

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



Colección Studia et Nugae

Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

Colección Studia et Nugae

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

Las mujeres en *Agamemnon* de Séneca

Lía Galan

Universidad Nacional de La Plata – CEL – IdIHCS– CONICET
ligal43@yahoo.com.ar

Las tragedias de Séneca llevan consigo extensas discusiones sobre la relación tragedia-estoicismo, cuestión decisiva para la atribución de autoría al escritor de los *Diálogos*. Ya desde hace largo tiempo se escriben incontables estudios que analizan los elementos de cuño estoico. Es ya clásica la obra de Rosenmeyer (1989), en la que se desarrolla, entre otros, el concepto de “paradigma negativo o de advertencia” en personajes que, en la perspectiva del romano, enseñan lo que no hay que ser o hacer. Una apropiada síntesis se encuentra en Stanley (2010: 138): Séneca demuestra que la tragedia no es el antitipo de la filosofía, sino, por el contrario, “it was the perfect vehicle for imaging lives that were antithetical to philosophy.”¹ Para los estoicos las tragedias son, por definición, historias de personajes que no son estoicos.

Otro centro de interés ha sido el estudio comparativo entre la tragedia romana y su correspondiente *exemplum* griego, si bien en las últimas décadas se ha insistido en desligar la obra latina de la griega, tratando la tragedia de Séneca en su propio contexto cultural y con sus particulares valores estéticos. No trataremos aquí el tema de los antecedentes griegos y romanos

¹ “In epistle eighty Seneca turns to the ‘analogy’ between life and art, and in so doing he demonstrates that as a form tragedy was not for him the antitype to philosophy; it was the perfect vehicle for imaging lives that were antithetical to philosophy” (Stanley, 2010: 123).

de *Agamenón*, sobre los que mucho se ha escrito. Shelton (1977) menciona, junto a los tragediógrafos griegos y romanos, poetas como Virgilio y Ovidio,² y añadiremos Catulo, pues interesan estos datos sobre la influencia de la poesía romana precedente en la tragedia, ya que es frecuente encontrar sus ecos, en especial, en la composición de los personajes femeninos.

Agamenón es la más experimental de todas las tragedias de Séneca por su estructura elusiva y fragmentaria, por el despliegue de personajes, la inclusión de dos coros y una extravagantemente larga narración central (Schiesaro, 2014: 180). Su composición es inusual, aun en las tragedias de Séneca, quien opera la entrópica disolución de la estructura de la obra. *Agamenón*, el protagonista que da nombre a la obra, aparece en una breve escena y tiene a su cargo veinticinco versos. Clitemnestra domina el segundo acto, pero después casi desaparece y, en la segunda mitad, quien ocupa el centro de la escena es Casandra. En el último acto Séneca introduce cuatro personajes, dos que hablan, Electra y Estrofo, y dos que no hablan, Orestes y Pílates. Tanto el movimiento escénico de los personajes como el de los coros ofrecen una visión poliédrica de los sucesos cuya secuencia pasa a segundo plano, pues el primer plano lo ocupan los conflictos interiores de personajes y coro, inmersos en turbulencias emocionales.

Fantham (1982: 118) afirma que *Las Troyanas* y *Agamenón* son la dramatización de fases sucesivas de un único relato mitológico y conjetura que un mismo coro de cautivas troyanas traza la relación entre las dos obras. La aparición de

² “I would not at all deny that Seneca was influenced by the Greek dramatists; yet his work also reveals the influence of earlier Roman dramatists, and of the Roman poets, particularly Vergil and Ovid.” (Shelton, 1977: 33).

Tiestes en el prólogo anuncia su venganza sobre la descendencia de Atreo cumplida por su hijo-nieto Egisto, asesino de Agamenón, que remite a *Thyestes* con la de Atreo sobre su hermano. Se trata, pues, de una venganza operada en los hijos, ya que, así como Atreo ha matado a los hijos de Tiestes, Tiestes impulsará la muerte del hijo de Atreo.³ Sin embargo, la segunda parte trae a escena, con la aparición de Casandra y las troyanas, el caso público, que avanza sobre el privado, i.e. la culpa de Agamenón por la destrucción de Troya, y de este modo se establece el enlace con *Las Troyanas*. La obra es, entonces, un estudio de la venganza y la expiación, de la mutabilidad en la vida humana y el desorden en todos los niveles: en el alma, en el estado y en el universo (Shelton, 1983: 160). La muerte de Agamenón sella el cumplimiento de esta doble venganza: el crimen de Atreo sobre los hijos de Tiestes y la guerra de Troya, que implica la muerte de Ifigenia y la matanza y el saqueo de la ciudad. Lo privado y lo público se corresponden, pues para el estoicismo no existe el *locus clausus*, de modo que individuo, sociedad y universo se interconectan y reflejan.

La tragedia se compone de cinco actos,⁴ ordenados en la siguiente secuencia:

³ “Agamemnon is a revenge drama. It begins with a problem of family vengeance and expands to an exploration of universal vengeance.⁸⁷ However, lust for revenge is recognized by the Stoics as a personal disorder, a form of anger.” (Shelton, 1977: 36). Como en otras tragedias, la ira opera para producir la catástrofe, lo que representa una profunda preocupación del filósofo estoico, a la que ha dedicado los tres libros *De Ira*.

⁴ Si bien la tragedia mantiene la estructura tradicional de la tragedia, i.e. prólogo, éxodo, episodios, etc., la casi total separación del coro de las secciones episódicas de diálogo y acción, y sus nuevas funciones habilitan la división en actos que en general prefieren las ediciones modernas, modelados sobre la forma antigua.

Acto I

El prólogo está a cargo de Tiestes que vuelve del submundo para presenciar una nueva fase de la sangrienta historia familiar.

- Primer coro: Coro de mujeres de Micenas que aguardan el regreso de los guerreros victoriosos.

Acto II

- Dilema de Clitemnestra, acompañada por la nodriza y luego por Egisto.
- Coro de mujeres de Micenas. Himno jubiloso a los Dioses por el triunfo de Agamenón.

Acto III

- Llegada de Euríates y relato de la tempestad. Ha perecido parte de la flota griega.
- Segundo coro: Coro de mujeres prisioneras troyanas

Acto IV

- Profecía de Casandra y diálogo con Agamenón en la celebración de su triunfo.
- Coro de troyanas en alabanza de Hércules.

Acto V

- Visión de Casandra del asesinato de Agamenón que ocurre en el palacio.
- Electra le encomienda a Estrofo el cuidado de Orestes y se marchan junto con Pílates.
- Clitemnestra y Egisto: castigos a Electra y a Casandra. Muerte de Casandra.

Giomini (1956: 1) declara: “esta es la tragedia de Clitemnestra”, aunque corresponde señalar que en la segunda

parte de la obra Casandra ocupa el lugar central de la escena. Clitemnestra es el único personaje que cumple acciones, que afronta sin remordimiento los crímenes y se convierte, en alguna medida, en la ejecutora de esa especial forma de justicia que es la venganza.

Dos tragedias de Séneca relacionadas entre sí presentan en el prólogo un personaje del Hades que emerge de las moradas infernales para presenciar la destrucción de su familia con crímenes horrendos. Si se considera la secuencia argumental, en *Tyestes* es Tántalo que regresa arrastrado por la Furia. En *Agamenón*, es Tiestes quien regresa para ver consumada su venganza por el crimen de Atreo. Este tipo de prólogo, a cargo de un personaje infernal, da el tono siniestro que marcará el desarrollo de la tragedia y establece lazos de correspondencia: Tántalo, condenado a no alcanzar ni la comida ni la bebida, pesará sobre sus descendientes que se reúnen en un banquete criminal.⁵ Tiestes ha engendrado a Egisto, que implica el incesto, para vengar en el hijo de Atreo el asesinato de sus propios hijos. Ambos pesan como fuerza infernal sobre sus familias.

En el prólogo de *Agamenón*, Tiestes aparece *emissus*:

adsum profundo Tartari emissus specu (v. 2)

me presento enviado desde la profunda caverna del
Tártaro

⁵ Ambos prólogos operan como espejos. “Similarity of theme is evident: the revenge motif, the family cycle of crime, the contest of crime, the revolutions of fortune, the nature of power and its illusions, the blindness of man, his position as victim, the desirability of death, the relationship between man and man, man and god, man and nature.” (Boyle, 1983: 199)

Sin embargo, no se vuelve sobre esta situación de “ser enviado” (*emissus*),⁶ sino que, al cabo, Tiestes regresa al palacio para ver cumplida su venganza:

uincam Thyestes sceleribus cunctos meis (v. 25)

Yo, Tiestes, los venceré a todos con mis crímenes.

Se trata de vengar el banquete preparado por Atreo y así anuncia la muerte de Agamenón como el producto de traición, matanza y carnicería que se asocia con el banquete de Atreo:

parantur epulae (v. 48)

se preparan los banquetes

Efectivamente, hacia el final Casandra tiene la visión de Agamenón en un banquete, que ahora será el banquete de Tiestes, pero en boca de Casandra se equipara con las celebraciones de los troyanos al creer que había terminado la guerra:

*epulae regia instructae domo,
quales fuerunt ultimae Phrygibus dapes,
celebrantur:* (vv. 875-7)

dispuestos los banquetes en la casa real, celebran
cuales fueron los banquetes últimos para los frigios.

Este cambio de perspectiva, que desplaza las acciones hacia otro sector del mito, pero que no se aparta del suceso central, i.e. la

⁶ No se hace referencia acerca de quién lo ha “enviado” si bien, asociándolo con el prólogo de *Thyestes*, podría suponerse una Furia, pero aquí Tiestes se muestra impulsado por su personal venganza, por ver el crimen que preparó en vida.

muerte de Agamenón, amplía la dimensión de las acciones y produce una red de asociaciones que le da profundidad a la tragedia.⁷

El estoicismo informa toda la obra, en especial los cantos de los coros integrados por personajes femeninos. El primer canto del coro, a cargo de mujeres de Micenas, es sombrío y trae largas reflexiones sobre la inestabilidad de la fortuna, que hace rodar a los reyes:

*quidquid in altum Fortuna tulit,
ruitura leuat.* (vv. 101-2)

Lo que la fortuna lleva hacia lo alto,
es para derrumbarlo.

Se ha considerado necesario hacer estas previas observaciones sobre la tragedia, pues el análisis que haremos de las dos figuras femeninas centrales, Clitemnestra y Casandra, está firmemente unido a sus respectivos contextos y su conducta se explica por ellos.

El segundo acto está dominado por Clitemnestra. Es inminente el regreso triunfal de Agamenón y esto da lugar al despliegue del dilema que enfrenta la reina. Dado que el personaje mismo es quien va circulando por diversos estados emocionales, el discurso está marcado por las contradicciones, por los enunciados que varían abruptamente, afirmándose o negándose, revelando la crisis en la que se encuentra el personaje.⁸ Reconoce que no mantuvo el pudor del lecho conyugal:⁹

⁷ A la luz de las representaciones modernas, esta forma de disponer las escenas como fragmentos de un todo puede resultar familiar para un espectador contemporáneo

⁸ “Clytemnestra demonstrates once again that Seneca's most sensitive creations are his women. Though not approaching Medea's magnitude,

*licuit pudicos coniugis quondam toros
et scepra casta uidua tutari fide;* (vv. 110-1)

fue lícito velar por los pudorosos lechos del cónyuge
y por los cetros viudos con casta fidelidad.

El regreso de los vencedores de Troya tiene, en Odiseo y Penélope, su ejemplo más conocido. Se presenta aquí una anti-Penélope, la versión opuesta de la fiel esposa, y Séneca apunta un dato de importancia: a diferencia de Penélope, ha abandonado el pudor del lecho conyugal, pero agrega que no ha protegido el cetro vacante, lo que significa que su culpa no es solo un caso privado de infidelidad matrimonial, sino que afecta directamente al reino. El rechazo de los pretendientes no solo implica la castidad de Penélope sino, correspondientemente, su cuidado en el resguardo del sitial donde gobierna su ausente esposo. Por el contrario, Clitemnestra ha puesto a su amante en situación de ocupar veladamente el trono, un personaje oscuro y cobarde, un *semivir* de quien se recuerda que es hijo y a la vez nieto de Tiestes. En la visión de Casandra, la relación Clitemnestra- Penélope se refuerza con el detalle del tejido:

*Detrahere cultus uxor hostiles iubet,
induere potius coniugis fidae manu
textos amictus* (vv. 881-3)

Clytemnestra is similar in that she grows throughout the drama, becoming increasingly hard, resolute, ruthless.” (Tobin, 1966: 67).

⁹ Croisille (1964: 470) propone una interpretación distinta de la actitud de Clitemnestra: (asesinato de Agamenón) “Est-ce là la femme « hésitante » qu'Egisthe essaie d'exciter contre son époux, telle qu'on la présente d'habitude dans la scène précédemment analysée? Non, c'est une Clytemnestre pleine d'une fureur virile, sans faiblesse, et qui, une fois choisi le parti à prendre, sait s'y tenir.” Croisille argumenta que Clitemnestra finge su vacilación.

Ordena la esposa quitar las vestimentas hostiles,
a cubrirse mejor con los mantos tejidos
por la mano de la fiel cónyuge

El tejido de Penélope salvaguarda el reino de su esposo, el tejido de Clitemnestra es prólogo del crimen de su esposo y de la destrucción del reino micénico.

Clitemnestra es el personaje del conflicto, de la vacilación y de las contradicciones. Ninguno de los restantes ofrece un cuadro de confusión, de agitada duda interior, en una dinámica que va del pudor y del casto lecho que se desea recuperar a la ira que inspira una venganza sangrienta.

Tras la aparición de Tiestes y el canto coral sobre la inestabilidad de la fortuna, se presenta Clitemnestra en una escena típicamente senequiana donde el personaje principal revela su angustia emocional a través de preguntas retóricas y auto-exhortaciones. Ingresa la nodriza que, como en otras tragedias, da lugar a un diálogo que no disminuye la angustia de la reina. Se establece un contrapunto en el que cada argumento presentado por el personaje secundario provoca un contra-argumento del personaje principal, método exitoso para esclarecer los cursos alternantes del pensamiento y de acción que se abren para el personaje principal. Este diálogo contribuye a articular la angustia mental de Clitemnestra, arrastrada en diferentes direcciones por emociones en conflicto. Se trata de un drama interior en el que el estoico Séneca dramatiza el proceso que conduce a la decisión de una mente trastornada por las pasiones.

Las imágenes del viento y la marea ilustran el conflicto entre *pudor* y *timor* (asociado con *dolor*, *cupido*, *invidia*). Clitemnestra es consciente de su falta de control y surge la metáfora del mar: cuando se pierde el control del timón, la nave

se estrella y se destruye. Esta imagen se enlaza con el posterior relato de la tempestad que hará Euríbates y que contiene el anuncio de una catástrofe.

El ánimo de Clitemnestra está empujado por cuatro emociones:

*mixtus dolori subdidit stimulos timor;
invidia pulsat pectus, hinc animum iugo
premit cupido turpis et uinci uetat;* (vv. 133-5)

Mezclado con el dolor, me aguijonea el temor;
la envidia golpea mi pecho. De ahí, la torpe pasión
apresa el ánimo con su yugo y no se deja vencer.

La alteran *dolor*, el dolor por muerte de su hija y la traición conyugal, *timor*, miedo por el castigo de su infidelidad y porque Casandra ocupe su lugar, *invidia*, celos por Casandra, la nueva concubina, y *turpis cupido*, el torpe deseo en su relación con Egisto, pues ha sido impulsada por el *caeco amore* (v. 118), una pasión incontrolable.

En la parte central del episodio entra en escena Egisto, un personaje auténticamente trágico al modo griego, ya que su misma existencia es producto del deseo de venganza de su padre (y abuelo) y sufre un destino aparentemente irrenunciable por el siniestro peso familiar:

*Quod tempus animo semper ac mente horrui
adest profecto, rebus extremum meis.* (vv. 226-7)

Este tiempo que siempre me ha horrorizado en la mente y el alma ciertamente se me presenta; será el extremo de mis actos.

Tal actitud suscita la cólera de Clitemnestra y el caso se resuelve con la declaración de Egisto, quien expresa la más extrema subordinación a su amante:

*si tu imperas, regina, non tantum domo
Argisue cedo: nil moror iussu tuo
aperire ferro pectus aerumnis graue.* (vv. 303-5)

si tú lo ordenas, reina, me aparto no solo de esta casa
sino también de Argos: a una orden tuya, nada demoro
en abrir con el hierro el pecho cargado con miserias.

En estas opciones se manifiesta el pensamiento estoico, pues Egisto, pese a su origen y a un destino en apariencia implacable, no está sometido por completo a tales designios, sino que tiene posibilidades dignas (el exilio o la muerte) para evitar asociarse al crimen.

La decisión de Clitemnestra es abrupta:

quae iuncta peccat debet et culpae fidem. (v. 307)

la que peca acompañada, debe también fidelidad a la
culpa.

El diálogo de Egisto y Clitemnestra presenta una especial forma de *fides* desplazada a un contexto inusual pero fácilmente reconocible: la fidelidad en el crimen que será proclamada por la mujer.¹⁰

Como ha ocurrido con su padre, en Egisto no hay grandeza y se revela como un anti-héroe persiguiendo la venganza con el adulterio, escudándose en una mujer cuya potencia viril lo reducirá a ser *semivir*. Esta condición se

¹⁰ Cf. Henry and Walker (1963: 5).

manifiesta claramente en la visión final de Casandra, que describe los pasos del asesinato y la carnicería.¹¹ Atrapado en el paño tejido por Clitemnestra, Agamenón recibe el vacilante ataque de Egisto:

*haurit trementi semiuir dextra latus,
nec penitus egit: uulnere in medio stupet.* (vv. 890-1)

atraviesa el semivarón el costado con temblorosa diestra
y no lo ha hecho profundamente: en medio de la herida se
queda paralizado.

Ni Egisto ni Clitemnestra en el plan de asesinato actúan por la fuerza del *fatum*. Desde su estoicismo, Séneca considera que las decisiones son internas y personales, y encuentra en la tragedia el modo de representación de sus ideas.¹² Tal es el ciclo infernal de la pasión en la filosofía estoica. Séneca ilustra las tesis del estoicismo no como un maestro moral, sino como un psicólogo y un observador de la sociedad de su tiempo. De estas mujeres hipócritas, sensuales y sangrientas, no había escasez en la familia imperial: una Messalina, una Agrippina eran modelos de Clitemnestra que podían resultar muy actuales para la sociedad neroniana.¹³

¹¹ En la escena final, Electra enfrenta audazmente a Egisto apelando a su particular condición: *Etiam monebit sceleris infandi artifex, / per scelera natus, nomen ambiguum suis, / idem sororis gnatus et patris nepos?* (vv. 983-5).

¹² La más evidente muestra de esta concepción, que se enfrenta al determinismo del hado y se ubica en los conflictos interiores, es la eliminación de las diosas en *Fedra*, Afrodita en el prólogo y Artemisa en el final, que intervenían en las acciones y regían los destinos de los personajes en la tragedia de Eurípides; en Séneca, los conflictos se desarrollan y explican en el ámbito humano.

¹³ Cf. Croisille (1964: 472).

Al cabo, Clitemnestra se hará cargo de la situación degollando a su marido con un hacha de doble filo, tras lo cual se unen para lacerar el cuerpo de Agamenón:

*uterque tanto scelere respondet suis:
est hic Thyestae natus, haec Helenae soror.* (vv. 906-7)

uno y otro responden a los suyos con tan gran crimen:
este es el hijo de Tiestes, esta la hermana de Helena.

Cassandra repone a Clitemnestra en primer plano, aunque en el presente del relato y en la ausencia escénica. Aquí expresamente se unen las dos venganzas: el crimen de Atreo y la guerra de Troya.

En el tercer acto, el relato del mensajero del regreso de Agamenón tras la terrible tempestad es el centro de la obra y no puede considerarse un mero pasaje retórico. No interrumpe la acción porque no hay acción. Los episodios individuales se enlazan más por conexiones temáticas que por secuencia temporal y cada uno proporciona una perspectiva diferente de una misma situación. (Shelton, 1983: 168). La tempestad es la respuesta a la violación del orden natural producida por los griegos y Euríbatas destaca lo negativo de la expedición a Troya. Así, la obra se mueve en planos superpuestos en los que el desorden del alma en Clitemnestra conduce al desorden de la familia por el plan de asesinato, al desorden del estado con Egisto, *semivir*, como usurpador del trono y al desorden del universo con la tempestad y el sol vacilante.¹⁴ No obstante, la defección inicial se produce en el rey, pues Agamenón, eje de la

¹⁴ Tola (2009: 90) acertadamente señala que “desde el punto de vista temático-simbólico la descripción del caos provocado por la tempestad se instaure como una exteriorización de las incertidumbres de Clitemnestra.”

construcción social y delegado de la *Ratio* universal que concibe Séneca, se ha lanzado a una riesgosa aventura en la que ha sacrificado a su hija, ha llevado a la muerte dos pueblos y ha transgredido la *fides* conyugal. Del rey parte el desorden que provocará su propia destrucción y la de su reino. Este es el fundamental protagonismo de Agamenón en su situación de centro de los conflictos y de las culpas. Sin embargo, en el trasfondo estoico de la tragedia, no se releva de responsabilidad a los restantes personajes. Los crímenes de Clitemnestra y Egisto implican decisiones personales, no un designio inexorable del destino. La violenta tormenta que destruye gran parte de la flota griega ilustra, según Rosenmeyer (1989: 156), su afirmación de que la catástrofe de la conflagración e inundación cósmica está profundamente arraigada en la estructura y el estado de ánimo del drama senequiano.

El tercer coro trae nuevos personajes: las cautivas troyanas. Troya ha sido derrotada con deshonor, ya que pereció en un día por un fraude. Casandra y las cautivas son ejemplo de la mutabilidad de la vida humana y la demostración del sufrimiento que los griegos produjeron por su deseo de venganza (Shelton, 1983: 170). Recuerdan que la alegría que causó el caballo de Troya se transformó en dolor y desastre, y se corresponde con la llegada jubilosa de Agamenón y las celebraciones del triunfo que terminarán en su muerte.

La resignación que expresan las troyanas surge no solo de su condición de cautivas, mujeres que ya no podrían esperar el auxilio de los guerreros de su devastado pueblo, sino además de la destrucción de su ciudad que impide que un pueblo asuma el reclamo de venganza, como ocurre con Dido. La situación que plantea el coro de troyanas, víctimas inocentes de la guerra,

evoca el modelo estoico de Catón, invocado por Séneca en *De Providentia*, quien justifica el deseo de morir y el suicidio:

Licet' inquit 'omnia in unius dicionem concesserint, custodianur legionibus terrae, classibus maria, Caesarianus portas miles obsideat, Cato qua exeat habet: una manu latam libertati uiam faciet. Ferrum istud, etiam ciuili bello purum et innoxium, bonas tandem ac nobiles edet operas: libertatem quam patriae non potuit Catoni dabit. (De Prov. II, 10)

Aunque todo – dice (Catón) – pase a manos de un solo hombre, aunque las tierras sean custodiadas por legiones, los mares por flotas, el soldado cesariano bloquee las puertas, Catón tiene por donde salir; este hierro, puro y sin mancha de guerra civil, al fin cumplirá buenas y nobles obras: dará a Catón la libertad que no pudo dar a la patria.

Las mujeres creen que solo la muerte les proporcionará una real libertad: no hay miedo a morir; la prosperidad fue un falso beneficio. Para ellas casi todas las puertas se han cerrado y solo aspiran a una muerte liberadora, en contraste con Clitemnestra y Egisto, que finalmente eligen como respuesta el asesinato y no el suicidio, el autoexilio o la súplica por perdón.

Aun cuando las troyanas no experimentan deseos de venganza, tienen la inesperada posibilidad de asistir a la derrota de sus captores, algo que no modifica la suerte de Casandra, pero que le otorga un sentido de triunfo final a su muerte. La mayoría de los griegos han perecido en la tormenta, deshonorados por una muerte antiheroica. La flota triunfante es aniquilada sin honores en el mar y también sin honor morirá el vencedor de Troya. Feliz de no haber perecido en la tormenta, Agamenón se ha salvado de una muerte para encontrar una peor. En su

arrogancia, no se da cuenta de que su suerte puede equivaler a la de Príamo y no ve en las troyanas ni en Casandra una advertencia sobre la mutabilidad de la existencia.

En Agamenón convergen las tres venganzas: el crimen de Atreo, la muerte de Ifigenia y la caída de Troya, que será central en la segunda parte de la tragedia con la aparición de las cautivas troyanas. En el centro, Casandra en sus visiones contempla claramente asociados a Agamenón y a Príamo, subrayado esto por el hecho de que Agamenón viste los despojos de Príamo cuando se dirige a la celebración.

*et ipse picta ueste sublimis iacet,
Priami superbas corpore exuuias gerens.* (vv. 879-80)

Él mismo yace recostado con la adornada vestidura,
Llevando en el cuerpo los soberbios despojos de Príamo.

El último acto es muy rápido, con numerosos personajes y acciones en cien versos. La breve aparición de Electra procurando la fuga de Orestes ofrece una pintura que se asocia a la de Casandra. Ambas son víctimas inocentes y tienen enemigos comunes, por lo que Electra se refugia junto al altar, en compañía de Casandra.

Este recorrido a través de los personajes femeninos evidencia la recurrente preocupación estoica por el estudio de las emociones, donde las mujeres se ubican en primer plano para desplegar el más amplio arco de sentimientos y pasiones.

Sin duda, Agamenón y Egisto, bajo la sombra de Tiestes, tienen su parte, pues el arrogante rey se convertirá en tirano tras la victoria, como supone Egisto:

rex Mycenarum fuit,

ueniet tyrannus: prospera animos efferunt. (vv- 251-2)

Se fue como rey de Micenas
Volverá como tirano: la prosperidad altera los ánimos.

Agamenón ha sido asesino de su hija por su empeñosa avidez de saqueo con el pretexto de una dudosa injuria; el hijo-nieto de Tiestes, vengador y usurpador, por el peso del horrendo destino se ha vuelto pusilánime y timorato.

Agamenón es, para Clitemnestra y Casandra, una figura tutelar que modelará su destino. Son ambas mujeres poderosas, atrapadas en circunstancias extremas, aunque en situaciones por completo distintas. Clitemnestra, libre y poderosa, finalmente se decidirá por el asesinato y es ella la artífice del crimen, ante la debilidad de su amante. También decreta la muerte de Electra, encargándosela a Egisto, que la salva para entregarla a un mal mayor, i. e. permanecer con vida en el encierro. No hay sentimientos maternales: Orestes se ha escapado de un final siniestro y Electra elude la muerte por decisión de Egisto. A él, Clitemnestra le ordena matar a Casandra, esto es, matar a una mujer, ya que ha sido inútil para matar a un hombre. En ningún momento se manifiestan dilemas interiores frente a la posible muerte de sus hijos, lo que la aleja de la conmoción maternal de Medea.

Los versos finales de Casandra a punto de ser asesinada expresan su júbilo por haber llegado a ver la destrucción de los que causaron la ruina de Troya: el mar está repleto de naves destrozadas, el caudillo de Micenas ha perecido víctima de la ofrenda de una mujer, de la lujuria y de la traición. Entonces exclama:

iam, iam iuuat uixisse post Troiam, iuuat. (v. 1011)

¡ya, ya me agrada haber vivido después de Troya, ya me agrada!

Este triunfo a lo Séneca-Catón de Casandra la convierte en paradigma afirmativo como ejemplo de solución estoica. Ella se entrega a la muerte, no necesita ser arrastrada, porque la espera como logro de libertad. En similares términos está concebida Electra, quien no duda en desafiar a los asesinos y a entregarse a la muerte para defender a su hermano y, por ende, a su reino.

La escasa acción de los primeros actos, en cuya parte central está el relato de Euribates, contrasta poderosamente con las escenas finales del último acto. La visión de Casandra se cierra con la aparición de los asesinos y la escena se llena de personajes. Las mujeres se adueñan de la acción y quedan frente a frente Casandra y Clitemnestra. Ambas han triunfado, aunque de muy distinta manera, y la muerte de Agamenón satisface a ambas. Desde un segundo plano, Electra refuerza una idea de triunfo al lograr que Orestes pueda huir de la ciudad.

Como en la prehistoria del mito, Clitemnestra igual que Atreo resulta impune, al menos temporariamente, en sus acciones. Tanto en *Tiestes* como en *Agamenón*, el triunfo es de los asesinos, quienes tienen éxito al administrar una dudosa justicia. La composición del personaje de Clitemnestra se enriquece, como en el caso de Medea, por su condición femenina y permite ahondar en sentimientos y vacilaciones que no se encuentran en Atreo.

Dramáticamente, la presencia de dos mujeres poderosas, cada cual a su manera, otorga balance y equilibrio a la obra al alternar sus escenas con las de personajes masculinos que aparecen como cobardes o fatuos. Por contraste, ellas tienen una potencia viril que les impide retroceder ante lo terrible, el

asesinato o la muerte. Ambas mujeres asisten a la realización de su venganza, activa o pasivamente, y tal venganza se cumple en la muerte de Agamenón.

En suma, el universo de Séneca es estoico; por lo tanto, no examina los problemas humanos en un universo irracional, sino los problemas humanos irracionales en un universo racional. El desorden en el universo comienza con el desorden personal que arrastra, en un enlace de causas, a sucesivos desórdenes en el estado y el universo cuando los seres humanos se someten a la pasión. Séneca lo ilustra en especial con personajes no estoicos como Clitemnestra o Agamenón, pero abre un espacio para las mujeres sufrientes, como Casandra, las troyanas y Electra, que ostentan una fuerza y una dignidad que está ausente en los hombres.

Bibliografía

Fuentes

- Giomini, R. (ed.) (1956). *Seneca. Agamemnon*. Roma: Signorelli.
Tarrant, R. T. (ed., comm., and intr.) (1976). *Seneca: Agamemnon*.
Cambridge: Cambridge, Classical Texts and Commentaries
18.

Estudios

- Boyle, A. J. (1983). “*Hic epvllis locvs: the tragic worlds of Seneca's Agamemnon and Thyestes*”. *Ramus*. 12: 199-228.
Calder, W. M., III (1975). “The Size of the Chorus in Seneca's *Agamemnon*”. *CPh*. 70: 32-35.
----- (1976). “Seneca's *Agamemnon*”. *CPh*. 71: 27-36.
Croisille, J. M. (1964) “Le personnage de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* de Sénèque”. *Latomus*. 23: 464-742.
Fantham, E. (1982). “Seneca's *Troades* and *Agamemnon*: Continuity and Sequence”. *CJ*. 77: 118-129.
Frangoulidis, S. (2016). “Seneca's *Agamemnon*: Mycenaean Becoming Trojan”, en Frangoulidis, S. y Harrison, S. J. *Roman Drama and its Contexts*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 395-410.
Hendry, M. (2000). “A Beastly Love Triangle? Seneca, *Agamemnon* 737-40”. *CQ*. 50: 317-320.
Henry, D. and Walker, B. (1963). “Seneca and the *Agamemnon*: Some Thoughts on Tragic Doom”. *CPh*. 58: 1-10.
Hudson-Williams A. (1981). “Seneca, *Agamemnon* 425-30”. *CQ*. 31: 181-182.
Lavery, J. (2004). “Some Aeschylean Influences on Seneca's *Agamemnon*”. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. 53: 183-194.
Macintosh, F. et al. (eds.) (2005). *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*. Oxford New York: Oxford University Press.
Mazzoli, G. (1993). “Cassandra fra tre mondi: l'*Agamemnon* di Seneca come teorema trágico”. *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica*. 11: 193-214.
Rosenmeyer, T. G. (1989). *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

- Schiesaro, A. (2014). "Seneca's *Agamemnon*: the Entropy of Tragedy". *Pallas*. 95: 179-191
- Seidensticker, B. (1969). *Die Gespraichsverdichtung in den Tragidien Senecas*, Heidelberg: Bibl. d. klass. Altertumswiss 32.
- Shelton J-A. (1977). "The dramatization of inner experience: the opening scene of Seneca's *Agamemnon*". *Ramus*. 6: 33-43.
- (1983). "Revenge or Resignation: Seneca's *Agamemnon*". *Ramus*. 12: 159-183
- Stanley, G. A. (2010). *Seneca and the Idea of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Tobin, R. W. (1966). "Tragedy and Catastrophe in Seneca's Theater". *CJ*. 62: 64-70.
- Tola, E. (2009). "Una lectura del *Agamemnon* de Séneca: *Nefas* trágico e imaginario poético". *Auster*. 14: 85-99.



Colección *Studia et Nugae*