

EL ESPECTÁCULO DEL HEROÍSMO ESTOICO Y SU SUBVERSIÓN POR LA POÉTICA DEL HORROR DE SÉNECA Y LUCANO

Martín Vizzotti

Universidad Nacional de LaPlata

cajasky@yahoo.com.ar

Resumen

Tanto la tragedia de Séneca como la épica de Lucano despliegan una concepción espectacular del crimen, un espectáculo del horror que sólo adquiere sentido en tanto se instaure una relación teatral que complete y actualice las posibilidades significativas del acto en sí. La interacción poética entre el horror y el espectáculo desestabiliza el paradigma del héroe estoico, pues las matanzas son concebidas de manera estética y sus autores las llevan a cabo con el cuidado de verdaderos artistas, sin descuidar detalle alguno: el espectáculo del horror se despliega entonces al modo de un texto-espectacular.

Para esto resulta indispensable la existencia de una audiencia que recepte activamente el espectáculo: Vulteyo, Esceva, Atreo, Ulises y Medea son conscientes —en mayor o en menor medida— de que sus acciones sólo serán inteligibles para la posteridad y de que únicamente adquirirán sentido en tanto se realicen ante un público que ordene, interprete y dé cuenta de ellas en tanto fenómenos de significación y de comunicación.

Palabras clave: texto espectacular - horror - estoicismo - Séneca - Lucano.

Abstract

Both Senecan tragedy and Lucanian epic deploys a spectacular conception of the crimes featured in them, a spectacle of horrors that only acquires existence if a theatrical relationship is achieved with an audience capable of fulfilling the various possible meanings of the performance. The poetical interaction between horror and spectacle upsets and disturbs the binding paradigm of the Stoic hero due to the highly aesthetic way in which the murders are conceived and the way in which their authors carry them out with the care of true artists: the spectacle of horror deploys itself then as a spectacular-text.

To achieve this status an active audience is required: Vulteijs, Scaeva, Ulysses, Atreus and Medea all know —each to their own extent— that their actions will be intelligible to the posterity and will have meaning only if an audience fulfils their meaning and acknowledges them as truly communicational phenomena.

Keywords: spectacular text - horror - stoicism - Seneca - Lucan.

Las espectaculares y atroces acciones desplegadas tanto en la tragedia de Séneca como en la épica de Lucano se caracterizan, principalmente, por la profunda conciencia teatral con las que son concebidas, planeadas y ejecutadas. Desde sus más tempranas épocas, la sociedad romana invistió los ritos fundantes de su cultura y de sus prácticas sociales con una clara concepción teatral¹: funerales, sacrificios, celebraciones, procesos judiciales, casamientos, procesiones religiosas o triunfales, etc., se desarrollaban a la manera de hechos teatrales², presuponiendo una audiencia específica, un escenario definido y numerosos actores cumpliendo roles claramente asignados³. Estas características se exacerbaban en el convulsionado siglo I d. C., cuando la separación irreconciliable entre *verba* y *acta* alcanza, como afirma Vassily Rudich, niveles casi esquizofrénicos y las actividades públicas y políticas adquieren prácticamente el carácter de una representación teatral⁴.

Séneca y Lucano reflejan, agudizan y ponen en juego esta concepción espectacular de los actos. En este trabajo analizaremos cómo Lucano dispone las furiosas acciones de Vulteyo y Esceva de tal modo que resultan espectáculos circenses, con una audiencia privilegiada y una disposición espacial verdaderamente consecuente con el *theatri more*. Esto, que de por sí resulta interesante, se ve potenciado y profundizado por la conciencia que poseen sus personajes históricos de formar parte de un espectáculo y por el cuidado estético con el que conciben y llevan a cabo sus furiosas acciones, las cuales requieren ser contempladas para adquirir completa existencia, significación e inteligibilidad⁵.

Estos aspectos se profundizan en la tragedia de Séneca, pues el propio género ofrece al autor un campo mucho más rico y amplio para explorar, complejizar y problematizar la cuestión de la representación dentro de la representación.

¹ Boyle (1997: 3-7).

² De Marinis (1997: 7-9).

³ Boyle (1997: 5-6).

⁴ Rudich (1997: 4-5): "*The divorce between verba and acta, a sort of socio-political 'schizophrenia,' now came to form one of the primary characteristic in both collective and individual behavior which from now on became fraught with ambivalences and ambiguities on all levels of interaction – a key factor for understanding both the history and the literature of the time. As regards the upper echelon of society, this 'schizophrenic' dilemma was exacerbated by the fiction of the senate's partnership in the government while in fact it was deprived of any independence and freedom of initiative. [...] By the time of Nero, this predicament was further aggravated by the reign of terror.*" Cfr. también Griffin (1986(b): 195-198).

Nos detendremos en las ejecuciones de Astianacte y Polixena (*Trojanas*) en primer lugar, puesto que ofician de transición entre los episodios de *Pharsalia* elegidos y las tragedias senecanas, para enfocarnos luego en la cuidada y profunda disposición estética de la venganza que llevan a cabo Medea y Atreo, ambas pergeñadas y ejecutadas con el cuidado y la conciencia trágica de verdaderos dramaturgos.

La obra trágica de Séneca intenta, más que enseñar o convencer, plantear y ahondar en los aspectos más controvertidos y espinosos de la doctrina estoica⁶. Como él mismo lo dice en una de sus epístolas, busca transitar campamentos ajenos y extraños, no como desertor sino como explorador⁷. La riqueza de sus personajes trágicos radica no en una adecuación servil a los moldes impuestos por la doctrina estoica⁸, sino en la problematización e indagación de sus aspectos más espinosos. Así los personajes principales⁹, más cercanos (en su superficie) al estoicismo, como Edipo, Tiestes o Hípólito, poseen en su estructura profunda sutiles inconsistencias que desestabilizan el paradigma estoico¹⁰. Los personajes desmesurados, irascibles y violentos presentan, contrariamente a los personajes en apariencia persuasivos¹¹, una fuerte impronta estoica, una muy coherente estructura profunda hondamente enraizada en la doctrina que ofrece una certera construcción estoica de específicos aspectos anti-estoicos.

Lucano, por su parte, despliega en *Pharsalia* un universo eminentemente estoico, donde las imágenes, el vocabulario y la terminología específica pertenecen a esta escuela de pensamiento¹². Sin embargo, en una paradoja muy del gusto de

⁵ De Marinis (1997: 25): "Las diferentes disciplinas, semiológicas y otras, que se han ocupado en los últimos años de la textualidad (no sólo literaria), ya han aclarado de manera definitiva que todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatario (lector, espectador) completarlo, actualizando sus potencialidades significativas y comunicativas. [...] Considerándolo bien, el espectáculo ni siquiera tiene una existencia verdaderamente autónoma, de entidad finita y completa en sí misma: al contrario, adquiere sentido, se hace inteligible, comienza realmente a existir en cuanto tal, esto es, como hecho estético y semiótico, sólo en relación con las ya mencionadas instancias de su producción y de su recepción (mejor dicho, de sus recepciones)".

⁶ Rosenmeyer (1989: 43).

⁷ Séneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, 2, 5.

⁸ Park Poe (1989: 355-356).

⁹ Rosenmeyer (1989: 8 ss).

¹⁰ Galán (2002: 72).

¹¹ Cfr. Rosenmeyer (1989: 22).

¹² Lapidge (1979: 334-370); Sklenár (1990: 281-296).

Lucano, la cosmovisión estoica y su vocabulario filosófico sirven al poeta para construir un universo en disolución que pone en juego y desestabiliza todos los fundamentos de la doctrina.

Desarrollaremos sucintamente las características fundantes del heroísmo estoico para ver luego cómo están problematizadas tanto en *Pharsalia* como en la tragedia de Séneca.

Los elementos constitutivos del héroe estoico se ven desestabilizados y subvertidos por las operaciones poéticas desplegadas en los entramados textuales, mostrando espectáculos horrorosos donde conceptos centrales como *virtus* y *pietas* se ven vaciados de significados y se transforman en macabros remedos de lo que alguna vez fueron o significaron. Por otro lado, la profunda conciencia teatral del sabio estoico se ve trastrocada y subvertida en los cuentos monimentales que despliegan los personajes y, sobre todo, en el puntilloso y minucioso cuidado estético con el que conciben, planean y ejecutan las matanzas.

La concepción senecana del héroe estoico

El estoicismo (al igual que otras escuelas filosóficas, especialmente la cínica) alentó los despliegues dramáticos de su doctrina y de la enseñanza de la misma¹³: el sabio debe ser, en todo momento *exemplar*¹⁴, sus actos deben enseñar e inspirar a los otros. El héroe estoico, figura siempre asimilable al *sapiens*, literalmente actúa su papel. Su heroísmo es altamente planeado, consciente de sí mismo, comprometido e intelectualizado: el héroe se comporta como un actor ante un público (ya sea éste de hombres o de dioses), y esta actitud hace que sus acciones adquieran sentido en tanto performances, pues están concebidas como experiencias estéticas¹⁵. El mundo se convierte entonces en un anfiteatro donde los dioses contemplan extasiados cómo Catón enfrenta y sobrelleva la adversidad. Séneca, por su parte, ejecuta el mandato fatal de Nerón de forma tal que quede grabado como ejemplo último de su doctrina y punto culminante de su vida¹⁶.

¹³ Rosenmeyer (1989: 47-48): "*Stoicisms prompts theatrical tropes. The roman stoics focus on playacting in the presence of others, they do so specially at the point where the play draws to its conclusion; the plethora of possible mask has been discarded for the one authentic role and the snuffing out of life has to be cast in the heroic mould*".

¹⁴ Hijmans (1966: 237); Séneca, *De Providentia*, 6.3.

¹⁵ Rosenmeyer (1989: 48).

La dramatización y el histrionismo que marcan estos momentos dan muestra de cuán profunda es la conciencia que el sabio tiene de su papel: al volver sus actos un ejercicio de afirmación existencial¹⁷ el héroe se regodea en prolongarlos, controlarlos, articularlos e incluso disfrutarlos. El héroe estoico hace de su muerte una producción¹⁸.

El suicidio de Catón¹⁹

El suicidio de Catón de Útica fue un acto fundacional que instauró en la sociedad romana y en su imaginario el modelo paradigmático de la *voluntaria mors*²⁰. Su muerte conjuga diversos factores y circunstancias que la convierten en el *exemplum* de la *éulogos exagógé*, es decir, de la salida racional de la vida²¹.

Es evidente que Catón concibió y ejecutó su muerte de manera teatral: la cena erudita y amena donde se discuten paradojas estoicas, el paseo habitual después de la misma, la despedida un poco más efusiva y amistosa que de costumbre, el reclamo de la espada arrebatada y, sobre todo, la lectura del *Fedón* enmarcan su decisión dentro de una tradición ética y filosófica específica²².

Los elementos teatrales desplegados en la muerte del general son diáfanos, así como también el carácter público de su decisión; no es el acto solitario y desesperado con el que solemos asociar el suicidio en estos tiempos²³: amigos y familiares están presentes e intentan disuadir a Catón, pero finalmente sus

¹⁶ Tácito, Cornelio, *Annales*, XV, 60-63.

¹⁷ Rosenmeyer (1989: 52): "The character intense recognition that he is creating his role for the dereliction and the horror of others, and that their presence adds sustenance to his standings, is also a kind of existential exercise".

¹⁸ Rosenmeyer (1989: 59): "The stoic hero makes his death a production. He insist on controlling, prolonging, hastening, enjoying, protesting his death. Even Jason or Aegystus, in all else cowards confessed, shows a readiness for death equal of the hardest".

¹⁹ Partes de esta sección utilizan material perteneciente a nuestro artículo "Suicidio y teatralidad en *De providentia*", de pronta publicación en *Boletim de Estudos Clássicos*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 2010.

²⁰ Griffin (1986(b): 195): "It was the way in which the younger Cato chose to stage his end and the way in which others celebrated it thereafter that explain why political opponents of the Emperors, who were ordered to kill themselves or even were actually executed, came to be thought of, and probably thought of themselves, as following the great Stoic Cato in his death." También 198: "[...] philosophy, again via Cato, helped to provide the etiquette and style for suicide".

²¹ Griffin (1986 (a): 72).

²² Griffin (1986 (b): 195-196).

²³ Griffin (1986 (a): 65-66).

serenos argumentos y su *iusta causa* prevalecen. Sin embargo, es la lectura del *Fedón* lo que termina de enmarcar filosóficamente la decisión de matarse y elegir esta *éulogos exagogé*. La identificación consciente con Sócrates no pasó inadvertida ni para sus contemporáneos ni para los autores posteriores²⁴. Cicerón destaca, además de la *incredibilem gravitatem* del general²⁵, la identificación con Sócrates, resaltando la *iustam causam* que los dioses habían ofrecido a ambos varones para llevar a cabo el suicidio²⁶:

Cato autem sic abiit e vita, ut causam moriendi nactum se esse gauderet. vetat enim dominans ille in nobis deus iniussu hinc nos suo demigrare; cum vero causam iustam deus ipse dederit, ut tunc Socrati, nunc Catoni, saepe multis, ne ille me Deus Fidius vir sapiens laetus ex his tenebris in lucem illam excesserit, nec tamen ille vincla carceris ruperit -leges enim vetant-, sed tamquam a magistratu aut ab aliqua potestate legitima, sic a deo evocatus atque emissus exierit.

(Catón sin embargo se marchó de esta vida de tal modo que se alegraba por haber encontrado una causa para morir. Aquel dios que reina en nosotros nos prohíbe retirarnos de aquí sin su consentimiento; cuando en verdad este dios haya otorgado una causa justa, como antes a Sócrates, ahora a Catón y a menudo a muchos, el varón sabio, -por el dios Fidiol-saldrá dichoso desde estas tinieblas a la luz. No romperá las cadenas de su cárcel -se lo prohíben las leyes- pero saldrá llamado por el dios como si algún magistrado u otra potestad legítima le llamasen).

²⁴ Rist (1995: 253).

²⁵ Cicerón, *De Officiis*, I, 112: "Atque haec differentia naturarum tantam habet vim, ut non numquam mortem sibi ipse consciscere alius debeat, alius [in eadem causa] non debeat. Num enim alia in causa M. Cato fuit, alia ceteri, qui se in Africa Caesari tradiderunt? atqui ceteris forsitan vitio datum esset, si se interemissent, propterea quod lenior eorum vita et mores fuerant faciliores; Catoni cum incredibilem tribuisset natura gravitatem, eamque ipse perpetua constantia roboravisset semperque in proposito susceptoque consilio permansisset, moriendum potius quam tyranni vultus aspiciendus fuit."

²⁶ Cicerón, *Tusc. Disp.* I, 74.

A mediados del siglo I. d.C. Catón ya estaba consagrado como el mártir político por excelencia²⁷, y encarnaba el ideal de coherencia entre *verba* y *acta* en una época en la cual, como hemos dicho, la disociación de estos conceptos alcanzaba quizás su mayor expresión. Séneca lleva el suicidio de Catón a extremos estéticamente espectaculares impensables en escritores del siglo I a.C., y quizás también inconcebibles en otro período que no sea a mediados del siglo I d.C.

Sin embargo el punto donde Séneca muestra una visión particular y específica dentro de este contexto más tradicional se encuentra a partir del párrafo II, 7 de *De providentia*.

Miraris tu, si deus ille bonorum amantissimus, qui illos quam optimos esse atque excellentissimos uult, fortunam illis cum qua exerceantur adsignat? Ego uero non miror, si aliquando impetum capiunt spectandi magnos uiros conluctantis cum aliqua calamitate.

¿Te maravillas de que, si ese dios amante de los hombres buenos, que quiere que ellos sean óptimos y excelentísimos, les asigne [a estos] una suerte contra la cual ejercitarse? Yo, en verdad, no me maravillo si cada tanto tienen el impulso de contemplar a los grandes hombres combatir con alguna desgracia.

Se esboza aquí la existencia de un impulso de índole estético y una necesidad de este dios amante de los hombres probos de contemplar (*impetum spectandi*) un espectáculo particular. Pero antes, Séneca debe determinar con precisión qué tipo de espectáculo es digno del interés de los dioses²⁸. De este modo arribamos al *exemplum* por excelencia: el suicidio de Catón²⁹.

²⁷ Griffin (1986(b): 196).

²⁸ Séneca, *De Providentia*, II, 8: "Non sunt ista quae possint deorum in se uultum conuertere, puerilia et humanae oblectamenta leuitatis".

²⁹ Séneca, *De Providentia*, II, 9.

Ecce spectaculum dignum ad quod respiciat intentus operi suo deus, ecce par deo dignum, uir fortis cum fortuna mala compositus, utique si et prouocauit. Non uideo, inquam, quid habeat in terris Iuppiter pulchrius, si <eo> conuertere animum uelit, quam ut spectet Catonem iam partibus non semel fractis stantem nihilo minus inter ruinas publicas rectum.

(He aquí un espectáculo digno para que dios contemple atento a su obra, he aquí algo igual de digno que dios, el varón fuerte plantado ante la mala fortuna, incluso también si la ha provocado. No encuentro -diré- qué habría en la tierra que Júpiter pueda considerar más bello, si quisiera posar su mirada [aquí], como que contemplar a Catón, ya derrumbado más de una vez su partido, alzándose en nada menos recto entre las ruinas de la república).

Catón es presentado como aquel varón firme y tenaz en su propósito que Horacio canta en la oda III, 3 (vv. 1- 8), impertérrito e impávido ante la caída del orbe entero y que ya Cicerón había prefigurado en *De Officiis* I, 112: *semperque in proposito susceptoque consilio permansisset, moriendum potius quam tyranni uultus aspiciendus fuit.*

Se despliega entonces un *theatrum mundi* donde una audiencia divina disfruta, con fruición estética, de un espectáculo particular y específico: un gran hombre sobrellevando valientemente las desgracias (II, 7-8). Séneca destaca con gran precisión el libre albedrío y la serenidad con la que el general emprende su acto final: *Aggredere, anime, diu meditatam opus, eripe te rebus humanis* (*De Prov.* II, 9). Esta calma y esta serenidad se constituyeron en características necesarias de toda *éulogos exagoge* en el mundo romano. Termina el discurso y reaparece la voz de Séneca narrando el gratísimo espectáculo³⁰:

Liquet mihi cum magno spectasse gaudio deos, dum ille uir, acerrimus sui uindex, alienae saluti consulit et instruit discedentium fugam, dum studia etiam nocte ultima tractat, dum gladium sacro pectori infigit, dum viscera spargit et illam sanctissimam animam indignamque quae ferro contaminaretur manu educit.

³⁰ Séneca, *De Providentia*, II, 11.

(Tengo muy claro que los dioses contemplaron con enorme goce, mientras aquel varón, severísimo vengador de sí mismo, se ocupa de la salvación ajena y prepara la huida de los disidentes; mientras se dedica al estudio incluso en la última noche; mientras la espada lastima el sacro pecho, mientras desparrama sus vísceras y libera ese alma santísima e indigna de ser mancillada por el hierro con su propia mano).

Destaca el epíteto del general, que se condice con la condición que Séneca exhorta a Lucilio a alcanzar en sus epístolas³¹: Catón, *vindex sui*, muestra su sangre fría y su disposición anímica al garantizar la seguridad y la vida de todos los que lo rodean. Estos actos no sólo realzan la profunda humanidad del general, sino que reafirman y atestiguan hasta qué punto la decisión tomada es fruto de la voluntad y la razón y no obra de la desesperación, hecho puntual y central en la disposición y ejecución de las acciones eminentemente espectaculares que analizaremos un poco más adelante, particularmente el suicidio de los soldados cesarianos en *Pharsalia* IV.

La calma y la *securitas* del general se revelan en los dos ‘compañeros’ escogidos para pasar su última noche: el libro y la espada. Ambos objetos poseen una función connotativa central. La lectura del *Fedón*, particularmente, enmarca la escena y agrega a la representación todo un conjunto de significados y connotaciones que apelan directamente a la competencia enciclopédica de los espectadores y de la posteridad, identificando y adscribiendo la muerte de Catón a la de Sócrates.

El ímpetu estético que empuja a los dioses a volver su rostro hacia este *theatrum mundi* se apodera entonces del propio narrador³²:

Inde crediderim fuisse parum certum et efficax uulnus: non fuit dis immortalibus satis spectare Catonem semel.

(Incluso creería que la herida fue poco certera y eficaz: no fue suficiente para los dioses inmortales contemplar a Catón una sola vez).

³¹ *Vindica te tibi* es la orden con que Séneca abre su primera carta a Lucilio. Séneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, I, 1.

³² Séneca, *De Providentia*, II, 12.

Enmascarando su propio *impetum spectandi* detrás de la figura de los dioses, el narrador no duda en reformular el hecho histórico en pro de una mayor efectividad dramática. La muerte del general requirió, según Plutarco, dos pasos para ser completada, ya que el dolor de la herida desvaneció a Catón. Séneca reformula el material histórico para transformarlo en hecho teatral, en el cual el énfasis está puesto sobre la relación que se establece entre el actor y la audiencia³³.

Pasamos ahora a ver cómo esta concepción espectacular de los actos está presente en la épica y en la tragedia de nuestros autores y cómo el paradigma estoico de heroicidad se ve subvertido de manera radical.

Vulteyo, Esceva y Troyanas: El teatro del horror

En el libro IV de *Pharsalia*, una pequeña embarcación cargada de soldados cesarianos queda atrapada y es arrastrada hasta una peligrosa bahía rodeada de acantilados que se inclinan amenazantes (*Phars.* IV, 455-461). Estas rocas ofrecen un punto de observación privilegiado para la contemplación del combate:

*hanc omni puppes statione solutae
circumeunt, alii rupes ac litora complent.* (IV, 463-64)

*detegit orta dies stantis in rupibus Histros
pugnacesque mari Graia cum classe Liburnos.* (IV, 529- 530)

(La rodean naves procedentes de todos los puertos,
otros llenan las costas y los despeñaderos

El día mostró a los Histros de pie sobre las rocas
y junto a la flota griega, a los combativos Libarnos sobre el mar).

³³ De Marinis (1997: 8): "Sólo con su cooperación [i.e. las contribuciones de las ciencias humanas y sociales] el estudioso del teatro puede proceder a refundar seriamente los estatutos de su disciplina e intentar de ese modo dar cuentas efectivamente del hecho teatral no sólo, o principalmente, como producto, objeto, resultado, sino también, y especialmente como proceso o, mejor aún, como conjunto de fenómenos interconectados: lo que además quiere decir dar cuenta de él como fenómeno de significación y de comunicación, es decir, como un hecho esencialmente *relacional*".

La arenga del comandante a sus jóvenes soldados deja entrever esta conciencia estética que hemos destacado:

*non tamen in caeca bellorum nube cadendum est
aut cum permixtas acies sua tela tenebris
inuoluent. [...]*

*perit obruta uirtus
nos in conspicua sociis hostique carina
constituere dei; praebebunt aequora testes,
praebebunt terrae, summis dabit insula saxas,
spectabunt geminae diuerso litore partes.*

(IV, 488-495)

(No caeremos, sin embargo, en la oscura nube de la guerra
o cuando las armas mezcladas envuelven en las tinieblas
a los ejércitos [...])

la virtud oculta desaparece.

Los dioses nos han colocado en una nave claramente visible para nuestros compañeros y para nuestros enemigos; el mar ofrecerá los testigos, las tierras los ofrecerán, nos los dará esa isla con sus altas rocas, Los bandos hermanos nos contemplarán desde costas opuestas).

El comandante cesariano no sólo es consciente de la necesidad de espectadores y testigos (*perit obruta uirtus*, IV, 491) sino también del cuidado artístico con el que debe llevarse a cabo el *magnum et memorabile exemplum* (IV, 496-497), su monumento póstumo a la *militiae pietas*³⁴. La preocupación estética implica tanto la concepción del acto como su ejecución; en su discurso, Vulteyo considera las circunstancias que harán aún más admirable el sacrificio:

*o utinam, quo plus habeat mors unica famae,
promittant ueniam, iubeant sperare salutem,
ne nos, cum calido fodiemus viscera ferro,
desperasse putent.*

(Phars. IV, 509-512)

³⁴ Ahl (1976: 117-120; 149, 201).

(Ojalá, para que nuestra muerte única posea una mayor fama, nos prometan el perdón, que nos ordenen esperar la salvación, para que, cuando excavemos nuestras vísceras con el cálido hierro, no piensen que estábamos desesperados).

Finalmente, el combate previo al suicidio en masa es sólo un aporte exquisito al *monimentum* que están realizando, la pincelada final que garantiza, tal como quería el comandante, que el atroz espectáculo sea un meditado -aunque perverso- acto racional, nunca fruto de la desesperación:

*utque satis bello visum est fluxisse cruoris
uersus ab hoste furor.*

(*Phars.* IV, 539-540)

(Cuando consideraron que la sangre derramada en el combate era suficiente, desvían su furia del enemigo).

Satisfechos con su obra, los soldados vuelven sus armas contra sus propios compañeros. El horror de sus acciones despliega un espectáculo monstruoso que subvierte aquello que los convierte en *indomitos viros* (IV, 505), su *virtus* y su *pietas*³⁵:

*nec nobis adactis
debetur gladiis: percussum est pectore ferrum
et iuguli pressere manum. cum sorte cruenta
fratibus incurrunt fratres natusque parenti,
haud trepidante tamen toto cum pondere dextra
exegere enses. pietas ferientibus una
non repetisse fuit.*

(IV, 560-566)

³⁵ Rudich (1997: 133-134): "There exists yet another psychological dimension hinted at by the seductive appeal of suicide for the caesarian warriors. It suggests, despite the appearance of political and personal loyalty, an emotional anarchism and an existential nihilism, a passion for destruction, and self-destruction for its own sake, an involvement with danger and risk, 'on the verge of the abyss,' as inner spiritual need. Again, it is not necessary to claim that Lucan himself was necessarily conscious of it".

(La herida no se debe a los gladios
dispuesto: El hierro fue golpeado por los pechos
y los cuellos presionaron las manos. Cuando la suerte cruenta hace que
los hermanos se enfrentaron a sus hermanos y el hijo a su padre,
las espadas cumplieron sin embargo con todo su peso y no temblaron las
manos: La única piedad que tuvieron los enloquecidos fue
no repetir el golpe).

Los soldados se regocijan en su propia desesperación, en la creación de este
pignora amoris que domina la escena:

[...] *despectam cernere lucem*
victoresque suos uolui spectare superbo
et mortem sentire inuul

(IV, 568- 570)

.. (Se regocijan en contemplar
la luz despreciada y mirar con rostro altanero a sus vencedores
y sentir la muerte).

Otro despliegue de valentía y horror se da en el libro VI: la increíble *aristeía* de
Esceva, que enfrenta él solo a las tropas de Pompeyo cuando intentan romper
el asedio, se lleva a cabo ante un público admirado que, curiosamente, luego
de escuchar la arenga del soldado (*Phars.* VI, 150-165), es movido a la contem-
plación estética de la matanza y no a participar en ella:

moit tantum uox illa furorem,
quantum non primo succendunt classica cantu,
mirantesque uirum atque auidi spectare secuntur
scituri inuenes, numero deprensa locoque
an plus quam mortem uirtus daret.

(*Phars.* VI, 165-169)

(A tanta locura los movió aquella voz,
cuanto no encienden las trompetas con su primer canto,
admirados y ávidos de contemplado, los jóvenes lo siguen
para saber si la virtud, sorprendida en inferioridad numérica
y posición desfavorable ofrecería algo más que la muerte).

A diferencia del discurso de Vulteyo, cargado de contenido filosófico y de sentencias estoicas, las palabras de Esceva son directas y propias de un curtido soldado: apela a la vergüenza de huir y faltar de los túmulos (VI, 150-154).

Si en la batalla naval frente a Marsella los vencedores se admiraban de la capacidad de César de generar estas lealtades monstruosas *iam strage cruenta/ conspicitur cumulata ratis, bustisque remittunt / corpora victores, ducibus mirantibus ulli / esse ducem tanti* (IV, 570-572), Esceva resulta el *exemplum* por excelencia de esta furiosa *fides*:

*non paruo sanguine Magni
iste dies ierit. peterem felicioz umbras
Caesaris in vultu: testem hunc fortuna negavit:
Pompeio laudante cadam.*

(Phars. VI, 157-160)

(No pasará este día
con poca sangre del Magno. Buscaría feliz las sombras
ante el rostro de César: la Fortuna me ha negado este espectador,
caeré con Pompeyo alabándome).

El soldado es consciente de la presencia de un público e incluso desea, de manera similar a Medea, un espectador específico y particular.

Esceva encarna una *virtus* vaciada de contenido y completamente resignificada por el accionar del discurso lucaniano³⁶. La virtud, para este soldado, es sólo un *amor mortis*:

*incaluit uirtus, atque una caede reffectus
'soluat' ait 'poenas, Scaenam quicumque subactum
speravit. pacem gladio si quaerit ab isto
Magnus, adorato summittat Caesare signa.
an similem uestri segnemque ad fata putatis?
Pompei uobis minor est causaeque senatus
quam mihi mortis amor.*

(Phars. VI, 240-246)

³⁶ Rudich (1997: 133): "In the poet's eyes, Scaeva's heroism predictably manifested the perversion and corruption of the major value, *virtus*, a commitment to the service of *civitas*. It is to him that one of Lucan's best *dictums* applies: 'virtue in civil war is a heinous crime' (*in armis! Quam magnum virtus crimen civibus esset*, 6, 148)".

Se reavivó su virtud, reanimado por esta sola muerte,
“que pague su pena, dice, cualquiera que espere ver
a Esceva vencido. Si el Magno busca la paz de esta espada,
que entregue sus insignias, venerando a César.
¿Acaso pensáis que yo soy igual a ustedes?
¡Vuestro amor por Pompeyo y la causa del Senado
es menor que mi amor por la muerte!”

La *virtus* de Esceva es extrema, desmesurada y monstruosa, sólo un remedo deformado del concepto primigenio. Su propio cuerpo despedazado se transforma en el reflejo del horror que encarna y despliega:

*fortis crebris sonat ictibus umbo,
et galeae fragmenta cauae compressa perurunt
tempora, nec quicquam nudis vitalibus obstat
iam praeter stantis in summis ossibus hastas.*

(VI, 186- 195)

(El duro escudo resuena con los numerosos golpes
y los fragmentos abollados del hueco casco abrazan
sus sienes comprimidas, nada retiene sus órganos desnudos
excepto las lanzas clavadas en lo profundo de sus huesos).

En medio del combate, una flecha se clava en su ojo izquierdo pero él, en una desafiante muestra de valentía, la arranca, con el órgano aun clavado en ella, y la pisotea ante la mirada atónita de los soldados de Pompeyo (*ille moras ferri nervorum et vincula rumpit/ adfixam uellens oculo pendente sagittam/ intrepidus, telumque suo cum lumine calcat.* (VI, 214-219). El rostro de Esceva es un fiel reflejo de la ira y el *furor* que alimentan su horrorosa virtud:

*perdiderat uultum rabies, stetit imbre cruento
informis facies* (VI, 224-225)

(La rabia le desfigura el rostro, la cara se desfigura
a causa de la lluvia de sangre).

La llegada del ejército cesariano libra a los pompeyanos de la vergüenza de haber sido vencidos por un solo *vir* y los hombres de César levantan a Esceva como la viva imagen de la virtud: *vivam magnae speciem virtutis adorant* (VI, 254).

Vemos cómo los personajes despliegan un muy coherente andamiaje estoico en su estructura profunda; sin embargo sus acciones son furiosas y desmesuradas, resultando personajes subversores y confutadores del propio paradigma que los constituye discursivamente. La consciente espectacularidad de sus actos está profundamente enraizada en la concepción estoica del heroísmo, pero sólo son capaces de dar macabros y truculentos espectáculos que, lejos de ser monumentos a la *pietas* y a la *virtus*, despliegan horrorosos y deformados remedos de estos conceptos centrales para la conformación del *vir Romanus*.

Pasemos ahora a *Trojanas*. Ulises ha decretado la muerte de Astianacte, que será precipitado de la alta torre de Príamo. Polixena, por su parte, debe ser sacrificada como ofrenda al fantasma de Aquiles para que la flota griega pueda zarpar. Tanto la alta torre de Príamo como la tumba de Aquiles poseen las características de los antiguos anfiteatros. Las muertes de estos jóvenes son narradas por el mensajero a una desesperada Hécuba:

*undique adfusa ducum
plebisque turba cingitur; totum coit
ratibus relictis vulgus. His collis procul
aciem patenti liberam praebet loco,
his alta rupes, cuius in cacumine
erecta summos turba libravit pedes.
Hunc pinus, illum laurus, hunc fagus gerit
extrema montis ille praerupti petit,
semusta at ille tecta vel saxum imminens
muri cadentis pressit, atque aliquis (nefas)
tumulo ferus spectator Hectoreo sedet.* (Tro. 1076-86)

(Colmada por todos lados es rodeada
por la turba de jefes y soldados, todo el pueblo se reúne,
abandonadas las naves. A estos una colina alejada

les permite ver con una amplia perspectiva,
a aquellos, una alta roca en cuya cima se amontonan
muchos en puntas de pie.
A éste lo sostiene un pino, a aquél un laurel, a otro una encina,
ese busca la parte más alta del bosque sacudido,
uno cuelga de un techo quemado o de una roca que sobresale
de un muro en ruinas, y algún salvaje espectador (impiedad!)
se sienta sobre el túmulo de Héctor).

Cada espectador busca caóticamente la mejor locación para apreciar el espectáculo, quizás emulando el comportamiento del bullicioso público romano de la época imperial. Hacen luego su entrada los “actores”: Ulises conduce al joven que, feroz y soberbio, desafía al jefe griego y en un último acto, se arroja desde lo alto de la torre aun antes de ser empujado (vv. 1091-1103). La actuación de Astianacte, su hidalguía y su valor, literalmente conmueven al público:

*moverat vulgum ac duces
ipsum Ulixem. non flet e turba omnium
qui fletur.* (Tro. 1098-1110)

(Había conmovido al pueblo y a los caudillos,
y al mismo Ulises. No llora, de toda la multitud,
quien es llorado).

Establecida la relación teatral, el horror hace su aparición en escena, el cuerpo del indefenso joven es destrozado y esparcido por la caída:

*Ossa disiecta et gravi
elisa casu; signa clari corporis
et ora et illas nobiles patris notas,
confundit imam pondus ad terram datum;
soluta cervix silicis impulsu, caput
ruptum cerebro penitus expresso — iacet
deforme corpus.*

(Sus huesos yacen esparcidos
y destrozados por la pesada caída, la forma de su hermoso cuerpo
su rostro y el aquel parecido a su padre, las confundió
el peso arrojado a la tierra profunda;
su cuello se rompió por la caída contra las rocas, su cráneo
destrozado y su cerebro aplastado – sólo queda
un cuerpo deformado).

Terminado este espectáculo, el público se apresura a buscar otro punto de observación privilegiado para la segunda 'función'; el paisaje ofrece nuevamente las condiciones necesarias para contemplar cómodamente el rito:

*[tumulumque Achillis] cuius extremum latus
Rhoetea leni verberant fluctu vada;
adversa cingit campus et clivo levi
erecta medium vallis includens locum
crescit theatri more, concursum frequens
implevit omne litus.* (Tro. 1021-1026)

(La otra parte (de la tumba de Aquiles) la ciñe una llanura y un valle inclinado en una suave pendiente que rodea, a la manera de un teatro, su centro; una nutrida concurrencia llenó toda la costa).

Otra vez el mensajero define a la audiencia como *spectatores*³⁷ que se conmueven ante la belleza y el valor de la víctima:

*magna pars vulgi levis
odit scelus, spectatque.* (Tro. 1028-1029)

Una gran parte del vulgo inconstante
odia el crimen, y lo contempla.

³⁷ Boyle (1997: 20 ss).

*stupet omne vulgus, et fere cuncti magis
peritura laudant. hos movet formae decus
hos mollis aetas, hos vagae rerum vices;
movet animus omnes fortis et leto obivus.*

(Tro. 1043-1046)

(Queda estupefacto el vulgo y casi todos alaban a quien está por morir. A estos los conmueve su noble hermosura, a aquellos su juventud, a otros la condición inconstante de las cosas; a todos conmueve la fortaleza de su ánimo al enfrentar la muerte).

Se constituye, entonces, una relación teatral donde los espectadores se admiran y compadecen a la víctima (*mirantur ac miserantur* v. 1148)³⁸. Inmediatamente se repiten las condiciones sacrificiales: la víctima indefensa marcha gallardamente e increpa feroz a su verdugo (*audax virago non tulit retro gradum; / conversa ad ictum stat truci vultu ferox* (vv. 1151-1152), desafiando tanto a su asesino como a la propia tumba del futuro esposo:

*Ut dextra ferrum penitus exacta abdidit,
subitus recepta morte prorupit cruor
per vulnus ingens. Nec tamen moriens adhuc
deponit animos; cecidit, ut achilli gravem
factura terram, prona et irato impetu.*

(Tro. 1155-1159)

(Cuando su mano hundida profundamente extrajo el hierro, fluyó la sangre por la enorme herida y recibió la muerte. Tampoco entonces depuso su ánimo, cayó, y para hacer más pesada la tierra para Aquiles, se arrojó sobre ella con enfurecido ímpetu).

³⁸ De Marinis (1997: 26-27): "Paralelamente, la relación teatral consiste también en una participación activa del espectador, quien puede ser considerado plenamente como 'coproductor' del espectáculo: él es, en efecto, el constructor, parcialmente autónomo, de sus significados".

La cruenta inmolación de esta muchacha indefensa por parte del guerrero más salvaje de los argivos, da paso a una abominación y a un horror aún mayor:

*non stetit fusas cruor,
Humove summa fluxit; obducit statim
Saevusque totum sanguinem tumulus bibit.* (Tro. 1162-1164)

(La sangre derramada no se estancó
ni fluyó sobre el montículo de tierra; inmediatamente la succionó
la tumba salvaje y se bebió toda la sangre).

La tumba cobra vida y se vuelve una monstruosa encarnación de la sed de sangre³⁹ de su dueño; tal es la potencia de esta que trasciende los límites de la muerte y aterra a los espectadores.

Cabe destacar que, si bien esta tragedia despliega escenarios propicios para estos espectáculos del horror, no se produce una subversión tan radical del paradigma estoico de heroicidad presente en los casos de Vulteyo y Esceva, simplemente porque tanto Astianacte como Polixena no actúan según los requisitos del mismo. En ambos falta el componente activo que caracteriza la preparación minuciosa de las *performances*⁴⁰ y, al no tener la posibilidad de expresarse en escena, tampoco despliegan sentencias o conceptos estoicos donde sustentar su actuación, aunque hagan un admirable despliegue de valentía y *constantia*⁴¹: Astianacte se comporta como un cachorro enfurecido que en vano se esfuerza por atacar a su captor (vv. 1093-1096) y el último acto de Polixena está caracterizado por un *irato impetu* (v.1159). En *Troyanas* se instaura entonces este teatro del horror que abre las puertas y allana la escena para la entrada de su más profundo, radical y subversivo exponente en la figura de Atreo.

³⁹ Ahl (1976: 84-87).

⁴⁰ Cfr. nota 18.

⁴¹ Star (2006: 208-209).

Atreo: El artista del horror

Entre el teatro del horror desplegado en *Troyanas* y la figura de Atreo como artista del mismo, media la figura de Medea. En ella aparece por primera vez⁴², de manera inequívoca, la profunda conciencia teatral manifiesta en la preparación y ejecución de su venganza. Sin embargo, tal como destacamos anteriormente en *Troyanas*, su naturaleza furiosa y las pasiones que la empujan no la convierten en una figura asimilable al *sapiens* estoico.

El magistral verso *odit scelus, spectatque* resume, en cierta medida, el estado interno de Jasón, el espectador por excelencia que requiere la venganza de Medea. La propia bruja es consciente de la necesidad de un público para que sus acciones posean significación y aprobación:

*Nunc hoc age, anime; non in occulto tibi est
perdenda virtus; approba populo manum.*

(*Med.* 976-977)

(¡Vamos, ánimo, hazlo! Tu virtud no debe perderse
en secreto; aprueba tu obra con el pueblo).

Más tarde, se pone en juego una representación dentro de la misma representación cuando Medea, la *malorum machinatrix facinorum* (*Med.* 266), aparece en un nivel superior del escenario, sobre un tejado, debatiéndose entre continuar o no su terrible venganza y cediendo en su impulso asesino (vv. 982-991), pero la aparición de Jasón reaviva las llamas de su *furor*.

*Voluptas magna me invitam subit
Ecco et crescit. derat hoc unum mihi,
spectator iste. nil adhuc facti roor:
quidquid sine isto fecimus sceleris perit.*

(*Med.* 992-994)

⁴² Seguimos la cronología relativa de J. Fitch (1981), que organiza las tragedias en tres grupos: tragedias tempranas (*Edipo*, *Agamenon* e *Hipólito*), tragedias medias (*Troyanas*, *Medea* y *Hércules furioso*) y tragedias tardías (*Tiestes* y *Fenicias*). Cfr. también Vizzotti (2007: 76-77).

(Una gran alegría me invade aunque no lo quiera,
es más, aumenta. Sólo esto me faltaba,
ese como espectador. Considero que nada
he hecho hasta ahora, cualquier crimen
que haya cometido sin que ese lo vea, no ha existido).

Al igual que Vulteyo, Medea es consciente que los despliegues de que esta desfigurada *virtus* vaciada de significado se pierden y carecen de sentido, si no son desplegados ante una audiencia de espectadores que den cuenta de ellos.

Medea se regodea en una voluptuosidad estética, su obra será ontológicamente confirmada en tanto representación gracias a la presencia de espectadores y, específicamente, de uno en particular. El objeto estético, o la representación, sólo adquiere sentido en tanto se instaure una relación teatral que complete y actualice sus posibilidades significativas; Medea resume estos complejos conceptos relacionales de manera precisa: si no es visto, no adquiere existencia válida. La profundidad de su conciencia teatral allana el camino para que, en la figura Atreo, Séneca pueda desplegar todo el alcance poético y metapoético de su proyecto creador.

El rey realiza la macabra ceremonia de inmolación (y cocción) de sus sobrinos en los profundos y oscuros *penetralia* del palacio de Pélope, acompañado por una turba de esclavos y el mismo mensajero que narrará el crimen. El relato, rico en detalles, hace repetidas veces hincapié en el obsesivo y meticuloso actuar del rey:

*servatur omnis ordo, ne tantum nefas
non rite fiat. CHORVS: Quis manum ferro admouet?
NVNTIIVS: 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.* (Thy. 689- 695)

(Todo se lleva a cabo con orden y cuidado,
para que un crimen tan grande no se realice fuera del rito.
[Co.]: ¿Qué mano blande el hierro? [Mens.]: Él mismo oficia de sacerdote,
él mismo entona el canto letal con boca violenta.
Él mismo se alza junto al altar, él mismo manipula a los condenados,
los ordena y blande el hierro, él mismo dispone todo
- ninguna parte del rito es descuidada).

Aquí el mensajero pronuncia palabras claves muy específicas, los términos *ordo* y *rite* prácticamente no pueden traducirse sin perder gran parte de su carga semántica, la ceremonia no puede hacerse sin un orden racional y premeditado, crimen tan grande no puede carecer del carácter sacro y numinoso. Luego, la repetición casi obsesiva del pronombre *ipse* refuerza la preocupación y la dedicación de Atreo. Se encarga él mismo de todos los aspectos importantes, ningún detalle será ignorado o descuidado (*nulla pars sacri perit* v. 695), a medida que se acerca la hora final las señales y los prodigios se suceden uno tras otro⁴³, Atreo persiste inmovible:

*sic dirus Atreus capita deuota impiae
speculatur irae. Quem prius mactet sibi
dubitat, secunda deinde quem caede immolet.
nec interest, sed dubitat et saenum scelus
iunat ordinare.* (Thy. 712- 716)

(Así Atreo contempla terrible las cabezas consagradas
a su impía ira. Duda a quién sacrificará primero
y a quién inmolará después. No importa, pero duda
y se complace en disponer ordenadamente un crimen cruel).

⁴³ Séneca, *Thyestes*, 696 ss.

Este pasaje nos trae a la memoria al Velázquez de “Las Meninas”, ligeramente alejado de su modelo, volcándose hacia su costado, suspendido en un *kairós* artístico entre la tela y el pincel, con su brazo suspendido contemplando su obra, a punto de desplegar el volumen del espectáculo al dar la primera o última pincelada⁴⁴.

El ‘artista’ toma una pequeña distancia para abarcar con su mirada la obra a realizar (*dirus Atreus [...] speculatur* vv. 712-713), surge entonces la duda, pero nada tiene ésta que ver con el remordimiento o el miedo, no nace de una contradicción ética, moral o legal: la duda es estética. El asesino se regodea en organizar y disponer de manera ordenada, meticulosa - artística al fin- los elementos constitutivos de su obra: ¿Quién cae primero? ¿Quién después? (vv. 713-714). En el verso 715 polemizan de manera irreconciliable el plano ético y el estético, en detrimento del primero, por supuesto: *nec interest, sed dubitat*. No importa moral o éticamente quién caiga primero, no hay remordimiento o pena alguna, la duda obedece al plano del arte, al espacio de la *performance*⁴⁵.

He aquí la inversión absoluta del héroe estoico, se han trastrocado el orden y las prioridades, pero el armazón está intacto y estructura al personaje y su conducta. En vez de morir dignamente y de modo inspirador para el mundo, Atreo mata cruelmente y aterra a la posteridad, pero el sustrato es común. Puede apreciarse entonces otro de los puntos fundamentales de la tragedia y la poética senecana al poner en escena las paradojas y las problemáticas estoicas, los aspectos de la doctrina que preocupaban al filósofo y regodeaban al poeta.

Culminada su obra, Atreo pronuncia las siguientes palabras, cuyos ecos horacianos son evidentes:

*Aequalis astris gradior et cunctos super
altum superbo vertice attingens polvm.*

(*Thy.* 884-885)

(Igual que un astro avanzo y por encima de todos
alcanzo el alto polo con mi cabeza soberbia).

⁴⁴ Foucault (1999: 13-25).

⁴⁵ Rosenmeyer (1989: 77).

En la *Oda* I, 1 Horacio proclama que si Mecenas lo considera parte del selecto grupo de los poetas, él tocaría las estrellas con su cabeza enhiesta⁴⁶. La imagen es idéntica, Atreo entra en escena igual que un astro y tocando soberbiamente el cielo: se ha consagrado como artista, su obra ha sido concluida. Pero esto no es suficiente, Atreo desea contemplar sus efectos inmediatos, regodearse artísticamente en lo que podríamos llamar la 'recepción' de su obra:

*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.* (Thy. 903-907)

(Esclavos, abrid las puertas
del templo, que la casa despliegue el festejo.
Me agrada contemplar esto: al ver las cabezas de sus hijos
qué colores tomará, qué palabras proferirá
su primera pena o cómo su cuerpo sin aliento
se quedará rígido. Este es el fruto de mi trabajo
no deseo verlo desdichado, sino ver cómo se vuelve desdichado).

Las puertas se abren como un gran telón para que Atreo pueda ver su obra en acción y regodearse en los efectos que ésta produce. El fruto de su trabajo será apreciar estéticamente la reacción del receptor en el mismo momento que se producen (v. 907). Llega incluso a lamentarse de la existencia, si podemos llamarla así, de una tradición en lo que respecta a su obra:

⁴⁶ Horacio, *Odas* I, 1, vv. 35-36: "Quod si me lyricis uatibus inseres, / sublimi feriam sidera uertice". Cfr. también Vizzotti (2006: 528-535).

⁴⁷ La palabra colores no sólo hace alusión al talante de Tiestes, sino que es un término técnico muy específico del campo retórico, cfr. Goldberg (1996: 272): "The word colores can refer not only to facial complexion. Those schooled in rhetoric, which of course means Seneca and his audience, would also hear in color its technical sense, i.e. the kind of plea a speaker makes, the line of argument, the 'complexion' he puts on the case at hand. Thought never more than loose assemblage of attitudes, postures, and rationales, the colores were nevertheless fundamental to declamation, where success often depended on the apt and inventive twists given to familiar topics".

*Vidit infandas domus
Odrysia mensas - fateor, immane est scelus,
sed occupatum; maius hoc aliquid dolor
inueniat.* (Thy. 272-275)

(Ya contempló esta casa odrisia
las mesas funestas - Lo reconozco: el crimen es gigantesco,
pero ya fue realizado. Que mi dolor encuentre algo
aún más grande).

Como buen artista, Atreo es consciente de la existencia de precursores, y también es consciente de que debe superarlos.

La conciencia estética es uno de los rasgos que más acercan al rey al paradigma del héroe estoico. Hasta tal punto llega que, cuando percibe que su audiencia de inmortales ha huido, que su obra se ha quedado sin público, pronuncia las siguientes palabras: ..

*utinam quidem tenere fugientes deos
possem, et coactos trahere, ut ultricem dapem
omnes uiderent!* (Thy. 893- 895)

(Ojalá pudiera yo retener incluso a los dioses que huyen
y forzarlos a regresar. Para que todos contemplen
el banquete de la venganza).

Finalmente, si el héroe estoico prolongaba, articulaba e incluso disfrutaba de los momentos más terribles de su vida, cuando se ponía a prueba su temperamento, Atreo hace exactamente lo mismo al otro lado del espectro, en las antípodas de la virtud, pero mostrando la misma *constantia*⁴⁸. En Atreo podemos encontrar un sistemático y obsesivo despliegue de estos recursos y elementos en la consecución de su obra: prolonga, dispone cuidada y ordenadamente,

⁴⁸ Star (2006: 207-244).

analiza y lleva a cabo de un modo eminentemente estético su cruel venganza.

El sólido y profundo andamiaje estoico de este personaje, paradigma del gobernante violento e irascible, antítesis del *iustus rex* anhelado por Séneca, es un vehículo ideal para plantear, problematizar y poetizar los aspectos más controvertidos del pensamiento senecano.

Conclusión

Así como Catón, en *De providentia*, despliega su muerte como el más hermoso espectáculo que los dioses puedan contemplar, los personajes estudiados llevan a cabo sus crímenes con una profunda concepción teatral y son conscientes de formar parte de un *spectaculum* que debe ser observado, completado y significado por un público espectador. Este público es condición necesaria y absoluta para la existencia e inteligibilidad de estos espectáculos del horror desplegados en el marco de la épica lucaniana y la tragedia de Séneca.

Lucano lleva al extremo las posibilidades dramáticas del género épico: Vulteyo y Esceva despliegan sus furiosas acciones a la manera de textos espectaculares en escenarios naturales y ante públicos ávidos de contemplar el desmesurado espectáculo de su *militiae pietas*. El horror que enmarca estas acciones, que en otro contexto hubiesen sido nobles y valientes, transfigura y convierte en grotescos criminales a estos varones empujados por una *ratio* desequilibrada y furiosa. Las virtudes y los conceptos estoicos en los que se sustenta y justifica esta concepción de heroicidad se ven vaciados de significado por el espectacular horror que caracteriza las acciones de estos soldados.

El género trágico, por su parte, ofrece un mayor y más rico abanico de posibilidades para explorar la espectacularidad de las acciones y los límites de la representación dentro de la representación. En *Trojanas*, Séneca nos ofrece un verdadero teatro del horror que, si bien no desestabiliza el paradigma estoico de heroicidad de manera tan radical, pone en juego la cuestión del teatro dentro del teatro y abre el abanico de posibilidades escénicas que serán aprovechadas por el autor en otras tragedias⁴⁹. En las obras estudiadas puede apreciarse un claro *crescendo*, tanto en la profundidad de la conciencia teatral de los personajes, como en el grado de desestabilización y subversión de los paradigmas

⁴⁹ Fitch (1981).

filosóficos y poéticos que enmarcan las acciones: entre los cruentos sacrificios de las víctimas inocentes en escenarios naturales dispuestos *theatri more de Troyanas* y la figura de Atreo aparece la figura de Medea quien, si bien presenta una voluntad expresa de establecer una relación teatral para que sus crímenes cobren una significación completa, no posee la potencia desestabilizadora ni la profundidad subversiva de este último.

Las acciones se conciben y ejecutan como espectáculos que resultan siempre incompletos, si carecen de destinatarios que actualicen sus potencialidades significativas y comunicativas⁵⁰. Los personajes conciben estéticamente sus acciones hasta el mínimo detalle, dando -como Velázquez- ese paso atrás que permite abarcar con la mirada la obra en progreso, buscando la perspectiva que les permita aplicar la pincelada precisa que la culmine. Por otro lado, las matanzas son puestas en escena sobre escenarios muy específicos y particulares y ante audiencias necesarias, requeridas incluso por los mismos actores. Esceva, el rudo soldado cesariano, se contenta, a falta de César como testigo, con caer ante la mirada de los soldados de Pompeyo, ya que no ha tenido, como Medea, la suerte de poder ejecutar su obra ante su espectador anhelado.

Atreo, finalmente, es el artista del horror por excelencia⁵¹, resultando casi un *alter ego* furibundo del propio Séneca. Aparece en el texto como el creador de una truculenta tragedia y despliega todas las características de un dramaturgo profesional, considerando la existencia y los requerimientos de una tradición mítica y literaria, la necesidad imperiosa de innovar sobre la misma *-fateor, immane est scelus, / sed occupatum; mains hoc aliquid dolor / inueniat. (Thy. 272-275)-* y exigiendo de manera casi diabólica la presencia de un público que dé existencia y validez ontológica a su horroroso espectáculo. Los crímenes sólo existen y cobran sentido en tanto se establezca una relación teatral entre las partes im-

⁵⁰ De Marinis (1997: 25): "Considerándolo bien, el espectáculo ni siquiera tiene un existencia verdaderamente autónoma, de entidad finita y completa en sí misma: al contrario, adquiere sentido, se hace inteligible, comienza realmente a existir en cuanto tal, esto es, como hecho estético y semiótico, sólo en relación con las ya mencionadas instancias de su producción y de su recepción (mejor dicho, de sus recepciones). Incluso se podría decir que lo que realmente existe, al menos desde el punto de vista semiótico, no es el espectáculo sino la *relación teatral*, entendiendo por ello sobre todo la relación actor-espectador, y además los otros diversos procesos comunicativos e interrelacionales del cual un espectador es estímulo y ocasión desde su primera concepción hasta la fruición del público".

⁵¹ Schiesaro (1994: 196-210).

plicadas, o incluso de manera más radical, tal como lo dice la propia Medea, no adquieren siquiera existencia si no son contemplados y significados por una audiencia competente.

Quizás la característica más interesante e innovadora de las poéticas senecanas y lucanianas sea la profunda representación auto-reflexiva de las *performances*, tanto teatrales como criminales, donde la disposición y ejecución de las matanzas se despliegan a la manera de textos espectaculares⁵²: desde los *exempla virorum* desplegados por Vulteyo y Esceva hasta obra maestra de Atreo, donde las figuras del héroe estoico, del autor y del criminal se ven amalgamadas y superpuestas en un complejísimo juego de espejos deformantes, pasando por las tragedias (*Troyanas* y *Medea*) que preparan la escena e instauran las condiciones necesarias para la ejecución de esta representación dentro de la representación, los textos-en-la-historia ofrecen en su interior estos textos-en-situación⁵³ en los cuales es posible detectar un *crescendo* en la conciencia teatral de los personajes. Esta conciencia teatral, esta seguridad de formar parte de un espectáculo eminentemente relacional, vincula a los personajes con el paradigma estoico de heroicidad, pero sólo para subvertirlo de manera radical a través del horror que despliega el espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

- AHL, F. M. (1976). *Lucan. An Introduction*. London, Cornell University Press.
- BOYLE, A. J. (1997). *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*. London & New York, Routledge.
- DE MARINIS, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*. Buenos Aires, Ed. Galerna.

⁵² De Marinis (1997: 23-24).

⁵³ De Marinis (1997: 24): "En la práctica es claro que el contexto general (o cultural) se convierte en el más importante cuando se trabaja sobre acontecimientos del pasado, y lo mismo sucede con el contexto inmediato, o espectacular, cuando el objeto de estudio está constituido por acontecimientos contemporáneos. En el primer caso, podríamos hablar, por lo tanto, de *textos-en-la-historia* y en el segundo, de *textos-en-situación* (comunicativa), pero no hay que olvidar jamás que todo texto espectacular es siempre ambas cosas a la vez".

- FITCH, J. G. (1981). "Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare". En: *AJP*, Vol. 102, n° 3, pp. 289- 307.
- FOUCAULT, M. (1999). *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- GALÁN, L. (2002). "El Estoicismo de Hipólito en el Drama de Séneca". En: *Auster* 6/7, La Plata, pp. 69-83.
- GRIFFIN, M. (1986a). "Philosophy, Cato and Roman suicide: I". En: *G&R*, Vol. 33, N° 1: 64-77.
- GRIFFIN, M. (1986b). "Philosophy, Cato and Roman suicide: II". En: *G&R*, Vol. 33, N° 2, pp. 192-202.
- GOLDBERG, S. (1996). "The rise and fall of Roman tragedy". En: *TAPhA* 126, pp. 265- 286.
- HIJMANS JR, B. L. (1966). "Drama in Seneca's Stoicism". En: *TAPhA*, Vol. 97, pp. 237- 251.
- LAPIDGE, M. (1979). "Lucan's Imagery of Cosmic Dissolution". En: *Hermes* 107, pp. 334-370.
- PARK POE, J. (1989). "An Analysis of Seneca's *Thyestes*". En: *TAPhA* 100, pp. 355-376.
- RIST, J. M. (1995). *La filosofía estoica*, Barcelona, Crítica.
- ROSENMEYER, Th. (1989). *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley, University of California.
- RUDICH, V. (1997). *Dissidence and Literature under Nero. The Price of Rhetoricization*, London & New York, Routledge.
- SCHIESARO, A. (1994). "Seneca's *Thyestes* and the morality of tragic *furor*". En: *Reflections of Nero: Culture, history and representation*, London, Duckworth, pp. 196-210.
- SKLENÁR, R. (1999). "Nihilistic cosmology and Catonian ethics in Lucan's *Bellum Civile*". En: *American Journal of Philology*, N° 120, pp. 281-296.
- STAR, Chr. (2006). "Commanding *Constantia* in Senecan Tragedy". En: *TAPhA* 136, pp. 207-244.
- VIZZOTTI, M. (2006). "Ecos horacianos en *Thyestes* de Séneca". En: *ACTAS. Terceras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos "Voces relegadas del mundo Greco-Latino"*, La Plata, pp. 528-535.
- VIZZOTTI, M. (2007). "Séneca, didascalías y voluntad de representación". En: *Auster* 12, La Plata, pp. 57-79.