansia de poder, muerte, venganza) y las imágenes y motivos con ellas vinculadas anticipan la acción que se está por representar. Ligadas a las fuerzas impulsoras de la obra, estas imágenes y motivos (hambre, sed, comer, beber, banquete, llenar, vaciar, saciedad, límite) señalan al

⁵² Cf. también *Medea* de Séneca, v. 953: "... Ira, qua ducis, sequor".

hombre como apetito y enfatizan su fundamental estatus de bestia. Esto es subrayado incluso en la primera oda coral, en la cual los nobles argivos, temiendo el regreso de la *uetus sitis* (v.119), rezan por el fin de los *impetus feri* (v.136) de la impiadosa prole de Tántalo, cuyo *daps fera* (v.150) fue castigado con “aeterna fames” (v.149) y “aeterna sitis” (v.150). La caracterización final de Tántalo como “uacuum guttur” (v.152), reducido a perseguir huidizos alimentos “patulis hiatibus” (v.157) y a intentar alcanzar agua que se convierte en polvo (vv.171–5), se refleja brillantemente en el comienzo del acto segundo. En efecto, en este acto Atreo devela su deseo insaciable de venganza (vv.245–79), su necesidad de ser “llenado” con un “maiore monstrum” (vv.253ss.). Este motivo atravesará la obra hasta el mismo acto final, donde el vacío no llenado de Atreo, su aparente incapacidad para saciarse, será enfatizado no sólo por las frenéticas palabras del propio Atreo (vv.889ss., 907, 1053ss.), sino también por la circunstancia irónica de haber “llenado” a Tiestes en un intento de satisfacerse a sí mismo (vv. 890, 979s.).

2.2. Hacia una teoría de la recepción y apropiación de textos: *Epistulae* XXXIII, LXXIX y LXXXIV

Para los fines que nos hemos trazado en el presente trabajo, quisiéramos insistir en lo que sigue en la condición de *auctor* desempeñada por Atreo, en tanto la consideración de los aspectos metadramáticos de esta tragedia a la luz de algunos pasajes de las cartas de Séneca podría permitirnos esbozar el sustrato de una poética común. Para tal fin, procederemos a indagar cómo el recurso a un lenguaje y a procedimientos metadramáticos en el prólogo de *Tiestes* –y sus proyecciones en el resto de la tragedia– podría ofrecernos indicios sobre cómo Séneca representa su propia función autorial. Este “salto” estaría habilitado, en tanto, como señala A.J. Boyle, *Tragic Seneca*...p. 112:

Senecan tragedy contains its own autobiography: past and future. The analogies with the past which structure the majority of Senecan plays underscore Senecan tragedy’s relationship to its own past, which it cites and recycles. The ‘anxiety of influence’ (to use Bloom’s terminology) which dominates the behaviour of characters such as Phaedra, Hippolytus, Atreus, Thyestes, Aegisthus, Oedipus, Jocasta, Agamemnon, Helen, Medea mirrors Seneca’s own anxiety before the determining literary past and prescriptive parental figures of the Graeco-Roman poetic tradition.

En este sentido, en las páginas anteriores vimos cómo el diálogo entre la Furia y Tántalo prefigura el *nefas-opus* de Atreo, con las matrices que lo distinguirán: mezcla, inversión y desmembramiento. Así, siguiendo un protocolo, la Furia primero y luego Atreo buscarán modelos mítico-literarios teniendo la *nouitas* como meta: “(...) fateor, immane est scelus, sed occupatum;⁵³ maius hoc aliquid dolor inueniat.” (vv. 273-275) [(...) lo admito, el

⁵³ Se destaca aquí el uso del participio pasivo de *occupo*, que, según el *OLD*, significa “to get the

crimen es monstruoso, pero se me han adelantado en cometerlo; que esta aflicción encuentre algo mayor.]

Vemos aquí que la *nouitas* se presenta como un tópico integrado a una práctica autoconsciente. Así pues, partiendo de estos indicios, sería posible trazar, con los debidos recaudos apuntados en la introducción,⁵⁴ un paralelo entre la poética de Atreo *auctor* y la de Séneca *auctor*, en la medida en que la dimensión autorreflexiva de esta tragedia podría remitirnos al proceso de *inuentio* que el propio Séneca opera en la configuración de su poética trágica. Esta comparación estaría apuntalada también por el hecho de que ninguno de los géneros cultivados por Séneca puede ser leído de manera monogénica, sino más bien como parte de un proyecto poligenérico más amplio.⁵⁵ Así pues, según veremos, será posible advertir una convergencia de efectos entre la poética de Atreo y la que Séneca explicita en sus *Epistulae* donde trata el tema de la recepción y la apropiación de textos.

En primer lugar, según ya lo hemos hecho notar, el *nefas-opus* de Atreo pone el foco en la fragmentación corporal y, así, el mensajero dice sobre Atreo que: “Stat ipse ad aras, ipse deuotos neci contrectat et componit et ferro admouet (vv.693-694).” [Él mismo está de pie junto a los altares, él mismo palpa a las víctimas consagradas a la muerte y las pone en orden y las mueve con el hierro.]

El texto pone en escena los cuerpos mutilados de las víctimas, que son objeto de una manipulación irreverente por parte de Atreo. Esta manipulación resulta clara si se atiende a los verbos con que es referida: *contrecto* y *compono*. El *OLD* indica que el primero involucra la idea de “to touch, handle, come in contact with” pero también “to appropriate; to take by stealth, to steal, purloin”; por su parte, el segundo significa “to bring into union, gather, collect, put together”, pero comprende también la idea de “compose, write”. Esta misma idea de manipulación y apropiación está presente en el v.757 en el uso del verbo *tracto*, cuyo alcance semántico comprende el manejo de todo tipo de material, llegando incluso a designar la acción de tocar la cuerda de la lira y trabajar la lana.

También Séneca configura su obra a partir de principios conscientes de inclusión, exclusión y reelaboración de materiales heredados, de los cuales se apropia activamente y

start of, to be beforehand with, to anticipate, to do a thing first, to outstrip.”

⁵⁴ Cf. nota 7.

⁵⁵ Cf. J. KER, “Seneca, man of many genres”, *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy and Politics*, K.Volk-G.D.Williams eds., Leiden-Boston, Brill, 2006, pp. 19-41. En tal sentido, indica A. SETAIOLI, “Seneca e lo stile”, *A.N.R.W.* 32 (1985), 815: “La posizione filosofica del Cordovano, che lo portava ad affermare recisamente la prevalenza delle *res sui uerba*, gli permetteva di staccarsi dal formalismo retorico, che subordinava al contrario il pensiero allo stile; la stessa tendenza dello stoicismo a non dare eccessiva importanza alla distinzione fra i generi letterari, ciascuno dei quali aveva le sue regole fisse, poteva contribuire a lasciare maggiore libertà all’individualità dell’ autore. D’altro canto il gusto barocco dei tempi di Seneca faceva sì che la retorica contemporanea, tutta volta ad ottenere l’effetto, tendesse (...) non a rifarsi alle regole canoniche dell’ oratoria, ma, nella sua ricerca dell’ espressione a tutti i costi originale, a crearsi essa stessa le sue regole, rompendo così la tradizione classica.”

con gran independencia.⁵⁶ Así, a partir del análisis de algunos pasajes de las *Epistulae* XXXIII, LXXIX y LXXXIV es posible extraer una serie de principios básicos en las cuales Séneca fundamenta la recepción de textos diversos y una utilización y apropiación instrumental de los mismos:

Quare depone istam spem posse te summatim degustare ingenia maximorum uirorum: tota tibi inspicienda sunt, tota tractanda. (...) Nec recuso, quo minus singula membra, dummodo in ipso homine, consideres: non est formosa, cuius crus laudatur aut brachium, sed illa cuius uniuersa facies admirationem partibus singulis abstulit. (*Ep.*XXXIII 5)⁵⁷

[Por este motivo, abandona esa esperanza de poder degustar en compendio la inteligencia de los más grandes hombres: debes examinarla toda, toda debes manejarla. (...) Y no rechazo que estudies cada miembro uno a uno, con tal que lo refieras al hombre mismo: no es hermosa aquella (mujer) cuya pierna o brazo es alabado, sino aquella cuya apariencia entera impide la admiración de las partes por separado.]

Es digno de nota el hecho de que en este pasaje se aluda a la idea de manipulación de los textos ajenos utilizando precisamente el verbo *tracto* y que los trozos textuales sean comparados con partes del cuerpo femenino. En efecto, la actitud que adoptará Séneca frente los modelos no será de reverencia incondicional sino que supondrá una activa toma de posesión. Este posicionamiento activo frente a los textos ajenos resulta iluminado si se tiene en cuenta que la lectura involucra la mirada, actividad eminentemente masculina en el mundo romano.⁵⁸ En este sentido, vale la pena volver sobre uno de los verbos con que la manipulación de los cuerpos por parte de Atreo es referida: *contrecto*. En efecto, en él confluyen, por una parte, la noción de “to touch carnally, to have illicit intercourse with” y, por otra, la de “to contemplate, look at.” Asimismo, en este pasaje es posible advertir que la manipulación de los *singula membra* constituye simplemente el punto de partida del proceso de apropiación de textos, en tanto éstos carecen de valor por sí mismos si no son referidos a una totalidad mayor (*compono*).

Esta misma actitud frente a los textos se reitera más adelante en la misma carta, en la que

⁵⁶ Por ejemplo, en la *Ep.*II 5 ni siquiera la lectura de textos de Epicuro es descartada y su abordaje es comparado con una activa incursión (*explorator*) en terreno ajeno (*transire in aliena castra*).

⁵⁷ Las citas del texto latino de *Ad Lucilium epistulae morales* se tomarán de la edición de F. PRÉCHAC, París, Les Belles Lettres, 1945. La traducción es propia.

⁵⁸ En este punto es oportuno mencionar lo apuntado por Fredrick a propósito de la falsa etimología que hace Varrón del verbo *uideo*. Según el autor, aunque la derivación de *uideo* a partir de *uis* es errónea, nos informa acerca de cómo los romanos miraron el mundo y qué pensaron sobre el acto de mirar en sí mismo: “From one theoretical perspective, Varro’s ‘strongest of the five senses’ illustrates well the connection in Western thought between the phallus, representation, and the eye (...). As a further demonstration of its *uis*, Varro associates visual command of the natural world with the power of the male gaze to violate the female body (...). Visual and physical violations are then overlapped in a phrase Varro presents as a euphemism (...).” (D. FREDRICK, “Invisible Rome”, *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 2).

también se promueve una actitud activa frente a la práctica literaria. Esto explica su constante relativización de la cita de autoridad en tanto lo que interesa no es la paternidad de los preceptos, sino que éstos sean oportunos e inspirados por la experiencia:

Omnes itaque istos, numquam auctores, semper interpretes sub aliena umbra latentes, nihil existimo habere generosi, numquam ausos aliquando facere, quod diu didicerant. Memoriam in alienis exercuerunt: aliud autem est meminisse, aliud scire. Meminisse est rem commissam memoriae custodire: at contra scire est et sua facere quaeque nec ad exemplar pendere et totiens respicere ad magistrum. 'Hoc dixit Zenon, hoc Cleanthes.' Aliquid inter te intersit et librum: quousque discas? Iam et praecipe. Quid est quod a te audiam, quod legere possum? 'Multum, inquit, uiua uox facit.' Non quidem haec quae alienis uerbis commodatur et actuari uice fungitur. (*Ep.* XXXIII 8-9).

[Considero, por consiguiente, que todos esos, que nunca son autores, siempre son intérpretes, que se esconden bajo la sombra ajena, no tienen nada de generosos, nunca se atreven a hacer lo que aprendieron durante tanto tiempo. Ejercitaron la memoria en cosas ajenas; pero una cosa es recordar, otra saber. Recordar es custodiar la materia confiada a la memoria; saber es, por el contrario, hacerla suya y no estar pendiente del modelo y volverse a menudo para mirar al maestro. 'Esto dijo Zenón, esto Cleantes.' Alguna diferencia existe entre tú y el libro. ¿Hasta cuándo aprenderás? Enseña también de una vez. ¿Por qué oíré de ti lo que puedo leer? 'Mucho hace –dice– la viva voz.' Ciertamente, no la que se aplica a palabras ajenas y actúa como notario.]

Vemos aquí que el filósofo no está para servir de archivo sapiencial, sino para administrar con prontitud y lucidez el remedio adecuado. En este sentido, se enumera una serie de pares de opuestos, uno pasivo y el otro activo (*interpretes/auctores; meminisse/scire; discas/paecipe*) y se insiste en la necesidad de encontrar una voz propia. Desde el punto de vista de la filosofía, el progreso no puede basarse en la adhesión incondicional a determinados textos. Finalmente, en esta misma carta se indica que los maestros no han de ser considerados nuestros señores (*domini*) sino nuestros guías (*duces*) (*Ep.* XXXIII 11).

Con todo, esta actitud frente a los modelos no implica desestimar el conocimiento del pasado, sino que éste asume un nuevo papel estimulante y ya no aporético:

[Sed] Multum interest utrum ad consumptam materiam an ad subactam accedas: crescit in dies, et inuenturis inuenta non obstant. Praeterea condicio optima est ultimi: parata uerba inuenit, quae aliter instructa nouam faciem habent. Nec illis manus inicit tamquam alienis; sunt enim publica (*Ep.* LXXIX 6).

[Hay mucha diferencia entre acercarse a un tema agotado o a uno recién iniciado: crece con el tiempo y las cosas que se han encontrado no son obstáculo para las que se encontrarán. Además, la mejor condición es la del último: encuentra las palabras preparadas, las que dispuestas de otro modo tienen una nueva apariencia. Y no pone las manos sobre aquellas como si fueran ajenas, pues son públicas.]

La *nouitas* no estará en los temas mismos sino en una nueva organización del material provisto por la tradición, con vistas a transformarlo y crear algo distinto, de acuerdo con una clara voluntad agonística.

Aunque el análisis de los pasajes anteriores es ilustrativo, la teoría senequiana sobre la imitación se halla expuesta con mayor detalle en la *Ep.* LXXXIV, cuyo punto de partida es la constatación de la utilidad de la lectura, siempre que ésta se alterne regularmente con la escritura, que dará una estructura de unidad (*corpus*) a todo aquello que la lectura ha recogido. Así, como las abejas recogen cada día parte del néctar para transformarlo luego en una sustancia orgánicamente distinta y única, la miel (*Ep.* LXXXIV 3), también nosotros debemos, en un primer momento pasivo, recibir aportes de diversas procedencias para luego, en un segundo momento activo, unificarlos y transformarlos mediante la acción de nuestro espíritu:

(...) nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diuersa lectione conguessimus separare (melius enim distincta servantur), deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat. (*Ep.* LXXXIV 5).

[Nosotros también debemos imitar a estas abejas y separar todo lo que hemos recogido a partir de diversas lecturas (pues las cosas separadas se conservan mejor), luego una vez aplicado el cuidado y el talento de nuestro ingenio, debemos fundir aquellas diversas libaciones en un solo sabor, de modo que aunque sea evidente de dónde fueron tomadas, parezca sin embargo ser otra cosa que lo que se tomó.]

La idea de la importancia de la lectura es un lugar común de la retórica antigua, pero en Séneca encontramos una innovación extremadamente original y moderna:⁵⁹ la de la reelaboración personal, que se convierte en él en un proceso profundo de asimilación del pensamiento –no del estilo–, que hace de los datos adquiridos algo sustancialmente nuevo y diverso de aquello que eran. Es por este motivo que Séneca, a diferencia de los maestros de retórica, no recomienda un gran número de lecturas de autores distintos pues un amplio número atenta contra la asimilación profunda de sus enseñanzas. En la medida en que lo que se propugna es una *imitatio* y una *aemulatio* creativas, se afirma que:

Etiam si cuius in te comparebit similitudo quem admiratio tibi altius fixerit, similem esse te uolo quomodo filium, non quomodo imaginem: imago res mortua est. 'Quid ergo? non intelletur cuius imiteris orationem? cuius argumentationem? cuius sententias?' Puto aliquando ne intellegi quidem posse, si magni uir ingenii omnibus quae ex quo uoluit exemplari traxit formam suam inpressit, ut in unitatem illa competant. (*Ep.* LXXXIV 8)

⁵⁹ Cf. A. SETAIOLI, *Seneca e lo stile...* pp. 849-852.

[Incluso si aparece en ti la semejanza con alguno que tú hayas admirado profundamente, quiero que tú seas semejante como un hijo, no como una copia: la copia es una cosa muerta. ‘¿Pues qué? ¿No se entenderá el discurso de aquel a quien imitas, su argumentación, sus opiniones?’ Pienso que a veces no puede entenderse, si un varón de gran talento imprimió su propia forma a todas las cosas que tomó del modelo que quiso, para que tiendan a la unidad.]

Una última imagen que sintetiza la fusión de materiales diversos como origen de algo distinto la encontramos más adelante en esta carta. Se trata de la imagen del coro, con la que se ilustra una vez más cómo a partir de la unión de multiplicidades puede surgir un todo orgánico:

Non uides quam multorum uocibus chorus constet? unus tamen ex omnibus redditur.
Aliqua illic acuta est, aliqua gravis, aliqua media; accedunt uiris feminae, interponuntur
tibiae: singulorum illic latent uoces, omnium apparent. (*Ep. LXXXIV* 9)

[¿No ves de cuántas voces se compone un coro? Sin embargo, de todas se hace una. Aquélla es aguda; la otra, grave; la otra, mediana. Se unen las voces de las mujeres a las de los hombres; acompañan las flautas. Allí se ocultan las voces de cada uno, aparecen las de todos.]

3. Conclusión

Las tragedias de Séneca han dado lugar a lecturas marcadamente divergentes. Por una parte, una actitud ya antigua consiste en considerarlas como una suerte de puesta en escena del manifiesto moral del Pórtico; inversamente, ciertos críticos se han negado a considerarlas como algo distinto de objetos estéticos. Una salida posible de esta aporía podría estar en abandonar las interpretaciones excluyentes, considerando la conexión entre las obras en prosa y las obras poéticas bajo el prisma de la poética genérica. Por otra parte, el abandono de una lectura unilateral de las tragedias como *exempla e contrario* de los postulados del estoicismo enunciados en los tratados filosóficos se encuentra sustentado en el estado incierto de la cronología de las obras de Séneca en general, que torna imposible la presentación de un modelo de evolución diacrónico y obliga a enfrentar el corpus como un organismo único, desprovisto de jerarquías. Una lectura que prescinde de la superioridad apriorística de un género sobre otro permite, por ejemplo, detectar y explorar las implicancias del cambio de valencia de una categoría como la del *furor* en el proceso de su transcripción de un género a otro. En efecto, si el *furor* se vincula en los tratados filosóficos con nociones de disgregación y destrucción, adopta en *Tiestes* una función creativa en tanto constituye el punto de partida de la génesis misma de la tragedia, que se alimenta de la puesta en acto de estos principios. Asimismo, el vacío que caracteriza a la ira en el *De ira* se convierte en la posibilidad de encontrar, a través de la escritura, sobre ese vacío que es la página en blanco, todo lo que aún queda por hallar (*inuentura*). Por su

parte, la ira en su aspecto de hibridez o mezcla monstruosa que encontramos en el tratado, abre en *Tiestes* la posibilidad del diálogo intertextual con el pasado, con vistas a manipular y transformar activamente sus modelos.

De esta manera, es posible señalar varias coincidencias entre la poética de Atreo como *auctor* y la que Séneca propugna en sus *Epistulae*. Por una parte, encontramos en ambos una focalización y una manipulación del fragmento (corporal o textual), que no tiene otro objetivo que remitirlo luego a un contexto de significación mayor (*compono*). La matriz de la mezcla es también, según hemos advertido, un elemento importante en la poética de ambos *auctores* en tanto es condición necesaria para el surgimiento de algo orgánicamente distinto. Asimismo hemos notado que ambos preconizan una apropiación activa, agonística de los modelos del pasado, cuyo conocimiento no es obstáculo sino acicate para nuevos descubrimientos. Por otro lado, tanto en los pasajes analizados de las *Epistulae* como en *Tiestes* el lugar de la recepción de los textos se construye como una instancia activa. De esta manera, así como en el caso de las *Epistulae* se incita a los lectores a abandonar su condición de *interpretes* y a pasar a ser ellos mismos *auctores*, en el caso de la tragedia, al desnudarse los procedimientos de configuración del artefacto estético, se problematiza la supuesta pasividad del lector y se lo vuelve cómplice de la propia construcción del *nefas-opus*. Más allá de las implicancias éticas que esto podría tener, lo que nos interesa resaltar es el rol activo que se le asigna al lector en el proceso de comprensión y decodificación de la tragedia. Se advierte entonces cómo, a partir de heterogeneidades distintas como son la tragedia y la obra en prosa, puede verse surgir una poética transgénica consistente, cuyos emblemas son la manipulación del fragmento y la mezcla de elementos diversos con la idea de transformarlos, a partir de una apropiación y recepción activa de los mismos que apunte a imprimirles una impronta propia.

4. Bibliografía consultada

4.1. Ediciones y traducciones

Tiestes:

Sénèque, *Tragedies*, F. R. Chaumartin (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Séneca, *Tragedias completas* (trad. de Lorenzo Riber), México, Aguilar, 1976.

Séneca, *Tragedias* (intr., trad. y notas de Jesús Luque Moreno), Madrid, Gredos, 1997.

De ira:

Sénèque, *Dialogues. De la Colère*, A. Bourgery (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1951.

Séneca, *Diálogos* (intr., trad. y notas de Matías López López), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.

Ad Lucilium epistulae morales:

Sénèque, *Lettres a Lucilius*, F. Préchac (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1945.

4.2. Diccionarios

Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Lewis Ch. T. & Short, Ch., *Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Glare, G. (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

4.3. Estudios

Boyle, A. J., “Senecan Tragedy: Twelve Propositions”, *The Imperial Muse. Ramus Essays on the Roman Literature of the Empire*, A.J.Boyle ed., Victoria, Aureal Publications, 1988, pp. 78-99.

-----, *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, London, Routledge, 1997.

Fredrick, D., “Invisible Rome”, *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002.

Ker, J., “Seneca, man of many genres”, *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy and Politics*, K. Volk -G.D.Williams eds., Leiden - Boston, Brill, 2006, pp. 19-41.

Littlewood, C., “Gender and Power in Seneca’s *Thyestes*”, *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, Fitch, J.G. ed., New York, Oxford University Press, 2008.

Mazzoli, G., *Seneca e la poesia*, Milán, Ceschina, 1970.

-----, “Les prologues des tragédies de Sénèque”, *Pallas* 49 (1998), 121-134.

Meltzer, G. “Dark Wit and Black Humor in Seneca’s *Thyestes*”, *Transactions of the American Philological Association* 118 (1988), 309-330.

Nussbaum, M. C., “Serpents in the Soul. A Reading of Seneca’s *Medea*”, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, James J. Clauss & Sarah Iles Johnston eds., Princeton, Princeton University Press, 1997.

Park Poe, J., “An Analysis of Seneca’s *Thyestes*”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 100 (1969), 355-376.

Schiesaro, A., “Passion, reason and knowledge in Seneca’s tragedies”, *The Passions in Roman Thought and Literature*, Morton Braund, S. - Gill, C. eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

-----, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Setaioli, A., “Seneca e lo stile”, *A.N.R.W.* 32 (1985), 776-858.

Vogt, K. M., “Anger, Present Injustice and Future Revenge in Seneca’s *De ira*”, *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy and Politics*, K.Volk - G.D.Williams eds., Leiden-Boston, Brill, 2006, pp. 57-74.