



Sebastián Mariner Bigorra

La ironía dramática en las tragedias de Séneca

En un trabajo anterior¹ me había ocupado con extensión² -aunque fuera un tanto marginalmente- de la ironía dramática: una serie de recursos escénicos diversamente matizados, pero capaces de reducirse a un denominador común: personajes que actúan de acuerdo con ideas acerca de los hechos que el espectador sabe que son falsas, que no corresponden a la realidad de estos hechos.

Siguiendo allí opiniones de Legrand, Arnott, Coppola, pero sobre todo de Préaux, admitía el carácter de «procedimiento esencialmente cómico» de la ironía resultante de dichas situaciones. Y lo encontraba -permítaseme decirlo así- ejemplarmente ejemplificado en los *Captivi plautinos*, cuya uis comica me parecía radicar fundamentalmente en el pobre papel de Hegión, tan preocupado en sus negocios de rescate y en sus precauciones de vigilancia de los cautivos, ¡y no sabe que uno de ellos es realmente su propio hijo!, cosa de que el público, en cambio, está enterado desde el prólogo. El ejemplo venía muy a cuento dentro de la teoría clásica de la comedia, que basa su nudo en una desproporción entre las dimensiones de la empresa y las del protagonista: en aquel caso, actividades de Hegión llevadas hasta la obsesión misma en el conjunto y hasta la nimiedad en los detalles, frente a una empresa casi inexistente de tan mínima: se trata de buscar a un hijo, en tanto que se desprecian las enormes facilidades de tener recuperado al otro hijo en la propia casa.

Ahora bien, aun en medio de mi ponderación de la ignorancia humana de que

el protagonista cómico era paradigma, y a pesar de mi aceptación y explotación incluso de la índole esencialmente cómica de esta ignorancia según la fórmula de Préaux, no dejaba de reconocer allí mismo que «la contemplación de la ignorancia humana se dobla de tragedia... Terrible doble cara esa de la visión griega de la conducta de los limitados hombres: del mal que por ignorancia cometen, si se les exige responsabilidad, surge la tragedia, y precisamente una de las más trágicas, la de Edipo; si se le hace objeto de indulgencia, envolviéndolo en ternura y comprensión, brota el humor humano»³.

Esta afirmación, que puede parecer aducida ahora como descargo, constituye no menos el reconocimiento de una deuda. Si la ironía por ignorancia del personaje ante un público, o de ambos ante el porvenir-aquellas frases destacadas por Legrand que, «proferidas por un personaje sin intención, resultan luego en la trama haber revestido valor profético»-, constituye un «empleo con alta rentabilidad cómica»⁴, ¿cómo podía yo quedarme tranquilo después de haber presentado el lado trágico del procedimiento sin señalar qué tipo de rentabilidad tenía esta ironía cuando se la empleaba en la tragedia?

He aquí la deuda que, en la medida de mis escasas fuerzas, me propongo ahora saldar. Que haya intentado hacerlo con moneda precisamente senequista exige una justificación, pero creo que la tiene. Y no sólo desde el punto de vista de menor desadecuación profesional, por tratarse de un trágico latino, sino porque yo mismo me he hecho eco ya en ocasiones anteriores⁵ del carácter estrictamente humano de su tragedia, en la que culmina el proceso de desdivinización patente ya en Eurípides, por más que en uno y otro siga habiendo todavía personajes divinos: en Séneca, sobre todo, no son ya éstos quienes mueven a los hombres. Ello confiere, de entrada, un mucho mayor interés a la ignorancia en que pueden estar estos mismos hombres, ya que son ellos los responsables de sus propias acciones, y no meros objetos de unos dioses que con sus hilos les hacen actuar como marionetas en una escena. Este mayor interés facilita las transacciones. Transacciones que -en descompensación- resultan bastante más difíciles en la tragedia que en la comedia por dos razones que se me antojan fundamentales. En la comedia clásica, nudo y desarrollo se encuentran en manos del autor; éste entera o no al público con respecto al porvenir según le plazca; actúa, pues, como dueño del recurso irónico. En cambio, en la tragedia también clásica -sea mítica, sea de argumento histórico- el autor había de contar con que el público, antes de sentarse en la grada, conocía ya el mito o la historia. En esta consideración, por tanto, él no era dueño de dosificar el recurso escénico de la ironía más que de un lado: según hiciera actuar o no más o menos ignorantemente a sus personajes; y, aun de este lado, sólo parcialmente si no quería correr el riesgo de «falsear» de modo excesivo a alguno de ellos: difícil sería, por ejemplo, al Séneca de las Troyanas presentar un Ulises tan lastimosamente ignorante y alelado ante los ardides de Andrómaca, que fuera imposible reconocer en él al astuto héroe del mito tradicional.

Mas, si esto parece fundamental, no deja de serlo también que hasta cierto punto habían cabido de los mitos (y, tal vez, también de determinados hechos históricos objeto de *fabulae praetextatae*) versiones diferentes. Ello coloca al autor trágico en situación no diametralmente opuesta al

cómico: no que éste lo cree todo por propia iniciativa y aquél se lo halle ya todo tramado, sino que algo le cabe también de iniciativa entre las distintas posibilidades de la trama. Esto da lugar -de cara al procedimiento que nos ocupa- a que el poder contar con los conocimientos de un público tenga también unos límites: en un momento determinado el autor -si quiere hacer uso de la ironía- habrá de enterar a sus espectadores de cuál es la versión del mito o del acontecimiento histórico que él ha elegido, de entre las varias posibles. Y, para ser completo el planteamiento, cabe reconocer incluso la existencia de episodios marginales donde cada autor haya podido autorizarse no ya a elegir entre versiones discrepantes -pero receptas- del mito, sino, yendo más allá, a crear nuevas versiones personales.

Pero, aun con estas limitaciones, hay que reconocer que el tesoro del Séneca trágico está bien provisto para el estudio de la ironía. Y no sólo en cuanto a la abundancia, sino a la variedad. No hay peligro de que las transacciones no lleguen a poder realizarse por falta de moneda fraccionaria. De entre el Corpus senequiano, sólo una excepción: las Fenicias. No pretenderé ilógicamente que «confirme» la regla; pero sí creo que se me reconocerá que «escapa» a la regla: única tragedia incompleta de todo el Corpus, ni siquiera el coro de muchachas que le da el título llega a aparecer en los trozos conservados (¿o realmente redactados, dentro de la hipótesis de no pérdida del resto, sino de inacabamiento?). Ante ella, ¿qué de extraño que no haya podido encontrar en aquéllos ningún pasaje con empleo de este recurso? Ello no nos autoriza -creo- en modo alguno a pensar que Séneca lo hubiera excluido sistemáticamente de la obra total. Una consideración análoga a la anterior nos detiene en lo que, tal vez para algunos, habría sido una tentación fuerte, a saber: si en todas las tragedias auténticas completas hay empleo de ironía dramática, ¿qué pasa con la Octavia? De hallarse ausente de ella, ¿podría invocarse una tal discrepancia como un elemento más en el problema de su autoría? Tampoco aquí cabe una conclusión; ni siquiera, a mi parecer, en buen método, un aprovechamiento del hecho de que, efectivamente, la Octavia es la más parca en este empleo: un solo pasaje, el sueño de Popea en su noche de bodas con Nerón, seguido de una interpretación parrectática de su nodriza6:

POPEA.- Trastornada por el espanto y la triste visión de la pasada noche, turbado el seso, ¡oh nodriza mía!, ando desvariada y privada de sentido. Después que el día alegre cedió el cielo a los oscuros astros y el firmamento se encapotó de noche, apretada con mi Nerón, yo me duermo en sus brazos; mas no me fue permitido gozar mucho tiempo de plácido reposo: yo vi de una muchedumbre lúgubre llenarse mi cámara nupcial: los cabellos sueltos, las matronas romanas con flébiles alaridos mesábanse el pecho; entre el terrible clangor de las trompetas, la madre de mi esposo, con fiero y sañudo rostro, blandía una tea ensangrentada. Y mientras yo la sigo anonadada de miedo, desgájase la tierra y de repente ábrese a mis pies un grandioso abismo y, precipitada en él, con estupor descubro yo en su fondo mi lecho conyugal; y en él me tiendo, quebrantada. Y veo cómo viene, acompañado de un cortejo, mi antiguo esposo y mi hijo; apresúrase Crispino en venir a abrazarme y a darme besos por tanto

tiempo interrumpidos, cuando irrumpe en nuestra casa, fuera de sí, Nerón, que hunde en su pecho espada cruel. La enormidad de mi espanto sacudió por fin mi sueño; el temblor agita mis huesos y mis miembros y hunde mi pecho; mi voz retiene en mí lo más íntimo de mi ser, ese secreto que sólo puede revelar a tu fidelidad y a tu afecto. ¿Con qué me amenazan, ¡ay de mí!, esos manes del Infierno, y qué es esa sangre que he visto de mi esposo?

NODRIZA.- Todo lo que con violencia insana agitó nuestro espíritu nos lo representa durante nuestro sueño yo no sé qué sagrado y veloz sentido misterioso. ¿Te causa maravilla el que hayas visto a tu marido, tu cámara, tu lecho, cuando estrechamente te abrazaste a tu marido nuevo? ¿En día tan alegre te dan miedo las mujeres que sueltan sus cabellos y que mesan sus pechos? Plañéronse del repudio de Octavia, en los sacros penates de su hermano, en los lares de su padre. Aquella tea en cuyo seguimiento fuiste, blandida por la mano de la Angosta, es el presagio de un renombre grande que la envidia te depara; la morada infernal promete estabilidad a tu unión y eternidad a tu casa. El puñal que hundió el príncipe en el pecho del primer marido no es indicio de guerra, sino que ese hierro será abrigo de la paz. Recoge tu espíritu; recobra la alegría, yo te ruego; sacúdete este miedo y restitúyete a tu tálamo.

Claro modelo de ironía provocada a sabiendas por el autor quizás más que de paréctasis en sentido estricto -no hay «prolongación de la acción mediante artificio»; sólo artificio que influye en la acción-, su unicidad a lo largo de la tragedia resulta única también en todo el Corpus; no hay otra pieza que tenga tan escaso aprovechamiento de este recurso: las que menos (Agamenón, Hércules Eteo) ofrecen tres seguros cada una y mucho más extensos, en general. Pero me parecería aventurado pretender aprovechar esta diferencia para la mencionada cuestión de autoría, dada la índole distinta de la praetextata, donde sólo muy intencionalmente caben sueños y profecías dentro de un marco histórico, tanto, que incluso la habitual erudición mitológica de las partes corales (y aun de otras) es hábilmente substituida por erudición en auténtica historia de Roma⁷.

En el polo opuesto, el Edipo: aquí no cabe señalar número de pasajes en que el público sabe y los personajes ignoran (sobre todo, el protagonista) hasta el desenlace; más significativo sería, seguramente, contar las escenas en donde ello no se da. Es el argumento, el nudo mismo de la trama el que comporta el empleo del procedimiento en su misma base: Edipo ignora su parricidio e incesto, el público lo sabe. La ignorancia de Edipo es lo que le constituye en auténtico héroe sofocleo; de lo contrario, sería un malvado común o, mejor, descomunal entre los malvados comunes. Pero aquí, como ya puede pensarse, y precisamente por constituir elemento básico del argumento, la caracterización del recurso en manos de Séneca apenas se hace posible: cabe decir que ya todo estaba en el modelo. Y, de hecho, la coincidencia entre éste y el imitador romano no se da tan estrecha en ninguna otra tragedia⁸: gran argumento para uno de los grupos de especialistas que disputan el orden cronológico de la producción

trágica de Séneca, a saber, el culminado con Paratore, que, frente a los fechadores, según supuestas alusiones históricas -que culminan a su vez en la obra ya aludida de Hermann-, se basan en la evolución intrínseca que creen reconocer en la propia producción escénica, según elementos formales (coros polimétricos, respeto a las tres unidades) o de contenido (independencia frente al modelo, humanización de los enfoques)⁹.

Dentro de esta dirección, y aunque a primera vista pueda parecer paradójico, encaja perfectamente esta abundancia radical del procedimiento con la relativa escasez señalada en Agamenón y Hércules Eteo: las tres tragedias del período inicial (según Paratore, en este orden: Hércules, Edipo, Agamenón). Escasez tanto más significativa en el caso de este Hércules cuanto que pugna con la gran extensión de la pieza, la más larga de todas, con mucho (1996 versos). La ironía habría sido, primeramente, nada más que incorporada; luego, Séneca habría advertido sus posibilidades, se habría familiarizado con ella.

De aquí que su empleo llegue a duplicarse, en promedio, a lo largo de las restantes tragedias: seis pasajes irónicos en Hércules enloquecido y Troyanas, cuatro en Medea, cinco en Fedra y hasta siete en Tiestes, donde, además, la extensión que adquieren es considerable¹⁰. Y ya no le habría bastado con la que le ofrecían los argumentos mismos, ni siquiera con la que se producía con un sencillo contraste entre episodios informadores del público y advenimientos de personajes ignorantes de aquellas situaciones o noticias: de modo parecido a como vimos en la Octavia, el Séneca auténtico se permite también inventar escenas de «engaño», que puedan despistar a personajes que oyen lo que se les dice, pero contando con que no hay riesgo de que despisten a su público¹¹, bien enterado por la trama o por su mismo conocimiento del mito. Tal, por ejemplo, en el Tiestes, la ficción conciliadora de Atreo -después de repetidas declaraciones expresas de sus intentos de venganza- ante la llegada de su hermano Tiestes con sus hijos (vv. 508-545):

ATREO.- Conténtame ver al hermano. Devuélveme esos abrazos deseados. Todo cuanto hubo de enojo, haya pasado ya; desde este día, reverenciemos las leyes de la sangre y de la piedad, y queden borrados los condenables odios de nuestras almas.

TIESTES.- Podría justificar todos mis actos si no te mostrases tal. Pero confiésolo, Atreo, lo confieso; hice todo aquello que creíste de mí. La piedad fraterna que me demuestras hoy ha hecho pésima mi causa: es perfectamente culpable todo aquel que a tan buen hermano ha parecido culpable. Abogaré con mis lágrimas. Eres el primero en verme suplicante. Implórate estas manos que no tocaron a nadie las rodillas. Renuncia a todo odio y elimina del alma el tímido despecho. Acepta en rehenes de mi fe, ¡oh hermano mío!, a esos inocentes.

ATREO.- Aparta de mis rodillas esa mano y abalázate más bien dentro de mis brazos. Y vosotros también, mancebos, apoyos de la vejez, suspendeos de mi cuello. Quitá ese hábito harapiento y libra de él mis ojos. Toma atavíos de los míos iguales y toma posesión gozosa de la mitad de mi reino de tu hermano. Ésta es mi gloria mayor. Devolver a mi hermano salvo los honores del paterno trono.

Tener un reino es cosa de azar; pero darlo es un acto de virtud.

TIESTES.- Dente, hermano, los dioses proporcionado galardón de tan grandes merecimientos. Mi escuálida miseria no admite en mi cabeza la insignia real y mi infortunada mano rehúye el cetro. Sufre que viva oculto en medio de la turba.

ATREO.- En este reino caben dos.

TIESTES.- Yo creo ser mío todo lo que es tuyo, hermano.

ATREO.- ¿Quién hay que renuncie las dádivas que la fortuna vierte encima de él?

TIESTES.- Todo el que experimentó con cuánta facilidad se las lleva el reflujo.

ATREO.- ¿No consientes a tu hermano que adquiriera una gloria insigne?

TIESTES.- Ya la gozas colmada; queda la mía; tengo el firme propósito de rechazar el reino.

ATREO.- Y yo dejaré la mía si no admites tu parte.

TIESTES.- La admito; llevaré el nombre de rey que me impones tú, pero mis armas y mi gobierno y yo mismo te serviremos.

ATREO.- Lleva en tu cabeza venerada la diadema que yo te impongo; yo ofreceré a los dioses las víctimas que les destiné.

La credulidad del Coro corona el efecto de la terrible ficción (vv. 546-576):

CORO.- ¿Creeralo alguien? Ese ardido y fiero, ese furioso y truculento Atreo, al aspecto de su hermano quedó plantado de estupor. No hay fuerza mayor que la de un amor sincero; las peleas enemigas se perpetúan entre extraños; a quienes unió un verdadero afecto, de nuevo los reunirá. Cuando la ira, hostigada por grandes motivos, rompió el acuerdo y sonó el bélico clarín; cuando los leves escuadrones hicieron sonar sus frenos y de un lado y otro relumbró la blandida espada con frecuentes tajos, que mueve el furibundo Marte, sediento de reciente sangre, abate el hierro la Piedad y con las manos unidas conduce a la paz a los que a la paz se niegan. ¿Qué dios fue el que en alboroto tanto puso sosiego repentino? Ha poco que por Micenas crepitaba el choque de civiles armas; pálidas, las madres apretaban sus hijos contra su seno, temblaba la esposa por su marido armado que contra su deseo empuñaba la espada, deslucida por la herrumbre de la paz quieta. Aquél se esforzaba por reparar los muros caedizos; aquel otro, por consolidar las torres agrietadas; un tercero, por cerrar las puertas con barras de hierro, y otros combatientes vigilaban en los adarves, vigías recelosos en las noches de alarma. Peor que la guerra es el temor de la guerra. De hoy más cayó la amenaza del hierro insano; calla ya el grave murmullo de las tropas guerreras, enmudeció el son agudo de los claros clarines, una paz profunda ha vuelto a la ciudad alegre.

¿Será también casualidad que, por el lado de la abundancia y de la extensión, el procedimiento culmine en Tiestes, y que Tiestes sea, en el orden de Paratore¹², la última de las tragedias de Séneca? De no ser casual, habría que admitir que Séneca se ha ido encariñando con el procedimiento de un modo progresivo y hasta cierto punto continuo. Esta sospecha se afincaría aún más si, aparte de número y extensión, se atiende a la esencia del procedimiento mismo. Es en una horripilante escena de esta tragedia -indudablemente más tétrica aún que la otra típica tragedia de venganza, Medea, si no por los seres en quienes se ejecuta (sobrinos, que no hijos), sí, con mucho, por el refinamiento de la tortura (antropofagia encima de asesinato de inocentes, lo único que, al fin y al cabo, son los hijos de Medea) y por el regodeo del vengado, frente al paroxismo de Medea, que mata con voluntad, sí, pero no con la fruición de Atreo- donde Séneca parece rizar el rizo de su complacencia en el procedimiento irónico. Hasta aquí hemos podido ver dos clases contrapuestas de aprovechamiento de dicho recurso, que cabría llamar, respectivamente, falaz y veraz. Falaz, cuando el autor hace suministrar adrede información desviadora para el personaje objeto de la ironía; veraz, cuando sencillamente aprovecha la situación ignorante de este personaje frente a unos hechos sí conocidos por los espectadores. Pues bien: en el último diálogo entre ambos hermanos, cuando ya Tiestes ha consumado el horrendo banquete de sus hijos, Séneca se ha permitido la superación de aquella divisoria, mezclando lo falaz con lo veraz en un «más difícil todavía»: Atreo, si se quiere, engaña efectivamente a Tiestes al declararse dispuesto a no privarlo de sus hijos, siendo así que ya los ha inmolado; pero, si se quiere también, le dice la verdad, terrorífica verdad, al afirmarle que ya los tiene consigo (vv. 970-1023):

ATREO.- Celebremos, hermano, en fraternal concordia ese día de fiesta. Él es quien ha de consolidar mi cetro y me ha de dar una fe inquebrantable en la certidumbre de nuestra paz.

TIESTES.- Harto manjar tomé y no bebí menos. Esta hartura mía puede aumentar mi placer si se otorgare a mi felicidad el poderla compartir con los míos.

ATREO.- Piensa que ya están aquí tus hijos y abrazados con su padre. Aquí están y estarán; ninguna porción de tu prole te será sustraída. Te entregaré esas cabezas que deseas y hartaré al padre con la presencia de todos los suyos. Quedarás satisfecho; no temas. En este momento, mezclados con los míos, tus hijos se consagran a la celebración jocunda de un convite juvenil; serán llamados. Toma esta copa que fue de nuestros mayores; llena está de vino.

TIESTES.- Tomo de grado este recuerdo del festín que mi hermano me ofrece. Ofrezcamos previamente una libación a los dioses de nuestros padres, y después consumámosle. Pero ¿qué es esto? No quieren mis manos obedecer; su peso crece y agobia mi diestra. Acercado a mis labios, huye el vino y fluye en derredor de la boca a quien engaña, y la misma mesa tembló en el temblante suelo. El fuego luce apenas, y aun el cielo pásmase de estar desierto, entre el día y la noche. ¿Qué es esto? La bóveda del cielo más y más sacudida bambolea;

fórmase una calígene más densa que las tinieblas densas, y la noche se ha ocultado en la noche; huye todo lucero. Sea lo que fuere este prodigio, suplico al cielo que perdone a mi hermano y a mis hijos; desplómese sobre mi cabeza vil toda la fuerza de la tempestad; devuélveme ya a mis hijos.

ATREO.- Te los devolveré, y día ninguno te los arrebataré ya.

TIESTES.- ¿Qué alboroto es ese que conmueve mis entrañas? ¿Qué es lo que me tembló ahí dentro? Siento un peso insoportable, y mi pecho gime con gemido no mío. Venid, hijos, vuestro padre infeliz os llama; venid. Cuando os hubiere visto huirá ese dolor. Mas, ¿de dónde me hablan?

ATREO.- Abrázalos, padre; ya vinieron. ¿No reconoces a tus hijos?

TIESTES.- Reconozco a mi hermano. ¿Y sufres, Tierra, sustentar tan gran maldad? ¿Y no te hundes en la infernal Estigia con nosotros todos, abriendo en ti una ingente brecha, y no sepultas en el inane caos este reino y este rey? ¿No arrancas de cuajo a esa Micenas y no igualas con el suelo ese palacio? Tiempo ha que debimos uno y otro estar junto a Tántalo, rompiendo tus barreras, si hubiese algún pasaje más abstruso que el Tártaro y el hondón donde están nuestros abuelos; súmenos en ese abismo espantable y entiérranos debajo de toda la masa del Aqueronte. Vuelen por encima de nuestras cabezas las ánimas culpables, y que sobre el lugar de nuestro destierro el Flagetón fogoso, que en su ardiente caudal arrastra arenas urentes, ruede con violencia. ¿Tierra insensible, yaces con tu peso inerte? Los dioses han huido.

ATREO.- Recibe ya gozosamente a esos tan largamente deseados. Que tu hermano no te sea estorbo; gózate con ellos; bésalos; entre los tres divide tus abrazos.

Hace años calificué de denominador común de la literatura de época iberoniana la emulación por la de la época augústea: «literatura del esfuerzo», la llamé. Hoy creo haberlo corroborado, en lo que a la tragedia se refiere, al menos con este botón de muestra. Casi como en un comportamiento hegeliano, Séneca se ha esmerado en superar tesis y antítesis, veracidad y falacidad, en una casi inconcebible síntesis. «Se ha esmerado», digo. En efecto, y como si yo jugara también con la ironía, es bien sabido que no hemos llegado todavía a la cumbre de esa síntesis. Hay todavía más: hay insistencia. Ya Tiestes queda enterado de la muerte de sus hijos; ya ha reclamado al menos sus cadáveres; su ignorancia se va remediando por parte de Atreo a cámara lenta; no puede perderse detalle. Y el enterado espectador lo contempla también lento, ¡seguramente no informado de cuándo acabará aquella lacerante revelación! Y no es un «descuido de autor», una repetición por inadvertencia; nada de eso: la cinta se va proyectando en un crescendo atroz, pero cada vez también rallando mucho: al saber que no dispondrá ni siquiera de aquellos cadáveres, no se le ahorra el pensar que puedan haber sido pasto de aves o de fieras; sólo después de haber mostrado su horror se le hará saber que la fiera y ave de rapiña ha sido justamente él. Y afín se remata con la

afirmación de su hermano de que todavía faltó algo a la venganza (vv. 1024-1068):

TIESTES.- ¿Ésa es la fe jurada? ¿Ésta es la bondad, ésta es la lealtad fraterna? ¿Así abjuras de tus odios? Ya no te pido yo que a mí, su padre, me vuelvas vivos los hijos; ya no te pido yo, de hermano a hermano, sino lo que me puedes conceder, salvo tu crimen y tu odio saciado: lícito me sea sepultarlos. Devuélvemelos y verás cómo inmediatamente los consume el fuego fúnebre; nada te pido para tenerlo yo, sino para perderlo.

ATREO.- Todo cuanto de tus hijos queda, lo tienes ya y tienes lo que ya no queda.

TIESTES.- ¿Los diste en pábulo a la volatina fiera o los reservas para la salvajina? ¿Acaso cebaron fieras?

ATREO.- Tú mismo los devoraste en un festín impío.

TIESTES.- Esto es de lo que se sonrojaron los dioses, esto es lo que volvió el día arredro hacia su nacimiento. ¿Qué alaridos lanzaré, ¡ay de mí!, mísero? ¿En qué gemidos me desharé? ¿Qué palabras van a bastarme? Veo cortadas las cabezas y sus manos arrancadas y de las quebradas piernas separados los pies rotos: esto sólo es lo que no pudo ingerir su voraz padre. Revuélvense mis entrañas, y encerrada dentro de mí esta maldad lucha sin salida y busca la fuga. Dame, hermano, la espada, ya tiene mucha sangre la mía; el hierro abra camino a mis hijos. ¿La espada me la niegas? Herido el pecho, suene el recio golpear. Detén tu mano, infeliz, y respetemos sus sombras. ¿Quién vio semejante fechoría? ¿Qué Heníoco morador de las asperezas del Cáucaso inhóspito o qué Procusto, terror de la tierra de Cécrope? ¡Yo, yo, su padre, peso sobre mis hijos y pesan mis hijos sobre mí! ¿Tiene límite el crimen?

ATREO.- Tiene límite el crimen al cometerse, pero no al devolverse. Esto también es poco para mí. De la herida misma yo debiera verter la sangre cálida en tu boca porque bebieses crúor de vivos; me apresaré en exceso mientras en palabras desfogue mi ira. Yo hundí mi hierro en las heridas y los inmolé cabe las aras; con esta matanza votiva aplaqué a mis dioses domésticos y amputando los miembros de los cuerpos exánimes, desmenucelos en pedazos pequeñitos y los eché en un caldero de bronce porque hirviesen; los asé a fuego lento y los hice gotear; eran vivos aún cuando corté sus miembros y sus nervios; yo vi estremecerse todavía con quejidos sus fibras traspasadas por el hiero delgado del asador, y yo mismo, con mi propia mano, aticé las llamas. Todo esto su padre pudo hacerlo mejor; su dolor fue en balde; con boca impía desgarró a sus hijos, sin que lo supiera él, sin que ellos lo supiesen.

Culminación de ironía: por extensión, por lentitud, por doble filo (verdad y mentira) que va desgarrando el alma misma del ignorante Tiestes, a medida que lo informa; por naturalidad en la estructura dramática: ¿qué de extraño que Tiestes reclame a sus hijos, que los llore al saberlos

muertos, que quiera sepultarlos, que piense en la voracidad de las aves o alimañas carroñeras al negárselo? Pero -nótese bien-, sobre todo, por clasicidad.

Pocas cosas se le han reprochado tanto al trágico como su truculencia; ninguna de sus tragedias tan truculentas como Tiestes; nada en el Tiestes tan truculento como esta ironía. Terrible, pero terriblemente clásica en lo que afecta a la consabida adecuación de fondo y forma, que tanto se ha esgrimido como quintaesencia de lo clásico: mezcla de verdad y de mentira, correspondiente a la mezcla de ternura y de crueldad de un padre (¿hay frase más expresiva del cariño que «te comería»? ¿hay nada más horrorosamente cruel que su realización?), a la mezcla de carne y sangre de padres e hijos. Por encima de aquí, ya no queda sino lo sobrenatural: aquella comida y bebida que horrorizó a los hebreos y que no en balde los romanos criticaron a los primeros cristianos con la denominación precisamente de *Que/steia dei+pna*, incapaces todavía de ver, en su sobrenaturalidad, la superación de toda crueldad merced a la realización del milagro.

Arriesgada, paradójica culminación de Séneca. Pero no sólo en cuanto clásico, desde el punto de vista de estructura literaria de su obra escénica en el uso de la ironía. También en cuanto humanista humanizador de la tragedia, es decir, en lo que estas piezas representan de su concepción del mundo y del hombre.

* * *

Al llegar a este auténtico meollo de la pregunta planteada desde el comienzo (¿cuál es el papel desempeñado por la ironía dramática en la tragedia de Séneca, ya que, por definición, no puede ser el que se señalara para la comedia?) entroncamos con la cuestión también medular y mucho más importante de qué representa esta producción trágica entre la obra y en la vida del filósofo.

Uno de nuestros más acreditados senequistas actuales, Juan Carlos García Borrón¹³, al plantársela desde el punto de vista filosófico, hacía constar la relativa escasez de respuestas desde este ángulo frente a la importancia que se le había concedido por parte de los filólogos. Tal vez por ello, cree que éstos pueden haber matizado más, por haber descendido más al detalle de las distintas piezas, en vez de haberlas contemplado conjuntamente en una visión global. De acuerdo con ésta, le parece a él que -como ya había señalado en la filosófica- cabe una distinción entre estoicismo y senequismo estricto en la tragedia: «El hombre bueno de Séneca se acerca así más, ya desde este elevado horizonte ético, al "héroe" que al "sabio"»: son sus palabras literales. Y, algo más adelante¹⁴, «la *Ética* senequista es [...] una ética de la voluntad, la lucha y la victoria, más bien que una *Ética* racionalista como lo era la estoica. Y es, en último término, una ética trágica, una ética de la tragedia, porque su protagonista, el "vir fortis", recibe una orden de victoria a toda costa, dada sin condiciones por el Séneca apasionado del deber ético, en tanto que el Séneca observador realista y atento de la vida reconoce que la victoria, pese a todos los maestros de ética racionalista, es inalcanzable».

Frente a esta visión integradora y totalizante, los filólogos -sobre todo los que, como Paratore, más se habían fijado en una posible evolución en

el teatro senequista- ayudan a matizar, distinguiendo entre una base estoica, que se revelaría sobre todo en las producciones primeras, y una superación más armónicamente humana, no de pura razón sin más, que iría en aumento de modo paralelo a como en la producción filosófica se había ido ascendiendo desde el De ira hasta las Cartas a Lucilio, las que efectivamente le habían merecido, de parte de Mlle. Guillemin, el título de «directeur d'âmes».

En este sentido, también el papel de la ironía dramática habría ido adquiriendo más posibilidades. Empezado por una sencilla transposición de cómo se la encontraba en la tragedia griega, la ciencia del espectador frente a la ignorancia del personaje trágico servía sobre todo para proporcionar a aquél una cierta participación de la presciencia -o, si se quiere, de la omnisciencia- divina: contemplar la buena voluntad de Edipo sabiéndola destinada al fracaso, en castigo de su anterior acto de hybris, por remoto y olvidado que pudiera ya parecer. Lo que, en estas condiciones, destaca del empleo de la ironía es la seguridad del público en que el orden moral -tan racionalmente establecido como el cósmico para el estoico- sería repuesto al compensarse la culpa con la pena correspondiente.

Mas, sin revolverse contra el estoicismo, Séneca y su ironía han podido llegar a más. Mirando la cuestión desde el ángulo del hombre, cabía identificar al sapiens con el fortis (conste: no confundir ambos aspectos, sino reconocer los realizables con mutuo automatismo): bastaba hacer coincidir ambos conceptos en el de la Virtud; al virtuoso en su voluntad, no hay poder capaz de obligarle a ser malo; es fuerte su espíritu, aunque le dobleguen el cuerpo. En esta virtud consiste la verdadera sabiduría; todo lo demás que se pueda alcanzar; sin ella, nada vale.

Es la visión que ya auroralmente asoma en el inicio del bellísimo coro final del Hércules Eteo, y que no por asomar ya tiene que poner en cuarentena la mencionada primacía cronológica en la producción trágica de Séneca. Sublimado Hércules después de su recio resistir frente al fuego de la pira, reconocida su divinización final y definitiva por su madre, la mortal Alcmena, Séneca hace que el Coro extienda esta esperanza a todos los hombres, sin necesidad de que sean héroes por su semidivino nacimiento (vv. 1983-1988):

«Nunca la esclarecida virtud se hunde en las sombras estigias; vivid con fortaleza, y jamás los hados inflexibles os arrastrarán por los dormidos ríos leteos, sino que cuando, fenecidos vuestros días, os llegue la hora postrera, la gloria os abrirá la avenida de los dioses.»

Pero también en este aspecto humanizante parece haberse dado un progreso en Séneca. Ya aquí el Coro exonera, en la definitiva instancia, de culpabilidad a los fuertes, aunque los hados les depararan malas pasadas a lo largo de la vida. Mas nuevamente será en el Tiestes donde culmine esta simpatía entrañable con quien es, víctima de un abominable engaño, autor material, pero nesciente, de una cubicación de crímenes nefandos: parricidio, sacrilegio, antropofagia: ninguna palabra de condenación, en

boca de nadie. Sólo él se siente perdido y objeto de la ira cósmica, manifiesta en la oscuridad intempestiva.

Séneca ha cuidado de estructurar las partes de esta obra de tal modo, además, que el espectador estuviera situado en posición informada. Podía no haber recurrido a la ironía, y hacer que público y Tiestes fueran enterándose a la vez de la espeluznante realidad. Sin duda: el «suspense» entre las gradas habría ganado mucho. Naturalmente, siempre que el público hubiera podido estar en la duda de sí, en tal caso, el autor se había permitido modificar la versión habitual de la leyenda. Pero no parece que Séneca se lo haya ni siquiera planteado¹⁵. Y, en una escena totalmente tradicional y previa, de manera absolutamente expresa, mediante mensajero¹⁶, comunica al Coro la horrorosa acción. ¡Al Coro! ¿Habrá que añadir que, para el desarrollo de la trama, al no comunicarlo a ningún personaje concreto y dado el papel no agonista del Coro senequiano, la escena podría tan fácilmente suprimirse, que cabría llamarla superflua del todo? Pero no: informar al Coro es, también, informar al público; asegurarle, si hacía falta, de que todo había pasado como la leyenda terrible lo contenía. Y ¿hacía falta? Claro que sí, sí, a su vez, el autor queda estar seguro del papel de sus espectadores cuando llegara la escena de la revelación de Atreo a su infortunado hermano. Convenía que este público supiera que el delito material se había consumado. Sólo así cabía emocionarle visceralmente ante la contemplación de la inocencia del antropófago, del sacrílego, del desnaturalizado progenitor.

¿A cuánta distancia nos hallamos, con ello, del Hércules Efeo, a cuántísima del Edipo? Osaré decir que a cuanta es humanamente posible alcanzar. Sólo que esta osadía deberá ser justificada con un previo atrevimiento. Para otra justificación también previa, la de mi discrepancia respecto a Von Fritz sobre la posibilidad de existencia de una tragedia cristiana (lo que con raíz en Séneca y no en los trágicos griegos cultivaron Shakespeare, Corneille y Racine), puedo remitir a mi anterior trabajo, Sentido de la tragedia en Roma¹⁷.

Se ha escrito y hablado abundantemente de cristianización en el Hércules Eteo. Actualmente se está no poco de vuelta de una tal pretensión. No en plan de llevar hasta los últimos extremos ese «paratorismo» que más de una vez se me habrá notado a lo largo de estos razonamientos, sino en sincera confesión de un sentimiento propio nada inspirado, me atrevo a afirmar que ninguna analogía tan grande entre senequismo trágico y cristianismo como en la culminativa ironía escénica de hacia el final del Tiestes. Nada significa que no le recriminen los dioses: Séneca ha acabado ya por excluirlos, en esta tragedia, que no contiene más elementos preternaturales que una Sombra y una Furia. Pero tampoco éstas. Tampoco ninguno de los personajes humanos. Seguro que tampoco ninguno de los espectadores: todos sabían que había cometido el más horrendo de los crímenes imaginables entre seres humanos en absoluta inocencia respecto a él, porque obró sin saber lo que hacía.

Perdóneseme la osadía y el atrevimiento: ya se ve adónde vamos llegando; tanto, que apenas si hace falta explicitarlo: también ante el crimen máximo, el Salvador de nombre, vocación y oficio, alega análoga ignorancia en su solicitud de perdón: «Lo que hacen, no saben qué es».

Nada tan cristiano en el Séneca trágico como la ironía escénica

comprensiva para con los humanos, que pueden ser inocentes en medio de los más graves delitos objetivos si se mantienen sabios a la estoica¹⁸, esto es, virtuosos, dispuestos a ver impávidos el desplomarse del orbe y que sus ruinas los aplasten y machaquen, antes que desviarse de la Virtud en su corazón.

Sublimación de esa comprensión no en el Eteo, sino en el Tiestes: ni petición de perdón siquiera. Sencillamente, diafanidad explícita de la inocencia. Nada tan cordialmente cerca del hombre. Nada tan clavadamente próximo a Dios.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

