

UNA LECTURA DEL AGAMEMNON DE SÉNECA: NEFAS TRÁGICO E IMAGINARIO POÉTICO

1. Introducción

La historia mítica de Agamenón incluye un amplio repertorio de motivos¹. Cabe recordar el de la venganza, el de la repetición de crímenes en el ámbito familiar, el de la furia, el dolor y los miedos de Clitemnestra en tanto madre, esposa herida y mujer adúltera; el motivo de la igualdad entre vencedores y vencidos, el de la muerte como remedio supremo, el de la mutabilidad de la fortuna y el de los peligros que conlleva el poder. El género trágico pone de manifiesto, a través de tales motivos, las consecuencias psíquicas y éticas del derramamiento de sangre familiar en el marco de una interrogación permanente sobre los fundamentos y límites de la condición humana. Cada actualización de la matriz semántica de esta leyenda introdujo, a su vez, profundas transformaciones de la trama mítica en función de los distintos contextos². Mediante los mecanismos de una memoria poética siempre activa, dicha trama se fue reescribiendo a partir de articulaciones inéditas entre los planos intra- y extradiscursivos³. Como observa C. Calame (2000, pp. 96-97), sus diversas reformulaciones trágicas integraron los valores ideológicos propios de un determinado paradigma histórico y de una determinada situación comunicacional.

¹ Usaremos en un mismo sentido los términos ‘tema’ y ‘motivo’ a lo largo de nuestra reflexión, más allá de los múltiples debates acerca de su definición. Al respecto, O. DUCROT, J. – M. SCHAEFFER (1995², pp. 638-639) señalan que “il n’y a guère de consensus quant aux définitions du motif et du thème. Bien des auteurs utilisent les deux termes de manière interchangeable. D’autres les opposent selon l’étendue textuelle qu’ils subsument: un thème résulterait d’une combinaison de motifs, ces derniers étant des éléments de contenu plus élémentaires...Il peut être utile de proposer les distinctions terminologiques suivantes:... lorsqu’on ne tient pas compte des relations de contiguïté et de causalité immédiate [comme pour ce qui est de fonctions], mais qu’on s’attache à relever celles de ressemblance (et donc aussi d’opposition) entre des unités souvent très distantes, la perspective est *paradigmatique*, et on obtient, comme résultat de l’analyse, des thèmes; quant aux motifs, il paraît judicieux d’y voir des *étiquettes* désignant des classes de *réalisations lexicales* d’une fonction ou d’un thème, chaque classe étant fondée, soit sur des exemplifications strictes, soit, ce qui est plus probable, sur des ressemblances de famille entre ses divers membres”.

Por ‘matriz semántica’ entendemos una suerte de sustrato que se obtiene del cotejo de distintas versiones de un mito y en torno al cual surgen las distintas actualizaciones del mismo. La literatura es, por excelencia, uno de los prismas por el que pueden rastrearse las metamorfosis del material mítico (C. CALAME 1988, pp. 7-17). Desde la perspectiva teórica de la mitocrítica, G. DURAND (1979, p. 64) considera que el mito es un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas. Bajo el impulso de un esquema, ese sistema tiende a convertirse en relato. A partir de un ‘mito ideal’ constituido por la síntesis de todas las variantes mitémicas, esta disciplina estudia las transformaciones del mito según las épocas, los géneros literarios y los horizontes de recepción en los que se inscriben.

³ En cuanto al concepto de ‘memoria poética’ como tensión entre permanencia y cambio, cf. J. B. CONTE (1974). Para un abordaje semiótico-narratológico de la memoria poética, cf. C. CALAME (2006).

El *Agamemnon* de Séneca ubica bajo una nueva perspectiva los motivos centrales de la leyenda con respecto a sus antecedentes literarios grecorromanos, en particular la tragedia homónima de Esquilo⁴. El cambio de perspectiva y sus consecuentes desplazamientos semánticos transformaron los alcances de la historia mítica en su versión tradicional. Más exactamente, la tragedia de Séneca se plantea como emblema de ciertas conductas humanas arraigadas en la desmesura de la pasión y en los espejismos de una grandeza ilusoria. Si tenemos en cuenta que en cada una de sus *performances* los relatos míticos refieren a representaciones y prácticas simbólicas inherentes a cada contexto socio-cultural, resulta claro que detrás de ese emblema se vislumbran los rasgos estoicos que impregnan la producción literaria de Séneca. Tales rasgos conforman, como sabemos, una de las coordinadas hermenéuticas para el abordaje de sus tragedias. Durante largo tiempo la crítica privilegió este tipo de lecturas en clave filosófica. Asimismo, se insistió también en las implicancias socio-políticas de estas tragedias que presentan, indudablemente, aspectos vinculados con la figura del tirano y con el tema del poder⁵. El tratamiento dramático de esas temáticas se tornaba incluso, bajo el imperio, un soporte casi convencional de reivindicación de la libertad y de los valores republicanos. Ahora bien, una exploración de los planos diegético y metapoético de estos textos constituye otra posible coordinada de análisis capaz de echar luz sobre su especificidad en cuanto a la reescritura del material mítico. En tanto producto de un proceso simbólico y del *poieîn* creador de mundos de ficción, esas historias legendarias son, ante todo, relatos ‘poiéticos’ y poéticos cuyo estatus ontológico es de orden meramente textual (C. Calame, 2000, p. 46). Al no existir el mito como realidad universal o como sustancia cultural, sus contextos de actualización adquieren una relevancia fundamental a la hora de acercarse a él.

Desde esta óptica, examinaremos de qué manera tres temas recurrentes del *Agamemnon* de Séneca (el del desorden, el del carácter cíclico de la historia y el de la fragmentación) pueden considerarse como uno de los parámetros clave en la profundización de la poética trágica de esta pieza. Las imágenes de ‘mezcla’, ‘retorno’ y ‘ruptura’ con las que se manifiestan esos temas configuran una suerte de gramática simbólica debido a su particular conjunción en la tragedia. Dicha gramática, entendida como un movimiento complejo de representación y significación (C.-G. Dubois, 1998, p. 22), funciona, a su vez, dentro de un sistema dinámico que organiza las imágenes⁶. Lejos de ser una sucesión de elementos yuxtapuestos, es decir, un mero *corpus*, ese sistema o imaginario debe leerse como

⁴ La herencia romana de la leyenda se remonta al *Aegisthus* de Livio Andronico y a la *Clytaemnestra* de Accio. Cf. J. DANGEL (1990).

Dada la extensa bibliografía a la que dieron lugar ambos enfoques, remitimos respectivamente, entre otros, a G. A. STALEY (1982) y N. T. PRATT (1948 y 1983); A. POCIÑA (1976), D. & E. HENRY (1985) y P. GRIMAL (1992).

⁶ Cf. J. BURGOS (1982, p. 80): “L’image poétique...ne peut prendre signification qu’à partir du moment où elle est située dans son tissu de l’imaginaire”.

una red cuyo sentido radica en la relación entre sus componentes (J. Thomas, 1998, pp. 15-21). Nos proponemos mostrar que algunos motivos de esta tragedia senecana pueden dejar al descubierto, a partir de su inserción en un entorno de relaciones, las constantes poético-simbólicas del texto dado que el imaginario es un punto de encuentro entre procesos de representación (mediante imágenes) y procesos de significación.

2. Representaciones del desorden familiar, emocional y cósmico

La imagen de ‘mezcla’ asume distintas formas en el *Agamemnon* y se asienta, desde el punto de vista léxico, en el uso del verbo *misceo* y de adjetivos que sugieren la idea de ‘ambigüedad’ e ‘incertidumbre’ respecto de situaciones o estados de los personajes⁷. Se vincula principalmente con tres núcleos semánticos: el origen de Egisto, la trama del crimen por parte de Clitemnestra y el desorden cósmico provocado por la tempestad en el relato de Euríbatas. Ya en el comienzo la sombra de Tiestes, que irrumpe en la tierra desde el reino subterráneo (1-56), se presenta a sí misma como el lugar de una mezcla monstruosa. Según recuerda el personaje, su ingesta caníbal ha ‘mezclado’ en su cuerpo todas las categorías familiares y el carácter sacrílego de tal confusión se asocia con un trastrocamiento inaceptable del orden natural y social⁸:

Ag. 34-36:

Versa natura est retro:
auo parentem, pro nefas! patri uirum,
gnatis nepotes miscui, -nocti diem⁹

“La naturaleza ha sido alterada hacia atrás: he mezclado al padre con el abuelo, ¡oh sacrilegio! al marido con el padre, a los nietos con los hijos, -al día con la noche”.

Tiestes no sólo resurge para mostrar el caos y la perversión de valores que ha suscitado la búsqueda de venganza en la familia real de Argos, sino que al anunciar nuevos crímenes en la dinastía de Tántalo anticipa también la sucesión de acontecimientos dramáticos: “Iam iam natabit sanguine alterno domus:/ enses, secures, tela, diuisum graui/ ictu bipennis regium uideo caput;/

⁷ *Misceo*: Ag. 36, 201, 417, 474, 490, 664; *mixtus*: Ag. 213, 358b; *dubius*: Ag. 50, 58, 140 (*dubito*), 146, 309, 407, 420, 457, 787, 874, 908, 930; *incertus*: Ag. 3, 38, 140, 714, 748, 777; *ambiguus*: Ag. 984.

⁸ Cf. Sen. *Thy.* 52-53: FV. “*Misce* penates, odia, caedes, funera/ accerse et imple Tantaló totam domum”; 83: “Ante *perturba* domum”. Respecto de otros núcleos temáticos de la leyenda de Agamenón y de su relación con el *Thyestes* senecano, cf. A. J. BOYLE (1983).

Para el texto latino seguimos la edición de F. R. CHAUMARTIN (*Les Belles Lettres*, 1999). Las traducciones son nuestras.

iam scelera prope sunt; iam dolus, caedes, cruor:/parantur epulae..."44-48 ("Ya nadará la casa en sangre recíproca: veo espadas, hachas, lanzas, la cabeza del rey cortada por un fuerte golpe del hacha de doble filo; ya están cerca los crímenes, ya el engaño, la matanza, la muerte: se prepara el banquete..."). La mezcla socialmente inaceptable que encarna Tiestes en su sangre se convierte en una suerte de modelo de inversiones sacrílegas destinadas a repetirse a lo largo de las generaciones como crímenes recíprocos¹⁰. A la luz de esta dinámica cíclica debe leerse la identidad de Egisto, que no es sino el fruto del *monstrum* cometido por su padre Tiestes al devorar su descendencia ("...Viscera exedi mea" 27) y unirse luego a su propia hija ("[Fortuna] gnatae nefandos petere concubitus iubet" 30). El origen de Egisto es subrayado en las distintas etapas de la tragedia. En primer lugar, Tiestes lo presenta como motor de la acción ("...Causa natalis tui,/ Aegisthe, uenit..." 47-48); luego, en el marco de la elaboración del crimen, tanto el mismo Egisto como Clitemnestra evocan ese origen (AEG. "...non est poena sic nato mori" 233; CLY. "Phoebum nefandae stirpis auctorem uocas" 295). Por último, una vez que se ha llevado a cabo el asesinato de Agamenón, Electra explicita la condición infame de este personaje portador de un *dubius sanguis*¹¹:

Ag. 983-985:

Etiam monebit sceleris infandi artifex,
per scelera gnatus, nomen ambiguum suis
idem sororis gnatus et patris nepos?

"¿También me aconsejará el artífice de un crimen inefable, el que ha nacido entre crímenes, cuyo nombre es ambiguo para los suyos, a la vez hijo de su hermana y nieto de su padre?"

En un movimiento especular con el comienzo de la tragedia que, como vimos, focaliza esta idea en la figura de Tiestes, hacia el final el texto traslada el mismo imaginario al origen de Egisto (*nomen ambiguum* 984), producto monstruoso de una mezcla de sangre de la que solo puede surgir un *sceleris infandi artifex* (983)¹².

¹⁰ El carácter cíclico que se desprende de la idea de reciprocidad atraviesa la tragedia: 64-65: CHO. "...aequor/ furit alternos uoluere fluctus"; 439: EUR. "et ualida nisu brachia alterno mouet"; 561: EUR. "feruetque semper fluctus alterna uice".

¹¹ Mismo motivo en Sen. *Thy.* 239-241: "corrupta coniunx, imperi quassa est fides,/ domus aegra, dubius sanguis et certi nihil/ nisi frater hostis". Sobre la temática de la *turbatio sanguinis* en la cultura romana, cf. G. GUASTELLA (1988, pp. 68-72).

¹² La idea de 'artifex' remite, antitéticamente, a la figura de Atreo en el *Thyestes*, quien elabora y concibe su *nefas* como un *opus* ("Fructus hic operis mei est". 906). El desempeño pusilánime de Egisto en el *Agamemnon* (890-891: "Haurit trementi semiuir dextra latus/ nec penitus egit: uulnere in medio stupet"; 986-987: "Aegisthe, cessas impium ferro caput/ demetere?") contrasta con el poder intelectual de Atreo, con su hábil manipulación del lenguaje y su impecable manejo de la tradición literaria como protocolo de conducta para sus actos.

La ambigüedad que subyace en el origen de Egisto se extiende al personaje de Clitemnestra bajo la forma de su incertidumbre respecto del crimen que se propone cometer. Las preguntas retóricas y las auto-exhortaciones de la reina a lo largo de sus confrontaciones con la Nodriza (108-202) y con Egisto (226-309) muestran el conflicto interno de este personaje. Ya dispuesta a realizar el *nefas*¹³ (“**Misce cruorem, perde pereundo uirum**” 201-202) sus palabras dejan al descubierto una misma constelación imaginaria. La oscilación entre el *dolor* (133, 142), el *timor* (133), la *invidia* (134), la *cupido* (135), el *pudor* (138) y la *ira* (142) emparenta la temática de la mezcla con el desorden subjetivo de Clitemnestra¹⁴. Éste se manifiesta, a su vez, a partir de un proceso de metaforización en términos marinos:

Ag. 138-143:

... **fluctibus uariis agor,**
ut, cum hinc profundum uentus, hinc aestus rapit,
incerta dubitat unda cui cedat malo.
proinde **omisi regimen e manibus meis:**
quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,
hoc ire pergam; **fluctibus dedimus ratem.**

“Soy empujada por olas contrarias, como vacila el agua sin saber con certeza ante qué desgracia ceder cuando el viento y la marea arrastran al profundo mar de un lado y de otro. Por eso he soltado el timón de mis manos: adonde me lleven la ira, el dolor, la esperanza, allí me dirigiré; he encomendado mi barca a las olas”.

No sólo Clitemnestra se presenta a sí misma como un piloto que ha perdido el control de su embarcación y se encuentra a la deriva de las olas, sino que traza también el *iter* de sus maquinaciones a través de esa imagen y de una red lexical: a la reflexión del Coro acerca de la tranquilidad de quien se acerca a orillas seguras (“*felix mediae/ quisquis turbae sorte quietus /aura stringit litora tuta*” 102-104), la reina responde con una auto-interrogación (“*Quid, segnīs anime, tuta consilia expetis?*” 108) que culmina, en su mismo discurso, con la afirmación del rumbo que tomarán sus actos más allá de sus dudas (“*per scelera semper sceleribus tutum est iter*” 115).

El texto prolonga y transforma la imagen de confusión emocional

¹³ A diferencia del *scelus* o crimen común, el *nefas* designa un crimen extraordinario que ningún castigo puede anular o compensar. En efecto, aunque actúe sobre él la justicia humana, quien lo comete ya no puede formar parte de la colectividad de los hombres puesto que su presencia implica una amenaza de contaminación. Cf. F. DUPONT (1995, p. 57).

¹⁴ Ag. 133: CLY. “*mixtus dolori subdidit stimulus timor*”; 146: CLY. “*cui ultima est fortuna quid dubiam timet?*”; 308-309: CLY. “*Secede mecum potius ut uerum statum/ dubium ac minacem iuncta consilia explicent*”.

mediante el relato del mensajero (406-578) que, tras la intervención del segundo Coro (310-391), le anuncia a Clitemnestra el regreso de Agamenón y le narra los detalles de la tempestad que ha hecho naufragar a la mayoría de los barcos griegos al partir de Troya. La mezcla que atraviesa el origen de la dinastía de los Pelópidas como un *nefas* inadmisibles y luego la trama del crimen sacrílego por parte de la reina se actualiza también en el desorden cósmico que despliega el relato de Euríates. En sus palabras iniciales el mensajero inscribe el regreso de Agamenón en un oxímoron que conjuga lo *laetum* y lo *infaustum*¹⁵:

Ag. 416-418:

Acerba fatu poscis, **infaustum iubes**

miscere laeto nuntium. Refugit loqui

mens aegra tantis atque inhorrescit malis

“Preguntas cosas amargas de contar, ordenas mezclar noticias infaustas y alegres: mi alma afligida rehúye hablar y se horroriza con desgracias tan grandes”.

Por un lado, la disolución de los límites de la naturaleza durante la tempestad (“fretum/ caelumque **miscet**” 473-4; “undasque **miscent** imber et fluctus suas” 490; “nam certa fari sors **maris dubii** uetat” 407) explicita ese oxímoron en el plano del cosmos. Por otro, la violencia que impregna el movimiento de la naturaleza (“**tumidumque** pando transilit dorso **mare**” 450; “agitata uentis **unda** uenturis **tumet**” 469) es anticipada por la imagen del ánimo de Clitemnestra ‘hinchado’ por la ira (NV. “quid tacita uersas quidue consilii impotens/ **tumido feroces impetus animo** geris?” 126-127)¹⁶.

En una primera lectura la narración del mensajero parece quebrar la presentación del conflicto interior del personaje femenino ya que se aparta del motivo de la trama de su venganza. Sin embargo, desde el punto de vista del desarrollo de la acción el desorden cósmico y familiar enmarcan las vacilaciones de la reina respecto del crimen. Desde el punto de vista temático-simbólico la descripción del caos provocado por la tempestad se instaura como una exteriorización de las incertidumbres de Clitemnestra. En este sentido, los hechos narrados por el mensajero ‘aniquilan’ la metáfora marina que usa la reina para identificar su estado de ánimo, como si una tempestad metafórica hubiera conducido, en el texto, a una tempestad ‘real’ o literal. Las distintas actualizaciones del módulo de la mezcla construyen así un imaginario que ‘mezcla’, a su vez, los alcances propios y metafóricos de las imágenes: la confusión de Clitemnestra se torna literal en el relato de Euríates, que

¹⁵ Una vez finalizado el relato de Euríates, Clitemnestra retoma, irónicamente, esa mezcla de contrarios: 579: CLY. “Vtrumne **doleam laeter** an reducem uirum?”

¹⁶ Ver también, Ag. 164 (CLY. “**Reuoluit** animus uirginis thalamos meae”) y Ag. 478 (EVR. “...turbo **conuoluit** mare”).

traslada al ámbito externo el conflicto interno del personaje.

Esta continuidad a través de imágenes aúna distintas etapas del plano diegético de la tragedia y remite, al mismo tiempo, a sus implicancias poético-genéricas. Los mecanismos intertextuales que configuran el extenso relato de Euríates exhiben con claridad tales implicancias. Más de 150 versos imprimen en el devenir dramático una serie de marcas épicas que, en principio, resultan ajenas a la escena trágica. Al superar los límites tradicionalmente admitidos por el género para el relato de un mensajero e incorporar elementos épicos tanto en su contenido como en su construcción, dicho relato produce una tensión genérica llamativa cuyo desencadenante es la alusión a la *Eneida* en las primeras palabras de Euríates: “*infaustum iubes / miscere laeto nuntium*” Ag. 416-417; “*Infandum regina, iubes, renouare dolorem*” *Aen.* II, 3. El mensajero senecano evoca la respuesta de Eneas a las preguntas de Dido en el segundo libro de Virgilio. Por un lado, la misma forma *iubes* constituye el eje verbal de una estructura similar en ambos textos y se vincula, además, con el juego de resonancias fónicas que establece la paronomasia parcial entre *infaustum* (Ag. 416) e *infandum* (*Aen.* II, 3). Por otro, la tragedia de Séneca subraya la idea de ‘mezcla’ (*miscere* 417) que no sólo es, como vimos, uno de los soportes de su imaginario, sino que refiere también, mediante un guiño reflexivo al lector¹⁷, a la ‘mezcla’ de géneros que implica retomar la tradición épica en un contexto trágico. El tópico del naufragio inserta pues una escena épica en la trama dramática de la leyenda de Agamenón y provoca una fusión de registros que activa nuevos significados¹⁸.

Séneca opera un cambio de perspectiva en la inclusión de Euríates quien, ausente de la tragedia ática, remite a la *Ilíada* homérica¹⁹. Allí la característica principal del mensajero no es su discurso sino la acción que desempeña para lograr la recuperación de Briseida²⁰. Sabemos que Séneca privilegia generalmente al mensajero anónimo para el relato de situaciones trágicas paroxísticas²¹. Sin embargo, en este caso introduce la figura de Euríates para insistir en la modificación de las valencias épicas encarnadas por él y aumentar el *pathos* de la acción al convertirlo en narrador del célebre retorno de Troya. Este mensajero aparece así en un nuevo contexto que altera sus rasgos épicos con el propósito de focalizar la imagen de una inversión de situaciones acorde con la temática de esta tragedia senecana. La dinámica intertextual que incluye un fragmento de discurso épico en el discurso trágico²² funciona, como veremos, de manera complementaria

¹⁷ Respecto del concepto crítico de ‘reflexividad’ y de su funcionamiento en la literatura romana, ver respectivamente L. DÄLLENBACH (1977) y A. DEREMETZ (1995).

¹⁸ Sobre los distintos modelos genéricos de esta tragedia, cf. S. MARCUCCI (1996).

¹⁹ Hom. *Il.* I, 320-347.

²⁰ Cf. M.-H. FRANÇOIS-GARELLI (1998).

²¹ Cf. el relato de la automutilación de Edipo (*Oed.* 915-979), el del sacrificio sacrílego de Atreo (*Thy.* 623-788) o el del desmembramiento de Hipólito (*Phoed.* 991-1121).

²² La relación entre tragedia y epopeya fue percibida como algo natural desde la antigüedad. En su *Poética* (1456a10-20 y 1459b) Aristóteles define a la tragedia como un fragmento de epopeya. La selección de temas que conforman el *corpus* trágico grecorromano confirma esta concepción dado

con la imagen de 'retorno' y sus distintos alcances en la tragedia.

2. La construcción cíclica de la historia

El motivo del 'retorno' atraviesa el *Agamemnon* de Séneca y se manifiesta fundamentalmente en dos imágenes: el regreso del rey a su patria, en el plano temático, y el retorno a un estado anterior en el plano simbólico-temporal de los acontecimientos trágicos. En primer lugar, el motivo es anunciado en el comienzo por la irrupción de la sombra de Tiestes. El personaje hace hincapié en su regreso de la muerte al mundo de los vivos ("*Libet reuerti*" 12) y su desplazamiento acarrea una inversión del orden temporal entre la vida y la muerte. Ese trastrocamiento forma parte, como señalamos, de la identidad misma de Tiestes dado que, según dice el texto, al mezclar la sangre familiar mediante el incesto y la ingesta caníbal "*uersa natura est retro*" (Ag. 34). A su vez, el retorno de Agamenón se plantea como motor de la sucesión de hechos trágicos que anticipa el personaje. Antes de su inminente ejecución y durante su diálogo con Casandra el rey explicita esta temática a través del mismo verbo usado por Tiestes al comienzo ("*Tandem reuerto sospes ad patrios lares*" 782²³). A esa altura de la tragedia, la imagen de 'regreso' se inscribe en una ironía trágica por la que se invierten significantes y significados: en este contexto mítico la idea de *reuerto* es incompatible con la de *sospes* y se constituye así en una paradoja conceptual.

Tal inversión se vincula, en segundo lugar, con una alteración en sentido contrario de la trama simbólico-temporal de la tragedia. Las palabras de la profetiza en el momento en que narra la muerte de Agamenón ("*Spectate, miseri: fata se uertunt retro*" 757) no sólo tejen una correspondencia léxica con el discurso inicial de Tiestes respecto de la perversión monstruosa que existe en su familia ("*Versa natura est retro*" 34), sino que deja al descubierto las múltiples paradojas que conlleva el retorno del rey. En efecto, al presentar su muerte como una vuelta de Troya a un estado anterior a la guerra, el texto opera una inversión significativa a partir del cambio de roles de situaciones y personajes.

Éste no es repentino sino que se construye a lo largo de la tragedia mediante la ambigüedad en el uso de las categorías vencedor/ vencido. Agamenón es pues *uictor* a los ojos de la Nodriza ("*...uictor uenit / Asiae ferocis, ultor Europae; trahit / captiua Pergama et diu uictos Phrygas*" 204-6), de Euríbates ("*tandem ad penates uictor Agamemnon suos*" 396), del Coro ("*uictrice lauru cinctus Agamemnon adit*" 779) y a los suyos propios ("*Victor timere quid potest?*" 798). Sin embargo, el mismo Euríbates deja entrever cierta ambigüedad ("*remeatque*

que se trata fundamentalmente de episodios tomados de la guerra de Troya, de la expedición de los Argonautas o de la saga tebana. La epopeya deviene tragedia al extraer del flujo continuo de la diégesis un *excerptum* de mayor *pathos* expresivo.

²³ Las vacilaciones internas de Clitemnestra refieren a la misma idea de 'retorno' en el momento en que se encuentra a la deriva entre emociones contrarias: Ag. 239-241: "*Amor iugalis uincit ac flectit retro:/ remeemus illuc, unde non decuit prius/abire; sed nunc casta repetatur fides*".

uicto similis exiguas trahens/ lacerasque **uictor** classe de tanta rates” 410-413) y, desde la perspectiva de Clitemnestra, su esposo es directamente un vencido (“sine hoste **uictus** marcet...” 183). A través de imágenes indirectas, tanto el Coro (“**Victor ferarum colla sublimis iacet/ ignobili sub dente Marmaricus leo...**738-739) como Casandra (...“Haec hodie ratis / Phlegethontis atri regias animas uehet/, **uictamque uictricemque...**” 752-754) sugieren también el posterior trastrocamiento de la condición del rey. La transformación se asocia con la idea de una regresión temporal en la medida en que, al menos en la visión de Casandra, la venganza implica una vuelta al estado anterior de los troyanos y de los suyos²⁴: los vencidos se convierten en vencedores (“**uicimus uicti** Phryges” 869), Troya resurge (“**resurgis**, Troia” 870) y Agamenón, caracterizado hasta allí como *uictor*, deviene *uictus*. En este sentido, el rey ha ‘vencido’ a la tempestad durante el viaje pero ‘será vencido’ por la ‘tormenta’ de agitación en su propia casa. Más exactamente, al sustituir a la victoria por la derrota en su diálogo con Agamenón, Casandra construye la muerte del vencedor como una repetición de la muerte del vencido (Príamo) y como un regreso a una situación previa. De este modo se anulan las fronteras temporales de los hechos para focalizar el carácter cíclico de la historia, es decir, la idea del presente como producto y representación de viejos actos²⁵:

Ag. 791-801:

AG. ...Festus dies est.
CA. Festus et Troiae fuit²⁶.
AG. Veneremur aras.
CA. Cecidit ante aras pater.
AG. Iouem precemur pariter.
CA. Herceum Iouem?
AG. Credis uidere te Ilium?
CA. Et Priamum simul.
AG. Hic Troia non est.
CA. Vbi Helena est, Troiam puto.
AG. Ne metue dominam, famula.
CA. Libertas adest.
Ag. Secura uiue.

²⁴ Esta dinámica de inversiones es semejante a aquella por la cual en la tragedia senecana de Medea el personaje concibe la muerte de sus hijos como la recuperación de un estado anterior a su deshonra (Sen. *Med.* 982-984: “**Iam iam recepi** scepra, germanum, patrem,/ spoliūque Colchi pecudis auratae tenent;/ **rediere** regna, rapta uirginitas **redit**”).

²⁵ Cf. Ag. 867 (CA. “Res agitur intus magna, **par annis decem.**”); 870-871 (CA. “...traxisti, iacens, / **pares Mycenae**, terga dat uictor tuus!”); 1008 (CA. “ut **paria fata** Troicis lueret malis”).

²⁶ Cf. Ag. 643-645 (“**Festae matres** uotiuā ferunt/ munera diuis,/ **festi patres** adeunt aras) y 780 (“**et festa coniunx** obuios illi tulit).

CA. Mihi mori est securitas.
 AG. Nullum est periculum tibimet.
 CA. At magnum tibi.
 AG. Victor timere quid potest?
 CA. Quod non timet²⁷.

Cassandra subvierte discursivamente el imaginario vencedor de Agamenón con una serie de analogías paradójicas en torno a los conceptos de *securitas*, *uictoria*, *uita* y *mors*. El posterior asesinato materializa esa subversión. El rey es incapaz de comprender las palabras de Cassandra, la precariedad de su posición y la naturaleza cíclica de la historia que ocultan esas analogías²⁸. En virtud de dicha naturaleza las circunstancias de la caída de Troya (engaño, adulterio, regalo fatal) se reactivarán en el crimen de Agamenón que no sólo recrea los actos sacrílegos de Atreo y Tiestes, sino también la matanza de Príamo en el altar de Júpiter Herceo (“*sparsum cruore regis Herceum Iouem*” 448) y la caída de Troya. Las analogías paradójicas enunciadas por Cassandra ya se vislumbraban en el relato de Euríbatas. Al presentar el naufragio de los griegos el mensajero señala que la desgracia ha trastrocado, de un modo general, la concepción misma de la victoria:

Ag. 512-516:

Quid fata possunt! Inuidet Pyrrhus patri,
 Aiaci Vlixes, Hectori Atrides minor,
 Agamemno Priamo; quisquis ad Troiam iacet,
 felix uocatur, cadere qui meruit gradu,
 quem fama seruat, uicta quem tellus tegit.

“¡Cuánto pueden los hados! Pirro envidia a su padre, Ulises a Áyax, el menor de los Atridas a Héctor, Agamenón a Príamo; quienquiera que yace en Troya, el que mereció caer en su lugar, es considerado dichoso; la fama lo preserva, la tierra vencida lo cubre”.

La confusión de categorías se extiende al desarrollo del banquete sacrificial en honor al regreso del rey. El ritual se desvía de su función simbólica a partir de la transformación de la fiesta en un acontecimiento funesto. El derramamiento de

²⁷ “AG. ...Es un día de fiesta. / CA. También fue un día de fiesta para Troya. / AG. Honremos los altares. / CA. Mi padre cayó frente a los altares. / AG. Invoquemos juntos a Júpiter. / CA. ¿A Júpiter Herceo? / AG. ¿Crees que estás viendo Troya? / CA. También a Príamo. / AG. Esto no es Troya. / CA. Considero que es Troya donde está Helena. / AG. Esclava, no temas a tu señora. / CA. La libertad está ahí. / AG. Vive segura. / CA. Para mí morir es la seguridad. / AG. No hay ningún peligro para ti. / CA. Pero para ti hay uno grande. / AG. ¿Qué puede temer un vencedor? / CA. Aquello que no teme”.

²⁸ Como señala al respecto J.-A. SHELTON (1983, pp. 174-175), el Agamenón de *Troades* es más perceptivo y se da cuenta de que sufrirá el mismo destino de Príamo (Sen. *Tro.* 263-273).

la sangre de Agamenón una vez que queda preso de la túnica refiere al cambio de signo en la práctica sacrificial: "...Sanguinem extremae dapes/ domini uidebunt et **crur Baccho incidet**" 885-886 "el banquete verá al final la sangre del señor y su sangre se verterá sobre el vino")²⁹. La túnica que Clitemnestra le ofrece a su esposo ("Detrahare cultus uxor hostiles iubet,/ induere potius **coniugis fidae manu/ textos amictus...**" 881-883) contamina el espacio festivo del banquete. Aparente símbolo de unión y reconciliación, actúa en realidad como indicio de ruptura que desencadena, a continuación, la masacre del rey. La ruptura implícita en ese gesto anuncia otra de las imágenes clave del *Agamemnon* puesto que el carácter simbólico del mismo se traslada a la 'ruptura' corporal del personaje (y del texto).

3. La fragmentación del cuerpo y del texto

La imagen de 'ruptura' emerge en dos planos de la tragedia. Desde el punto de vista temático la matanza del rey por parte de Clitemnestra y Egisto constituye el punto culminante de la trama. Desde el punto de vista de su construcción macroestructural el texto remite también a la imagen de una fragmentación. Como sabemos, las tragedias de Séneca se caracterizan por una focalización del desgarramiento físico de sus personajes. El cuerpo deviene el lugar del *nefas* y se multiplica a partir de numerosas escenas de desmembramiento³⁰. El banquete ofrecido por Atreo a su hermano Tiestes es un ejemplo emblemático de este motivo. En el *Agamemnon* conocemos el asesinato del rey por la visión profética de Casandra que relata los detalles de la mutilación:

Ag. 901-905:

sic huc et illuc impiam librat manum.
Habet, peractum est. Pendet exigua male
caput amputatum parte et hinc **trunco crur**
exundat, illic **ora** cum fremitu iacent.
Nondum recedunt: ille iam exanimem petit
laceratque corpus, illa **fodientem** adiuuat.

"así balancea su mano impía hacia acá y hacia allá. Se acabó. Cuelga de una pequeña parte la cabeza mal cortada, de un lado fluye la sangre por el tronco, del otro está el rostro aún con sonido. Todavía no se retiran: él ataca el cuerpo ya exánime y lo desgarrar, ella lo ayuda mientras él lo acuchilla".

²⁹ Sobre la pervisión de las prácticas rituales en las tragedias de Séneca, cf. F. DUPONT (1995, pp.189-222).

³⁰ En cuanto a la temática del desmembramiento en Séneca y en otros autores el siglo I d. C. cf. G. MOST (1992). Para la relación de esta imagen con la construcción de la temporalidad en la dramaturgia senecana, cf. el análisis de A. SCHIESARO (2003, pp. 200-208).

El *furor* de Clitemnestra (“*Armat bipenni Tyndaris dextram furens*” 897) desemboca en este acto sacrílego cuyos rasgos recuerdan un anti-sacrificio (“*qualisque ad aras colla taurorum popa/ designat oculis antequam ferro petat*” 898-899). La alteración del orden que implica el crimen entre esposos evoca también la figura de Tiestes, que es mencionado inmediatamente después de la descripción de Casandra en un contexto que sugiere, nuevamente, la idea de ambigüedad (“*Stat ecce Titan dubius, emerito die,/ suane currat an Thyestea uia*”. 908-909).

Si bien se enuncia la amputación (*caput amputatum* 903), la tragedia limita la descripción de la muerte de Agamenón a una escena breve. En una primera lectura el *Agamemnon* parecería apartarse entonces de las constantes imaginarias senecanas ya que no insiste particularmente en el paroxismo de la violencia ejercida sobre el cuerpo. Sin embargo, esa brevedad cobra sentido en relación con el plano macroestructural del texto que, en su organización fragmentaria, absorbe y despliega la imagen del desgarró³¹. Ésta se manifiesta en la discontinuidad cronológica de la acción dramática dado que la tragedia hace hincapié en una ruptura de la linealidad temporal: la exposición de Clitemnestra sobre los móviles del asesinato en sus diálogos con la Nodriz (108-225) y con Egisto (226-309) es seguida, en un claro contraste de tonalidades, por el canto de las mujeres argivas que celebran el regreso del rey y de la paz (310-391); aunque la entrada de Euríbatas parece anunciar el curso de la acción, ésta se ve interrumpida por su extensa descripción de la tempestad que ha padecido el ejército griego al volver de Troya (421-578); a continuación, las palabras del Coro de mujeres troyanas introducen un cambio de perspectiva por el que Agamenón es presentado como destructor de Troya y asesino de Príamo (589-658).

Esta secuencia de acontecimientos genera una impresión de irregularidad que deja al descubierto el carácter episódico de esta tragedia³² según un mecanismo propio de la poética senecana (A. Schiesaro, 2003, pp. 177-200). En el caso particular del *Agamemnon* los quiebres en la sucesión de los actos son relevantes tanto desde el punto de vista temático como semiótico. Por un lado, contrastan con el movimiento iterativo que se desprende de la muerte del rey concebida como el retorno a un estado anterior. En efecto, tal movimiento supone una concepción cíclica de la historia ajena de por sí a la idea de discontinuidad. Por otro, la representación confusa del tiempo traslada al eje temporal la ruptura de orden espacial implícita en la mutilación. Como observa A. Schiesaro (2003, p.

³¹ La construcción métrica de la tragedia confirma esta lectura a partir de una polimetría que genera también una impresión de heterogeneidad e irregularidad. Cf. J. DANGEL (2001, p. 260 y ss.). La densidad en la red de alusiones, la gramática del texto en la que domina la fragmentación y la brevedad, la economía de recursos sintácticos y la complejidad argumentativa son otras marcas textuales de esa discontinuidad que organiza la tragedia.

³² Por el contrario, en la tragedia homónima de Esquilo la progresión dramática es lineal. Respecto de las transformaciones que opera Séneca de las convenciones de la tragedia ática (unidad de tiempo y espacio, sucesión de escenas según un *continuum* temporal sin interrupciones, etc.), cf. R. J. TARRANT (1978).

200), al ser el cuerpo un modelo por excelencia de la armonía de la naturaleza, su desgarramiento simboliza el mayor emblema de fragmentación en el plano del espacio.

En el marco de este doble quiebre, la linealidad de la progresión dramática pierde importancia en la tragedia: la unidad del texto no depende pues de la cronología de los hechos, sino de conexiones temáticas organizadas en torno a ciertas imágenes dominantes. Más exactamente, las escenas exploran aspectos de una misma situación de desorden y exponen, a través de la yuxtaposición, un cuadro complejo de la venganza y de sus consecuencias funestas. El sistema de relaciones que instaura el imaginario aúna estos episodios yuxtapuestos mediante la activación de su dimensión simbólica. En este 'cuerpo' textual fragmentado, la 'red' de intersecciones temporales permite amplificar la imagen final del desmembramiento del rey capturado en esa suerte de 'red' que simboliza, a su vez, la túnica de Clitemnestra.

4. Conclusiones

En el *Agamemnon* de Séneca Clitemnestra, Egisto, Agamenón y Casandra son protagonistas de un *nefas* del que participan de distintas maneras. El sacrificio de Ifigenia y la infidelidad del rey desencadenan el *dolor* y el *furor* de Clitemnestra quien, con la asistencia de Egisto, lleva a cabo el crimen de su esposo, que conocemos por el relato de una Casandra también presa del *furor*. La actuación irracional de los personajes produce una desintegración de las categorías morales, sociales y cósmicas. Cada etapa de la historia muestra un aspecto de dicha desintegración y configura, a partir de tres temas recurrentes, una trama de relaciones que da sentido a las sucesivas instancias de la leyenda. Las imágenes de 'mezcla', 'retorno' y 'ruptura' devienen la expresión de tales temas y constituyen tres ejes fundamentales de la realización del *nefas*. Por un lado, funcionan en el plano diegético dado que son retomadas a lo largo de la tragedia; por otro, exhiben la poética misma de la pieza en la medida en que remiten a mecanismos textuales y simbólicos propios de la escritura trágica senecana. Desde esta perspectiva, la mezcla de sangre, de emociones y de elementos de la naturaleza evoca el proceso por el cual se conjugan registros variados para crear una tonalidad propia. Esa dinámica implica un retorno a otras tradiciones y textos cuyo correlato temático es el regreso del rey y la cadena de 'retornos' y subversiones que surgen a partir de él. Por último, el motivo subyacente de la ruptura de diversos órdenes culmina con el crimen de Agamenón. Su desgarramiento físico se vincula con la construcción de esta tragedia que subvierte el orden cronológico con la manipulación de los lazos temporales entre los eventos. La deconstrucción de la linealidad de las estructuras narrativas se plasma doblemente en el plano espacial, a través de la mutilación del cuerpo, y en el plano temporal a través del quiebre de la causalidad por medio de analogías, asociaciones, demoras y repeticiones. Como hemos constatado, esos procesos simbólico-textuales que establece el imaginario de esta tragedia

contribuyen a explicitar ciertos mecanismos propios de la concepción senecana del género trágico.

Eleonora Tola

Investigadora Adjunta CONICET

elytola@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

- BOYLE, A. J., "Hic epulis locus: the Tragic Worlds of Seneca's *Agamemnon* and *Thyestes*", *Ramus* 12, 1983, 199-228.
- BURGOS, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CALAME, C., *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, 1988.
 - "Illusions de la mythologie", *Nouveaux actes sémiotiques* 12, 1990, 5-35.
 - *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000.
 - *Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Paris, Éditions de la Découverte, 2006.
- CHAUMARTIN, F.-R., *Sénèque. Tragédies. Tome II*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- CONTE, G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi editore, 1974.
- DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977.
- DANGEL, J., "Sénèque et Accius: continuité et rupture", en: *Theater und Gesellschaft in Imperium Romanum*, Tübingen, 1990, 107-122.
 - "Sénèque, poeta fabricator: lyrique chorale et évidence tragique", en: J. Dangel ed., *Le poète architecte. Arts métriques et Art poétique latins*, Peeters, Louvain-Paris-Sterling-Virginia, 2001, 121-138.
- DEREMETZ, A., *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- DUBOIS, C.-G., "Image, signe, symbole", en: J. Thomas ed., *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, 22-26.
- DUCROT, O.-SCHAEFFER, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 (1972').
- DUPONT, F., *Les monstres de Sénèque*, Editions Bélin, 1995.
- DURAND, G., *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg International, 1979.
- FRANÇOIS-GARELLI, M.-H., "Tradition littéraire et création dramatique dans les tragedies de Sénèque", *Latomus* 57, 1998, 15-32.
- GRIMAL, P., "L'image du pouvoir royal dans les tragedies de Sénèque", *Pallas* 38, 1992, 409-416.
- GUASTELLA, G., *La contaminazione e il parassita: due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, 1988.
- HENRY, D. & E., *The Mask of Power. Seneca's Tragedies and Imperial Rome*, Warminster, 1985.
- MARCUCCI, S., *Modelli tragici e modelli epici nell'Agamemnon di L. A. Seneca*, Milano, 1996.
- MOST, G., "Disiecti membra poetae: the Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry", en: R. Hexler and D. Selden eds., *Innovations of Antiquity*, New York, 1992, 391-419.
- POCIŃA, A., "Finalidad didáctico-política de las tragedias de Séneca", *Emerita* 44, 1976, 279-301.
- PRATT, N. T., "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPhA* 79, 1948, 1-11.
 - *Seneca's Drama*, Chapel Hill and London, 1983.
- SCHIESARO, A., *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, 2003.

- SHELTON, J.-A., "Revenge or Resignation: Seneca's *Agamemnon*", *Ramus* 12, 1983, 159-183.
- STALEY, G. A., "*Speculum iratis: Rhetoric and Philosophy in Senecan Tragedy*", en: *All the World: Past and Present*, Washington, 1982, 93-105.
- TARRANT, R. J., *Seneca, Agamemnon. Ed. with Commentary*, Cambridge-London, 1976.
- "Senecan Drama and its Antecedents", *HSCP* 82, 1978, 213-263.
- THOMAS, J. (ed.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

Resumen

El *Agamemnon* de Séneca presenta desde una nueva perspectiva los motivos principales de la leyenda respecto de sus antecedentes literarios grecorromanos. A la luz de los aportes teóricos de la mitocrítica mostraremos que el análisis de algunas imágenes clave de la tragedia puede dejar al descubierto, a partir de su inserción en un entorno de relaciones, las constantes poético-simbólicas de este texto senecano.

Palabras clave: Séneca - *Agamemnon* – imaginario - poética - tragedia.

Abstract

Seneca's *Agamemnon* displays from a new perspective the major motifs of the legend with respect to its Greco-Roman literary sources. In the light of the theoretical contributions of mythocritic I will show that the analysis of some important images of the tragedy may exhibit, through its insertion in a relational environment, the poetic and symbolic constants of this Senecan text.

Keywords: Seneca - *Agamemnon* – imagery – poetics - tragedy.

RECIBIDO: 25-05-2009 – **ACEPTADO:** 15-06-2009