

SÉNECA, DIDASCALIAS Y VOLUNTAD DE REPRESENTACIÓN

Introducción: representación *vs.* representabilidad

Toda obra de teatro se concibe para ser representada; toda expresión literaria, en verso o en prosa, se escribe con un lector modelo en mente, real o ideal. Emily Dickinson, Kafka y Virgilio concibieron sus obras para ser leídas, aun cuando hayan intentado destruir sus creaciones o jamás hayan deseado entregarlas a lectores empíricos. En cuanto a Séneca la elección del género “tragedia” como vehículo para su obra poética es, para nosotros, un claro indicio de su intencionalidad performativa, al menos en el plano ideal.

El único lugar de convergencia de detractores y defensores de la posible, o imposible, representación de las tragedias senecanas es, paradójicamente, la imposibilidad de demostrar esto¹. Los testimonios indirectos cercanos en el tiempo sólo ofrecen argumentos *ab silentio* o datos fehacientes pero referidos a otros autores contemporáneos. Así, sabemos gracias a Tácito que Pomponio sí ofrecía representaciones de sus obras² y que Mamerco escribía *recitationes*³. Estos datos sólo nos permiten afirmar lo dicho: Pomponio representaba y Escauro Mamerco no. Nada comprobable se nos dice de Séneca.

Pasemos entonces de la cuestión de la representación durante el siglo I d.C., una cuestión, si se quiere, histórico -arqueológica, al problema de la representabilidad de las tragedias senecanas. Esta cuestión es, creemos, la problemática de fondo, más que la de su representación o no en tiempos de Nerón - nace en el siglo XIX gracias al “[...] desprecio total que por las tragedias de Séneca tuvo el Romanticismo”⁴. Este menosprecio manifiesto por eruditos y académicos como Schlegel, Welker y Boissier⁵ responde más a una posición axiológica específica y apriorística -no sólo respecto de Séneca, sino también frente a todo lo romano en general⁶ - que a evidencias textuales precisas. La defensa de la teoría de la no-representación o, en nuestros términos,

¹ cf. Pociña, A. “Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca”, *Emerita* 41, 1973, 297.

² cf. Tácito. *Annales*, XI, 13.

³ cf. Pociña, A. *Op. Cit.*, 302-304. Tácito, *Ann.* VI, 20.

⁴ cf. Pociña, A. *Op. Cit.*, 298.

⁵ Cf. Luque Moreno, J. *Séneca, L. A. Tragedias*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1987, T. I, 45. Pociña, A. *Op. Cit.*, 297 y ss. Galán, L. *Virgilio / Eneida. Una Introducción Crítica*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005, 112-114. Ahl, F. *Seneca. Three Tragedies. Trojan Women, Medea & Phaedra*, Prologue and Translation by Frederick Ahl, Ithaca [N.Y.], Cornell University Press, 1986, 16 -17.

⁶ Cf. Galán, L. *Op. Cit.*, 114: “Al respecto, este estudioso [Martin Bernal] destaca que la invención de las nociones modernas acerca de la historia y la cultura de Grecia durante los siglos XVIII- XIX realizada por los escritores románticos alemanes, fue un proceso de exclusión y supresión, más que uno de descubrimiento y articulación”.

de la irrepresentabilidad, de una obra claramente dramática⁷ es, en realidad, un tiro por elevación para desdeñar esta manifestación artística particular, enmarcada dentro de un operación ideológica configurativa del presente a través de la creación de un pasado efectivo y una tradición selectiva⁸. Esta operación, que instaura un pasado clásico dicotómico y maniqueo, con una Grecia excelsa y brillante y una Roma decadente y atardecida⁹, es fruto de una ideología específica y puntual que buscaba separarse y diferenciarse de la Roma papal, asimilada a la *Roma aeterna* virgiliana¹⁰. Ediciones recientes de las tragedias de Séneca han retomado esta línea de lectura teórico-ideológica defendiendo la hipótesis de su irrepresentabilidad¹¹, proponiendo en-

⁷ Cf. Boyle, A. J. *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, New York, Routledge, 1997, 11-12: "To assign Senecan tragedy, however, to the category of recitation drama or closet drama seems misdirected. It is not known and may never be known whether Seneca's tragedies were performed on stage or otherwise during their author's lifetime. But it's certainly the case that they were and are performable: they have been and are performed. The contemporary practice of *recitatio* clearly affected the form of Seneca's plays, which, appropriately edited, could have been used for selective theatrical recital or for a public 'reading' by the author prior to performance. Such was Pomponius Secundus' practice and that (occasionally) of Corneille. But there is little possibility that either recitation or (even less) private reading was their intended primary mode of realization. Not only do the 'reading' and the 'recitation' hypothesis generate more problems than those they seek to address, but they are vitiated by the theatricality of Senecan tragedy, its concerns with the dramatic structure and effect and with the *minutiae* of stagecraft. Recent analyses of Seneca's stage techniques reveal theatrical mastery in the shaping of dramatic action, the structural unfolding of dramatic language and imagery, the blocking of scenes and acts, the disposition of roles, the handling of actors and of the chorus, the interrelationship of chorus and act, the use of ghosts, messengers, extras, mutes, the dramatic and thematic use of stage settings and props, the employment of implicit stage directions in the text itself (especially entrance and exit cues, random but more substantial than often noted, identification cues, and implicit direction for stage business)- and in Senecan tragedy's manipulation of pace, movement, violence, spectacle and closure. As Herington demonstrated in his foundational essay of 1966, the 'recitation' hypothesis self-destructs. If Seneca's tragedies were written for recitation *in toto*, they were undeniably written to be delivered by a number of voices playing separate parts, that is to say, for 'dramatic' performance. [...] Senecan tragedy belongs, if anything does, to the category of Roman performance theatre". Cf. Herington, C. J. "Senecan tragedy", *Arion* 5, 444 ss.

⁸ cf. Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península/Biblos, 1997, 137: "Sin embargo esta versión de la tradición [la tradición como supervivencia del pasado] es débil en el punto preciso en que es fuerte el sentido incorporado de la tradición: donde es visto, en realidad, como una fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un segmento histórico inerte, es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente 'una tradición', sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social".

⁹ cf. Galán, L. *Op. Cit.*, 113-114.

¹⁰ cf. Galán, L. *Op. Cit.*, 112-113: "El diseño material e ideológico que conocemos de los estudios sobre la antigüedad grecolatina - esto es, la "filología clásica", incluidos los estudios sobre temas literarios- es obra del último romanticismo alemán y su particular apropiación del mundo antiguo. Desde Winckelmann hasta Schiller, se establecen las condiciones y las características del mundo antiguo, con un rechazo de la *Roma Aeterna* virgiliana asimilada a la Roma de los papas, y la creación de una "jerarquía" -cultural, intelectual- entre lo griego y lo romano".

¹¹ cf. Boyle, A. J. *Op. Cit.*, nota 27, 219: "Disappointingly, Seneca's most recent editors reverts to the misdescription and worn-out prejudices of the earlier part of this century: 'The lack of internal cohesion, the absence of constructive dialogue (as opposed to stichomythic point-scoring), the long monologues, the declamatory extravagance of the language - none of these makes for good stage drama (Frank [1995], 42)".

marcarlas dentro de cierto “drama recitatorio”¹² o *recitationes* de atril¹³.

Las acusaciones de irrepresentabilidad lanzadas contra Séneca responden específicamente, creemos, a un prejuicio operativo, entendiendo prejuicio en los términos de Gianni Vattimo, no como una actitud meramente derogativa o un vulgar error de lectura, sino como una manifestación hermenéutica objetiva¹⁴. Acusar a Séneca de apartarse conscientemente de las técnicas dramáticas de la tragedia ática o de que sus obras hubiesen sido muy difíciles, o imposibles, de representar según las convenciones clásicas griegas, son argumentos que prueban hasta qué punto se le impone a una obra romana del siglo I d.C. estándares dramáticos griegos del siglo V a.C. y preceptivas poéticas del siglo IV a.C.¹⁵.

Las características que relegarían a la tragedia senecana a una mera *recitatio* o drama de atril -la (supuesta) monotonía de algunas escenas, la falta de acción dramática, los largos monólogos o el carácter truculento de su obra- son rasgos centrales y distintivos de famosísimas obras de reconocidos tragediógrafos europeos¹⁶: tragedias como *Tito Andrónico* o *Hamlet*, con su escena final rebosante de cadáveres, los monólogos del propio Hamlet, la atmósfera macabra y tenebrosa de *Macbeth* o la *Fedra* de Racine, presentan rasgos y pasajes que, en obras como *Thyestes*, *Phaedra* o *Oedipus*, son considerados irrepresentables o excesivos.

Existen, sin embargo, otras líneas teóricas que, desde mediados del siglo XX,

¹² cf. Luque Moreno, J. *Op. Cit.*, 45 y ss.

¹³ cf. Viveros, G. *Séneca, L. A. Tragedias*. Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, xlv-xlv: “Las tragedias senecanas bien pueden ser llamadas *recitationes*, es decir, ‘lecturas en voz alta’, hechas ante grupos reducidos y selectos de oyentes, deseosos de escuchar una nueva composición de alguien que con ellos comparte intereses intelectuales. Además, Séneca mismo no se preocupó por dar a sus textos una forma exterior unificada que indicara atención a hechos de la dramaturgia. [...] Pasajes como éstos [las descripciones de actos prodigiosos y de hechicería en *Medea* o las descripciones macabras de *Thyestes*, *Oedipus* o *Troades*] contienen elementos de espectacularidad, pero ellos no hacen teatral la esencia de estas piezas; [...] Vistas desde una perspectiva escénica, las tragedias del cordobés podrían resultar próximas a lo que hoy suele denominarse ‘lectura de atril’; es decir, una acción preparatoria de la representación, pero la de Séneca desprovista de todos los componentes técnicos que pueden llevarla a una ‘puesta en escena’ en sentido estricto”.

¹⁴ cf. Vattimo, G. “El problema del conocimiento histórico y la formulación de la idea nietzscheana de la verdad”, *Dialogo con Nietzsche. Ensayos 1961- 2000*, Buenos Aires, Paidós, 2002, 85-86.

¹⁵ cf. Luque Moreno, J. *Op. Cit.*, 47: “Dejando aparte los muchos factores de tipo estilístico, formal, de contenido o de estructura que parecen hablar en contra del carácter escénico de estas obras, hay un acuerdo, y es que Séneca se aparta en múltiples aspectos de la técnica dramática de la tragedia griega del siglo V a. C. y que algunas escenas de sus tragedias serían de muy difícil o imposible representación según las convenciones griegas clásicas”.

¹⁶ cf. Hadas, M. *The Stoic Philosophy of Seneca*, New York, Norton Library, 1968, 1 ss. También Ahl, F. *Séneca. Three Tragedies. Trojan Women, Medea & Phaedra*, Prologue and Translation by Frederick Ahl, Ithaca [N.Y.] Cornell University Press, 1986, 16: “Nineteenth and twentieth-century scholarly antagonism to Seneca proved more damaging than Quintilian attacks [...] Latinists often forget how many of the ‘faults’ for which they denounce Seneca and other Roman writers are, in fact, the usual goals towards which poets and essayist strive: to make language their own rather than to follow scholastically prescribed usage; to avail themselves of all the resonance of meaning their language can bear; to achieve the memorable, the quotable. The criticisms directed against Seneca by Quintilian and his successors could even more justifiably be leveled against Shakespeare: he, too, made mistakes in research, used ‘unnatural’ expressions, and strove to achieve terse Quotability”.

buscan rescatar a Séneca de esta unilateral sujeción a los paradigmas trágicos griegos e insertarlo dentro de un contexto de producción específicamente romano¹⁷.

Mesodidascalias y microdidascalias

El texto habitual de una obra de teatro se compone de un doble entramado textual cuyos límites, en general, están claramente marcados: el primero comprende la articulación total del dialogo; el segundo se compone de las diversas marcas o indicaciones anejas llamadas didascalias¹⁸. Esencialmente, las didascalias son los agregados explicativos que permiten¹⁹:

- saber quién habla.
- situar, más o menos claramente, el contexto general de la acción.
- reponer o visualizar ciertas acciones no verbales que forman parte del texto espectacular.
- indicar cómo se articulan las diferentes instancias de la obra y de qué manera se suceden los diálogos.

De modo general, las didascalias pueden clasificarse en tres grupos²⁰:

- macrodidascalias: título, subtítulo, lista de personajes, etc.
- mesodidascalias: actos, escenas, entrada y salida de personajes, contexto general, etc.
- microdidascalias: indicaciones anejas respecto de la actitud corporal o actitudinal que deben adoptar los personajes, entonación, modos de enunciación, etc.

¹⁷ cf. Tarrant, R. J. "Greek and Roman in Seneca's Tragedies", *HSCP* 97, 1995, 216: "With no Roman predecessors or successors available for comparison, Seneca as a dramatist was inevitable studied for a long time in conjunction with the fifth-century Athenian tragedy, the only other corpus of serious drama to survive from antiquity. As a result his plays were often regarded as adaptations of fifth-century "originals" considerably freer in their treatment than the comedies of Plautus and Terence, but standing in analogous relation to their Greek models". Transcribimos también la nota 6 referida a este pasaje: "This view was firmly enough established to subsist even in absence of evidence: as E. Phillips Barker wrote in *OCD*, à propos the connection between Seneca's *Agamemnon* and the Aeschylus play of the same name, 'a debt to Aeschylus is rather to be assumed than easily traced' (827 f.: retained in *OCD* 977). The *Agamemnon* is admittedly an extreme case, and I would not wish to deny that Seneca was familiar with such classic texts as Sophocles's *Oedipus Tyrannus*. As Töchterle (Heidelberg 1994 9-18) rightly insists, my point is that treating any Senecan tragedy as primarily an adaptation of a fifth-century Greek 'model' will have a limiting and distorting effect of its interpretation". Cf. también Rosenmeyer, Thomas, *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley, University of California, 1989; Segal, Charles, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, New Jersey, Princeton University Press, 1986; Dupont Florence, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Berlin, Editions Berlin, 1995.

¹⁸ cf. Golopentia, Sanda, "Les didascalies de la source locutoire", *Poétique* 96, 1993, 475: "Le texte habituel d'une pièce de théâtre se compose de deux sous-ensembles textuels dont la démarcation aussi bien que l'articulation vont de soi. Le premier comprend l'ensemble des dialogues et représente le noyau dur de la pièce. Le second réunit l'ensemble des indications scéniques, ou didascalies". Cf. también Issacharof, M. "Voix, autorité, didascalies", *Poétique* 96, 1993, 463-464.

¹⁹ cf. Golopentia, S. *Op. Cit.*, 475.

²⁰ cf. Golopentia, S. *Op. Cit.*, 491.

Esta clasificación, por supuesto, no hace referencia a las obras antiguas, ya que, lamentablemente, no poseemos textos originales de las mismas.

Afortunadamente el teatro grecolatino tiene como convención identificar las acciones dramáticas a través de claras y precisas referencias textuales: las entradas, gestos o acciones de los actores poseen su correlato verbal. Estas didascalias "internas" son convencionales e inherentes al género²¹. Nuestro objetivo es revisar estas marcas textuales e identificar su función y su finalidad dramática. La presencia de indicaciones teatrales performativas puede echar luz sobre el tema de la representabilidad de la tragedia senecana o, al menos, revelar la existencia de cierta voluntad de representación presente en el momento de la concepción de la obra y de su escritura.

Hasta la irrupción de las vanguardias, las didascalias eran el canal suplementario a través del cual el autor intentaba influir de manera efectiva en la representación²²; nos centraremos ahora en la tragedia de Séneca, pues la problemática de las didascalias es vastísima y presenta variaciones particulares dependiendo del autor estudiado²³. Nada podemos decir de las macrodidascalias, marcas extratextuales por excelencia, ya que además, ni siquiera existe una correspondencia entre los títulos de las obras en sus dos ramas más importantes de transmisión²⁴. En cuanto a las mesodidascalias, por una convención del género, éstas tienen generalmente su correlato verbal dentro de la obra, no sólo la entrada y salida de los personajes en cuestión, sino también su aspecto y su actitud gestual. La entrada de Manto y Tiresias en *Oedipus* es una clara muestra de la maestría escénica con que están compuestas las tragedias de Séneca:

*Tiresia tremulo tardus accelerat genu
comesque Manto luce uiduatum trahens.* (288-290)

El lento Tiresias se apresura con trémulo paso
y su compañera Manto dirige a quien está privado de la luz.

En estas dos líneas no sólo se marca la entrada de los personajes a escena, si-

²¹ Por una cuestión de economía textual y discursiva, usaremos las expresiones "mesodidascalia" y/o "microdidascalia" para referirnos específicamente a estas indicaciones internas presentes en el texto que, si bien cumplen esta función, no son exactamente didascalias en un sentido estricto.

²² Cf. Issacharof, M. *Op. Cit.*, 464: "Le problème que soulève le discours dramatique est précisément le station référentiel du niveau didascalique. D'après plusieurs enquêtes sur cette question, il semble légitime d'assimiler la voix didascalique à celle de l'auteur".

²³ Cf. Issacharof, M. *Op. Cit.*, 464 ss.

²⁴ Las tragedias de Séneca han llegado a nosotros a través de dos familias de manuscritos: a la primera pertenece el código etrusco (E), donde figuran las siguientes tragedias: *Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes* y *Hercules Oetaeus*. La segunda está compuesta por la familia A, que presenta las siguientes tragedias: *Hercules furens*, *Thyestes*, *Thebais* (*Phoenissae*), *Hippolytus* (*Phaedra*), *Oedipus*, *Troades*, *Medea*, *Agamemnon* y *Hercules Oetaeus*. Entre éstas se intercala la *praetexta Octavia*.

no que Tiresias es definido con gran precisión y economía, siendo el tratamiento del adivino una de las diferencias fundamentales entre ambos Edipos. En Sófocles este personaje es el portador de la verdad, conocedor de los secretos ocultos a los demás mortales (*Ed. Rey*, 297-299, 300-304); en el caso de Séneca, es un débil arúspice, siempre definido por su carencia y su debilidad. La ceguera del adivino, en Sófocles, es la marca que lo identifica como el que sabe ver, el que conoce la verdad; en Séneca, la ceguera es un impedimento que permite al personaje de Manto desplegar el espectáculo sobrecogedor del ritual de adivinación ²⁵.

Este pasaje es una muestra de lo que entendemos por “didascalia interna”, ya sea una mesodidascalia, como en este caso, o una microdidascalia. Tomaremos en cuenta no las indicaciones textuales como entidades individuales, lo cual daría un mayor número de macro y microdidascalias, sino los pasajes que conlleven una carga déictica y/o performativa clara y reconocible. Consideraremos microdidascalias a las secciones del texto cuya característica principal sea ser “claramente performativa”, es decir, secciones donde el texto reclama por parte del actor una actitud gestual y corporal específica, una acción puntual, sin las cuales no existiría un correlato coherente entre los enunciados y el espectáculo. Los resultados han sido los siguientes:

	Nº de pasajes performativos	MesoDidascalias.	Microdidascalias.	% de Microdid.
<i>Oedipus</i>	6	5	1	16%
<i>Phaedra</i>	14	11	3	21%
<i>Agamemnon</i>	12	8	4	33%
<i>Medea</i>	5	3	2	40%
<i>Troade</i>	12	2	10	84%
<i>Hercules furens</i>	6	4	2	33%
<i>Thyestes</i>	5	1	4	80%
<i>Phoenissae*</i>	2		2	*

²⁵ Puede argumentarse que la gran concentración semántica y semiótica de esta mesodidascalia obedece a una voluntad de no-representación o, lo que es lo mismo, a un “drama de atril” carente de acción performativa. Opera aquí otro juicio apriorístico -tal como lo hemos definido-, tanto propio como ajeno, respecto de la interpretación hermenéutica del dato. Siguiendo a autores como Charles Segal (“Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides”, *TAPhA* 114, 1984, 311-325.), Richard Tarrant (“Greek and Roman in Seneca’s Tragedies”, *HSCPh* 97, 1995, 215-230), José María Valverde (*El Barroco. Una visión de Conjunto*, Montesinos, Biblioteca de divulgación Temática, 1985.) y José Antonio Maraval (*La Cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1990.) entre otros, creemos que la acumulación de sentidos, las reduplicaciones de imágenes y motivos y otras características propias del barroco -considerado no como una esencia, sino como una función operatoria o un rasgo distintivo, tal como afirman Deleuze, Gilles, (*El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Buenos Aires, Paidós, 2005), Calabrese, Omar (*La era neobarroca*, Madrid, 1989) y Valverde, J. M. (*Op. Cit.*)- son rasgos propios y personales de la original poética senecana.

* El carácter fragmentario de *Phoenissae* nos impide hacer un análisis válido desde el punto de vista estructural de esta obra. Los versos 10 y 11 indican que Edipo avanza tomado de la mano de Antígona, mientras que los versos 306 y ss. indican la actitud suplicante de Antígona postrada a los pies de su padre.

Por supuesto que estos números pueden objetarse, ya que no es nuestra intención hacer un trabajo estadístico, pues, como hemos dicho, la interpretación del pasaje juega un papel fundamental en su identificación en tanto didascalias²⁶. Por otro lado, algunas escenas, como veremos más adelante, se sitúan entre las clasificaciones, presentando una naturaleza híbrida entre meso y microdidascalia.

Hemos elegido, por una cuestión de extensión²⁷, sólo tres tragedias para ser analizadas en profundidad: *Medea*, *Phaedra* y *Troades*. Motivaron nuestra elección la importancia y relevancia de los pasajes performativos presentes en el texto y además el carácter metateatral de varias escenas de estas obras. De este modo, el ascenso al techo de Medea es fundamental para que la escena final se constituya en un espectáculo dentro de la propia representación trágica, al igual que la puesta en escena de Fedra sobre otro balcón, desplegando para su audiencia (interna y externa) toda la fuerza de su *fictus furor*²⁸, es esencial para el despliegue dramático de la obra. *Troades*, por su parte, no sólo presenta un gran número de pasajes performativos, sino que además la mayoría de ellos son mirodidascalias de gran importancia dramática, hasta tal punto que en ciertos pasajes de la obra, como ya mostraremos, la acción trágica tiene su fundamento en las acciones escénicas referidas en el discurso.

Las didascalias, entonces, son el canal a través del cual el autor intenta, de manera más o menos sutil, influir en la representación y, por lo tanto, en la interpretación del texto espectacular²⁹. Dentro de esta perspectiva analizaremos también el papel, la función y la importancia de los personajes mudos *-taciti-*, pues muchas indicaciones escénicas van dirigidas a ellos y hacen a la argumentación respecto de la voluntad de representación de estas obras dramáticas. Desde el *Ite* que abre el prólogo de *Phaedra*³⁰, hasta el *repetite celeri maria, captivae, gra-*

²⁶ Los pasajes claramente performativos que hemos detectado son los siguientes; *Troades*: 419- 424, 520-521, 504-506, 626 y ss., 680 y ss., 690-692, 704 y ss., 793-794, 813-814, 943 y ss., 1000 y ss. 1179-1180. *Medea*: 177-178, 186 y ss., 843 y ss., 973 y ss, 978- 981. *Phaedra*: 246-248, 384 y ss., 242-425, 583-584, 666-667, 704 y ss., 725 y ss., 829-834, 895 y ss. 989-990, 1154 y ss., 1197-1198, 1247 y ss., 1274-1275. *Oedipus*: 202-203, 288-290, 401-402, 707-705, 995 -997, 1037 y ss. *Agamemnon*: 308-309, 388-399, 586-588, 710 y ss., 775 y ss. 778-781, 800 y ss, 913-917, 942-943, 947 y ss., 1004-1006, 1010-1011. *Thyestes*: 419 y ss., 544-545, 901 y ss., 918 y ss., 1043-1045. *Hercules furens*: 202-204, 329-331, 506-508, 616-617, 827-829, 1052-1053.

²⁷ La intención inicial de este trabajo era fatigar todas las obras trágicas de Séneca pero, además de extenso, el trabajo pecaría de reiterativo.

²⁸ cf. Vizzotti, M. "Catástrofe e invasión discursiva en *Phaedra* de Séneca", *Auster* 10/11, La Plata, 2006, 109-111.

²⁹ cf. Issacharof, M. *Op. Cit.*, 463: "Il ne s'agit pas non plus de ressusciter la vieille problématique de l'intentionnalité auctoriale comme clef du sens. La question qui nous retient ici est celle du statut exceptionnel du texte dramatique dans la mesure où il comporte un canal *supplémentaire* sous forme d'un mode d'emploi adressé aux professionnels du théâtre (et aux lecteurs) en vue d'une mise en scène (concrète ou imaginaire), mode d'emploi qui, depuis les Grecs, se nomme techniquement *didascalies*".

³⁰ Galán, Lia, "El estoicismo de Hipólito en el drama de Séneca", *Auster* 6/7, La Plata, 2002, 69-83. Cf. también Vizzotti, M. *Op. Cit.*, 102-104.

du en el cierre de *Troades*, la presencia de los personajes mudos es fundamental para el desarrollo del entramado dramático y el despliegue efectivo del texto espectacular y son una prueba de la concepción escénica-performativa de estas tragedias cuya existencia puede rastrearse y probarse empíricamente en el texto. Puede objetarse, es cierto, que estos personajes mudos son creaciones verbales que deben ser repuestas mentalmente por la audiencia de estas *recitationes*. Sin embargo Astiánax es una cabal prueba de cómo estos personajes mudos están concebidos como entes tangibles y con presencia física en el escenario. Como ya veremos en detalle, este personaje es central para el desarrollo de la tragedia en su totalidad, puesto que toda la carga de *pathos* de Andrómaca se desvanece en el aire o, al menos, no es trágicamente efectiva si toda su estrategia retórica no se despliega junto al silencioso niño³¹. Paradójicamente, la prueba de que este niño silencioso es un personaje que está efectivamente en escena, contemplando, y alimentando, el sufrimiento de las sobrevivientes, es su patético ruego, cuya efectividad dramática se basa en el silencio atento.

Medea

Medea es una de las tragedias senecanas con menor número de microdidascalias, probablemente por la naturaleza introspectiva del conflicto y del desarrollo trágico. La mayor parte de los pasajes clara e indiscutiblemente identificables son mesodidascalias, marcando las entradas y salidas de los personajes:

*Sed cuius ictu regius cardo strepit?
ipse est Pelasgo tumidus imperio Creo.* (177-178)

¿Por obra de quién resuena la puerta real?
(por) el propio Creón, rebosante de poder pelasgo.

El texto marca la entrada estrepitosa del rey y especifica la disposición actitudinal del mismo - *Pelasgo tumidus imperio*-. También el texto nos indica, un poco más adelante, que el rey entra acompañado de su séquito, que responde a sus órdenes cuando Medea avanza amenazadora contra él:

³¹ Cf. Boyle, A. J. *Op. Cit.*, 15-16: "But, if the chronology of Senecan tragedy is uncertain, its rhetoricity is not. Indeed Senecan drama's rhetorical nature has been the target of much adverse criticism and it's frequently cited as an impediment to modern appreciation. It is well to begin here. For the plays not only flaunt their rhetoricity openly, but use it to articulate some of Seneca's most theatrical moments. Rhetoric structures Senecan tragedy through and through; and empowers it theatrically. Listen to Andromache's entrance speech in *Troades*, in which she reproves her fellow captives with a host of rhetorical techniques, even as she frames her own devastation with hyperbole, paradox and epigram: [Tr. 409-425]".

*fert gradum contra ferox
minaxque nostros propius affatus petit.
Arcete, famuli, tactu et accessu procul,
iubete sileat.* (186-189)

Avanza feroz hacia mí
y amenazante busca hablarme cara a cara.
¡Alejadla, esclavos, lejos de mi presencia y mi alcance,
ordenadle que se calle!

Ésta es una de las microdidascalias presentes en la tragedia: el avance de Medea está marcado claramente en el texto, así como las órdenes a los *famuli*, reconocibles en los imperativos plurales. En la misma tónica funcionan las órdenes proferidas por Jasón a sus sirvientes sobre el final de la tragedia (978-981) y las órdenes de Medea, primero a la nodriza y luego a sus hijos, aunque éstas posean una carga dramática superior:

*Peracta uis est omnis: huc gnatos uoca,
pretiosa per quos dona nubenti feram.
Ite, ite, nati, matris infaustae genus,
placate uobis munere et multa prece
dominam ac nouercam. uadite et celeres domum
referte gressus, ultimo amplexu ut fruar.* (843-848)

Todo el poder ha sido alcanzado: llama a mis hijos,
para que lleven estos preciosos regalos a la novia.
Id, id niños, hijos de una madre funesta,
aplacad vosotros con regalos y muchas plegarias
a su señora y madrastra. Apuraos y con paso veloz
regresad a casa, para disfrutar un último abrazo.

Nuevamente comprobamos la maestría de Séneca y la concentración semántica y semiótica con la que construye sus tragedias. Terminado el macabro ritual de hechicería, los niños son traídos a escena por la nodriza, recogen los "regalos" y salen de escena. Todo este cuadro está concebido performativamente. El resultado de la ceremonia es entregado a los inocentes niños, portadores del engaño que sellará su destino, patéticamente resumido en ese último abrazo que su madre quiere compartir con ellos.

El asesinato de los niños nos ofrece otro pasaje con microdidascalias claras y reconocibles, y a su vez revela una concepción escenográfica de la obra: la escena reclama la existencia de un segundo nivel, destinado a convertirse en un es-

cenario sobre el mismo escenario, donde se desarrolla el espectáculo interno³². La idea de representación dentro de la representación se confirma en las palabras de Medea cuando ve arribar a Jasón y sus acompañantes:

*derat hoc unum mihi,
spectator iste.* (992- 993)

Esto era lo único que me faltaba,
ese (como) espectador.

Para que esta escena central funcione de manera eficiente, y para que el *deus ex machina* sea posible, Medea debe estar ubicada en un nivel superior:

*excelsa nostrae tecta conscendam domus
caede incohata. perge tu mecum comes.
tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aueram.
nunc hoc age, anime: non in occulto tibi est
perdenda uirtus; approba populo manum.* (973-977)

Subiré a lo más alto del techo de mi casa,
ya comenzada la matanza. Ven conmigo.
También de aquí me llevaré tu cuerpo.
Ahora hazlo, alma mía! No debes perder tu fuerza
manteniéndola oculta; muestra (el poder de) tu mano al pueblo.

Este corto pasaje posee una importante concentración de indicaciones escénicas. Se indica de manera clara en el texto que Medea debe ascender al nivel más elevado de la escenografía acompañada de su hijo y llevando consigo el cadáver del otro niño. Se manifiesta, también, una voluntad de representación (976-977), una intención de hacer del crimen -de manera inversamente proporcional a la concepción heroica estoica³³ - un espectáculo digno de ser contemplado o, quizás de manera más profunda, uno cuya significación se construye en

³² cf. Boyle, A. J. *Op. Cit.*, chapter 6, "The theatricalised wor(l)d", 112-137. Especialmente 131-132: "in Euripides' play both children are dead before Jason arrives (1293). In Seneca one child is left to be slain before its own internal audience. To Medea the lack of audience nullifies revenge. [...] In this most theatrical of all Seneca's finales, involving armed crowds, roof-top dialogue, child slaying, and the arrival/departure of the serpent-drawn chariot of the Sun, Medea plays to and with her audience Jason, whose son will be given to death while Jason watches (*te vidente*, 1001)".

³³ cf. Rosenmeyer, Th. *Op. Cit.*, 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". Cf. también Hijmans, Jr, "Drama in Seneca's Stoicism", *TAPhA* 97, 1966, 237 y Séneca, L. A. *De Providentia*, 6, 3.

tanto sea representado y contemplado³⁴.

Fedra

Phaedra presenta un número balanceado de meso y microdidascalias, así como también indicaciones escenográficas que aportan datos muy interesantes sobre la concepción espectacular y performativa de la puesta en escena concebida por el autor³⁵. La primera palabra de la obra, como ya dijimos, hace referencia directa a un grupo de *famuli*, y esto, además de las cuestiones escénicas de un inicio colectivo, posee implicaciones importantes para la tragedia en sí y para una comprensión cabal del personaje de Hipólito, muy lejano al paradigma de virtud que se quiso ver en él³⁶. Las restantes entradas de los personajes son convencionales, aunque no por ello carentes de interés dramático; por ejemplo la inoportuna entrada de Fedra, *impatiens morae* (v. 583), luego del vano intento de persuasión de la nodriza o el regreso de Teseo (v.834 y 850 y ss.), que encuentra al grupo de ciudadanos que respondieron al llamado por la nodriza:

*Adeste, Athenae! fida famulorum manus,
fer opem!* (275-276)

¡Venid, atenienses! Fiel tropa de esclavos,
¡ayuda!

Esta mesodidascalia cumple también una función estructural relevante al marcar el pasaje del conflicto trágico del ámbito privado al espacio público para fraguar así la acusación contra el inocente joven, además de requerir la entrada de un grupo de actores cuya presencia es advertida por Teseo en su ingreso a escena en los versos 834 y ss. Queda finalmente la entrada del mensajero (889-890), pero luego las entradas marcadas por las mesodidascalias se van cargando de *pathos* y significación trágica, como la de Fedra portando el cuchillo con el que se matará en escena:

*(Cho) Quae uox ab altis flebilis tectis sonat
strictoque uecors Phaedra quid ferro parat?* (1154-1155)

³⁴ cf. Rosenmeyer, Th. *Op. Cit.*, 47-48: "Stoicisms prompts theatrical tropes. The Roman stoics focus on play acting 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". También en Rosenmeyer, Th. *Op. Cit.*, 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".

³⁵ cf. Issacharof, M. *Op. Cit.*, 464 ss.

³⁶ cf. Galán, L. *Op. Cit.*, (2002), 71 ss.

(*Phae*) *mucrone pectus impium iusto patet*
cruorque sancto soluit inferias uiro. (1197-1198)

¿Qué voz llorosa resuena desde la alta mansión,
qué prepara con el hierro desenvainado la enloquecida Fedra?

Un pecho impío se ofrece al justo puñal
y la sangre se derrama en sacrificio para el sagrado varón.

Esta escena, junto con el ingreso de los restos de Hipólito o la presentación de las cabezas de los hijos de Tiestes sobre una bandeja en *Thyestes*, han sido ampliamente citadas por los detractores de Séneca para fundamentar las acusaciones a su teatro de crueldad y truculencia excesivas. Estas acusaciones se basan en cierto verosímil anacrónico, pues si tenemos en cuenta que éste era un teatro de máscaras, las escenas pueden ser representadas tan, o quizás más, efectivamente exhibiendo las máscaras y las vestimentas, distintivas de los personajes, tal vez ensangrentadas³⁷.

Existen en *Phaedra* algunas indicaciones escénicas que podríamos denominar "híbridas", ya que, si bien marcan la entrada de personajes, llevan consigo indicaciones escénicas de gran importancia para la acción y el discurso dramático; es decir que se alojan *entre* las definiciones. La primera de ellas es:

Sed en, patescunt regiae fastigia:
reclinis ipsa sedis auratae toro
solitos amictus mente non sana abnuit. (384-386)

¡Pero mirad! se abren los balcones del palacio:
reclinada en su lecho del áureo aposento,
rechaza con mente enloquecida los vestidos usuales.

La entrada de la reina y su puesta en escena desdeñando las vestimentas y los adornos urbanos es un espectáculo en sí mismo³⁸. Su aparición rodeada de sirvientes (*removete, famulae...* v. 387) es otra de las constantes situaciones meta-teatrales típicas del teatro de Séneca, en las cuales se despliega un espectáculo dentro de la representación misma.

No es tan profunda ni compleja la escena de la nodriza acechando a Hipó-

³⁷ Sabemos, por testimonios directos, que Séneca abominaba los espectáculos crueles y sangrientos (cf. Séneca, L. A. *Epístolas a Lucilio*, 7, 3-5) y las representaciones ultrarrealistas romanas que llegaban a crucificar a un reo sobre la escena en lugar del actor de la obra. Él, al igual que Catulo (*Car-men* XVI) y Marcial (*Ep.* I, 4), diferenciaban muy claramente entre vida y obra. Cf. Pociña, A. *Op. Cit.*, 301-302 y 307-308.

³⁸ cf. Boyle, A. J. *Op. Cit.*, 113-114.

lito, aunque sí plantea algunas cuestiones escénicas interesantes. Mientras la nodriza se predispone a cumplir el mandato real (424 y ss), Hipólito celebra un piadoso rito:

*ipsum intuo sollemne uenerantem sacrum
nullo latus comitante* (424-425)

Lo veo celebrando el solemne sacrificio,
sin nadie a su lado.

Los editores discrepan en la interpretación de este pasaje: algunos lo consideran una mesodidascalia, indicando la entrada del joven³⁹; otros, por su parte, lo consideran una microdidascalia⁴⁰, en la cual el joven está a un costado de la escena practicando el rito. Esta última posición parece estar más cercana al texto, *ipsum intuo uenerantem*, dado que el verbo y el participio colocan al actor en escena celebrando la sagrada ceremonia. Más allá de las interpretaciones encontradas, este pasaje es una clara indicación escénica que, creemos, resulta mucho más efectiva dramáticamente si el joven se halla en una actitud piadosa ante el altar de Artemisa, la misma diosa a quien la nodriza pide ayuda para doblegarlo⁴¹ -*animum rigentem tristis Hippolytis doma* (413)-.

Pasemos ahora a las indicaciones claramente performativas o microdidascalias. Las más importantes dramáticamente giran alrededor de la espada de Hipólito⁴². Luego de la declaración de Fedra al joven, ella intenta abrazarlo, lo cual provoca la ira indignada de Hipólito:

*Procul impudicos corpore a casto amoue
tactus--quid hoc est? etiam in amplexus ruit?
stringatur ensis, merita supplicia exigat.
en impudicum crine contorto caput
laeua reflexi.* (704- 708)

Aparta lejos de mi casto cuerpo tu contacto
impúdico. ¿Qué es esto? ¿Incluso intenta abrazarme?
Desenvainemos la espada, que pague su castigo merecido.
Retorciendo sus cabellos con mi siniestra he expuesto su
impúdico rostro.

³⁹ cf. Miller, Franz Justus. *Seneca's Tragedies*, The LOEB Classical Library, London, 1917, Vol. I, 353: "The man himself I see, coming to perform thy sacred rites, no comrade at his side".

⁴⁰ cf. Luque Moreno, J. *Op. Cit.*, T. II. 46: "A él mismo lo estoy viendo celebrar el sacrificio ritual, sin nadie a su lado".

⁴¹ cf. Vizzotti, M. *Op. Cit.*, 113 ss.

⁴² cf. Segal, Charles, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, New Jersey, 1986, particularmente el capítulo 8 "Desire, Silence and the Speech of the Sword", 150-179.

Un poco más adelante se hace explícita la indicación de abandonar la espada que será utilizada arteramente para acusarlo:

*Hip. Abscede, uiue, ne quid exores, et hic
contactus ensis deserat castum latus.* (713-714)

¡Vete!, ¡vive! Para que no consigas nada,
y que esta espada manchada abandone mi casto flanco.

Las indicaciones escénicas son claras, precisas y centrales para el desarrollo de la obra. El avance de Fedra para abrazar a su hijastro, que tiene su correlato en la indignada exclamación - *etiam in amplexus ruit?*-, posee una marcada concepción performativa, como venimos diciendo, al menos dentro de la concepción ideal de la obra. Del mismo modo, la espada debe ser dejada sobre el escenario ya que ella, actuando como un personaje mudo, formula la incuestionable y falsa acusación contra Hipólito⁴³:

*Th. Quis sit audire expeto.
Ph. Hic dicet ensis, quem tumultu territus
liquit stuprator ciuium accursum timens.
Th. Quod facinus, heu me, cerno? quod monstrum intuor?*(895- 898)

Teseo: Espero oír quién es.
Fedra: Te lo dirá esta espada que el violador, aterrorizado por el tumulto, abandonó temeroso de la llegada de los ciudadanos.
Teseo: ¿Qué crimen, ¡ay!, estoy vislumbrando? ¿Qué monstruosidad intuyo?

Incluso si la tragedia nunca fue representada, es claro que el texto muestra una voluntad de representación, ya que hay acciones concretas y efectivas que están claramente explicitadas en el entramado textual.

Existen otras situaciones, más convencionales si se quiere - y quizás por eso no poseen el peso probatorio de los pasajes anteriores-, que llevan consigo indicaciones escénicas que requieren posturas corporales específicas, como las súplicas. Tanto el pedido de la nodriza a Fedra durante su agón con la reina, donde nada se dice de su postura aunque sí es clara su actitud (246-248), o el ruego de Fedra a Hipólito, donde sí está indicada la actitud que debe adoptar el personaje, cumplen esta función:

*en supplex iacet
adlapsa genibus regiae proles domus.* (666-667)

⁴³ cf. Segal, Ch. *Op. Cit.* (1986), 164 ss.

¡Mira! Aquí yace suplicante
postrada a tus rodillas la hija de una casa real.

Troyanas

Si *Medea* es una de las tragedias senecanas con menor número de microdidascalias, *Troades* ocupa un lugar especial dentro del *corpus* senecano, pues no sólo posee una gran cantidad de microdidascalias, sino que éstas son fundamentales para el desarrollo dramático. Además, *Troyanas* es una obra que no puede concebirse sin la presencia física de numerosos personajes mudos alrededor de los cuales gira el entramado trágico, así como toda la falsa acusación de Fedra se centra en el “discurso de la espada”⁴⁴. De este modo, Astianáx -con la debida excepción a la regla de los *taciti*, que prueba su presencia en escena-, o Polixena y Pirro -en un momento específico de la obra- son el centro de la acción dramática, aunque no pronuncien palabra.

Esto se debe, creemos, a que, a diferencia de *Medea*, en este caso el *pathos* posee un carácter marcadamente exterior. Las desdichadas mujeres sufren dos tragedias simultáneas: una tragedia inmediata, *i.e.* las sentencias de Astianáx y Polixena, y otra inminente, *i.e.*, su destino deshonoroso como esclavas de los aqueos vencedores. El monólogo de Andrómaca muestra de manera magistral el tono del sufrimiento de estas mujeres:

Iam erepta Danais coniugem sequerer meum
Nisi hic teneret : hic meos animos domat,
Morique prohibet : cogit hic aliquid deos
Adhuc rogare : tempus aerumnae addidit.
Hic mihi malorum maximum fructum abstulit,
Nihil timere (419- 424)

Ya seguiría a mi esposo, liberada de los dánaos,
si éste no me retuviese. Éste subyuga mi ánimo,
y me prohíbe morir. Éste me obliga a rogar
hasta aquí algo a los dioses y alarga mis sufrimientos.
Él me ha robado el mayor fruto de mis desgracias:
no temer nada.

Varios estudios han intentado mostrar cómo el certero uso de los pronombres demostrativos, tal como puede verse en este pasaje, fundamenta la hipótesis de la representación senecana, aunque los resultados han sido dispares⁴⁵. Más

⁴⁴ cf. Segal, Ch. *Op. Cit.*, (1986), 162- 163.

⁴⁵ cf. Pociña, A. *Op. Cit.*, 299.

allá de las reservas y discusiones sobre estas interpretaciones, vemos cómo el pasaje está concebido alrededor de la figura de Astiánax y cómo toda la eficacia trágica del monólogo, y del episodio, se concentra en el personaje mudo, ganando así en tensión y *pathos* para culminar el *crescendo* en el v. 424.

Troyanas presenta dos mesodidascalias claramente distinguibles: la entrada de Ulises en los versos 520-521 y la salida de escena del propio Ulises con sus soldados llevándose al niño:

*Nullus est flendi modus.
Abripite propere classis Argolicæ moram.* (813-814)

No hay medida para el llanto.
Llevaos rápidamente este retraso de la flota argólica.

En cuanto a las microdidascalias, éstas son centrales hasta tal punto que no nos parece arriesgado afirmar que esta obra en particular resulta inabordable si no se lee (al menos para nuestra posición académica) desde una perspectiva performativa. Tantas indicaciones escénicas centrales en pasajes fundamentales para el desarrollo dramático sustentan la hipótesis de una concepción espectacular de la obra y una voluntad de representación, al menos, primigenia.

Continuemos con el personaje de Astiánax. Ya destacamos cómo toda la acción gira en torno del niño silencioso y cómo los extensos discursos de Andrómaca cobran mayor profundidad y patetismo si su hijo se encuentra a su lado. Hasta tal punto es importante que las indicaciones escénicas presentes en el discurso están dirigidas casi exclusivamente a él: al ser llevado a la tumba de su padre, el niño intenta retroceder y Andrómaca, quizás con ojos de madre, interpreta esto como síntoma de valentía:

*Succede tumulo, nate : quid retro fugis,
Turpesque latebras spernis ? agnosco indolem.
Pudet timere* (504-506)

Entra en la tumba, hijo: ¿Por qué retrocedes
y rechazas las horribles tinieblas? Reconozco esa naturaleza,
le avergüenza temer.

Es evidente que en las palabras de la madre están presentes las cuestiones actitudinales y corporales inherentes del actor que encarna a Astiánax. Del mismo modo, por boca de Ulises se transmiten los gestos de temor que traicionan a Andrómaca y provocan las sospechas del astuto comandante:

*Intremuit: hac, hac parte quaerenda est mihi.
 Matrem timor detexit : iterabo metum.
 Ite, ite, celeres, fraude materna abditum
 Hostem Pelasgi nominis, pestem ultimam,
 Ubicumque latitat, erutam in medium date.
 Bene est : tenetur, perge, festina, attrahe.
 Quid respicis, trepidasque? (625-632)*

Ha temblado: por esta parte debe ser probada.
 El miedo ha descubierto a la madre. Persistiré en el miedo.
 Id, id rápido, a ese enemigo del nombre pelasgo escondido
 por engaño materno, última amenaza,
 dondequiera que se oculte, enconradla y ponedla aquí.
 ¡Bien hecho, vamos, apuraos, traedlo!
 ¿Qué miras, por qué tiembas?

No sólo son importantes las aclaraciones respecto de las actitudes corporales de Andrómaca que la traicionan inconscientemente, sino que también están los imperativos plurales dirigidos a los soldados, de gran importancia pues el éxito del engaño depende de que sus acciones sean contempladas o entrevistas por la asustada madre.

Poco más adelante, en otro inane y por eso más patético intento por salvar a su hijo, Andrómaca se interpone entre Ulises y el túmulo de su esposo:

*in medios ruam,
 Tumuloque cineris socia defenso cadam.
 (Ulysses) Cessatis ? et uos flebilis clamor mouet,
 Furorque cassus feminae ? iussa ocius
 Peragite. (Andromacha) Me, me sternite hic ferro prius.
 Repellor ? heu me!*

Me interpondré,
 caeré, compañera de tus cenizas, en la tumba defendida.
 (Ul.) ¿Os detenéis? ¿Os conmueven el sonido del llanto
 y el vano furor de una mujer? ¡Cumplid lo ordenado rápido!
 (Andr.) Matadme aquí primero a mí con el hierro.
 ¿Me alejan? ¡ay de mí!

Toda esta escena es casi una larga microdidascalia. En ella, toda acción escénica está plasmada en el discurso, desde la posición suplicante de Andrómaca a los pies de Ulises:

*Ad genua accido
Supplex, Ulysse, quamque nullius pedes
Nouere dextram, pedibus admoueo tuis.* (690-692)

Caigo suplicante ante tus rodillas,
Ulises, extendiendo a tus pies la diestra
a la que no conocen los pies de ninguno otro.

Hasta la orden del mismo de mostrar al niño y la salida de éste del túmulo donde se ocultaba:

*(Ul.) Exhibe natum, et roga.
(Andromacha) Huc e latebris procede tuis,
Flebile matris furtum miserae.
Hic est, hic est, terror, Ulysse,
Mille carinis. Submitte manus,
Dominique pedes supplice dextra
Stratus adora* (705-711)

(Ul.) Muéstrame a tu hijo y ruega.
(Andr.) Ven aquí, sal de tu escondite,
engaño lastimoso de una pobre madre.
Éste es el terror, Ulises, de mil naves.
Extiende tus manos y adora con diestra suplicante,
los pies de tu señor.

Toda la acción trágica -verbal y dramática- se concentra en la figura de Astiánax (761 y ss.). Pero si hablamos de momentos cúlmines, la súplica de Astiánax y el patético intento de refugiarse vanamente en el regazo de su madre es una de las escenas más efectivas y puntuales de la tragedia- quizás, para el gusto de algunos eruditos y catedráticos-:

*I, uade liber; liberos Troas uide.
(Astyanax) Miserere, mater! (Andromacha) Quid meus retines sinus,
Manusque matris?* (792-794)

Ve, camina libre, contempla libres a los troyanos.
(Ast.) ¡Apiádate, madre! (Andr.) ¿Por qué te aferras a los pliegues
de mi vestido y buscas los brazos de tu madre?

Resulta también de gran importancia analizar el papel que cumple Polixena, probablemente presente sobre el escenario desde el comienzo de la tragedia como

parte de la comitiva de Andrómaca. El *pathos* inmediato de la segunda parte de la tragedia se concentra en este personaje silencioso, pero cuyo papel es central, tanto en lo discursivo como en lo escénico. En una operación barroca muy del gusto de Séneca⁴⁶, se reduplican motivos y situaciones con algunas sutiles diferencias. En Polixena, al igual que en Astiánax, se conjugan la tragedia inmediata y la inminente, pues su muerte permitirá a la flota aquea zarpar llevándose a la cautivas.

La escena central de esta segunda parte es la estoica aceptación que la joven doncella hace de su suerte. Revelado su destino, la joven permite que se la prepare y se la adorne para la boda funeraria:

(Hel.) *Polyxene miseranda; quam tradi sibi,
Cineremque Achilles ante mactari suum,
Campo maritus ut sit Elysio, iubet.*
(Andromacha) *Vide, ut animus ingens laetus audierit necem.
Cultus decoros regiae uestis petit,
Et admoueri crinibus patitur manum.* (943-948)

(Hel.) Polixena desdichada, Aquiles ordena
que le seas entregada y que te inmolen ante sus cenizas
para ser tu marido en los Campos Eliseos.
(Andr.) Mirad cómo esa alma enorme ha escuchado alegre su sentencia,
cómo reclama los bellos ornatos de la vestidura real
y permite que una mano le arregle los cabellos.

Las microdidascalias organizan la acción dramática y resaltan la importante función escénica del personaje silencioso, que debe ejecutar las acciones presentes en el texto.

Llegamos finalmente al verso 1000, donde se conjugan de manera impecable indicaciones convencionales del género con indicaciones escénicas precisas y fundamentales:

(Hec.) *Sed incitato Pyrrhus accurrit gradu,
Vultuque toruo. Pyrrhe, quid cessas? age,
Reclude ferro pectus, et Achillis tui
Coniunge soceros : perge, mactator senum;
Et hic decet te sanguis : abreptam trahe.* (1000- 1004)

Aquí llega Pirro con paso apresurado
y torva expresión. Pirro, ¿por qué te demoras? ¡Vamos!

⁴⁶ cf. Segal, Charles. "Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides", *TAPhA* 114, 1984, 311-325.

esconde el hierro en mi pecho, y une a los suegros
de tu querido Aquiles. Adelante, sacrificador de ancianos,
esta sangre te conviene. Llévate a la que estás robando.

La acción dramática efectiva está realizada por personajes mudos cuyas acciones no son secundarias o accesorias, sino que la tragedia está en esas acciones puntuales. Una vez ejecutados los sacrificios propiciatorios, queda incluso otra tragedia que las troyanas deben enfrentar, ya que zarpa la flota que las lleva a un destino de esclavitud:

(*Nuntius*) *Repetite celeri maria, captivae, gradu.*
Iam uela puppis laxat, et classis mouet. (1179-1180)

Marchad hacia el mar, cautivas, con paso veloz.
Ya las naves despliegan las velas y la flota se mueve.

Conclusiones

Intentamos, al comienzo de nuestro trabajo, separarnos de la discusión sobre la representación o no de estas obras durante el siglo I d. C., cuestión ya transitada por numerosos y admirados eruditos con resultados encontrados, y propusimos una lectura heurística de las tragedias senecanas en busca de los pasajes donde existieran indicaciones escénicas claras y precisas. En estas meso y microdidascalias presentes en el entramado textual encontramos las únicas huellas (si desestimamos la elección del género elegido como vehículo poético) de la voluntad de representación del autor.

Hemos visto cómo aparecen en el texto de las tragedias de Séneca un canal de comunicación secundario, específico del teatro, que son las didascalias, en este caso en particular, meso y microdidascalias intratextuales y, lo que es más importante que la sola presencia o el número, la relevancia que éstas tienen para el desarrollo y el despliegue efectivo del drama. Desde una tragedia más introspectiva como *Medea*, donde el conflicto es específicamente interno, hasta *Troades*, cuyo *pathos* se centra en personajes mudos (o prácticamente mudos, como Astiánax), las didascalias estructuran y amplían el desarrollo y la profundidad del drama.

Podemos ver que la cantidad de didascalias en el texto de las tragedias es alcatoría y no presenta una tendencia relacionada con la cronología relativa propuesta por John Fitch⁴⁷, pero sí puede verse que el uso de didascalias responde a la necesidad dramática del material tratado. *Oedipus* es un caso similar al de *Medea*, la acción dramática pasa por el conflicto personal del rey y el creciente

⁴⁷ cf. Fitch, J. C. "Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca: Sophocles and Shakespeare". *AIPh*. Vol. 102, n° 3, 1981, 289-307.

suspense que generan escenas de adivinación y necromancia, y la única microdidascalia clara es el suicidio de Yocasta en escena. *Agamemnon* nos ofrece un caso similar a la escena de Polixena en *Troades*, dado que el trance de Casandra es referido textualmente por el coro (710 ss), pero las indicaciones escénicas están dirigidas al personaje de la sacerdotisa, que debe ejecutar las acciones presentes en el discurso. Lo mismo ocurre con Electra, refugiándose en el altar y luego alejándose de él para ofrecer su cuello (947 ss.).

Otra escena de gran interés dramático que gira en torno a una espada se da en *Thyestes* 1043-1045, plena de patetismo y teatralidad. Luego de la original anagnórisis inversa - *agnosco fratrem* (1006)-, Tiestes reclama la espada de su hermano:

*Da, fratrem ensem (sanguinis multum mei
habet ille) ferro liberis detur via.
negatur ensis?* (1043-1045)

Dame, hermano, la espada (ya tiene demasiada sangre mía),
que con el hierro se abra el camino a mis hijos.
¿Me niegas la espada?

La voluntad de representación y la potencia visual de esta escena es evidente, al igual que la presentación de la espada de Hipólito a Teseo en *Phaedra*.

Existen entonces, dentro del entramado textual de las tragedias, pasajes donde se explicita claramente una voluntad de representación por parte del autor, escenas donde la *vis* trágica encuentra su sustento no sólo en el despliegue de la palabra y la maestría retórica, sino que, por su misma enunciación, muestra una concepción escénica y performativa de las mismas. Por lo tanto creemos poder afirmar, retomando lo dicho en el comienzo del trabajo, que, si toda tragedia se escribe para ser representada, al menos en el plano ideal, las tragedias de Séneca exhiben claras huellas textuales que revelan una voluntad de representación presente, al menos, en el momento de su concepción.

Bibliografía

- Boyle, A. J. *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, New York, Routledge, 1997.
 Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra S. A. 1989.
 Codoñer, Carmen (Ed.). *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997.
 Conte, Gian Biagio. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
 Deleuze, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
 Dupont Florence. *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Berlin, Editions Berlin, 1995.
 Estefanía, Dulce et al. *Géneros literarios poéticos grecolatinos*, Madrid, Santiago de Compostela, Ediciones Clásicas, 1998.

- Fitch, John G. "Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", *AJPh*, Vol. 102, n° 3, 1981, 289-307.
- Galán, Lía. *Virgilio/ Eneida. Una Introducción Crítica*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005.
- Galán, Lía. "El Estoicismo de Hipólito en el Drama de Séneca", *Auster* 6/7, La Plata, 2002, 69-83.
- Golopentia, Sanda. "Les didascalies de la source locutoire", *Poétique* 96, 1993, 475- 492.
- Hadas, Moses. *The Stoic Philosophy of Seneca*, New York, Norton Library, 1968.
- Issacharof, Michael. "Voix, autorité, didascalies", *Poétique* 96, 1993, 463-474.
- López López, Lucio Anneo Séneca. *Dialogos*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.
- Maraval, José Antonio. *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1990.
- Pociña, Andrés. "Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca", *Emerita* 41, 1973, 297-308.
- Rosenmeyer, Thomas. *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley, University of California, 1989.
- Segal, Charles. "Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides", *TAPhA* 114, 1984, 311-325.
- Segal, Charles. *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- Séneca, L. A *Three Tragedies. Trojan Women, Medea & Phaedra*, Prologue and Translation by Frederick Ahl. Ithaca [N.Y.] Cornell University Press, 1986.
- Séneca, L. A *Tragedias. Tragedias*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1987.
- Séneca, L. A. *Tragedias. Tomo I*, versión de Germán Viveros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Tarrant, R. J. "Greek and Roman in Seneca's Tragedies", *HSCP* 97, 1995, 215-230.
- Tschiedel, Hans Jürgen. "La Fedra di Seneca: Una lettura", *Aevum Antiquum* 10, 1997, 337-353.
- Uscatescu, George. *Teatro Occidental Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A. 1968.
- Valverde, José María. *El Barroco. Una visión de Conjunto*, Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática, 1985.
- Vattimo, Gianni. "El problema del conocimiento histórico y la formulación de la idea nietzscheana de la verdad", en: *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961- 2000*, Buenos Aires, Paidós, 2002, 83- 107.
- Vattimo, Gianni. "Nietzsche, el superhombre y el espíritu de la vanguardia" en: *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961- 2000*, Buenos Aires, Paidós, 2002, 141- 157.
- Veyne, Paul. *Séneca y el Estoicismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península/Biblos, 1997.

Resumen

De las múltiples problemáticas planteadas por la obra trágica de Séneca, una de las que más polémica causa es la cuestión de la representación de sus obras. Numerosos y admirados eruditos han debatido hasta el cansancio sobre este tema, a menudo utilizando los mismos argumentos para tesis encontradas (Pociña, Andrés, "Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca", *Emerita* 41, 1973, 297-308.). En este trabajo intentamos correrros de esta discusión histórico-arqueológica para enfocarnos en el entramado textual mismo en busca de pasajes claramente performativos (meso y microdidascalías textuales) que revelan una "voluntad de representación", al menos primigenia, por parte del autor, más allá de si las obras fueron representadas o no alguna vez.

El teatro antiguo tiene por convención la enunciación efectiva de las acciones escénicas y,

a la vez, toda acción performativa tiene su correlato en el discurso. Estos pasajes cumplen la función de didascalias internas y responden a una voluntad del autor de influir en la representación (Issacharof, Michael, "Voix, autorité, didascalies", *Poétique* 96, 1993, 463-474). La presencia de meso y microdidascalias, relevantes y fundamentales para el desarrollo dramático y trágico, son la huella rastreable de que existió una "voluntad de representación" por parte de Séneca, al menos en el momento de creación y concepción poética de sus tragedias.

Palabras Clave: Séneca - tragedia romana - didascalia - representación - teatro antiguo.

Abstract

From the numerous discussions generated by Seneca's tragedies, one that has raised many troubles is the problem of the effective representation of his plays. Many respected scholars debated this issue in detail, sometimes referring to the same arguments while defending opposing thesis (Pociña, Andrés, "Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca", *Emerita* 41, 1973, 297-308.). We try to avoid this historical-archaeological controversy to focus on the search of clearly performative passages present in the text (meso and micro didascalies) that reveals a "Representation Will", at least primordial, from the author, even if the plays were never performed.

Ancient theatre has a convention, the actions on stage have their parallel existence in the characters' speech and every performative action is present in the text. These passages are considered internal didascalies and they answer to the authors' will to influence the representation (Issacharof, Michael, "Voix, autorité, didascalies", *Poétique* 96, 1993, 463-474). The existence of the macro and microdidascalies, relevant and fundamental to the dramatic and tragic display, are the sign of an existing "Representation Will" during the genesis of the plays.

Keywords: Seneca - Roman tragedy - didaskaly - performance - ancient theatre

RECIBIDO: 12-07-2007 - ACEPTADO: 23-09-2007