

El texto y sus fronteras: cuerpo, ritual y poética trágica en el *Tiestes* de Séneca

Eleonora TOLA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Argentina (CONICET)- Universidad de Buenos Aires
elytola@gmail.com

Recibido: 3 de agosto de 2009

Aceptado: 9 de Marzo de 2010

RESUMEN

El sacrificio humano y el banquete caníbal constituyen las dos etapas del crimen de Atreo en el *Tiestes* de Séneca. Dichas etapas se fundan en el trastocamiento de ciertos rituales socio-religiosos de Roma. Atreo supera con sus actos los límites de lo humano y se instala en el ámbito de lo monstruoso. En ambas instancias de su *nefas* el imaginario del cuerpo fragmentado se instaura, a su vez, como espacio material de la perversión ritual. A partir de estos ejes mostraremos los procesos textuales por los cuales esta tragedia puede leerse como una *mise en abyme* de la concepción senecana del género trágico. Los cuerpos desmembrados por Atreo durante el sacrificio e interiorizados por Tiestes durante el banquete funcionan como una metáfora del mecanismo intertextual y reflexivo de la tragedia. En este sentido, examinaremos cómo el plano diegético del *Tiestes* exhibe algunos aspectos emblemáticos de esta poética trágica de rasgos inestables y fronterizos.

Palabras clave: Séneca. *Tiestes*. Desmembramiento corporal. Poética trágica. Géneros literarios.

TOLA, E., «El texto y sus fronteras: cuerpo, ritual y poética trágica en el *Tiestes* de Séneca», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.1 (2010) 117-130.

The Text and its Borders: Body, Ritual and the Poetics of Tragedy in Seneca's *Thyestes*

ABSTRACT

The human sacrifice and the cannibal banquet constitute the two instances of Atreus' crime in Seneca's *Thyestes*. These instances are based on the perversion of some socio-religious Roman rituals. Atreus' acts exceed the human limits and enter the monstrous realm of *nefas*. The imagery of corporeal dismemberment is an essential aspect of the process of ritual perversion. I will explore the textual mechanisms by which this tragedy can be read as a *mise en abyme* of Seneca's conception of tragic genre. The bodies mutilated by Atreus during the sacrifice and 'internalized' by Thyestes during the banquet weave a metaphor of the intertextual and self-reflexive strategy of the text. I suggest that the diegetical level of *Thyestes* exhibits some emblematic elements of this unstable and border poetics.

Keywords: Seneca. *Thyestes*. Bodily Dismemberment. Tragedy. Poetics. Literary Genres.

TOLA, E., «The Text and its Borders: Body, Ritual and the Poetics of Tragedy in Seneca's *Thyestes*», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.1 (2010) 117-130.

SUMARIO 1. Introducción. 2. El *Tiestes* de Séneca. 3. Poética trágica senecana. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

De los mitos que nos transmitió la Antigüedad grecorromana el de Tiestes y Atreo es indudablemente uno de los más expresivos en cuanto a la manifestación de la violencia que lo caracteriza. Ya en las *Fabulae* de Higino (*HYG.*87-88) la leyenda aparece como un compendio de todas las depravaciones humanas: adulterio, engaño, incesto, violación, toma ilegal del poder, asesinato, mutilación corporal y antropofagia. El mito debió fascinar al público antiguo por lo menos durante seis siglos ya que, si bien parecería que Sófocles lo introdujo en la escena griega¹, Juvenal (*IUV.*7.71-73) y Marcial (*MART.*5.53.1-2) testimonian que aún en su época se trataba de un tema apreciado por los autores trágicos. De los textos que se ocupan de este mito, el *Tiestes* de Séneca es el único que nos ha llegado completo². El tratamiento dramático del mismo se tornaba, bajo el imperio, un soporte casi convencional de reivindicación de la libertad y de los valores republicanos. Más allá de este sentido político que, según la crítica ha establecido (Bilinsky 1957, Lana 1959 y La Penna 1972), se remonta al teatro de Accio³, lo cierto es que desde el punto de vista estético esta tragedia de Séneca despliega un paroxismo de la atrocidad debido a su concentrada exploración del odio, la pasión y el horror. La construcción de tal paroxismo se funda en el tipo de crímenes que desencadena la venganza de Atreo y en su conjunción dentro de una misma trama. El sacrificio humano y el banquete caníbal, cuyo entrelazamiento moviliza la conexión arquetípica entre tragedia, violencia, poder y sacrificio (Girard 1972, pp.9-61), conforman pues los dos momentos de dicha venganza.

Como lo ha demostrado Dupont (1995, p.57), en todas las tragedias senecanas la acción dramática consta de diversas etapas que, a partir del *dolor* inicial de los personajes y de su consecuente entrada en estado de *furor*, llevan a la realización de un *nefas* entendido como un crimen inexpiable. A diferencia del *scelus*, el *nefas* designa un crimen extraordinario que ningún castigo puede anular o compensar. 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. En el caso particular del *Tiestes* el sacrificio y el banquete constituyen precisamente las dos instancias trágicas que dan forma al *nefas* de Atreo (Schiesaro 2003, pp.26-61). A partir de la inversión de valores que implican esas instancias el personaje atraviesa un límite, es decir, rompe las fronteras de lo humano para trasladarse al universo de lo monstruoso. Allí se instala, a su vez, en su rol de personaje mitológico dado que la criminalidad es condición indispensable de su existencia. En

¹ No se nos han transmitido más que unos fragmentos de Sófocles sobre este mito, citados por los escoliastas del *Hipólito* y de las *Fenicias* de Eurípides, Hesiquio, Estobeo, Orión y Focio. Según los distintos títulos que mencionan estos autores, se puede establecer que Sófocles escribió probablemente tres tragedias que versaban sobre la leyenda de Atreo y Tiestes. Cf. Pearson (1917).

² Respecto de los antecedentes romanos del mito, cf. Garelli-François (1998, pp.159-171).

³ Para la relación entre Accio y Séneca, cf. De Rosalia (1981, pp.221-242). En cuanto a las valencias ideológicas de la tragedia de Accio, cf. Dangel (2002, pp.105-125).

términos de Dupont (1975, p.453), la tragedia puede leerse como el relato de un héroe que se convierte en su nombre en la medida en que, en el comienzo de la misma, el personaje no es aún aquello que representa su nombre desde el punto de vista mítico-simbólico. Por otra parte, ambas etapas del crimen de Atreo se vinculan con un trastrocamiento monstruoso de ciertos rituales socio-religiosos de la cultura romana⁴. El *nefas* trágico no surge pues de una violencia salvaje, sino que se configura como la premeditada perversión de un ritual inserto en la civilización (Dupont 1995, pp.189-222). Enmascarada como una ceremonia, la masacre de Atreo ubica el crimen familiar en la categoría del sacrificio al integrar en el rito la violencia disimulada por el cumplimiento del *ordo* a través de la liturgia propia de los *sacrificia* de la religión romana (Petronio 1984, pp.36-37). Por un lado, el sacrificio humano se instaura como reverso inadmisibles de una modalidad cultural aceptada como lo era la inmolación de víctimas animales; por otro, la *cena Thyestea* invierte la dinámica de los lazos familiares ya que Tiestes ingiere aquello que él mismo ha generado, a sus hijos, y con ellos su propia sangre⁵. Cabe agregar, además, que la imagen de un desmembramiento corporal funciona como eje de esas dos instancias del crimen de Atreo. Más exactamente, el cuerpo se erige como el lugar físico del *nefas*, un cuerpo cuya presencia se multiplica en la tragedia, como veremos, a partir de la textualización fragmentaria de sus diversas partes.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que el mismo Atreo concibe su *nefas* como un *opus* (*Fructus hic operis mei est*. 906) y atendemos a los procesos textuales sobre los que se teje la trama de la tragedia, podríamos pensar, desde una perspectiva poético-genérica, que el *nefas-opus* de Atreo no sólo atraviesa el límite de lo humano, sino que trasciende la frontera diégetica del texto y expone algunos aspectos clave de la concepción senecana del género trágico⁶. En este sentido, exploraremos los mecanismos por los cuales el *Tiestes* puede leerse como una *mise en abyme*⁷ de su estatus genérico. Examinaremos entonces de qué manera ciertas imágenes y marcas textuales de la tragedia exhiben la intersección entre diégesis y discurso. Parecería que tal intersección, que focaliza las ideas de trastrocamiento ritual y de exposición hiperbólica del cuerpo, deja entrever una reflexión acerca del funcionamiento de los géneros literarios.

⁴ Recordemos las palabras del mensajero que está por relatar al coro los actos sacrílegos de Atreo (*Thy.*632): *Quis hic nefandi est conscius monstri locus?* Para el texto latino seguimos la edición de Chaumartin (Les Belles Lettres, 1999).

⁵ La muerte prematura de los hijos de Tiestes opera también una inversión en la dinámica temporal en la que se inscriben, de un modo general, la vida y la muerte de los miembros de una familia.

⁶ En cuanto a la terminología, cf. Genette (1982, p.342): «L'histoire racontée par un récit ou représentée par une pièce de théâtre est un enchaînement, ou parfois modestement une succession d'événements et/ou d'actions; la diégèse, au sens où l'a proposée l'inventeur du terme (Etienne Souriau si je ne m'abuse) et où je l'utiliserai ici, c'est l'univers où advient cette histoire ».

⁷ Respecto de este concepto crítico, cf. Dällenbach (1977, p.16): «organe de retour de l'oeuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'oeuvre». Se trata de un procedimiento reflexivo «ni opaco ni transparente, qui existe sur le mode d'une double entente dont l'identification et le déchiffrement présupposent la connaissance du récit: un sens littéral recouvre et découvre à la fois un sens second et figuré» (*ibid.* pp.62-63). El autor conserva la grafía de la primera mención del concepto en el ámbito de la crítica literaria (pp.15-17).

2. EL *TIESTES* DE SÉNECA

La subversión de valores (Mantovanelli 2001) que opera el crimen de Atreo presenta diversas manifestaciones que anuncian y amplían, a lo largo de la tragedia, el *nefas* propiamente dicho del sacrificio y del banquete. El diálogo entre Tántalo y la Furia en el prólogo (1-121) y el desorden cósmico que generan los actos de Atreo (789-884) constituyen dos momentos relevantes de esa subversión. En los primeros versos del *Tiestes*, ante el llamado de la Furia la figura de Tántalo irrumpe en el mundo superior desde el mundo subterráneo en el que se encuentra purgando un castigo por haber ofrecido a los dioses, en un banquete sacrílego, el cuerpo desmembrado de su hijo Pélope⁸. En los márgenes mismos del texto y en el marco de una dinámica contraria a la habitual el personaje mítico atraviesa una frontera al pasar del reino de los muertos al de los vivos y, sin saberlo, convierte su movimiento paradójico en una matriz estilística fundamental del desarrollo posterior de la tragedia⁹. Esta imagen inicial de un orden alterado es profundizada, en el mismo prólogo, por el discurso de la Furia que arrastra a Tántalo hasta su propia *domus* para garantizar la permanencia del *furor* en su descendencia. La Furia declara pues con insistencia su intención de subvertir el orden moral, de reemplazar el *fas* por el *nefas* en el marco de una serie de trastrocamientos que culminará con una *libido uictrix* (46):

*Thy.*40-48:

*fratrem expauescat frater et natum parens
gnatusque patrem, liberi pereant male,
peius tamen nascantur; immineat uiro
infesta coniunx, bella trans pontum uehant,
effusus omnis irriget terras cruor,
supraque magnos gentium exultet duces* 45
***libido uictrix: impia stuprum in domo
leuissimum sit fratris; et fas et fides
iusque omne pereat. (...)***

«que el hermano cause pavor al hermano y el padre al hijo y el hijo al padre. Que los hijos perezcan espantosamente, pero que nazcan, no obstante, de manera peor; que la esposa, hostil, amenace al marido; que las guerras lleven al otro lado del ponto; que la sangre derramada riegue todas las tierras y que sobre los grandes jefes de pueblos se muestre exultante la pasión vencedora: que en una casa impía el estupro de un hermano sea lo menos grave; que perezcan lo lícito, la lealtad y toda ley»¹⁰.

⁸ Para poner a prueba la omnisciencia de los dioses y ver si descubren la comida prohibida, Tántalo descuartiza y cocina a su hijo Pélope y se lo ofrece como banquete. Según la versión homérica que sigue Séneca (*Od.*11.583ss.), Tántalo es condenado a sufrir sed y hambre perpetuas.

⁹ Entendemos la paradoja como una figura del discurso basada en la unidad de contradicciones. cf. Lausberg (1969, pp.28-29; 98, 212); Gildenhard – Zissos (1999, p.167ss.).

¹⁰ De un modo general hemos tomado la traducción de Luque Moreno (Gredos, 1999). Las modificaciones respecto de la misma responden a nuestra propia traducción del texto.

Según las palabras de la Furia, la aniquilación de todo *ius* y de toda *fides* logrará incluso perturbar la jerarquía de los crímenes ya que en la casa de los Pelópidas el *stuprum...fratris* será *leuissimum* (46-47)¹¹. El carácter paradójico de estas alteraciones que anuncia la Furia se vincula, a su vez, con la naturaleza de la maldición subyacente en esta dinastía (Dangel 1987, pp.149-157). En efecto, el carácter ‘progresivo’ del crimen que se expande, *in crescendo*, desde el padre sobre su *genus*, se invierte en el carácter ‘regresivo’ del castigo puesto que éste se extenderá desde los hijos hacia el padre (Mazzoli 1998, p.131). Cabe señalar, además, que esta trama de inversiones ambivalentes y oximóricas que plantea el discurso de la Furia se inserta en un contexto que focaliza las ideas de ‘mezcla’ y de ‘fragmentación corporal’, cuyo correlato será, más adelante en la tragedia, el crimen de Atreo:

Thy.52-53:

*Misce penates, odia, caedes, funera
accerse et imple Tantalo totam domum.*

«Mezcla los Penates, haz venir odios, matanzas, funerales y llena con Tántalo toda la casa».

Thy.60-61:

*spument aena, membra per partes eant
discerpta, patrios polluat sanguis focos,*

«comiencen a hacer espuma los calderos de bronce, que los miembros queden desgarrados en trozos; que la sangre manche los hogares paternos».

El *furor* que inspirará Tántalo en su descendencia se funda en una mezcla monstruosa (*misce penates* 52) cuya contaminación se origina en la sangre (*polluat sanguis* 61) y culmina en una violenta desintegración del cuerpo (*membra per partes eant /discerpta* 60-1)¹². La noción de mezcla criminal es incluso materializada en el texto por la paronomasia parcial que aúna los verbos *misce* e *imple* de los versos 52-53. Las células fónicas iniciales se invierten (**mi-/ im-**) en dos términos de gran fuerza semántica en la tragedia: si *misceo* remite, por un lado, al banquete que *mezclará* impiamente la sangre de Tiestes con la de sus hijos, *impleo* alude, por otro, al acto

¹¹ Ver también *Thy.83-86*: (FV) *Ante perturbat domum/inferque tecum proelia et ferri malum/regibus amorem, concute insano ferum/pectus tumultu.*

¹² Cf. *Thy.236-241*: *Hinc omne cladis mutuae fluxit malum/per regna trepidus exul erravi mea,/pars nulla nostri tuta ab insidiis uacat,/corrupta coniunx, imperi quassa est fides,/domus aegra, dubius sanguis est: certi nihil/nisi frater hostis (...).* Más adelante en la tragedia, en el momento en que Tiestes ingiere a sus hijos sin saberlo, se retoma esta misma noción de mezcla monstruosa y de fragmentación corporal: *Abscisa ceruo capita et auulsas manus/et rupta fractis cruribus uestigia:/hoc est quod auidus capere non potuit pater./Voluuntur intus uiscera et clusum nefas/sine exitu luctatur et quaerit fugam (Thy.1038-1042).*

por el que *Tiestes se llenará* con los miembros de sus cuerpos¹³. La desintegración de los mismos que anuncia la Furia es textualizada, a su vez, por una fragmentación y redistribución de los ‘miembros’ fónicos en los versos mencionados (60-61): **-me-; me-; -er; -ar-; -er-; pa-; po-**¹⁴.

Ahora bien, el correlato cósmico de esa mezcla monstruosa es un prodigio que toma la forma de una perturbación insólita de la naturaleza. Dicho prodigio es presentado por el coro (789-884) tras constatar la desaparición del sol¹⁵:

*Thy.*813-818:

*Solitae mundi periere uices?
Nihil occasus, nihil ortus erit?
Stupet Eeos asueta deo
Tradere frenos genetrix primae
roscida lucis peruersa sui
limina regni; (...)*

«¿Se han terminado los turnos regulares del cielo? ¿no habrá ya ocaso ni tampoco amanecer? Queda estupefacta la madre Aurora, acostumbrada a encomendar las riendas al dios con el rocío de la primera luz, por haberse invertido los límites de su reino...».

*Thy.*821-824:

*Ipse insueto nouus hospitio
Sol Auroram uidet occiduus
tenebrasque iubet surgere nondum
nocte parata (...)*

«Y el mismo Sol, que es nuevo en este inusitado alojamiento, ve a la Aurora al ponerse y ordena que las tinieblas se levanten cuando la noche no está aún preparada...»

*Thy.*830-835:

*ne fatali cuncta ruina
quassata labent iterumque deos*

¹³ Un imaginario articulado en las imágenes de ‘mezcla’ y ‘llenado’ atraviesa la tragedia: *Thy.*890-891: *Sed cur satis est? Pergam et implebo patrem/funere suorum*; *Thy.*976-981: *Hic esse natos crede in amplexu patris:/hic sunt eruntque; nulla pars prolis tuae/tibi subtrahetur. Ora quae exoptas dabo/totumque turba iam sua implebo patrem./Satiaberis, ne metue.Nunc mixti meis/iucunda mensae sacra iuuenilis colunt; 1034: *Epulatus ipse es impia natos dape.**

¹⁴ En cuanto al concepto de fono-estilística, cf. Facchini Tosi (2000). La autora muestra, en textos de Virgilio, Horacio y Apuleyo, de qué manera el tejido fónico se vincula, a menudo, con el plano semántico del discurso.

¹⁵ *Cur; Phoebe, tuos rapis adspectus? (793); Quid te aetherio pepulit cursu? (802); Nos e tanto uisi populo/digni premeret quos euerso/ cardine mundus?! In nos aetas ultima uenit?! O nos dura sorte creatos,/ seu perdidimus solem miseri,/ siue expulimus... (875-881).*

*hominesque premat deforme chaos,
iterum terras et mare cingens
et uaga picti sidera mundi
natura tegat. (...)*

«[tiemblan por un gran miedo de que] en fatal ruina todas las cosas trastornadas se vengan abajo y otra vez a los dioses y a los hombres oprima el caos deforme y otra vez la naturaleza cubra las tierras y el mar que las rodea, y las estrellas, que se mueven adornando el firmamento...»

La ruptura y trastrocamiento del orden cósmico (*cuncta...quassata* 830-831; *peruersa...limina* 817-818) implican una vuelta al *deforme chaos* (833), cuyo desdibujamiento de límites y formas retoma la misma idea de ‘mezcla’ que subyace en el crimen que desencadenará Atreo. Al mismo tiempo, el prodigio que refiere el coro pone en acto una dialéctica de contrarios que entrelaza y focaliza las nociones de ‘repetición’ y ‘novedad’ (*solitae* 813; *iterumque* 831/ 833; *asueti* 815; *insueti nouus* 821). Como observa Dangel (2002, p.121), el adjetivo *nouus* remite a una alteridad que incluye la idea de ‘extrañeza’ e incluso de ‘subversión’.

3. POÉTICA TRÁGICA SENECA

Estas dos dimensiones de los efectos cósmicos provocados por los actos de Atreo no sólo insisten en el carácter paradójico de su *nefas*, sino que remiten también a una reflexión sobre la concepción senecana del género trágico. En primer lugar, y más allá de su inscripción en el orden lineal del desarrollo de la tragedia, el crimen de Atreo implica un retorno hacia un hecho anterior sobre el que se funda la maldición de la descendencia de Tántalo. Puesto que un acto del pasado (el crimen del mismo Tántalo) condiciona el futuro de los miembros de esa familia, el *nefas* de Atreo constituye la repetición de un crimen ya cometido (Mantovanelli 1992). Sin embargo, más allá de ese ‘modelo’, anterior y análogo, el crimen se caracteriza también por su aspecto excepcional que, al margen de su naturaleza repetitiva y cíclica, lo instaura como un acto nuevo e inédito. El crimen de este personaje se inscribe así en una dinámica que oscila entre las nociones de ‘repetición’ (*iterum*) y ‘novedad’ (*nouus*) expuesta en la tragedia a través del prodigio presentado por el coro.

Ahora bien, la recurrencia de dichas nociones en distintos lugares de la pieza y sus valencias metaliterarias trascienden los límites diegéticos del texto y sugieren, como veremos, una lectura en clave poético-genérica. En efecto, esta misma oposición paradójica reaparece a lo largo de la tragedia y confirma la dimensión reflexiva en la que los parámetros de repetición y novedad se vinculan con el proceso de *inuentio* que opera el texto de Séneca¹⁶. Ya en el comienzo la figura de Tántalo exhibe la idea de repetición en el marco de una misma dialéctica de contrarios:

¹⁶ Para un estudio del concepto de «reflexividad» en la literatura latina, cf. Deremetz (1995).

Thy. 1-4:

*Quis inferorum sede ab infausta extrahit
auido fugaces ore captantem cibos?
Quis male deorum Tantalos uiuas domos
ostendit iterum?*

«¿Quién me arrastra fuera de la infausta morada de los infiernos, a mí que trato de alcanzar con ávida boca los huidizos manjares? ¿Cuál de los dioses presenta de nuevo, en mala hora, a Tántalo las casas de los vivos?»

Tántalo se pregunta por qué es arrastrado ‘nuevamente’ hacia el mundo de los vivos. La presencia del adverbio *iterum* en su pregunta teje una correspondencia con las palabras del coro una vez que, posteriormente en la tragedia, toma conocimiento del crimen sacrilego. De algún modo, como señala Schiesaro (2003, pp.27-28), al cuestionar la idea de repetición Tántalo expone el mecanismo de la tragedia senecana frente a sus propios modelos y frente a la manera en que, a partir de ellos, construye un nuevo tipo de escritura¹⁷. Desde esta óptica podemos leer, unos versos más adelante, el verbo *transcribor* (13) y la secuencia *noua...supplicia* (13-14):

Thy. 13-20:

*In quod malum transcribor? O quisquis noua
supplicia functis durus umbrarum arbiter
disponis, addi si quid ad poenas potest
quod ipse custos carceris diri horreat,
quod maestus Acheron paueat, ad cuius metum
nos quoque tremamus, quaere: iam nostra subit
e stirpe turba quae suum uincat genus
ac me innocentem faciat et inausa audeat.*

15

«¿Hacia qué calamidad soy trasladado? ¡Oh, tú, quienquiera que seas, duro juez de las sombras, que dispones nuevos suplicios a los difuntos, si algo puede añadirse a los castigos, busca algo que cause horror al propio guardián de esta espantosa cárcel y pavor al sombrío Aqueronte y que hasta a mí me haga estremecerme de miedo: ya ha salido de mi estirpe una turba que es capaz de superar a su propia raza y de hacerme a mí inocente, atreviéndose a lo que nadie se ha atrevido».

El uso del verbo *transcribor*¹⁸ no sólo sugiere el movimiento por el cual Tántalo es arrastrado hacia el mundo superior, sino que, por su alcance metapoético, inscribe

¹⁷ Respecto de la relación entre *inuentio* y tradición, cf. Sen.*Ep.* 79.6; *Epist.* 84.3, 5-7, 9-10.

¹⁸ El empleo de este verbo resulta significativo ya que es de uso poco frecuente y aparece por primera vez en la poesía augustea. Se encuentra en el libro 7 de la *Eneida*, uno de los intertextos evidentes del prólogo de *Tiestes*. Se trata de las palabras de la Furia Aleto en el momento en que se acerca a Turno para inspirarle el furor: *Turne, tot incassum fusos patiere labores / Et tua Dardaniis transcribi scepra colonis?* (421-422). Ver también VERG.*Aen.* 5.750 y Ov.*Met.* 7.173.

el discurso en una problematización genérica a partir de la idea de ‘pasaje’ que conlleva. Más exactamente, si en el plano temático alude a la transición de un mundo a otro, en el plano dramático subraya el movimiento hacia el comienzo de la acción. Por último, en el plano escénico el verbo designa el espacio intermedio en el que se encuentran Tántalo y la Furia y, al ubicarse en el prólogo, refiere también a la frontera material del texto¹⁹.

Esta noción de transformación que se desprende del verbo *transcribor* y que subyace en la re-actuación del crimen se vincula, a su vez, con la imagen de una superación del mismo debido al carácter inédito del *nefas*. La afirmación de Tántalo de que su estirpe se superará a sí misma (*turba quae suum uincat genus* 19) aparece recurrentemente a lo largo de la tragedia y se convierte en uno de sus módulos estilísticos dominantes²⁰. La paradoja entre el carácter repetitivo y al mismo tiempo excepcional y excesivo del crimen de Atreo puede comprenderse a la luz del género en el que éste se inscribe. En efecto, el carácter repetitivo asociado con una temporalidad no lineal remite a rasgos propios del género trágico que trabaja con el tiempo cíclico de las narraciones míticas. Desde esta óptica, así como Tántalo inquiere a la Furia en cuanto a la idea de repetición, cabe preguntarse entonces qué está repitiendo este nuevo relato que hunde sus raíces no sólo en un antiguo crimen, sino también en una tradición literaria anterior. En términos genéricos, Tántalo evoca el universo épico desde su aparición en escena y su enumeración de los suplicios míticos de Sísifo, Ixión y Titio:

*Thy.*6-12:

(...) *Sisyphi numquid lapis
gestandus umeris lubricus nostris uenit
aut membra celeri differens cursu rota,
aut poena Tityi qui specu uasto patens
uulneribus atras pascit effossis aues
et nocte reparans quicquid amisit die
plenum recenti pabulum monstro iacet?*

10

«¿Acaso la resbaladiza piedra de Sísifo viene para que la transporten mis hombros, o la rueda que descoyunta los miembros en veloz carrera o el castigo de Titio el que, abierto en enorme caverna, alimenta a negruzcas aves con sus entrañas excavadas y, restaurando por la noche cuanto perdió en el día, yace como un pasto que se ofreciera intacto a un monstruo que acaba de llegar?»

¹⁹ La misma ambigüedad de un espacio intermedio atraviesa el contexto geográfico del sacrificio de Atreo: *Thy.*678-679: *nox propria luco est, et superstittio inferum/ in luce media regnat.*

²⁰ Cf. *Thy.*31-32: *nec unum in uno, dumque punitur scelus, / crescat...;* 56-57: *...-Thracium fiat nefas/maiore numero.* En este mismo sentido, el interrogante inicial de Tántalo sobre si se ha inventado algo peor que el suplicio de la sed y el hambre (4) encuentra una respuesta en el *inueni dapes / quas ipse fugeres* (66-67) de la Furia. Más adelante en el texto la misma idea de ampliación y superación del crimen se traslada a Atreo en el momento de la ejecución de su *nefas* (267-270): AT. *Nescio quid animus maius et solito amplius/ supraque fines moris humani tumet/ instatque pigris manibus-haud quid sit scio,/sed grande quiddam est...;* *Thy.*284-286: *...Audendum est, age:/quod est in isto scelere praecipuum nefas,/hoc ipse faciet.*

La enumeración de los suplicios reservados a los criminales en los Infiernos es, como sabemos, un tópico propio de la épica. Como señala Tarrant (1978, pp.213-263), se encuentra en la literatura desde Homero, quien presenta, en *Odisea* 11 (576-600), un catálogo de los mismos mediante las figuras de Orión, Titio, Tántalo y Heracles. Al colocar al gigante Titio, cuyo hígado es devorado por funestas aves, en el último lugar de la enumeración de Tántalo, la tragedia de Séneca focaliza, a través del cambio de orden de los personajes míticos, la imagen de un festín nefasto. Más aún, el texto amplifica dicha imagen, acorde con su temática recurrente del *maius* (Poe 1969, pp.355-376; Schiesaro 2003, p.31), ya que ubica el catálogo monstruoso en boca de Tántalo, él mismo autor de un banquete sacrilego. Frente a los rasgos épicos que cristaliza la tragedia en el prólogo, Séneca no sólo explicita su elección de aplicar un tratamiento trágico al mito del banquete de Tiestes, sino también el carácter fronterizo de su soporte genérico. La dimensión trágica vinculada con la repetición del crimen se yuxtaponen así al paradigma épico e instala el texto en un margen genérico cuyos alcances son, al igual que el crimen de Atreo, ‘nuevos’.

La idea de un desdibujamiento de límites, cuya manifestación textual es ese espacio ambiguo en el que se encuentran Tántalo y la Furia, remite a la concepción de la tragedia de Séneca que se configura como repetición con variaciones de un crimen (material mítico) anterior²¹ y cuya escritura surge también en los márgenes de diversos géneros literarios. En este sentido el verbo *transcribor* en las primeras palabras de Tántalo parece aludir a una suerte de manipulación poético-genérica por la que ese personaje tradicionalmente asociado al universo épico es transferido a un nuevo contexto en una operación que transforma la épica en algo nuevo a partir de fragmentos que se retoman y re-escriben. La insistencia en la imagen de una fragmentación corporal a lo largo de la tragedia parece responder, en el plano diegético, a dicho mecanismo del texto²². En efecto, en las dos instancias del crimen de Atreo el cuerpo desmembrado se instaura como el espacio físico del trastrocamiento ritual que lleva a cabo el personaje. A través de la mutilación durante el anti-sacrificio de Atreo el texto senecano exhibe marcas propias de su poética trágica entendida como ‘combinación’ y ‘disposición’ de diversos elementos²³. Así, el mensajero relata al coro las etapas previas al sacrificio de los niños:

Thy. 691-695:

*Ipse est sacerdos, ipse funesta prece
letale carmen ore uiolento canit.
Stat ipse ad aras, ipse deuotos neci
contractat et componit et ferro parat;
attendit ipse: nulla pars sacri perit.*

²¹ La figura de Tiestes integra un paradigma trágico. En el prólogo de *Agamenón* el personaje proclama que su crimen, peor que el de Tántalo, será inigualable: *uincam Thyestes sceleribus cunctos meis. / A fratre uincat, liberis plenus tribus/in me sepultis? Viscera exedi mea* (25-27).

²² En cuanto a la idea de cuerpo orgánico y cuerpo textual, cf. Berthelot (1997, pp.35-59).

²³ Para la apropiación y reescritura que opera la tragedia senecana con la leyenda de Procne y Filomela en la versión de Ovidio (*Met.*6), remitimos al excelente análisis de Schiesaro (2003, pp.70-138).

«Él mismo es el sacerdote, él mismo, entre funestas imprecaciones, entona con voz cruel el canto mortífero. Se yergue él mismo ante el altar, él mismo palpa a las víctimas destinadas a morir, las dispone y prepara para el hierro; a todo atiende él mismo: ninguna parte del sacrificio queda atrás ».

Por un lado, el texto propone una analogía-oposición entre la matanza de los hijos de Tiestes y el rito romano del sacrificio a través de una equivalencia simbólica entre el hombre y el animal. La exhaustividad descriptiva con la que Séneca presenta el *ordo mortis* focaliza la vinculación entre el mito y el referente ritual. Por otro lado, el relato de la masacre también pone en acto las valencias reflexivas de la escena: Atreo *contrectat et componit* (694) a sus víctimas y sus gestos explicitan un mecanismo de manipulación y combinación que trasciende los actos del personaje para referir al quehacer poético. Si bien el verbo *contracto* designa la idea de ‘tocar’ o ‘palpar’, puede sugerir también el sentido de ‘manipulación’, incluso de ‘apropiación’²⁴. Por su parte, *compono* alude a una ‘composición por unión de partes’, pero al mismo tiempo denota, cuando se lo utiliza respecto de la composición de textos, la acción de ‘disponer’, ‘combinar’ e ‘inventar’²⁵.

Desde una misma perspectiva, el momento propiamente dicho de la mutilación sacrilega de los hijos de Tiestes es presentado a partir de imágenes que entremezclan una textualización hiperbólica de los miembros del cuerpo con una serie de valencias reflexivas que conllevan la idea de una ‘manipulación’:

Thy.755-770:

*Erepta uiuis **exta** pectoribus tremunt
spirantque **uenae corque** adhuc pauidum salit;
at ille **fibras tractat ac fata inspicit**
et adhuc calentes **uiscerum uenas notat**.
Postquam hostiae placuere, securus uacat
iam fratris epulis: ipse **diuisum secat** 760
in membra corpus, amputat trunco tenus
umeros patentis et lacertorum moras,
denudat artus durus atque ossa amputat;
tantum ora seruat et datas fidei manus.
Haec ueribus haerent uiscera et lentis data
stillant caminis, illa flammatus latex*

²⁴ Ernout- Meillet (1959⁴) registran este último sentido en la lengua de época imperial. El verbo *contrecto* remite además, en el escenario del sacrificio, a la consagración de la víctima.

²⁵ En un mismo sentido, cuando Atreo relata detalladamente a Tiestes los pasos del sacrificio de sus hijos, la imagen de una mutilación y despedazamiento del cuerpo remite doblemente a la praxis literaria. El uso de la forma *carpsit* (1060) y de los términos *membra neruosque* (1062) en el contexto del desmembramiento tiene indudablemente matices metaliterarios. Como recuerda Cicerón, *Orat.66.221*, un período oratorio consta de cuatro partes, a las que llama ‘miembros’ (*quae membra dicimus*); por su parte, el término *neruus* evoca las cuerdas de un instrumento de música. Por último, sobre una posible etimología de *carmen* a partir de *carpere*, ver Luque Moreno (1976, p.210).

*candente aeno iactat. Impositas dapes
transiluit ignis inque trepidantes focos
bis ter regestus et pati iussus moram
inuitus ardet. Stridet in ueribus iecur.*

770

«Las entrañas, arrancadas de unos pechos aún con vida, se estremecen y las venas están vivas y el corazón aún salta de espanto; pero él manosea las entrañas y escudriña los hados y observa las venas aún calientes de las vísceras. Una vez que las víctimas le parecieron de su agrado, queda ya libre y sin preocupaciones para el festín del hermano: él mismo va cortando el cuerpo, dividiéndolo en pedazos, amputa hasta el tronco los brazos, que se abren, y las ligazones de los antebrazos, desuella sin inmutarse los miembros y rompe los huesos; sólo conserva los rostros y las manos para que sirvan de prueba. Una parte de las vísceras queda fija en el asador y gotea colocada sobre las brasas a fuego lento; a otra parte la agita el agua que hierve en el caldero de bronce incandescente. Por encima de los manjares que sobre él se habían puesto salta el fuego y, vuelto a colocar dos y tres veces en los trepidantes hornillos forzándolo a no moverse, arde de mala gana. Cruje en las parrillas el hígado...»

El desmembramiento del cuerpo (*secat* 760, *amputat* 761, *amputat* 763) se conjuga con la imagen de una manipulación (*tractat* 757) que evoca también, por sus alcances semánticos, las acciones de tocar las cuerdas de la lira y de trabajar la lana, nociones aplicadas luego, por extensión, al tratamiento de todo tipo de material. Asimismo, si por un lado el verbo *noto* sugiere los caracteres de la escritura y tiene valencias retóricas (Cic.*Top.*2.10)²⁶, por otro, *transilio* remite, a partir de su preverbo (*trans-*), a la misma idea de ‘pasaje’ que se desprendía de *transcribor* en el discurso inicial de Tántalo.

4. CONCLUSIONES

A través del cuerpo la tragedia entrecruza sutilmente las ideas de ‘fragmentación’, ‘manipulación’ y ‘pasaje’ inherentes a la dinámica poética de Séneca. Según hemos mostrado a lo largo de nuestra reflexión, el *Tiestes* presenta una serie de elementos que construyen el texto como una *mise en abyme* de su estatus genérico. Los cuerpos desmembrados (durante el sacrificio) e interiorizados (durante el banquete) funcionan como una metáfora del mecanismo intertextual e intergenérico²⁷ de esta

²⁶ Se trata, además, de un verbo que, junto con otros como *detexere*, *deducere* o *texere* forma un paradigma metafórico. Su alcance puede observarse con claridad en el relato ovidiano de Procne y Filomela (*Met.*6.577).

²⁷ Respecto de la noción de «genericidad» y de su relación con el mecanismo de la intertextualidad, cf. Schaeffer (1986, pp.179-205). El autor la define como una función textual que consiste en la absorción y transformación que opera el autor con respecto a los textos que constituyen la tradición en la que se inscribe. Señala, además, que «il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'inscrit: soit qu'il disparaisse à son tour de la trame, soit qu'il la distorde ou la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant».

tragedia que retoma e integra otros textos en un movimiento permanente de apropiación capaz de generar algo ‘nuevo’. El emergente diegético de tal movimiento es el crimen de Atreo que se funda justamente en una dialéctica paradójica entre las nociones de ‘repetición’ y ‘novedad’. En un mismo sentido, el desmembramiento del cuerpo orgánico sobre el que se configura el trastrocamiento ritual del personaje remite a los *membra disiecta* de esta poética trágica de rasgos inestables y fronterizos. La función de Tántalo en el prólogo de la tragedia constituye precisamente uno de esos rasgos. Al respecto, cabe señalar que la intergenericidad entendida como combinatoria de fragmentos y modalidades de escritura surge, en el género trágico, de una relación con la epopeya que, desde la antigüedad, fue percibida como natural. En su *Poética* (1456a y 1459b) Aristóteles define pues a la tragedia como un fragmento de epopeya. La selección de temas que conforman el *corpus* trágico grecorromano confirma esta concepción: 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. A través de esta operación, el discurso trágico no sólo transmite una acción, sino que la muestra para interrogarla, para proponer una reflexión de orden cultural (Dangel 2002, pp.119-124). La fusión de estos dos registros de escritura provoca así una modificación de sus respectivos alcances y el surgimiento de un género singular. Más exactamente, se produce una forma de alteridad genérica capaz de coexistir con los rasgos de identidad «autorial»²⁸ senecana que resultan del proceso de interpretación y re-contextualización del material literario. La tragedia latina, y la de Séneca en particular, complejiza la combinatoria de escrituras híbridas a través de hipertrofias tópicas y re-codificaciones de manera tal que el cuestionamiento genérico deviene, más que nunca, proyecto poético.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARICÒ, G. (2001), «La morale della fabula. Su alcuni problemi del teatro di Seneca», en *Scienza, morale, cultura in Seneca, Atti del Convegno di Monte Sant'Angelo (27-30 settembre 1999)*, Bari, pp.87-113.
- BERTHELOT, F. (1997), *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan.
- BILINSKI, B. (1957), *Accio ed i Gracchi, contributo alla storia della plebe e della tragedia romana*, Accademia polacca di Scienze e Lettere, Roma.
- CHAUMARTIN, F.-R. (1999), *Sénèque. Tragédies. Tome II*, Paris, Les Belles Lettres.
- DÄLLENBACH, L. (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- DANGEL, J. (1987), «Les dynasties maudites dans le théâtre latin de la République à l'Empire», *Ktéma* 12, 149-157.

²⁸ El «discours auctorial» es definido por Genette (1972, p.264), como aquello que «...indique à la fois la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'autorité souveraine de cette présence dans son oeuvre...». Dicho discurso puede ser psicológico, histórico, estético o metafísico.

- DANGEL, J. (2002), «Accius et l'altérité à l'oeuvre: théâtre idéologique et manifeste littéraire», en *Accius und seine Zeit. Identitäten und Alteritäten*, Würzburg, Ergon Verlag, pp.105-125.
- DEREMETZ, A. (1995), *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion.
- DE ROSALIA, A. (1981), «Echi acciani in Seneca tragico», *Dioniso* 52, 221-242.
- DUPONT, F. (1975), «Le personnage et son mythe dans les tragédies de Sénèque», en *Actes du IXe Congrès de l'Association G. Budé (Rome, 13-18 avril 1973)*, Paris, pp.447-458.
- DUPONT, F. (1995), *Les monstres de Sénèque*, Paris, Bélin.
- ERNOU, A.- MEILLET, A. (1959⁴), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.
- FACCHINI TOSI, C. (2000), *Euphonia. Studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*, Bologna, Pàtron Editore.
- GARELLI –FRANÇOIS, M.-H. (1998), «À propos du *Thyeste* d'Ennius: tragédie et histoire», *Pallas* 49, 159-171.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GILDENHARD, I.- ZISSOS, A. (1999), «Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses*», en HARDIE, P., BARCHIESI, A., HINDS, S. (edd.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, pp.162-181.
- GIRARD, R. (1972), *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset.
- LANA, I. (1959), «L'Atreo di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano», en *Atti della Accademia delle Scienze di Torino* 93, pp.293-385.
- LA PENNA, A. (1972), «Atreo e Tieste sulle scene romane», en *Studi Classici in onore di Q. Cataudella*, Catania, pp.357-371.
- LAUSBERG, H. (1969, 1949¹), *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino.
- LUQUE MORENO, J. (1976), «Consideraciones en torno a la lírica latina», *CFC(L)* 11, 199-218.
— (1988), *Séneca. Tragedias, II*, Madrid, Gredos.
- MANTOVANELLI, P. (1984), *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*, Verona.
- MANTOVANELLI, P. (1992), «Il prologo del 'Tieste' di Seneca. Strutture spazio-temporali e intertestualità», *QCTC* 10, 201-212.
- MANTOVANELLI, P. (2001), «Perversioni morali e letterarie in Seneca», en *Scienza, morale, cultura in Seneca, Atti del Convegno di Monte Sant'Angelo (27-30 settembre 1999)*, Bari, pp.53-86.
- MAZZOLI, G. (1998), «Les prologues des tragédies de Sénèque», *Pallas* 49, 121-134.
- PEARSON, A. C. (1917), *The Fragments of Sophocles*, Cambridge.
- POE, J. P. (1969), «An Analysis of Seneca's *Thyestes*», *TAPA* 100, 355-76.
- PETRONE, G. (1984), *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo Editore.
- SCHAEFFER, J. –M. (1986), «Du texte au genre», en *Théorie des genres*, Paris, Seuil, pp.179-205.
- SCHIESARO, A. (2003), *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge.
- TARRANT, R. J. (1978), «Senecan Drama and its Antecedents», *HSCP* 82, 213-263.