

ECKARD LEFÈVRE

Política y actualidad en las tragedias de Séneca

POLÍTICA Y ACTUALIDAD EN LAS TRAGEDIAS DE SÉNECA

Eckard LEFÈVRE
Universidad de Freiburg¹

La tragedia latina adquirió desde un principio un carácter político a la vez que fue depositaria de la historia nacional en la época mítica. Se argumentó con el origen troiano de los romanos en discusiones políticas, siendo éste el tema favorito de la tragedia. Incluso la tragedia latina más famosa, el *Thyestes* de Vario Rufo, tenía una dimensión política. Con los sucesores de Augusto floreció y se renovó el antiguo género, ahora fundamentalmente bajo otras condiciones y, en consecuencia, con características formales totalmente diferentes. Como la mayor parte de la oratoria se retiró al auditorio de los oradores desde la publicidad del foro y del senado, por distintas razones la tragedia en su mayoría se apartó de la escena pública a los salones de recitación de la nobleza. Lo más destacado fue, sin duda, que los poetas ya no podían identificarse con el Estado como en la época anterior y prefirieron transformar su propio mundo en poesía. Puesto que es conocido que Mamerco Scauro había provocado escándalos ya en el año 34 con su *Atreus* en tiempos de Tiberio, es posible suponer también que las tragedias de Séneca no eran ajenas a tales tendencias actuales. La tendencia política del *Genos* no podía abandonarse a la ligera: las asociaciones de ideas eran demasiado evidentes desde la antigüedad. También es poco probable que la mayor parte de la época contemporánea (*Bellum civile* de Lucano) fuera altamente política, como hasta entonces la épica latina, pero tampoco habrían sido totalmente apolíticas las tragedias más importantes de aquella época. Tácito informa en el principio de su *Dialogus de oratibus* que Materno había faltado con su recitación del *Cato* al pensamiento de los poderosos (*potentium animi*, 2,1). La obra habría tenido «pasajes escandalosos» (*offensae*, 3,2). Tácito permite a Materno declararse partidario de éstos y contradecir el consejo de los amigos respecto a eliminar tales pasajes. Lo que *Cato* hubiese omitido se aportaría en la nueva recitación de *Thyestes* (3,3). Ésta es una noticia emocionante, en la que se destaca que la tragedia de aquella época podía ser también expresión de oposición. El *Dialogus*

¹ La presente es la versión española del trabajo inédito «Politik und Aktualität in Senecas Tragödien», que ha traducido la Dra. Carmen González Vázquez a petición del Prof. E. Lefèvre, en atención al lugar de celebración del Congreso.

debía reflejar el reinado de Vespasiano, alrededor del año 75. Esto señala también una vía para la comprensión de Séneca.

Se deja entrever que *Hercules*, *Troades*, *Phaedra*, *Thyestes* o *Oedipus* tenían relaciones políticas actuales de la más variada expresión. El *Hercules* original tuvo que dirigirse a Nerón ya por su tema, del mismo modo que incluso en la Roma de los primeros siglos después de Cristo era cercana la actualidad de la temática de las *Troades*. En su primera pieza, *Hercules*, tan querida para él y que a él mismo le gustaba encarnar en el teatro, Séneca presentó a su alumno en la forma nada común de alguien con el talento de grandes hombres, que en el curso de la acción pierde, sin embargo, tal dimensión y se convierte en «*Hybristes*». Podría haber sido la intención de Séneca mostrarle a Nerón a dónde conducen la falta de dominio y la autocracia. Sobre esto trata el diálogo de Hércules con Teseo, que, finalmente, llega a la comprensión: para ésta nunca es demasiado tarde. En las posibles 54/55 *Troades* versificadas se representa el asesinato brutal del joven Astianacte de forma tan impresionante, que no es de imaginar que alguien en Roma no hubiera descubierto el paralelismo con Británico, hermanastro de Nerón brutalmente asesinado por éste, y que, como hijo de Claudio, tenía que ser una fuerte competencia en la sucesión del emperador. También en este caso se habría tratado de una última advertencia a Nerón, del mismo modo que en el paso del 55 al 56 en el escrito *De Clementia*. En los años 57/59 podría ser apropiada *Phaedra*, que ha tenido un sentido político desde el siglo XIX²: lógica pareció ser la relación de la desmesurada Fedra con una de las emperatrices romanas, Mesalina³ o Agripina⁴. Como no hay ningún tipo de referencia para la datación de las tragedias de Séneca en la época de Mesalina, posiblemente sea una alusión a Agripina.

Una tragedia, que ya por el tema tenía que tener implicaciones políticas, fue *Thyestes*, en la que se representó la lucha fratricida entre Atreo y Tiestes. El camino para una interpretación política lo había señalado Vario con el *Thyestes* del 29 a.C.: fue en un festival para la celebración de la victoria en Actium. Por eso es de suponer también en la pieza de Séneca una declaración política. Mientras tanto se habían transformado libremente las circunstancias políticas, cuyas repercusiones en la obra de Séneca merecen una visión más detallada.

Thyestes no es una obra sin filosofía ni moral. Si no pueden existir dudas en la interpretación filosófica de su hermano Tiestes, tampoco parece haberlas en el caso de Atreo. U. Knoche ha mostrado de forma impresionante en uno de los mejores análisis que se hayan presentado sobre las tragedias de Séneca que Atreo está libre de ataduras sociales y morales y que la ideología está próxima a representaciones estoicas: el que parezca libre de hecho, como libre es el sabio estoico, sólo que en sentido contrario. El sabio sería libre mediante el conocimiento más profundo de la auténtica naturaleza humana y de ahí proviene su *Amor fati* como consecuencia necesaria, la garantía más segura de la paz interna. Atreo no parece libre sólo por su poder como rey, sino aún más debido a que como individuo se acerca por su voluntad a la maldad, en contradicción completa con la naturaleza humana. En realidad se está acercando a la Naturaleza⁵.

² Cf. E. Lefèvre, «Die politische Bedeutung von Senecas *Phaedra*», *WS*. 103 (1990), pp. 109-122. También se encuentran ahí los datos para las dos anotaciones siguientes.

³ Según W. Ribbeck, O. Herzog y D. Bishop.

⁴ Según A. Vidal, R. Peiper, U. von Wilamowitz-Möllendorff, U. Moricca, L. Herrmann y A. Sipple.

⁵ «Senecas *Atreus*, ein Beispiel», *Antike* 17 (1941), pp. 60-76 = *Senecas Tragödien*, WdF, Darmstadt, 1972, pp. 58-66, 477-489 (aquí, 479-480).

Tiestes es un personaje a cuya concepción corresponde tanto el pensamiento estoico como también su experiencia vital en general. En él se mezclan rasgos tanto negativos como positivos y en el que se afirman finalmente los primeros frente a la penosa posición obtenida por los últimos. El retrato moral de Atreo es en cambio un lienzo negro unilateral, como Ricardo III está «determined to prove a villain». Séneca dibuja un retrato muy detallado, que fascina, pero no conmueve. Ya en el Prólogo la Furia describe en su misión a las *Tantali Umbra* las categorías por las que Atreo en lo sucesivo será medido; esto es válido también hasta cierto grado para Tiestes (23-29):

perge, detestabilis
umbra, et penates impios furiis age
 25 *certetur omni scelere et alterna vice*
stringatur ensis; nec sit irarum modus
pudorve, mentes caecus instiget furor,
rabies parentum duret et longum nefas
eat in nepotes.

Aquí se ha establecido, con consecuencia fatídica, un programa antiestoico, que parece una serie de tesis negadas. Se trata de una lista de motivos dominantes: *impius, furiae, scelera, irae, (nec) modus, (nec) pudor, caecus, furor, rabies, nefas*.

La Furia que conjura a las *furiae* (24) y encarna en sí misma el *furor* alienta en el prólogo a las *Tantali Umbra* a extender el *furor* en casa de las Tantálidas, con lo que concentra las pasiones descritas antes de forma aislada: *hunc, hunc furorem divide in totam domum* (101). Con esta intención proclama Atreo (250-254):

250 *dira Furiarum cohors*
discorsque Erinys veniat et geminas faces
Megera quatiens: non satis magno meum
ardet furore pectus, impleri iuvat
maiore monstro.

Para poder llevar a cabo una venganza extravagante y hasta entonces nunca vista, no es suficiente el *furor* ardiente en el pecho de Atreo: convoca a la *Furiarum cohors* en persona. El concepto «*Furia*» es potenciado de forma simple, porque *Erinys* es el equivalente griego para Furia y Megera es una de las Furias: nada es totalmente suficiente al pensante Atreo. Así, desde un principio, se entiende *furor* como concepto global. El significado del *furor* se subraya otra vez, cuando Atreo, en el ambiente inquietante de la escena del sacrificio que se extiende a lo largo de cuarenta versos, recibe el correspondiente epíteto en su aparición en escena: *quo postquam furens / intravit Atreus...* (682-683). También el punto monstruoso con que culmina su acción está caracterizado con motivos dominantes: Atreo es la imagen interna del ser guiado por la pasión, totalmente contraria a la del sabio estoico; éste mantiene, al contrario que Atreo, «sus impulsos bien delimitados, nunca siente una emoción; es ἀπανή»⁶.

La Furia habla ante todo en sus palabras programáticas (23-29) de *furiae* como denominación colectiva de las pasiones (24) y hace resaltar después la ira como algo especial: *nec sit irarum modus* (26). En ella recae todo el peso. En consecuencia, Atreo se

⁶ Cf. V. Pohlenz, *Die Stoa. Die Geschichte einer geistigen Bewegung, I-II*, Gotinga, 19592, I, pág. 155.

distingue durante el discurso que marca su entrada en escena como *iratus Atreus* (180). Intencionalmente se acentúa esta pasión de forma aguda, que, en efecto, no es de una relevancia cualquiera. Al comienzo del escrito *De ira*, habla Séneca de la ira como *adfectus maxime ex omnibus taeter ac rabidus*⁷. La argumentación sucesiva sobre esto representa el mejor comentario sobre un Atreo vengativo por la actitud alusiva frente a Tiestes: *ceteris enim aliquid quieti placidique inest, hic totus concitatus et in impetu est, doloris, armorum, sanguinis, suppliciorum minime humana furens cupiditate*. Lo impetuoso de esta emoción hace recordar la pregunta del guardia: *quid novi rabidus struis?* (254). Del mismo modo habla Atreo sobre su ira en el 504 y 1056, mientras el mensajero se lo testimonia en el 713 y 737. Atreo llega a una cumbre única con su plan demoniaco de venganza: *maius hoc ira est malum* (259). Pero el sabio estoico aspira a vivir, *secundum naturam*, ὁμοιογενῶς τῇ φύσει. Atreo, la personificación de la ira, es la imagen contraria.

¿Qué hay en Atreo? De dios y de lo divino no se halla una sola huella. Lo que le guía es la ira, a la que ofrece el sacrificio de los niños. Sus cabezas están «consagradas a su cólera impía»: *capita devota impiae/...irae* (712-713). Decide el sacrificio por sí mismo: *... mactet sibi* (713). En Atreo ha penetrado, en lugar de la orientación por el *Logos* divino, la pasión que le convierte en una marioneta, en vez de un ser guiado por la razón. Obedece (como Medea⁸) a la pasión, mientras que el sabio según Cleante obedece al *Logos* divino:

— ἄγρου δέ μ', ὦ Ζεῦ, καὶ σύ γ' ἡ πεπρωμένη,
 ὅποι ποθ' ὑμῖν εἶμι διατεταγμένος,
 ὡς ἔψομαί γ' ἄοκνος.

El mundo de Atreo, dominado por la pasión, es el polo opuesto al mundo del sabio estoico dominado por la lógica: él es «divino», Atreo es su propio dios. Entre el sabio y el cosmos reina una relación indisoluble, pero en Atreo se da el caso contrario: el cosmos se distancia de él. Este motivo se extiende desde el principio a lo largo de toda la obra. Al final de su discurso señala la Furia: *en ipse Titan dubitat an iubeat sequi / cogatque habenis ire periturum diem* (120-121). Con ello se alude al *Topos* conocido, que se haya oscurecido el sol a la vista de la *Cena Thyestea*.

Atreo es, como él mismo dice, un *tyrannus* (177). Se podría pensar en una paradoja genuina de Séneca: el *tyrannus* Atreo se encuentra bajo la *tyrannis* de la pasión⁹. Sin embargo, estaba por ver la voz *tyrannus* en una relación determinada desde el escrito *De clementia*, en el que Séneca había separado al buen *rex* y al mal *tyrannus*: *tyranni in voluptatem saeviunt*¹⁰. Esta frase la justifica Atreo en todas sus expresiones y hechos. Hay que pensar en una relación política; se añade que «*Atreus*», como respectivamente «*Atrides*», eran casi sinónimos de emperador en el primer siglo d.C. y que podía rescatar una tragedia de Tiestes sin más pensamientos de oposición¹¹. Como es sabido, Calígula había autorizado, por decirlo así, la equivalencia *Atreus=Princeps*, debido a que convirtió en su lema el dicho del Atreo de Accio *oderint dum metuant*¹². Precisamente

⁷ *De ira*, 1,1,1.

⁸ *Med.* 953.

⁹ *De ira*, 1,10,2.

¹⁰ *De clem.* 1,11,4.

¹¹ Tac. *Dial.* 3,3.

¹² Suet. *Cal.* 30,1.

contra esto luchó Séneca, cuando dijo sobre el *tyrannus*: *contrariis in contraria agitur; nam cum invisus sit, quia timetur, timeri vult, quia invisus est, et illo execrabili versu, qui multos praecipites dedit, utitur: «oderint dum metuant», ignarus, quanta rabies oriatur, ubi supra modum odia creverunt*¹³. El *Atreus* de Séneca da un paso adelante en tanto que no sólo obliga a sus súbditos a soportarlo, sino además a elogiarlo: *maximum hoc regni bonum est, / quod facta domini cogitur populus sui / tam ferre quam laudare* (205-207). La respuesta del guardián, que reproduce la «correcta» opinión de Séneca, muestra por su formulación que aquí se discute de hecho el *execrabilis versus*: *quos cogit metus/ laudare, eosdem reddit inimicos metus* (207-208). Séneca quiere demostrar por medio de la comparación y con argumentación racional que este adepto del acciano *Atreus* (en contraposición al Nerón de los años 55/56) no tenía ninguna probabilidad de éxito. Entonces no es suficiente definir a Atreo simplemente como *antisapiens*. Es, a la vez de *antisapiens*, *antirex*.

¿Tenía en mente Séneca a Calígula? ¿Está modelada la imagen del tirano a través de su propia experiencia con Calígula? ¿No admite «ninguna duda» esta suposición?¹⁴ En tanto que Séneca había considerado en *De ira* a Calígula como representante distinguido de la ira y además Atreo se adecuaba de forma excelente a esta concepción, no es accidental pensar en Calígula. En efecto, *De ira* pertenece al año 41. V. Pöschl pensó a través de la reflexión de Tiestes en la época de destierro y en su confesión de los miedos actuales: «involuntariamente recuerda los siete duros años que pasó Séneca en Córcega, su rehabilitación y su papel como educador y consejero de Nerón»¹⁵. Si se acepta la datación propuesta por R.J. Tarrant de *Thyestes* para los años 60-62¹⁶, o la de R.G.M. Nisbet para el 62¹⁷, llega a ser cierta y clara la suposición de la relación con los últimos años de Nerón. Lo más pronto que se podría situar la pieza, también en por su agudeza, sería en la época de la retirada de Séneca de la política.

Si se combina el aspecto (anti)filosófico y la relación contemporánea del *Thyestes*, el resultado es una declaración política explosiva. Ya no se limitaba Séneca a dirigirse en uno u otro respecto a Nerón, a «advertirlo» en el sentido del escrito *De clementia* (como en *Hercules*) o a defenderlo (y defenderse) tras el asesinato de Agripina (como en *Phaedra*), sino que atacaba totalmente y cuestionaba a fondo su reinado: si Atreo como hombre es la negación absoluta del sabio estoico, como *tyrannus* es la negación absoluta del *rex* estoico y esto significa la perversión absoluta del *Princeps*. Séneca comentó tras su retirada del control de Nerón, de una forma no superada en claridad y agudeza, que igual que Atreo se orienta para su venganza en los antepasados Tántalo y Pélope (242-243), ¡también los predecesores de Nerón habían creado la norma para sus acciones!. Al menos Calígula no era un modelo despreciable.

El cuestionamiento total de Nerón se somete consecuentemente a la época en que Séneca se retira más o menos forzado de la política: ya no tenía nada que perder. Con frecuencia se considera *Thyestes* como la obra maestra entre los ocho dramas seguramente auténticos. Séneca permaneció también como emérito entre los grandes artistas,

¹³. 1,12,4.

¹⁴. Cf. B. Seidensticker, «*Maius solito*. Senecas *Thyestes* und die tragoedia rhetorica», *A & A* 31 (1985), pp. 116-136 (aquí, 135).

¹⁵. Cf. V. Pöschl, «Bemerkungen zun *Thyest* des Seneca», in *Latinität und Alte Kirche*, Festschr. R. Hanslil, *WS Beiheft* 8 (1977), pp. 224-235 (aquí, 229).

¹⁶. *Seneca's Thyestes*, ed. with Introd. and Comm., Atlanta, 1985, pág. 13.

¹⁷. «The Dating of Seneca's Tragedies, with Special Reference to *Thyestes*», *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, 6 (1990), pp. 95-114 (aquí, 108).

compuso sus obras con superioridad soberana y mano expedita (tanto prosa como poesía). Tuvo que ser para él un placer penetrante no modificar hacia el final de su vida la imagen del sabio estoico que tan a menudo había pintado de forma patética, sino que lo trastornó según todas las reglas del arte (y lo dominaba como ningún otro en su siglo). Esto era arte y no «l'art pour l'art». Como tenía en mente a Nerón, él era el perjudicado políticamente y Nerón el que dañaba. Con su obra no quería conseguir nada más que glosar unos hechos.

Se entiende que el antiguo problema de si las tragedias de Séneca fueron representadas en los escenarios o recitadas está en conexión con la actualidad política. Se puede suponer que Séneca celebró recitaciones en su casa, como muchos de sus contemporáneos interesados en la literatura. Cuanto más rico e importante era un romano, mayor era el auditorio que servía para estos fines. Si el acto se ampliaba, aún existía una diferencia con las representaciones públicas en el teatro: el señor de la casa decidía la composición del público. Si se alcanzaban matices demasiado críticos, no había por qué temer ningún escándalo público. Por este motivo hay que pensar en la «première» de *Thyestes* seguramente como una recitación ante amigos. Es previsible que en los últimos años de Séneca ya no se hubiera interpretado en el teatro ninguna de sus obras.

El *Oedipus* es una obra igualmente evidente, en la que Séneca en sus años tardíos se refirió a Nerón de forma brillantemente explosiva y comentó los sucesos políticos de manera aguda y satírica¹⁸. Ya en *Phaedra* aludía, según la opinión de muchos investigadores, a la relación incestuosa de Agripina y Nerón, que se reflejaba en el matrimonio de madre e hijo del *Oedipus*¹⁹. Mientras que *Phaedra* sólo se dirigía contra Agripina, esta vez Séneca apuntaba hacia el mismo Nerón. Al igual que *Thyestes*, *Oedipus* tendría que ser una obra tardía y con la condición previa de la retirada de Séneca de la política. No habría de llegar nunca a los escenarios, sino que durante la recitación tendría que despertar lealtades en el pequeño círculo de Séneca. Por otro lado, no se debe sobreestimar demasiado el riesgo en las recitaciones. Séneca nunca abandonó el plano de la argumentación mitológica, así que nadie le pudo probar nada, aunque todas las referencias eran evidentes. Dependía del arte de la formulación el que se admitiera una interpretación en diversas direcciones. «Things are written so that different people will understand them on different levels»²⁰. Quiso Séneca encontrar el *potentis animus*, igual que Materno faltó al *potentium animi*: el hecho de que finalmente fuera obligado a suicidarse tuvo seguramente otros motivos que las sátiras trágicas de los últimos años.

¹⁸ Cf. E. Lefèvre, «Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas *Oedipus*», *ANRW* II, 32/2 (1985), pp. 1242-1262 (ahí se encuentran los datos para la anotación siguiente).

¹⁹ Según R. Peiper, L. Herrmann, R. S. Pathmanathan, W. M. Calder III y J. D. Bishop.

²⁰ W. M. Calder III, «Seneca: Tragedian of Imperial Rome», *CJ* 72 (1976), pp. 1-11 (aquí, 5, sobre el doble sentido en las tragedias de Séneca).