

Universidad de los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Maestría en Lingüística

Lo trágico en la *Medea* de Séneca: un análisis semiótico.

Requisito parcial para optar al título de *Magister Scientiae* en Lingüística

Tutor: Dr. Valmore Agelvis

Autora: Lic. María Labarca

Mérida, Marzo de 2013

RESUMEN

Esta investigación presenta un análisis de la configuración pasional de lo trágico en la *Medea* de Séneca. Se sigue el modelo de análisis de las pasiones propuesto por Greimas y Fontanille. Comprende el análisis de los programas narrativos y las relaciones de conjunción/disjunción entre sujetos y objetos, luego el análisis del recorrido pasional de estos programas para distinguir la evolución del amor hasta la ira, hacia lo trágico. Se evidenció que el programa base de Medea es frustrado por la ruptura de un contrato, esto motiva el salto a la narratividad de la venganza, de lo trágico en tanto que extraordinario. El amor frustrado y la ira son los que mueven la venganza. Séneca manipula la intensidad y extensión de las emociones, de manera que lo trágico se representa como el grado máximo de las emociones, es extraordinariamente intenso, el límite de lo emocionalmente humano.

Palabras clave: Trágico, Medea, Semiótica, Séneca

ABSTRACT

This research presents an analysis of the configuration of the tragic passion in Seneca's Medea. It follows the analysis model proposed by Greimas passions and Fontanille. Includes an analysis of the narrative programs and relationships of conjunction / disjunction between subjects and objects, then analysis of these programs passionate journey to distinguish the evolution of love to anger, to the tragic. It was evident that the program is based on Medea frustrated by the breaking of a contract, this motivates the leap to the narrative of revenge, of tragedy while extraordinary. The frustrated love and anger are the movers revenge. Seneca manipulate the intensity and extent of emotions, so tragic is represented as the maximum degree of the emotions, is extremely intense, the limit of human emotionally.

Keywords: Tragic, Medea, Semiotics, Seneca

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Valmore Agelvis por su tutoría, por su confianza y dedicación que hicieron que el desarrollo de este proyecto fuera edificante y lleno de aprendizaje.

Al profesor Mariano Nava por su apoyo en mi formación académica, sus correcciones, consejos y recomendaciones, siempre valiosas.

A mis colegas y amigas que cursaron conmigo esta maestría por su compañía que hizo grato este recorrido lleno de retos y aprendizajes.

Al Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes CDCHT, Universidad de los Andes, por el apoyo brindado a este proyecto (H-1396-12-06-EM).

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	1
I. 1. El evento de estudio: La tragedia como fenómeno universal.....	1
I. 2. El Corpus: La <i>Medea</i> de Séneca.....	1
I. 3. El método de análisis.....	4
II. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO.....	7
II.1. Naturaleza de la tragedia como género.....	7
II.2. Las tragedias de Séneca.....	11
II.3. Modelo teórico y metodológico: Semiótica greimasiana: hacia el recorrido emocional.....	20
II.3.1. Introducción: Semiótica de primera generación.....	20
II.3.2. El recorrido generativo.....	22
II.3.3. Estructuras semionarrativas.....	23
II.3.4. El cuadrado semiótico.....	24
II.3.5. El modelo actancial.....	25
II.3.6. Estructuras discursivas.....	26
II.4. Semiótica de segunda generación o semiótica de las pasiones.....	27
II.4.1. Más allá del signo: la narratividad.....	28
II.4.2. Semiótica de lo sensible: del estado de las cosas a los estados del alma.....	31
II.4.3. La dimensión pasional.....	34
II.4.3.1. El nivel de precondition del significado.....	34
II.4.3.2. Modulación, modalización y aspectualización: triángulo teórico.....	36
II.5. ANTECEDENTES.....	38
II.5.1. Antecedentes acerca de las pasiones en la antigüedad.....	38
II.5.2. Antecedentes acerca de la <i>Medea</i> de Séneca.....	41
II.5.3. Antecedentes acerca de lo trágico.....	46
III. LA VENGANZA DE MEDEA: DESTRUCCIÓN DEL PASADO, NEGACIÓN DEL FUTURO.....	55
III. 1. El acontecimiento trágico: análisis narrativo.....	55
III.1.1. Programa narrativo base.....	55
III.1.1.1. <i>Performance</i>	56
III.1.1.2. Competencia modal del sujeto.....	57
III.1.1.3. Salto isotópico.....	57

III.1.2. El programa narrativo de la venganza.....	60
III.1.2.1. Competencia del sujeto de la venganza.....	62
III.1.2.2.El instrumento de la venganza.....	65
III.1.3. Más allá de las leyes humanas.....	71
III.1.4. Las voces del Coro y la nodriza.....	73
III.1.5. La perspectiva.....	76
III.1.6. Modalidades veridictorias.....	77
III.1.7. <i>Medea nunc sum</i>	80
III.1.8. El acontecimiento trágico	82
III.2. LA TRAGEDIA COMO INTENSIDAD: CONFIGURACIÓN DE LAS PASIONES Y LA ESTESIS.....	84
III.2.1. Amor.....	84
III.2.2. Ingratitud.....	85
III.2.3. Dolor.....	86
III.2.4. Ira.....	89
III.2.5. Odio.....	91
III.2.6. Componente estésico.....	92
IV. CONCLUSIONES.....	94
V. REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS.....	97

I. INTRODUCCIÓN

I. 1. La tragedia como fenómeno universal

Luego de muchos siglos, aún se siente compasión y temor por el destino de Edipo. La tragedia perdura como un fenómeno universal que traspasa las culturas y los tiempos. Es un asunto humano que, aunque no tengamos conciencia de las fibras que está tocando, lo aprehendemos intuitivamente. Umberto Eco refiere que en la tragedia se viola una regla de carácter universal, que conmueve; mientras que en la comedia se viola una regla particular, limitada a un período determinado y una cultura específica¹. La comedia entonces va de la mano con un tiempo, una sociedad y una cultura, mientras que la tragedia es atemporal, y como una lección de antropología cultural nos permite identificarnos con una regla que quizá no es la nuestra².

Esta investigación se plantea como evento de estudio la configuración de lo trágico, y utiliza como criterio de análisis el modelo semiótico de las pasiones propuesto por Greimas y Fontanille. Este fenómeno ha sido estudiado y definido desde otras disciplinas, este trabajo apunta a una definición desde la semiótica, disciplina que se ocupa de los procesos de articulación y producción de sentido, incluyendo la dimensión sensitiva y perceptiva en el plano de la significación.

I. 2. *Corpus*: La *Medea* de Séneca

Para acercarnos a nuestro evento de estudio, la configuración semiótica de lo trágico, hemos escogido como *corpus* la *Medea* de Séneca. Esta obra es una versión del mito que forma parte del ciclo mítico de los Argonautas.

¹ Cf. "Lo cómico y la regla", *La Estrategia de la Ilusión*, Barcelona, 1986, p. 370.

² Cf. *Ibidem*, p. 371.

Medea es conocida como la mujer que asesinó a sus hijos en venganza contra su esposo que la abandonó para casarse con otra mujer. Es representada en el escenario griego, por primera vez, por el tragediógrafo Eurípides hacia el 431 a.C.. Es difícil determinar el contexto de producción del relato genuino que da lugar a estas posteriores versiones. El mito de los argonautas y la búsqueda del vellocino de oro eran conocidos desde la *Odisea* de Homero³. Se encuentra también referencia a la aventura de Jasón en la *Teogonia* de Hesiodo (v.v. 992-1002) y del nombre de Medea (v.v. 957-962). El poema *Las Argonauticas* de Apolonio de Rodas y la *Pítica IV* de Píndaro son fuentes para conocer el mito de Medea y Jasón.

Se encuentran adaptaciones de esta figura en variadas manifestaciones artísticas como la literatura, el cine, la pintura, el teatro. En el teatro es conocida la adaptación de Corneille (1635), Richard Glover (1761), Franz Grillparzer (1924), y Miguel Unamuno (1933). Hay adaptaciones de la Medea de Séneca como la versión de Christa Wolf (1991) y Fermín Cabal (1999). En el cine está la versión de Pasolini (1969), basada en Eurípides, o adaptaciones cinematográficas que actualizan la historia a tiempos modernos, como la película de Arturo Ripstein “Así es la vida” (2000).

Cada elaboración, a pesar de tratar el mismo mito, fue perfilando ciertos rasgos de los personajes y las acciones. Así como hay motivos que no varían, que son inmutables y que se corresponden con una configuración de personajes con una articulación prefijada, hay otros aspectos que pueden variar según el autor y el contexto, como comenta Leonor Pérez:

los momentos o nexos temáticos constituyen la materia que no se puede eliminar del mito, sin embargo, las causas que unen los temas y las motivaciones de los personajes son presentadas de distinta forma

³ XII, 69-70.

por los diferentes autores, de tal modo que la caracterización de los personajes va adquiriendo rasgos peculiares a lo largo de la tradición⁴.

En este sentido, hay quienes sostienen que el mito de Medea ha sido manipulado para su representación. Bernardita Bolumburu⁵, expone que hay dudas acerca de la fidelidad que guarda la versión de Eurípides, que ha sido una base para la obra de Séneca, con respecto a las fuentes alternativas que hacen referencia al mito de Medea. La autora explica que la construcción de Medea como la asesina de sus hijos correspondería a una creación por parte de Eurípides⁶.

Más allá de esta cuestión, el texto que conforma nuestro *corpus* representa a la heroína como presa de sus pasiones, tales pasiones la llevan hasta el asesinato premeditado de sus hijos, si bien la versión de Eurípides nos muestra una trama compleja, una Medea cruel, la versión de Séneca intensifica estas pasiones. En la heroína confluyen unos rasgos que se perfilaron en elaboraciones anteriores, Medea “la extranjera, la maga”.

En la versión seleccionada hemos distinguido unas innovaciones y una perspectiva particular de lo trágico, más allá de los aspectos formales propios del género, las cuales iremos presentando. Por eso la *Medea* de Séneca nos parece pertinente para nuestro análisis, sin perder de vista la versión de Eurípides. Además hay que destacar que “el efecto de la tragedia clásica sobre Occidente en los tiempos de su brote espiritual, no partió en modo

⁴ Leonor Pérez, “*Pariat Jason: La feminización de Jasón en la Medea de Séneca*”, en *Virtuti Magistri Honos A. Alberte Septuagesimo anno dicta*, Zaragoza, 2011, p.420.

⁵ “La transfiguración histórica del mito de Medea. De Eurípides a Christa Wolf”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, N° 11 (2009): 359-385.

⁶ Greimas, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, p. 338, expone “se dice que Eurípides fue el primero en afirmar que los hijos de Medea habían sido muertos por su madre. En la versión anterior eran lapidados por los corintios, quienes los castigaban de este modo por haber llevado a Creúsa el vestido y las joyas”.

alguno de los grandes trágicos áticos, sino que más bien fue Séneca, en grado decisivo, el portador de tales influencias”⁷.

I. 3. El método de análisis

La primera parte de este trabajo comprende la presentación del tema y la caracterización del *corpus* escogido para el análisis. En la segunda parte se exponen los principios teóricos y metodológicos que sustentan esta investigación. Se presentan los aspectos teóricos relacionados con el evento de estudio: definición y características de la tragedia como género, las características de las obras trágicas de Séneca. Luego se expone el modelo teórico que fundamenta la metodología de nuestro análisis: la semiótica greimasiana, desde la semiótica de primera generación hasta la semiótica de segunda generación que abarca la semiótica de las pasiones y el giro semiótico propuesto por Fabbri, entre otros. Al final de esta parte están los antecedentes de esta investigación, clasificados en: estudios acerca de las pasiones en la antigüedad, acerca de la Medea de Séneca, reflexiones acerca de lo trágico.

La tercera parte corresponde al análisis. Esta investigación, de diseño documental, en tanto que ejercicio semiótico, no se enfoca en analizar la estructura del género trágico, sino que se interesa en el abordaje y la articulación de lo trágico.

Para tal labor partimos, en una primera instancia, de la revisión del texto en su lengua original, el latín. Las traducciones al español citadas en este trabajo han sido hechas con las adecuadas exigencias, cotejando con otras traducciones como la versión en inglés de la Loeb Classical Library traducida por Frank Justus Miller⁸, la traducción en verso de Valentín García

⁷ Lesky, *Historia de la Lit...*, *Op. Cit.*, p. 34.

⁸ Séneca, *Tragedies*, London, 1958.

Yebra⁹, y la traducción y edición crítica de Leonor Pérez Gómez¹⁰, para efectos de una traducción lo más acertada posible con respecto al texto original.

Luego de la traducción consideramos el método de análisis filológico-literario del *corpus* que nos permitió determinar el léxico que describe las emociones y pasiones que articulan la narratividad de esta obra. Con la apoyatura de gramáticas y diccionarios especializados, como: el *Diccionario etimológico de la lengua latina* de Ernout et Meillet y el *Diccionario latino* de Lewis and Short; el abordaje del texto adquiere el rigor exigido en la selección de las variables textuales adecuadas, así como la certeza de la formulación de un modelo interpretativo coherente.

El análisis narrativo parte de la descripción del Modelo actancial y la sintaxis modal que determinan los contornos generales del esquema narrativo canónico de esta obra. Se distinguen la función *hacer* que transforma los estados como operaciones elementales de *conjunción* o de *disjunción* entre sujetos y valores, para revisar los cambios de estado que caracterizan a los personajes y los papeles que asumen estos personajes en los *performances*.

Para el análisis de los programas narrativos distinguimos el algoritmo de transformación de los enunciados narrativos, con la apoyatura en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* de Greimas y Courtés¹¹, en las siguientes fases: una operación previa que provoca la acción (*mandato, contrato o manipulación*), la adquisición de la *competencia* del *Sujeto* que lo capacita para que pueda ejecutar el acto; la operación de *realización* en sí del acto mismo y, finalmente, la calificación o *sanción* del acto. Este proceso nos permitió identificar el *programa narrativo* base y los programas narrativos de uso, al mismo tiempo que identificar y hacer explícitos los *antiprogramas*,

⁹ Séneca, *Medea*, Madrid, 2001.

¹⁰ Séneca, *Tragedias Completas*, Madrid, 2012.

¹¹ *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, 1982.

aquellos *programas narrativos* orientados desde el *oponente*. Esta revisión no pasa por alto los puntos de encuentro y desencuentro con respecto a la *Medea* de Eurípides, para indagar en el significado de los mismos.

Luego se procedió al correspondiente análisis del esquema pasional del *corpus* seleccionado. Comenzamos guiándonos por las definiciones de diccionarios especializados para tener una primera idea de la definición de las emociones en cuestión, y así saber a qué configuraciones más extensas pertenecen. Este análisis sigue los postulados del modelo de la “semiótica de la acción” propuesto en de Greimas y Fontanille¹², considerando los componentes de la dimensión pasional que presenta Fabbri¹³: la aspectualidad, la temporalidad, la modalización y la estesia.

Esta semiótica del mundo sensible reconoce la existencia de un componente patémico como motor de las relaciones y actividades humanas: la incoación del significado. Por tal motivo hemos considerado este modelo metodológico para analizar la dimensión sensorial y afectiva que participa en la construcción del sentido del discurso trágico, además de la dimensión de la acción (transformaciones del nivel narrativo) y la cognición (categorizaciones) que determinan la construcción de la significación discursiva global.

Finalmente se expone la discusión de los resultados hallados a lo largo del análisis, orientándonos hacia una caracterización de lo trágico en esta obra desde la perspectiva semiótica. A estudios posteriores corresponderá llevar este análisis a un *corpus* más amplio para determinar la correspondencia de los rasgos identificados, que nos permitan definir esta noción a nivel general.

¹² *Semiótica de las pasiones (De los estados de las cosas a los estados del ánimo)*, Puebla, 1994.

¹³ *Giro Semiótico*, Barcelona, 2000.

II. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

II. 1. Naturaleza de la tragedia como género

El teatro nace con las representaciones de la tragedia, se remonta a la Grecia Clásica del s. V a. C. La función de la tragedia es sus principios no era simplemente el espectáculo de entretenimiento, representaba un ritual colectivo de la polis. Las representaciones trágicas tenían lugar en el contexto de las Grandes Dionisiacas o Dionisiacas Urbanas, fiestas celebradas como culto a Dioniso¹⁴, al principio de la primavera. Dioniso no pertenece al círculo de los verdaderos Olímpicos, es un dios extranjero¹⁵, también se le llama comúnmente, entre sus otras denominaciones, Baco. Es por excelencia el dios del vino, también se le asocia con la protección de la vida, la fertilidad y la vegetación, así como símbolo del placer y del dolor¹⁶.

Dioniso es un dios ambiguo, personifica fuerzas misteriosas, bienhechoras y aterradoras de la naturaleza. J. Vernant describe su esencia de esta forma:

Dioniso no encarna el autodomínio o la moderación o la conciencia de los propios límites, sino la búsqueda de una locura divina, de una posesión extática, la nostalgia de un más allá absoluto; la no estabilidad y el orden, sino es prestigio de una especie de magia, la evasión hacia un horizonte diferente; es un dios cuya figura inalcanzable, aunque cercana atrae a sus fieles hacia las rutas de la alteridad y les abre paso a una experiencia religiosa casi única en el paganismo, la del destierro radical de sí mismo.¹⁷

En estas fiestas reinaba el desenfreno, el abandonarse a Dioniso, como ritual religioso era una actividad pública, una actividad del Estado, "el acto religioso fundamental no era la plegaria individual, privada e íntima, sino la gran

¹⁴ "Era festejado mediante tumultuosas procesiones, en las que figuraban, evocados por máscaras, los genios de la tierra y la fecundidad. De estos cortejos se originaron las representaciones más regulares, del teatro, la comedia, la tragedia y el drama satírico, que conservó por más tiempo la huella de su origen". Cf. Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 2008, p. 141.

¹⁵ En la tragedia de Eurípides, el mismo Dioniso reconoce: "Lidia es mi patria" (*Bacantes*, 464).

¹⁶ Acerca de Dioniso cf. Otto, W., *Dionisos. Mito y culto*, Madrid, 1997.

¹⁷ El Dios de la ficción trágica. En *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Vol. 2, Madrid, 2022, p. 22.

ceremonia en que participaban todos los miembros de la colectividad”¹⁸. Se celebraban con danzas y cantos, llamados ditirambos, una forma de poesía lírica entonada por un coro dirigido por un guía, llamado corifeo. En éstos se solía implorar la llegada de Dionisos.

Desde sus primeras manifestaciones, se evidencia un sentido religioso en el drama, según ese trasfondo dionisiaco originario. Estas raíces definen la tragedia como una manifestación del colectivo, investida con un matiz religioso que no está apartado de lo político y social.

Acerca de los orígenes de la tragedia, contamos con la teorización de Aristóteles, que vincula el surgimiento de la tragedia a partir de la evolución del ditirambo y de cantos satíricos¹⁹. El autor explica que el ditirambo fue adquiriendo carácter dramático, a medida que se iba desarrollando el drama y aumentando el diálogo, se iba mermando la importancia y protagonismo del coro, “aparentemente determinados directores fueron apartándose de los coristas para cantar por sí mismos un tema narrativo, que desarrollaban con bastante libertad, tejiendo una trama, sin representarla, pero que relegaba al coro a una segunda voz colectiva que incitaba o comentaba la actuación de la primera”²⁰.

Por otra parte, Aristóteles hace referencia a una naturaleza satírica, la tragedia en sus comienzos estuvo constituida por temas breves de tonos burlesco, pero este lenguaje fue evolucionando, haciéndose más formal y grave. Cambian los versos, del tetrámetro trocaico utilizado por la sátira (vinculado a la danza) evoluciona hacia el trímetro yámbico, más cercano al tono del diálogo²¹.

¹⁸Badillo, P., *La tragedia Griega: estudios sobre la tragedia, Esquilo, Sófocles, Eurípides*, Universidad de Puerto Rico, 2004, p. 8.

¹⁹ *Poet.*, 1449a. Seguimos la traducción de Angel Capeletti, Caracas, 1991.

²⁰ Badillo, P., *Op. Cit.*, p. 9.

²¹ *Poet.*, 1449a.

Aristóteles elabora toda una teoría acerca del discurso trágico. Así pues, explica que la tragedia es “la imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y el temor, a la purificación de estas pasiones”²². De esta definición, para efectos de este trabajo, consideramos pertinente revisar ciertos aspectos, la tragedia como imitación de una acción y el efecto psicológico que la tragedia genera en el espectador.

La tragedia trata acerca de un pasado mítico, sus temas son conceptos que se entendían como universalmente admitidos, los mitos, modelos del más alto valor humano. Estas representaciones dan una mirada a conocidos personajes de mitos griegos, un retorno a las imágenes oscuras y al mismo tiempo esclarecedoras de los mitos, que representan un canal de contacto entre experiencias subjetivas individuales e imágenes del mundo colectivas. Aristóteles define el mito como “la mimesis de la acción y el principio y el alma de la tragedia”²³.

La tragedia como género se centra en las acciones, y los personajes están subordinados a la acción, por ello Aristóteles enfatiza que la tragedia no es representación de hombres, sino de acciones, pues la felicidad o la desdicha se dan a partir de una acción²⁴.

Hay que destacar, con respecto a la esencia mimética de la tragedia, que Platón encuentra que el contenido de la tragedia como creación poética no tiene verdad alguna. Considerar es la imitación del mundo sensible que, a su vez, es imitación de la verdadera realidad de las ideas: “no fabrica lo real,

²² *Poet.* 1449b.

²³ *Poet.*, 1450a 4. Cf. Vernant, J. *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua Op. Cit.*

²⁴ *Poet.*, 1450a 4.

sino algo que es semejante a lo real, pero no es real”²⁵. Eso que se muestra es una apariencia, una imitación, que depende de la mirada del que imita, que está vacía de contenido.

Con respecto a la representación de lo real por medio de la mimesis, Aristóteles le da importancia a la verosimilitud de la acción que se recrea. Presenta que la realidad teatral debe estar sometida más que a las leyes miméticas de lo real como posible creíble, a las leyes de la verosimilitud propia. La verdad representada en escena no se mide por la verdad de la vida. Lo posible creíble es aquello que puede ser verdad en la vida, en la realidad histórica, lo imposible verosímil es lo que, pudiendo no ser verdad en la vida, sí es verosímil y convincente, en el teatro lo imposible se puede hacer verosímil²⁶. Sólo por la excelencia poética de la imitación puede hacer que lo imposible, lo extraordinario y maravilloso puedan tornarse verosímiles, caso contrario, una mala imitación puede hacer que lo posible no convenza. Para la tragedia es preferible tratar algo imposible pero creíble que posible pero no creíble, el poeta lo es más por los argumentos que por los metros²⁷.

Otro rasgo que define a la tragedia es que tiene como finalidad despertar ciertas afecciones: el temor y la compasión. Por medio de estos estados emotivos se puede alcanzar un efecto catártico, un estado de purificación o mejoramiento de carácter ético. Del griego κάθαρσις *kátharsis*, purificación, éste se trata de un término médico, hace referencia a un efecto que produce la evacuación de humores o materias que son consideradas como nocivas. Al respecto, Paglialonga explica que hay interpretaciones controversiales acerca de la catarsis que se mueven entre quienes la entienden como una

²⁵ *Rep.*, 597 a., Seguimos la traducción de Conrado Eggers Lan, Madrid, 1988.

²⁶ *Poet.* 1460a.

²⁷ *Poet.* 1451b.

clarificación intelectual, y los que la perciben como una purificación o purgación emocional, médica o ritual²⁸.

En este sentido, Aristóteles explica que la acción debe representar situaciones terribles y lamentables, que haya un paso desde la felicidad hacia la desdicha²⁹, tales acciones generarán la compasión por el otro y el temor en el semejante, el espectador debe sentir temor ante los acontecimientos que le suceden al héroe, proyectando en ellos sus bajas pasiones a través de la identificación. Al identificarse con el héroe, someten su espíritu a la purificación y sienten que esto les puede suceder en algún momento de su vida, por lo cual despertará en ellos conmiseración.

Estas emociones que debe despertar la tragedia son consideradas por Aristóteles como un camino de fortalecimiento, “no las veía como una amenaza a la razón, sino más bien como un elemento necesario en la formación de juicios rectos”³⁰. No se trata de emociones que paralizan y debilitan el espíritu, o causan un daño emocional, como lo consideraba Platón³¹, el espectador de una tragedia aristotélica ve “una secuencia lógica diseñada para aumentar su comprensión”³². Aristóteles da un giro a la cuestión de la tragedia como género, en su obra analiza la tragedia, ante todo, como un arte poética, una técnica.

II. 2. Las tragedias de Séneca

Lucio Anneo Séneca (4 d. C- 65 d. C) fue un filósofo romano y exponente de las letras latinas de la época imperial. Considerado como una importante

²⁸ Cf. Paglialunga, E., *Manual de teoría literaria clásica*, Mérida, 2001, p. 82.

²⁹ Aristóteles menciona unos aspectos que determinan el desarrollo de la acción en la tragedia: la *peripecia* o la forma en que la vida del héroe cambia de bien a mal. Así, ese cambio se da en la vida de los héroes sin que éstos lo sepan y produce la posterior *anagnórisis* o reconocimiento; es decir, el momento en que se reconoce tal cambio. Aristóteles refiere que la forma correcta de presentar el cambio del héroe es la caída desde la felicidad debida a un fallo o error, *hamartía*. Cf. *Poét.*, 1453a.

³⁰ Staley, G., *Seneca and the idea of tragedy*, Chicago, 2010, p. 15.

³¹ *Rep.* 605a.

³² *Rep.* 605a.

figura intelectual, moral y política de su época, “le corresponde la gloria de ser el primer y gran filósofo latino de todos los tiempos, él que era orador por razones profesionales y familiares, aunque amante de la ciencia y la filosofía por placer”³³.

Séneca pasó a la historia como el máximo representante del estoicismo romano, en una etapa tan turbulenta, amoral y antiética como lo fue la plena decadencia de la etapa imperial en que vivió. Este pensamiento, heredado de la corriente estoica original que había surgido en Atenas en el siglo III a. C., propugna la sabiduría y la virtud como la meta de la vida moral. La sabiduría consistirá, según esta doctrina, en seguir a la naturaleza, una naturaleza regida por la razón, de modo que obedecer a la naturaleza es obedecer a la razón³⁴.

El ideal de este pensamiento era equilibrar el temperamento anímico para estar a salvo de las veleidades de la fortuna y de los impulsos del deseo que oscurecen la libertad, que no es más que la tranquilidad del espíritu, la imperturbabilidad del ánimo que hace frente al destino. Entonces contra las pasiones se propone la *apatía* perfecta, “la indiferencia absoluta hace al hombre superior e indiferente a todos los dolores y placeres, a todas las pasiones con sus objetos, este es el carácter del hombre sabio, del hombre de virtud”³⁵.

Esta *apatía* es un desapasionamiento con respecto a acontecimientos exteriores que no se pueden controlar. Al respecto Rodrigo Sebastian Braicovich comenta que

Las AR³⁶ podrían ser consideradas legítimas y justas si aquellos antes quienes reaccionamos no hubieran estado determinados a obrar como lo hicieron, esto es, si hubiera estado en su poder no realizar las

³³ Segura, B., “La Roma que acogió a Séneca”, *Thémata, Revista de filosofía*, N° 16 (1996):19.

³⁴ Al respecto cf. Reudans-Schils, G., *The Romans Stoics. Self Responsibility and affection*, Chicago, 2005; Morford, M., *The Roman Philosophers*, London and New York, 2002.

³⁵ Gonzales, Z., *Historia de la filosofía*, Barcelona, 2007, p. 264.

³⁶ “Actitudes reactivas”.

acciones que realizaron, *cuando* las realizaron y de la *manera* en que las realizaron Dado que las acciones humanas están regidas por el mismo grado de determinación que las acciones de los animales y las plantas, la única conclusión posible consiste en negar *legitimidad* y *justicia* a dichas actitudes³⁷.

No se trata de una indiferencia hacia el otro, sino de la supresión de todas las actitudes hacia las acciones del otro, que surgen por una consideración personal de que él podría haber actuado de otra manera, la manera que uno cree correcta, pero como afirma Epicteto “este hombre piensa que lo que hace está bien hecho”³⁸.

Entonces el estoicismo plantea un rechazo a las pasiones que nos convierten en esclavos y nos acercan a los vicios,

No se trata de moderarlas, sino de extirparlas por completo. No confundamos el verdadero sentido de esta doctrina; no veamos en ella una cólera enfática y vengadora que quiere llegar hasta el fin y aplastar a la bestia, ni una exageración de rétor que nos exige lo imposible para obtener un esfuerzo más: Séneca no tiene nada de rétor. Hay que aniquilar los efectos porque nunca estamos seguros de haberlos domesticado; pueden acabar por desencadenarse, llevándose nuestra razón³⁹.

Las pasiones nacen de una razón debilitada, por un mal juicio es que se cae en estados emocionales desordenados que generarán acciones fuera de los límites: “si concedemos algún derecho a la tristeza, al temor, a la codicia, a los restantes afectos desordenados del alma, no ejerceremos dominio sobre ellos”⁴⁰.

Séneca tiene escritos filosóficos en prosa, los diálogos *De providentia*, *De constantia*, *De otio*, *De clementia*, etc.; las cartas: *Epistulae morales ad Lucilium*; *De consolatione: ad Polybium, ad Marciam, ad Helviam*; *De ira*. Se

³⁷“Actitudes strawsorianas y el determinismo: el compromiso con otros en el estoicismo romano”. *Δαίμων. Revista de filosofía*, 45 (2008): 85-102.

³⁸ Esa persona que actúa de determinada forma, porque no juzga sanamente, se engaña a sí mismo por no discernir la verdad. Cf. Epict., *Ench.*, 64. Trad. Paloma Ortiz.

³⁹Veyne, P., *Séneca y el estoicismo*, México, 1995, p. 70.

⁴⁰ Sen. *Epist. a Luc.*. XI-XIII, 85, 11.

cuentan también nueve tragedias, *Hercules Furens*, *Troades*, *Medea*, *Phoenissae*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Tyestes*, *Agammenon*, *Hercules Oetano*, y *Octavia*, que es de dudosa atribución.

Al momento de estudiar el drama de Séneca hay ciertos aspectos que no se pueden dejar de lado, los factores que contextualizan y condicionan estas obras: por una parte, las fuentes literarias, entre las que la tragedia griega es el antecedente principal; luego, el asunto del pensamiento estoico del autor, la importante presencia de lo retórico en el aspecto formal y el ambiente sociopolítico de Séneca y sus obras.

De las obras trágicas del mundo grecorromano se han conservado las tragedias griegas clásicas y las tragedias de Séneca. La primera fuente literaria para la obra de Séneca es el legado de la literatura griega del V a. C. Los precedentes romanos están constituidos por Ennio y Accio, representantes del período arcaico de la literatura romana, y Ovidio, enmarcado en el período clásico, en los siglos III y II a.C. De las tragedias que se escribieron en Roma, las de Séneca son las únicas que se conservan completas. Con respecto a la relación de las tragedias de Séneca con sus precedentes romanos, Jesús Luque comenta que es probable que existan puntos en común, pero no es necesaria una correspondencia, “los paralelos establecidos entre las tragedias de Séneca y la antigua tragedia romana no resisten el análisis”⁴¹, de lo que sí no cabe duda es de la gran influencia que ejercieron sobre Séneca grandes poetas como Virgilio, Horacio y Ovidio.

De modo que el antecedente trágico por excelencia para las tragedias de Séneca serán las tragedias griegas. Ambas están separadas por medio milenio. Los temas que trata el Séneca en sus tragedias tienen un

⁴¹ El autor comenta que este es un terreno donde no se puede ir más allá de la pura hipótesis. Luque, J., “Introducción”, Séneca, *Tragedias*, Madrid, 1979, p. 23.

precedente en la tragedia griega en Eurípides, Sófocles y Esquilo, “de la temática de esa tragedia, Séneca parece haber escogido aquellos puntos y parcelas que mejor cuadraban a sus propósitos y a sus principios. De ahí parece que de los tres trágicos sea Eurípides el que parece haber sido el modelo preferido de Séneca”⁴².

Obras como *Hercules Furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Phaedra* y *Medea*, la tragedia que nos ocupa, tienen como modelo las tragedias de Eurípides. Esto no le resta originalidad al trabajo de Séneca, quien ha tomado unos temas, unos personajes y una estructura, y los ha reconstruido a partir de unos nuevos presupuestos, generando un producto con unos rasgos propios del autor y la época. No cabe duda de que hay elementos comunes con Eurípides más allá de la temática, como “el interés por la especulación filosófica y por la vida humana, por los golpes de efecto, por lo patético...”⁴³, pero es evidente que Séneca, si bien sigue al original, también hay momentos en el acto creativo en los que se aparta de él. Sus obras presentan un planteamiento nuevo a estos elementos tradicionales.

Al acercarnos al contexto sociopolítico de estas obras, hay que tener en cuenta que Séneca vivió bajo el gobierno de cuatro emperadores, Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón. Como preceptor y consejero, Séneca estuvo a la sombra de Nerón, que asciende al poder luego de la muerte de Claudio en el 54 d.C. En el 56 el filósofo publica el tratado *De Clementia* dedicado a Nerón, el cual se presenta como un consejo desde la autoridad del estoicismo, “destinado a informar a la opinión pública de que Nerón, en efecto, es un príncipe clemente, pues la ley de ese género consiste sólo en dar consejos a personas capaces de aceptarlos”⁴⁴.

⁴² *Ibidem*, p. 19.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Veyne, P., *Séneca y el estoicismo*, México, 1995, p. 33.

Los primeros ocho años son calificados por todos los historiadores como signados por una buena gestión, progreso y concordia, hasta que la personalidad de Nerón termina torciéndose: “tenía 21 años y pronto iba a quedar evidencia de que ningún emperador pasado o futuro estaría tan prendado de su poder como ese supuesto comediante coronado”⁴⁵. La esperanza del rey virtuoso se había convertido en una decepción para Séneca. La naturaleza psicótica y criminal de Nerón fue liberándose de las ataduras de sus consejeros, y Séneca se vio expuesto al dilema de retirarse a la manera de un filósofo íntegro o permanecer al lado del tirano tratando de prevenir todos los males que le fueran posible.

En este contexto puede advertirse una función didáctica en las tragedias de Séneca. Se ha tratado de identificar alusiones a ese momento histórico en estas obras, señalando la presencia de un contenido político⁴⁶. Hay propuestas cronológicas de las tragedias que las ubican dentro de la época en que Séneca era educador y consejero de Nerón⁴⁷, se interpreta información sobre Nerón en las obras⁴⁸. Todo esto para demostrar que hay una motivación política en el autor, no sólo en sus obras filosóficas sino también en las trágicas. Según esto la función de sus dramas era “la de servir de lección política a aquél del que fue primero educador y luego consejero”⁴⁹. Al respecto, Tácito hace referencia a la composición de las piezas poéticas por ser del gusto de Nerón:

Mors Burri infregit Senecae potentiam, quia nec bonis artibus idem virium erat altero velut duce amoto, et Nero ad deteriores inclinabat

⁴⁵ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁶ Pociña, A., “Finalidad político didáctica de las tragedias de Séneca”, *Emérita*, Tomo XLIV, Madrid (1976): 279.

⁴⁷ Herrmann, L., *Le Théâtre de Sénèque*, París, 1924, p.72. El autor ubica las tragedias en la época en que Séneca era consejero del emperador Nerón (54-62 d.C.), por su parte, Herzog, O., “Datierung Tragödien dex Senecas”, *RhM* 77 (1928):51. plantea como fecha para las tragedias la época en que Séneca era educador del joven Nerón.

⁴⁸ Conde Guerri, M., *Sociedad romana en Séneca*, Universidad de Murcia, 1979, p. 55.

⁴⁹ Pociña, A., *Op. Cit.*, p. 298.

[...] *obiciebant etiam eloquentiae laudem uni sibi adsciscere et carmina crebrius factitare, postquam Neroni amor eorum venisset*⁵⁰.

Esta referencia a una posible función didáctica se hace en relación también a la doctrina estoica. Standley explica que Séneca ha recibido influencias de Aristóteles, por medio de la tradición estoica, que asimila teorizaciones de la psicología y retórica aristotélicas con respecto a la poesía⁵¹. Se evidencia que sigue a la tradición en la concepción del arte poética como mimesis⁵², y desde este enfoque, la considera como un espacio de representación que puede propiciar la comprensión y el entendimiento, pues, “esa ilusión puede presentar imágenes vivas que nos conducen a la verdad y el conocimiento”⁵³.

En base a la unidad existente entre el trasfondo conceptual de las tragedias y de las teorías expuestas en los trabajos en prosa, se ha analizado la importancia del contenido filosófico estoico en estas obras, y se ha asociado a una suerte de propaganda doctrinal⁵⁴ que responde a una función didáctica. No se duda de los presupuestos filosóficos en las obras de Séneca, lo que es difícil de probar es que hayan sido compuestas para adoctrinar filosófica y políticamente a Nerón. Es precisa la opinión de J. Luque al respecto, al matizar diciendo que más que una finalidad didáctica, lo que encontraríamos en estas obras son la manifestación de unos valores didácticos⁵⁵.

Otro aspecto importante de las obras de Séneca es la presencia de la retórica. Desde la perspectiva de la forma de la obra literaria se aprecia la influencia del retoricismo, que J. Luque comenta ha sido interpretada con valoraciones negativas, “tragedias retóricas”, al respecto es conocida

⁵⁰“...al mismo príncipe; que se atribuía a sí solo el loor de la elocuencia, y que se había dado a componer versos después de que Nerón había mostrado afición a este ejercicio”. *Ann. XIV*, 5 2.

⁵¹ Cf. Standley, G., *Op. Cit.*, p. 16.

⁵² Séneca explica que el artista da forma a una materia, a lo ya existente. Cf. *Epistulas a Lucilio*, 65, 3.

⁵³ Stanley, G., *Op. Cit.*, p.16.

⁵⁴ Cf. Pocina, A., *Op. Cit.*

⁵⁵ *Op. Cit.*, p.34.

apreciación de F. Leo *istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae*⁵⁶.

Hay puntos de encuentro entre los argumentos tratados en las escuelas de retórica y los tratados también por Séneca, en cuanto a contenido, el tema del parricidio, el incesto, la tiranía; en cuanto a formas literarias: la tipificación de caracteres, abuso de las *sententiae*, disquisiciones retóricas típicas, la exageración retórica, utilización de figuras, entre otras⁵⁷. Este estilo declamatorio no es algo propio del teatro, sino que aparece como una tendencia que tuvo gran auge en la producción literaria latina de la época imperial del siglo I, se trata de una literatura de gustos retóricos. A comienzos del Imperio, la retórica en ese contexto de tiranía y pérdidas de libertades públicas, pierde espacio de acción, encontró lugar fundamental en la enseñanza en las escuelas y era un constituyente indispensable en la educación formal del joven romano, aunque esto no era algo nuevo, sin embargo,

lo que había ocurrido a partir del primer período de Augusto fue un aumento en el número de escuelas de este tipo, y (más importante) un creciente interés en las habilidades retóricas de declamación y dramatización con fines en sí mismos y un alejamiento cada vez mayor de los ejercicios declamatorios de cualquier función práctica evidente⁵⁸.

Estos rasgos de estilo no restan valor literario a estas piezas trágicas. Al contrario, “si por la exageración de los caracteres, la hinchazón del estilo, el énfasis de las sentencias, ha dado un giro a la sencillez, algunas veces cándida, de la escena griega, ha logrado, en compensación, una serie interminable de adivinaciones dramáticas y de artificios felices, como

⁵⁶ “Éstas no son tragedias sino declamaciones, compuestas a manera de tragedias y organizadas en actos”. *De Senecae tragoediis observationis criticae*, Berlin, 1878, p. 158.

⁵⁷ Cf. Pociña, A., *Op. Cit.*, p. 280.

⁵⁸ Boyle, A., *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*, London, 1997, p. 21.

anticipos de la escena moderna”⁵⁹. Hay una dialéctica entre moral y retórica que suple ese sentido religioso de la tragedia griega.

En el caso de Séneca, no es un estilo elegido arbitrariamente, sino que es producto de la sensibilidad y formas semióticas de la vida romana de la época. Estas estructuras retóricas que se encuentran de principio a fin, no son un simple ornato, son una forma de articulación de la obra, como nos sugiere A. J. Boyle, una herramienta para dar lugar a un shock psicológico y moral: “el estilo declamatorio de Séneca es casi necesariamente uno de shock, producto de un mundo que gritaba sus estructuras estéticas y morales, que toman imágenes a través de la hipérbole en las artes, en la arena y en el comportamiento político y social, el vacío y el exceso de apetito de la vida romana aristocrática”⁶⁰.

Las tragedias de Séneca se centran en el alma, en el drama psicológico

en el que la atención se centra en el funcionamiento interno de la mente humana, en la mente como lugar de conflicto emocional, el sufrimiento incalculable, el apetito insaciable, alegría maniaca, la vulnerabilidad cognitiva, auto-engaño, la culpa irracional. La dramatización de las emociones parece haber sido fundamental en la tragedia romana de manera distinta a la literatura griega. Seneca hereda esta preocupación y le da un desarrollo impresionante⁶¹.

La representación de la mente humana fundamenta la estructura ideológica de cada obra. No se trata de un acto ingenuo o una intención de ilustrar la teoría estoica⁶², se busca la expresión de un tipo particular de experiencia humana, situaciones paradigmáticas en las que el hombre sucumbe ante pasiones destructivas. El mundo trágico se articula como uno muy distinto al ideal presentado en sus obras en prosa, se da vida a temas como

⁵⁹Uscatescu, J., “Tragedia y política.-Séneca *poeta tragicus*”, *Cuadernos de la Fundación Pastor* (1980): 77.

⁶⁰Boyle, A., *Op. Cit.*, p. 29.

⁶¹*Ibidem*, p. 25.

⁶² Cf. Duque, L., *Op. Cit.*, p. 38 ;.Boley, A., *Op. Cit.*, p. 32

el determinismo de la historia, la genealogía y la ciclicidad del mal, la fragilidad de las formas sociales y religiosas, la fragilidad de las formas epistemológicas, el fracaso de la razón, la civilización como contradicción moral, el hombre como bestia, como víctima existencial, el poder, la impotencia, el engaño, el autoengaño, la futilidad de la compasión, la libertad, la conveniencia y el valor-paradoja de la muerte, el hombre, dios, la naturaleza, la culpa, el sufrimiento inmerecido, y la certeza de los derechos humanos, el dolor, el terror de la experiencia del mal, el inexorable, paradójico, amoral, incluso moralmente perverso orden de cosas, el triunfo del mal, y en una jugada (*Hercules Furens*), la posibilidad de la redención humana⁶³.

El género trágico es un espacio para idealizar y universalizar sentimientos y personajes. Aunque domina el mismo carácter de patetismo en las obras trágicas de Séneca, hay diferencias ideológicas de una obra a otra, se representan mundos distintos y distintivos. En este trabajo nos acercaremos a la representación de lo trágico a partir de la tragedia de *Medea* compuesta por este autor, tomando en cuenta el panorama que hemos presentado acerca de la composición de tragedias de Séneca, el cual, sin ánimos de ser exhaustivo, se ha centrado en algunos aspectos pertinentes para esta investigación. Ahora se expondrá el modelo teórico que sustenta este trabajo.

II. 3. MODELO TEÓRICO Y METODOLÓGICO: SEMIÓTICA GREIMASIANA: HACIA EL RECORRIDO EMOCIONAL

II.3.1. Introducción: Semiótica de primera generación

La semiótica de Greimas, en el marco de la Escuela de Paris, se ocupó de los discursos narrativos y se plantea como objetivo “explicitar —en forma de una construcción conceptual— las condiciones de la aprehensión y de la producción del sentido”⁶⁴. Esta semiótica supera las unidades de análisis propuestas, por ejemplo, por la lingüística frásica, que considera la frase como elemento con independencia sintáctica, dentro de esta corriente se

⁶³ Boyle, A., *Op. Cit.*, p. 33.

⁶⁴ Greimas, A., Courtés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Op. Cit.*, p. 371.

encuentran los trabajos de Bloomfield y Hjelmslev, como explican Greimas y Courtés

Que la empresa sea ascendente y parta de elementos mínimos (Bloomfield) o que sea descendente y proceda por segmentación (Hjelmslev), el resultado es comparable en ambos casos: la frase aparece como una totalidad que cubre una jerarquía sintáctica⁶⁵.

También cabe mencionar la lingüística oracional, con el aporte de Chomsky y su gramática generativa. Entonces esta semiótica va más allá y distingue como unidad de sentido y análisis al discurso, por lo que su objetivo será formalizar la organización y producción de los discursos, pudiendo ser éstos de carácter lingüístico o no lingüístico (un rito, un film, los dibujos animados)⁶⁶, se trata de una lingüística discursiva..

Esta teoría es, por una parte, de corte estructuralista, influenciada por los aportes en lingüística de Saussure y Hjelmslev, por lo que mantiene el concepto de sistema e inmanencia y apunta hacia una descripción de la estructura narrativa, para lo que “deberá reunir todos los conceptos que, aun siendo ellos mismos indefinibles, son necesarios para establecer la definición de la estructura elemental de la significación”⁶⁷. Por otra parte, estuvo nutrida por los análisis de Propp, los cuales “le permitieron aprovechar el descubrimiento de las regularidades en las que se sostienen la mayoría de los relatos y, consecuentemente, confirmar la existencia de formas universales en la organización narrativa”⁶⁸.

En este sentido, se muestra que el interés de la semiótica de primera generación⁶⁹, en el caso de Greimas:

⁶⁵ *Ibidem*, p. 186.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 126.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Dallera, O., “Greimas y el discurso”, *Seis semiólogos en busca de un lector N° 2*, Quito, 2000, p. 19.

⁶⁹ Se dice de primera generación porque luego en los años 90 Greimas retoma la semiótica estructural y propone un nuevo modelo, hecho que representa un segundo momento para la semiótica.

Consiste en dotar de instrumentos que permitan hacer aparecer la estructura y la forma de contenido, dando reglas concretas para la construcción de los efectos de sentido producidos por el texto en unas oposiciones estructurales que están fundamentadas en las oposiciones⁷⁰.

II. 3. 2. El Recorrido Generativo

Para este análisis, Greimas plantea una teoría semiótica de tipo *generativo*, según la cual la significación se construye a manera de un *recorrido* que va de lo simple a lo complejo y de lo abstracto a lo concreto⁷¹ a través de una serie de niveles jerárquicamente organizados. Así pues, se propone el método del Recorrido Generativo de la Significación (RGS) para ilustrar el simulacro de producción del discurso.

Figura 1. Esquema del Recorrido Generativo de la Significación (RGS)⁷²

RECORRIDO GENERATIVO			
	Componente sintáctico		Componente semántico
Estructuras semionarrativas	Nivel profundo	SINTAXIS FUNDAMENTAL	SEMANTICA FUNDAMENTAL
	Nivel de superficie	SINTAXIS NARRATIVA DE SUPERFICIE	SEMANTICA NARRATIVA
Estructuras discursivas	SINTAXIS DISCURSIVA Discursivización actorialización temporalización espacialización		SEMANTICA DISCURSIVA Tematización Figuritivización

⁷⁰ Equipo Cahiers Evangile, *Iniciación en el análisis estructural*, Madrid, 1980, p.14.

⁷¹ Cf. Greimas, A., Courtés, J., *Op. Cit.*, p. 194.

⁷² Tomado de *Ibidem*, p. 197.

Este modelo representa el proceso de articulación y producción de sentido en base a dos grandes componentes. Parte de las estructuras semionarrativas, en las que se organizan los semas para producir las primeras categorías semánticas, desde donde se desarrollará la significación, hasta llegar a las estructuras discursivas. La articulación de ambas estructuras rige la organización del discurso antes de su manifestación⁷³, pues el discurso es definido como una superposición de niveles a profundidad.

II. 3. 3. Estructuras Semionarrativas

Con la premisa de que el sentido se funda en la diferencia, el análisis semiótico debe distinguir y describir esas diferencias en el texto. La narratividad se concibe como “un fenómeno de sucesión de estados y de cambios manifestado en el discurso y responsable de la producción del sentido”⁷⁴. Entonces el análisis tendrá por finalidad dar cuenta de la sucesión de estados y cambios que se dan a partir de una relación S-O y de sus transformaciones, generadas por la apropiación o pérdida de objetos de valor (conjunción o disjunción) en el discurso, proceso que se denomina programa narrativo.

El nivel profundo de esta gramática generativa comprende un sistema conceptual o axiológico que se puede analizar y reconstruir con la ayuda del “cuadrado semiótico”, modelo de la estructura elemental de toda significación.

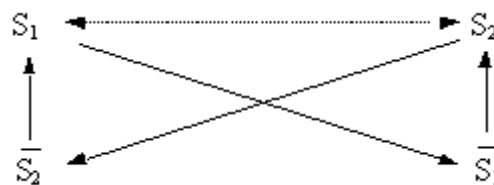
⁷³ *Ibidem.*, p. 125.

⁷⁴ Grupo de Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, 1982, p. 24.

II. 3. 4. El cuadrado semiótico

El cuadrado semiótico articula los significados y pone dos términos sobre un eje semántico común. De este modo se obtienen las relaciones de contrariedad, contradictoriedad e implicación, según una lógica binaria donde un significante tiene sentido por su relación a un significante opuesto, a través del cuadrado semiótico. Greimas y Courtés señalan que “toda estructura elemental de la significación, definida, en primera opción, como una relación entre al menos dos términos, sólo descansa en una distinción de oposición”, así pues, el cuadro semiótico expresa visualmente las relaciones de oposición que se suceden en un relato, que pueden ser múltiples.

Figura 2. Esquema de cuadrado semiótico⁷⁵



En el cuadrado semiótico, la flecha doble continua señala una relación de contradicción, la discontinua la relación de contrariedad, la flecha con una sola dirección, la relación de complementariedad.

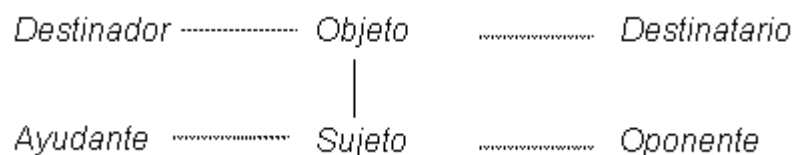
El eje semántico S (que corresponde a la sustancia de contenido) articula dos semas contrarios S1 S2 (categoría sémica binaria). Cada uno de estos términos es susceptible de proyectar separadamente la existencia de dos términos contradictorios S1 S2. Si el eje semántico S puede ser redefinido después de explicar su articulación binaria sémica, como un sema complejo que relaciona (une) sus términos S1 y S2 por una doble relación de

⁷⁵ Tomado de Greimas, A., Courtés, J., *Op. Cit.*, p. 97.

disyunción, éstos a su vez mantienen una relación de implicación con los elementos contradictorios de sus respectivos contrarios.

II. 3. 5. Modelo Actancial

Sobre estos elementos opuestos se articula otro nivel donde se le asigna un valor a cada elemento. Para trabajar con ese nivel superficial se postula el modelo actancial, Greimas elabora un modelo hipotético de organización general de la narratividad que permite dar un nuevo enfoque al análisis de la función narrativa del personaje, donde se ve la existencia de invariantes: *sujeto* y *objeto*. El *Objeto* es lo que el *sujeto* se pone como meta, para llegar a él utiliza un vehículo. El sujeto cuenta con un aliado para conseguir el *objeto*; pero a la vez existe un *oponente* que le obstaculiza el logro de su objetivo, hay una situación que propicia la persecución del objeto (*destinador*) y un fin del objeto (*destinatario*). Así se organiza una semántica narrativa básica, donde aparecen las relaciones de unión o separación entre Sujetos y Objetos.



Esta representación del sistema se fundamenta en unas isotopías -otro concepto importante dentro de este modelo de análisis- donde cada elemento está definido por su interrelación con los otros. Greimas y Courtés definen el concepto de isotopía como:

Inicialmente iteratividad a lo largo de una cadena sintagmática de clasemas que aseguran al discurso enunciado su homogeneidad.

Posteriormente, el concepto se extendió y designo la recurrencia de categorías sémicas tanto temáticas (abstractas) o figurativas⁷⁶.

La permanencia o redundancia de unos rasgos mínimos que van a representar la coherencia del discurso. Se manifiesta una línea de sentido sobre la base de un conjunto de semas (unidades mínimas de sentido) en el mismo eje sintagmático, se trata de un nivel profundo de análisis, nivel sémico.

II. 3. 6. Estructuras discursivas

Por otra parte, la sintaxis discursiva se encarga de discursivizar las estructuras profundas, en el plano de la enunciación –instancia de la discursivización de la lengua⁷⁷- por medio de operaciones de desembrague y embrague, para dar como resultado “un dispositivo de actores, un ámbito temporal y a la vez espacial donde se inscriben los programas narrativos provenientes de las estructuras semionarrativas”⁷⁸, esto hace referencia a la actorización, la temporización y espacialización del programa narrativo. Así comienzan a articularse los planos superficiales (estructuras discursivas) con planos profundos (estructuras semio-narrativas).

La Semántica discursiva figurativiza el discurso, inscribiendo un programa narrativo a ciertas configuraciones discursivas con los subcomponentes de tematización y figurativización que operan en esta instancia del recorrido. Hay que destacar que “al introducir nuevas articulaciones en cada etapa del recorrido, aporta, al mismo tiempo, un enriquecimiento o un aumento del sentido, si se supone que la significación no es otra cosa que articulación”⁷⁹.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁷⁷ Benveniste, E. *Problemas de lingüística general II*, Buenos Aires, 1977.

⁷⁸ Greimas, A., Courtés, J., *Op. Cit.*, p. 126.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 91.

Mediante la tematización se comienza a semantizar el programa generado por el recorrido narrativo. Se toman los valores actualizados por la semántica narrativa y se organizan en forma de temas en los programas narrativos, en este plano se adscriben líneas temáticas que desarrolla el discurso para dar paso a la figurativización y a los nuevos vertimientos que se añaden a este nivel para instalar ahora las figuras del contenido. Se entiende por recorrido figurativo el “encadenamiento isotopo de figuras, correlativo a un tema dado”⁸⁰, al modo en que las figuras se inscriben y desarrollan en un programa narrativo, tal asociación de figuras se corresponde con un universo cultural determinado.

Como procedimientos de figurativización se encuentran la figuración, la iconización y la onomástica, los actores, el tiempo y el espacio adquieren figuras concretas como un nombre, vestimenta, una apariencia, para dar efecto de realidad al discurso. Las figuras se reúnen bajo un tema y cada tema organiza un conjunto de figuras que juntas reiteran la línea temática.

Esta semiótica no deja atrás aún esa tradición que buscaba descomponer el lenguaje en unidades semióticas mínimas para recomponerlas después y atribuir su significado al texto del que forman parte, este análisis no busca dar cuenta del sentido o los sentidos del texto, sino que pretende describir por qué y cómo se articula el sentido desde los rudimentos abstractos y simples de un sistema de oposiciones.

II. 4. SEMIÓTICA DE SEGUNDA GENERACIÓN O SEMIÓTICA DE LAS PASIONES

Se propone una aproximación a las emociones y los procesos internos del discurso, junto con el escrutinio tradicional de eventos externos, desarrollando una semiótica del “ser” para completar la del “hacer”. Se sirve

⁸⁰ *Ibidem*, p. 178.

de la “teoría estándar” pero se avanza hacia la integración de nuevos elementos que amplifican el contexto de análisis.

En un primer momento, la semiótica, basada en el formalismo estructuralista, elaboró modelos como el cuadrado semiótico, el recorrido generativo, esquemas y programas narrativos; después de los dispositivos narrativos, encontró las modalidades, con lo cual incorpora a la semiótica dominios que antes se le escapaban; así mismo incorporó nuevos modelos analíticos: la manipulación y la sanción, la persuasión y la veridicción.

Posteriormente una reflexión acerca de la concepción de conjunto del nivel epistemológico de la teoría manifiesta la necesidad de ir más allá de la aprehensión cognoscitiva de la significación, que la discretiza, para dar cuenta de ese inmenso y complejo dominio de sentido que son las pasiones, los afectos, los sentimientos y las inclinaciones que se manifiestan como “ondulaciones continuas en el discurso”⁸¹. En este contexto se desarrolla la semiótica de las pasiones o semiótica de segunda generación desde los años 90, enfoque que sustenta el análisis de esta investigación, con los trabajos de Greimas A. J. y J. Fontanille en *Semiótica de las pasiones (De los estados de cosas a los estados de ánimo)*, las propuestas de *Tensión y significación* que presentan Fontanille, J. y C. Zilberberg⁸², *El giro semiótico* de Fabbri⁸³ que representan una apertura al análisis de la sensibilidad y la percepción en el plano de la significación.

II. 4. 1. Más allá del signo: la narratividad

Entonces se propone estudiar, ya no el signo, sino el proceso de producción de ese signo, lo que está antes de él y hace que sea lo que es. Se dirige la semiótica al estudio de los sistemas y procesos de significación para

⁸¹ Greimas, A., Fontanille, J., *Semiótica de las pasiones*, Puebla, 1994, p. 15.

⁸² Fontanille, J., Zilberberg, *Tensão e Significação*, Sao Paulo, 2001.

⁸³ Fabbri, P., *El giro semiótico*, Barcelona, 2000.

liberarse de la semiótica que depende de la palabra, en este sentido se muestra que la noción de signo es más bien un obstáculo de tipo epistemológico para la semiótica. Un sistema de significación es más que un conjunto de signos, de la misma forma que una lengua no es una suma de palabras.

Fabbri propone una semiótica de los objetos, conjuntos orgánicos de formas y sustancias, el resultado del encuentro entre palabras y cosas que hace la *materia* del mundo,

la materia vista en la dirección de la forma se convierte en sustancia (las sustancias del mundo son tales porque ya están de alguna manera preformadas), y la forma de una organización de esta sustancia que mantiene cierto número de relaciones con ella, más o menos motivadas o inmotivadas⁸⁴.

Se cuestiona la idea de la relación de arbitrariedad propuesta por Saussure, pues “el problema fundamental —como repitió el propio Foucault— es que no hay oposiciones entre las cosas y las palabras. Foucault afirmó que se había equivocado al pensar que existe una historia del referente independiente del discurso”⁸⁵. En esto radica la idea del giro semiótico propuesta por Fabbri, romper con la idea del atomismo estructural, alejarse de esa tendencia de descomponer el lenguaje en unidades semióticas mínimas para luego recomponerlas, reconstruir la estructura y atribuirle un significado, y se promueve la posibilidad de “crear universos de sentidos particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido y funcionamiento de significado”⁸⁶.

Se modifica la imagen que se tiene de la semiótica y la idea de que los signos son meras representaciones. Para separar la noción de signo de la de

⁸⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 41.

representación, Fabbri propone recurrir a la acción como narratividad⁸⁷, lo que abre nuevos caminos para acceder a la significación.

La narratividad se concibe como un modo de poner en movimiento la significación, "con una función configurante con respecto a un determinado relato remitiendo de inmediato a su significado"⁸⁸, como teoría de la acción va más allá de los signos escritos, va a los agentes, actores y personajes. Así, como fenómeno dinámico, el signo deja de ser representación conceptual y se convierte en acto de sentido, que puede ser expresado mediante varias sustancias y formas expresivas.

Entonces se introduce la noción de que en la significación hay una narratividad intrínseca y que lo que se presenta con signos no son cosas, sino procesos. Pues el lenguaje no es un mero instrumento para representar los estados del mundo, sino que es un instrumento para transformarlos: "el lenguaje en vez de ser representativo del mundo, es eficaz sobre el mundo y sobre el hombre"⁸⁹, se manifiesta que la acción es una interferencia en un estado del mundo.

El efecto de la acción, cristalizado en concatenación de transformaciones, remite a la noción de pasión, un proceso en el que "alguien actúa sobre otro, que le impresiona, afecta, en el sentido de que el efecto es una afección. Y el punto de vista de ese otro, el punto de vista de quien padece el efecto de la acción, es una pasión"⁹⁰, así pues, la pasión se manifiesta en quien es impresionado y transformado por una acción. La dimensión de la acción permite la reflexión acerca de la dimensión pasional en el proceso de transformación de estados. Así pues el estudio de la narratividad da lugar, en

⁸⁷ *Ibidem*, p. 47

⁸⁸ *Ibidem*, p. 48

⁸⁹ *Ibidem*, p. 109.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 61.

este ámbito, al estudio de las pasiones ya que una pasión da resultado una acción.

La noción de narratividad convierte a la semiótica, ante todo en una semiótica de la acción, y en este escenario el lenguaje transforma los estados del mundo, modificando al mismo tiempo a quien lo produce y lo comprende. La narratividad no es solo un suceso verbal, es un proceso que transforma acciones y pasiones que configuran el sentido. Se considera ahora narratividad a “todo lo que se presenta cada vez que estamos ante concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones”⁹¹, así se extiende el análisis semiótico al ámbito afectivo y pasional.

Se supera el modelo que se limitaba a las formas racionales de una estructura al tomar en cuenta a la percepción y las tensiones emocionales como determinantes de la narratividad, las pasiones como factores que dinamizan el significado.

La inclusión de la afectividad al objeto de análisis mueve las bases del modelo semiótico de carácter cognitivo y referencial que había excluido el tratamiento de las transformaciones pasionales por la concepción de representación que se tenía del signo, al hacer énfasis en la problemática de las acciones se supera la noción de representación con su correspondiente imagen del lenguaje, se piensa no ya en términos de representaciones conceptuales, sino en actos de sentido.

II. 4. 2. Semiótica de lo sensible: del estado de las cosas a los estados del alma

La semiótica de Greimas y Fontanille introduce puntos de vista que matizarán la vida semiótica de los sujetos al “ampliar el análisis de las funciones hacia los universos discursivos de la manifestación de los sentimientos y hacia

⁹¹ *Ibidem*, p. 57.

modalizaciones de sujetos y objetos, que enriquecen nuestra práctica y aumentan la inteligencia sobre las prácticas significantes culturales"⁹². Así pues, el nuevo enfoque semiótico se basa en unos universos discursivos específicos para distinguir su configuración interna y observar los procesos y transformaciones narrativas que genera.

Se desarrolla una teoría sobre el mundo sensible, se trata de una semiótica con bases fenomenológicas que considera que un lenguaje es la puesta en relación de al menos dos dimensiones, denominadas plano de la expresión y plano del contenido, y que corresponden respectivamente a lo que ha designado como "mundo exterior" y "mundo interior"⁹³. Se reconoce la existencia de dos macrosemióticas: una exteroceptiva y otra interoceptiva, y que para transformar el sentido es necesario que ambos mundos se encuentren, esto se hace posible a través de la mediación del cuerpo, que sensible a las solicitaciones y a los contactos provenientes, ya sea del exterior (sensaciones), ya sea del interior (emociones y afectos), instaaura una propioceptividad y así la manifestación discursiva. La homogenización entre esos dos universos con vistas a hacerlos significar en conjunto se hace posible por el cuerpo, el cual, a la vez, pertenece a ambos.

Entonces el cuerpo propio, operador de la unión de los dos planos de los lenguajes, está en el corazón de la función semiótica, es decir, "es por mediación del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido -en lengua-, que las figuras exteroceptivas se interiorizan y que, finalmente, resulta posible considerar la figuratividad como un modo de pensamiento del sujeto"⁹⁴.

El cuerpo como condición de la semiosis, emerge y toma posición intencionada en el mundo y "en este acto se constituye en el primer lugar de

⁹² Espar, T. *Semántica al día*, Mérida, 2006, p. 318.

⁹³ Fontanille, J., *Sémiotique du Discours*, Limoges, 1998.

⁹⁴ Greimas, A., Fontanille, J., *Op. Cit.*, p. 13.

la articulación de una dimensión sensible (la mira de lo continuo) y de la dimensión inteligible (la captación diferenciada del sentido)”⁹⁵. Esa presencia sensible es un punto de vista que organiza el discurso.

Retomando la idea de que, si bien, el mundo se ve transformado por el sujeto, y el sujeto mismo se ve transformado también en tal proceso, la semiótica hace hincapié en que los actos lingüísticos están conexos a los efectos que producen sobre el otro, sobre sus pasiones. Se vislumbra una semiótica que no sólo se ocupa de los estados de las cosas, sino también de los estados de ánimo, ya que “el estado es un estado de las cosas”, del mundo que se ve transformado por el sujeto, pero también es el “estado de ánimo” del sujeto competente para la acción y la competencia modal misma, la cual simultáneamente sufren transformaciones”⁹⁶.

Por esto mismo, se ocupa de conocer qué tipo de acciones o cogniciones causan determinado tipo de pasiones (y sus significaciones). Al estar relacionadas con las acciones (palabras, gestos, miradas, movimientos), percibimos nuestras propias pasiones (o las ajenas) a través de la euforia (alegría, emoción, amor, sonrisas, brincos, etc.) o la disforia (tristeza, depresión, lágrimas, angustia, etc.) en nuestros estados de ánimo, pues es a través del discurso que aparecen las pasiones como portadoras de efectos de sentido específicos.

La semiótica reconoce la existencia de un componente patémico que mueve las relaciones y actividades humanas, y que representa la incoación del significado. Considerando al texto como una narratividad fundada sobre un proceso de construcción o transformación de un sujeto, se propone estudiar la historia modal de ese sujeto de estado. De modo que la dimensión

⁹⁵ Rosales, J., “La sensorialidad como fundamento de construcción de sentido”, *Escritos, Revista del Centro de Ciencias de Lenguaje* (2004): 88.

⁹⁶ Greimas, A., Fontanille, J., *Op. Cit.*, p. 14.

sensorial y afectiva participa en la construcción del sentido del discurso y conjuntamente con la dimensión de la acción (transformaciones del nivel narrativo) y la cognición (categorizaciones) determinan la construcción de la significación discursiva global.

Con la certeza de que no se podía pasar por alto el cuerpo sensible, así empezó el interés por esta semiótica más dirigida al cuerpo, a las situaciones somáticas y manifestaciones corporales. Se desarrolla una semiótica de lo continuo junto con la discontinuidad, una semiótica de situaciones lábiles, tendencias e intuiciones junto con los estados procesos y conceptos discretos.

II. 4. 3. La dimensión pasional

II. 4. 3. 1. El nivel de preconditionación del significado

La dimensión pasional emerge de la *foria* que representa tensiones de escisión y fusión. Obedece a una lógica tensiva que se descubre mediante las variaciones entre la intensidad y la extensión: el esquema tensivo.

Los autores de la Semiótica de las pasiones para tratar de reconocer en la *foria* un esbozo de sintaxis, convocan la noción de *devenir* como un plano de preconditionación de la significación, “basta con que la tensión originaria se rompa -tensión hacia lo uno y desbordamiento del exceso- para que la puesta en posición, la polarización de aquello que deja por un instante de ser uno, se plantee como un primer acontecimiento decisivo”⁹⁷. En este plano, anterior a la categorización, se esbozan unos cuasi sujetos, unas sombras de valor, no hay transformaciones, sólo tensiones dinamizadas por la atracción o repulsión tendientes a la escisión, pues “para que la significación pueda desprenderse de la *tensividad fórica*, se requiere que predominen las

⁹⁷Greimas, A., Fontanille, J., *Op. Cit.*, p. 24.

tensiones favorables a la escisión⁹⁸. Entonces el devenir se plantea como un desequilibrio a favor de la escisión de la masa fórica.

Esta *foria* engendra la fiducia que está constituida por un conjunto de valencias que proveerán al mundo de los objetos de una armazón para que, en la posterior categorización, sean revestidos con un valor. Aquí todavía no se conoce el valor pero, “se puede sentir la valencia”⁹⁹ como una sombra que suscita el presentimiento de un valor. En un primer momento el componente sensible es conjetural e hipotético, como sostienen los autores de la semiótica de las pasiones,

en el nivel de las precondiciones, al seleccionar un principio de orientación unilateral y de evolución de entre todas las tensiones fóricas, crea el efecto de apuntar hacia un objetivo (visee) en virtud del cual resulta pensable una sintaxis, en particular si se piensa que es posible descomponer el efecto de apuntar en un efecto origen (el sujeto) y un efecto fin (el objeto)¹⁰⁰.

Desde el nivel de las precondiciones de la significación el reconocimiento de la tensión propia de la *foria* permite vislumbrar la preconfiguración tensiva de las cuatro modalidades: saber, querer, deber, poder, “destinadas a convertirse, en el nivel de la sintaxis narrativa, en las modalizaciones del hacer y del estar-ser”¹⁰¹ luego de un proceso de categorización racional.

Las modulaciones del *devenir* se revelan por medio de la demarcación de las variaciones tensivas, las cuales obedecen a los choques y rupturas de tensiones que dan lugar a fases de aceleración o desaceleración, a aperturas y cierres, a suspensiones o demoras que determinan las modulaciones: abriente, clausurante y cursiva.

Estas modulaciones identificadas en el devenir como referencia de las variaciones tensivas representan una preconfiguración de la aspectualización

⁹⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 31.

discursiva. Por medio de la discretización, se convertirán en la triada aspectual incoativo/durativo/terminativo en el nivel discursivo¹⁰².

Hay que destacar que la dimensión pasional preconditionada por la *foria*, encuentra su contrapartida en la dimensión estética en el nivel discursivo. La *estesis* es una tensión hacia la unidad. En *la semiótica de las pasiones* se describe como “la eventualidad –esperanza o nostalgia- de un retorno a la protensividad fórica, un retorno al universo indiferenciado postulado como preconditionación de toda significación”¹⁰³.

II.4.3.2. Modulación, modalización y aspectualización: triángulo teórico

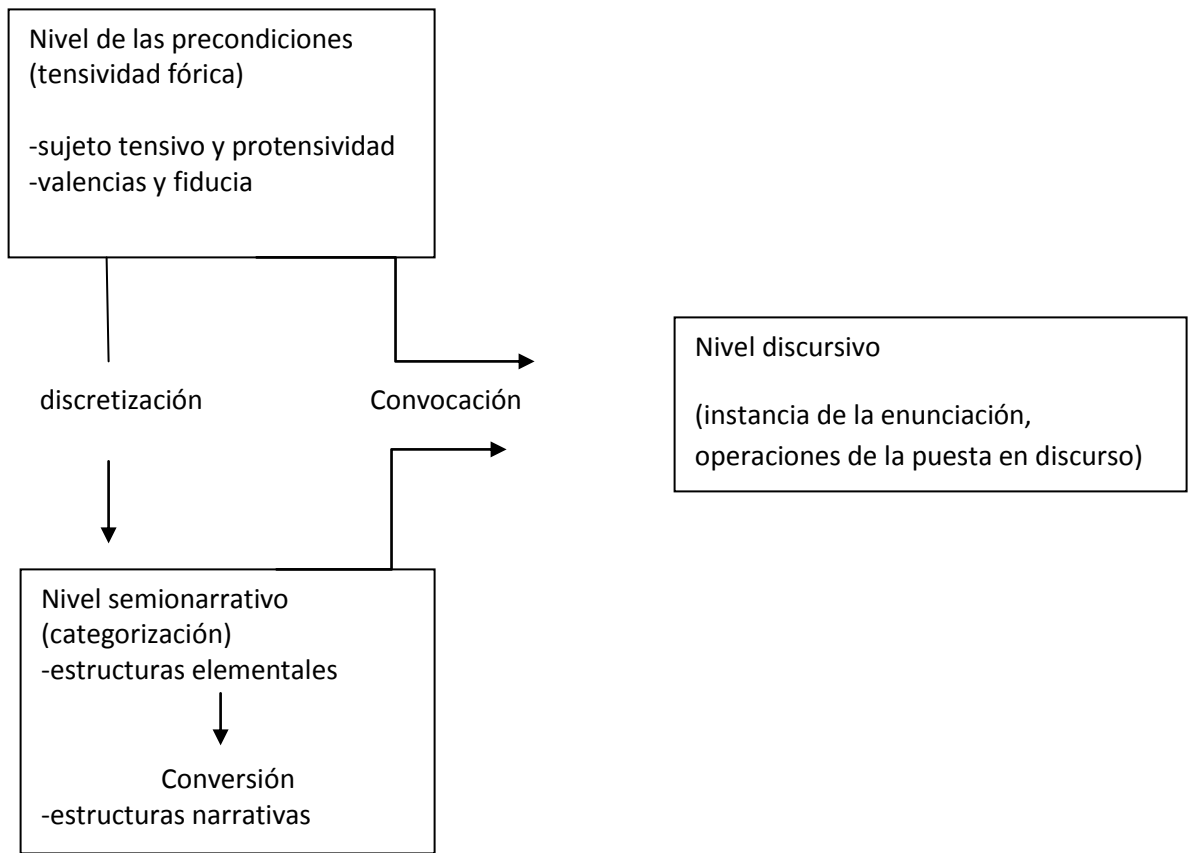
Greimas y Fontanille presentan las instancias de la modulación, modalización y aspectualización distribuidas respectivamente en la tensividad fórica. El nivel semionarrativo y la manifestación discursiva como el triángulo teórico base de la propuesta heurística de esta semiótica¹⁰⁴. La representación es la siguiente¹⁰⁵:

¹⁰² *Ibidem*, p. 33

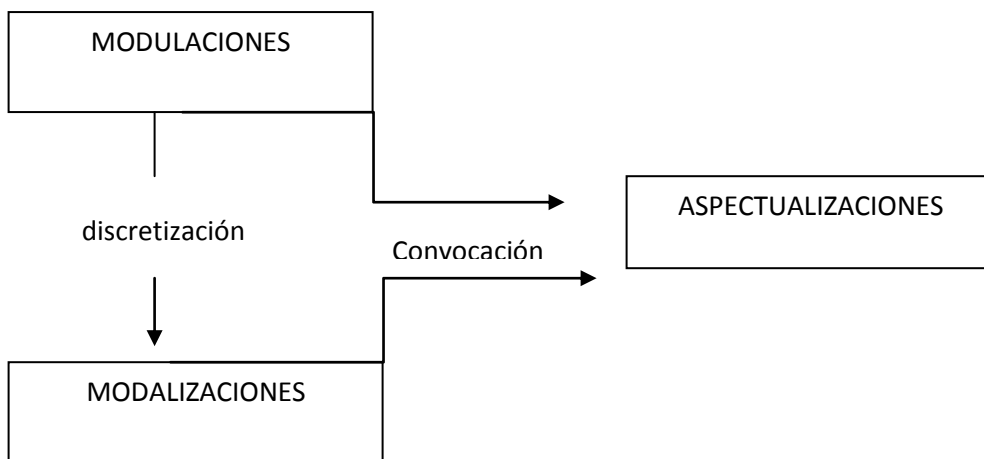
¹⁰³ *Ibidem*, p. 29

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 35

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 66



Lo cual se corresponde con:



Los autores plantean una representación en triángulo, no una lineal. Argumentan que si las conversiones “se definen como incremento y coagulación del sentido”¹⁰⁶ sólo se pueden dar en el nivel semionarrativo, el de la categorización y discretización. El paso por el nivel discursivo no es una conversión, como tal, sino una convocación¹⁰⁷, la puesta en discurso de lo generado por las otras dos instancias. A su vez, la evolución de las tensiones en el nivel de las precondiciones aún no compete a la significación.

En resumen, Greimas y Fontanille contemplan unas etapas que tienen lugar desde el plano de la sintaxis fundamental hasta la figuratividad narrativa, requeridas por la teoría de las pasiones:

El nivel de la tensividad fórica, el sentir y el devenir; el nivel semionarrativo, los dispositivos modales y la sintaxis intermodal que las torna dinámicas; el nivel discursivo, las disposiciones y la aspectualización que, la más de las veces, las rige de manera temporal, aunque no exclusivamente; en cuanto a la enunciación, ésta opera por reembrague con el sujeto tensivo y, de esta manera, delimita en el discurso los simulacros pasionales¹⁰⁸.

II. 5. ANTECEDENTES

II. 5. 1. Antecedentes acerca de las pasiones en la antigüedad

Hay que destacar como antecedentes a este estudio los trabajos de Paglialunga¹⁰⁹ y Mejías¹¹⁰, profesoras e investigadoras de estudios clásicos en la Universidad de los Andes, que, desde un enfoque retórico, han

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 67

¹⁰⁷ *idem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 70

¹⁰⁹ “Para un análisis semiótico de las pasiones en la narrativa de Apuleyo”, *Præsentia*, No 1, 235-245; “Retórica y semiótica. Convergencias”, Revista *Classica*, São Paulo, v.7-8 (1994/1995): 329-335; “Análisis semiótico del sujeto de la exhortación”, Revista *Argos*, No. 19, Buenos Aires (1995): 77-82; “Retórica de las pasiones: una semiótica de la interacción”, *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Universidad Nacional de La Plata (1997): 39-61.

¹¹⁰ “La carta de Epicuro a Meneceo: objeto de transmisión de una doctrina”, *Praxis Filosófica*, No. 25, Julio-Diciembre (2007): 81-96; “La instalación del Enunciador-Sujeto, y el Enunciatario en *Catilinaria I* de Cicerón” *Præsentia*, N° 6 (2005).

aplicado también el modelo de la semiótica greimasiana para el análisis de textos clásicos.

Para un acercamiento a las concepciones en la antigüedad clásica acerca de las pasiones nos fundamentamos en la *Retórica* de Aristóteles, que reflexiona sobre la ira, el temor, el odio, la venganza, la compasión, la envidia como emociones que pueden afectar la formación de juicios y la toma de decisiones, es decir, una pasión presupone un cierto tipo de juicio. En el pensamiento romano contamos con Cicerón, que en *Disputas Tusculanas* presenta a las pasiones como *perturbationes animi*¹¹¹, como movimientos del alma en sentido contrario a la razón.

En el caso particular de la concepción de las pasiones en Séneca nos apoyamos en los señalamientos que hace en su obra de carácter filosófico *De ira*, en este punto hay que destacar que la postura estoica de Séneca considera a las pasiones como juicios o actos de asentamiento¹¹², como voluntarias y dependientes del sujeto¹¹³: *numquam autem ímpetus sine assensu mentis est; neque enim fieri potest ut de ultione et poena agatur animo nesciente*¹¹⁴. Para los estoicos son estados perversos de la razón, errores cognitivos de la percepción o conocimiento de bienes y males, hacia el exceso, y como enfermedades hay que erradicarlas por completo¹¹⁵.

Otro señalamiento que es importante acotar en estas instancias es que Séneca distingue las pasiones de las emociones. Explica que las emociones a diferencia de las pasiones, son impresiones que se generan

¹¹¹ *Disp. Tusc. I, IV, 7.*

¹¹² Aristóteles no identifica a la pasión como un juicio, sino como los cambios emocionales que experimentan los seres humanos que afectan sus juicios. Cf. *Ret.* 1378a.

¹¹³ Estas ideas tienen su precedente en Crisipo (280-206 a.C.), el tercer escolarca de la Estoa antigua. La concepción de que la causa de las pasiones está en la razón misma.

¹¹⁴ "Nunca, sin embargo, hay un impulso sin el asentamiento de la mente, y, en efecto, no puede suceder que uno sea llevado a la venganza y al castigo por un ánimo ignorante". Cf. *De Ira*, II, 3, 4.

¹¹⁵ Aristóteles muestra a las pasiones como constitutivos esenciales de nuestra naturaleza y "la parte irracional del alma participa de la razón" (Cf. *EN* 1102b 14), entonces más que desentendernos de ese componente, hay que moderarlas dentro de los parámetros de la razón.

involuntariamente y son inevitables como “el estremecimiento al ser salpicados con agua fría, la aversión ante cierto contacto, los cabellos se erizan ante las más infaustas noticias, el rubor que se manifiesta ante expresiones desvergonzadas y el vértigo a los que miran el precipicio”¹¹⁶, que surgen de cierta condición de la naturaleza humana, incluso, se manifiestan en los más sabios.

Además de estas fuentes directas de la antigüedad clásica contamos con el estudio de David Konstan, *The emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature*, que examina la mayor parte de las emociones que Aristóteles analiza en su Retórica, incluyendo la ira, la satisfacción, la vergüenza, la envidia y la ira, el miedo, la gratitud, el amor, el odio, la compasión, los celos y el dolor.

Como estudios más generales acerca de las pasiones hacemos referencia a Veggetti, *Historia de las pasiones*¹¹⁷, ofrece una compilación de estudios multidisciplinario acerca de las pasiones, entendida, más allá de los sexual y amoroso, como un impulso vital que se manifiesta en muchas otras esferas de la vida, como la política, la identidad de género o el amor a sí mismo. Bodei, en *Geometría de las pasiones*¹¹⁸, ofrece un aparato teórico e histórico del uso de las pasiones y hace una reflexión acerca de la oposición entre razón y pasiones. Por mucho tiempo se ha condenado a las pasiones como factores de turbación o pérdida temporal de la razón, tal demonización ha justificado en las sociedades actuales, todo un sistema que busca suprimirlas o canalizarlas: “se pasa de la lógica relativamente calculable y previsible de los intereses o de las técnicas de encadenamiento represivo de las emociones a la forma de promoción de inciertos pero muy fuertes deseos”,

¹¹⁶ *De Ira*, II, 2.

¹¹⁷ Veggetti, S., *Historia de las pasiones*, Buenos Aires, 1998.

¹¹⁸ Bodei, R., *Geometría de las pasiones*, México, 1995.

se promueven hoy las pasiones de espera, dirigidas a la satisfacciones imaginarias en el futuro.

El autor explica que las pasiones han sido consideradas como energías salvajes que andan a ciegas en la oscuridad, mientras que la razón es la instancia ordenadora e iluminada¹¹⁹. La tendencia contemporánea piensa las pasiones como constitutivos de todo ser físico e incluso de toda orientación cognitiva, Bodei hace referencia a Espinoza y Descarte dentro de la corriente que defiende la positividad de las emociones. No se trata de la lucha entre lógica y no lógica, sino de la conflictividad entre dos lógicas complementarias ligadas por una solidaridad antagonista, ambos elementos son constitutivos esenciales de la naturaleza humana.

II. 5. 2. Antecedentes acerca de la *Medea* de Séneca

Los estudios acerca de las obras de Séneca representan una larga tradición que desde distintos enfoques ha ofrecido interpretaciones de la creación literaria del filósofo romano. En este punto esbozaremos estudios actualizados que presentan afinidad directa con nuestro objetivo de investigación.

Hanna M. Roisman, en *Women in Senecan Tragedy*¹²⁰, por medio de un análisis comparativo entre la *Fedra* y *Medea* de Eurípides y la *Fedra* y *Medea* de Séneca, identifica unas cualidades que van a definir y distinguir a las heroínas de un autor y otro. Ambos muestran unos personajes que incurren en actos terribles y censurables, que reflejan comportamientos que tienen profundas raíces en la psique humana.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 10,

¹²⁰ Roisman, H., "Women in Senecan Tragedy", *Shoila*, vol. 14, 2005.

Si bien hay unos rasgos de carácter inherentes a estas mujeres míticas, la autora plantea que la diferencia entre un dramaturgo y otro está en el tratamiento que se da al carácter esencial de la heroína. Séneca explora el poder destructivo de la pasión y del amor que al ser rechazado se convierte en odio, y enfatiza el carácter sobrehumano de Medea, la hechicera, como unos de los rasgos del tipo de mujer que podría cometer tal crimen, matar a sus hijos, en contraposición con la mujer normal¹²¹.

Otro de los aspectos que expone este estudio, que nos parece interesante y que retomaremos más adelante, es que, aunque la *Medea* de Séneca es profundamente cruel y se deja llevar por la locura, parece que la heroína tiene una conciencia moral, que está en gran medida ausente en la *Medea* de Eurípides. Ella misma define sus actos como crímenes, indica tener una clara conciencia de la naturaleza de éstos. Tales interpretaciones, en nuestro análisis, nos llevan a afinar el perfil del personaje que se irá construyendo en el recorrido semiótico.

Una figura importante en las tragedias de Séneca, y en el caso particular de Medea, son los niños. Italo Lana y Andrea Balbo, en *Seneca e i giovani*, analizan la representación de los niños y jóvenes en estas obras, enfocándose en las características que estos presentan y su papel en el desarrollo de los acontecimientos. En el caso de *Medea*, los niños son representados como víctimas de las pasiones de los adultos, aparecen como “instrumentos en las manos de los adultos para lograr sus propios objetivos, quienes se comportan con ellos como verdaderos tiranos”¹²². Casos similares a éste se encuentran en las *Tyestes* y *Hercules Furens*, donde se manifiesta que sobre los hijos recae la culpa de los padres e, inocentes, pagan por ellos, la mayoría de las veces con muertes atroces. Este estudio distingue que los niños aparecen como *personae mutae*, que no tienen valor como

¹²¹ *Ibidem*, p. 87

¹²² Lana, I., Balbo, A., *Seneca e i giovani*, Venosa, 1997, p. 196.

persona autónoma sino como hijos de alguien, es decir, de la persona contra quien se teje la venganza.

La venganza contra Jasón se traduce en muerte, la muerte de sus hijos por mano de su propia madre, Medea. Hay estudios que se enfocan en las pasiones que motivaron a Medea a llegar hasta semejante crimen, unos considerarán a una y otros a otra pasión como el motor de la acción. Emilio del Río¹²³ expone que el amor en las tragedias de Séneca se plantea como una de las pasiones que desestabilizan al individuo. Así pues, Medea se muestra como un personaje herido de amor, que por un estado de *furor* desencadena una venganza. En este contexto, M. García Fuentes¹²⁴ examina el campo semántico del sustantivo “venganza” en esta tragedia, e identifica dos tipos de lexemas que aluden a la idea de la venganza, los que hacen referencia a un hecho de venganza ocasionado por una situación de locura o demencia: ira, furor, cólera, encono, ímpetu, violencia, rabia y locura; y otros que aluden a un tipo de venganza suscitada por un hecho que ha herido los sentimientos de una persona, rencor, saña, agravio, odio, resentimiento y despecho.

Elsa Rodríguez Cidre¹²⁵ expone que el tema de la cólera es fundamental para calibrar las modalidades de acción de Medea. Entonces, considerando la cólera como un *sema* clave en esta tragedia, analiza los diferentes lexemas que remiten esta pasión en la obra y encuentra que la cólera aparece asociada con *furor* como estado de agitación violenta, insania, una pasión fuera de control, y con *maenas*, que proviene del griego μαινάς, del verbo μαινέσθαι, “estar en furor”, raíz, μανία “locura”. La autora explica que “estos términos entonces que no tienen correspondiente en la obra griega

¹²³ “Las ideas del amor en las tragedias de Séneca”, *C.I.F. XIX-XX* (1993-1994): 211-218.

¹²⁴ “El campo de la venganza en la Medea de Séneca”, *Cuadernos de Filología Clásica*, vol. XVIII, Madrid (1983):235-240.

¹²⁵ “Ira, qua ducis, sequor: la cólera de la Medea de Séneca”, *Florilib.* II, 11 (2000): 227-255.

aparecen vinculados fuertemente a la idea de locura”¹²⁶. Este estudio llega a determinación de que la ira es un tema central en la tragedia de Séneca, así como en su reflexión filosófica.

Marcos Herraíz¹²⁷, también por medio de un estudio de léxico, reflexiona acerca de los impulsos motores que provocan ese enmarañado laberinto de pasiones en Medea, y lo relaciona con un dolor profundo. Encuentra términos significativos de sufrimiento: *dolor*, *luctus*, *cura*, *aerumnae*, *labor*; términos que hacen referencia a una actitud de resistencia ante ese sufrimiento, con resignación *patior*. En el caso de un sufrimiento sin resignación aparece *fero*; también hay términos que describen los sentimientos ante esa situación de dolor: *tristis*, *maereo*, *infeliz*, *laetus*. El autor considera que el estudio de estos términos permite arrojar interpretaciones sobre el contenido de este drama. En este sentido, justifica la demencia de los actos de Medea como fundamentados en un dolor causado por el amor.

El tema del dolor también es tratado por Rodríguez Cidre en otro de sus estudios¹²⁸, pero lo encuentra articulado con el abandono. La tragedia gira en torno al abandono de un lecho por otro, acto previo al inicio de la obra. Así pues, la autora analiza las referencias al lecho en esta obra y las compara con la tragedia de Eurípides. En la *Medea* eurípidea el lecho es el espacio donde tiene lugar la falta de Jasón, que genera una sensación de deshonor y traición a la heroína. En el caso de la *Medea* senecana, el lecho es el espacio donde ella se vuelve esposa y madre, ella ha compartido el lecho con Jasón y le ha dado hijos, y ahora ha sido abandonada o repudiada,

¹²⁶ *Ibidem*, p. 232.

¹²⁷ *El sufrimiento y el dolor en las tragedias de Séneca*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1995.

¹²⁸ “Los lechos en la *Medea* de Séneca”, *Faventia*, 23/02, Argentina (2001): 9-23.

“resulta evidente el esfuerzo del personaje por inscribirse en dos instancias clave, la maternidad y el casamiento legítimo”¹²⁹.

Rodríguez determina que las alusiones al lecho, que en sí mismo está cargado de un contenido simbólico, en la versión de Séneca tienen una doble valencia, el lecho nupcial, el espacio donde Medea da a luz un hogar, y el lecho fúnebre, el escenario donde con un crimen lo dejará abolido.

Hay trabajos que han analizado la *Medea* de Séneca desde un enfoque semiótico. Tenemos como antecedentes los trabajos de Leonor Pérez Gómez, que se ha dedicado al estudio de las obras trágicas del filósofo. En “La Medea de Séneca: naturaleza frente a cultura” hace un análisis narratológico de la obra, siguiendo el modelo de A. J. Greimas, para comprobar si en la dramaturgia de Séneca se manifiesta una simple oposición entre *ratio* y *furor*, o si se evidencia una articulación semántica y axiológica diferente.

La autora encuentra que hay otros esquemas de sentido, descifra un conflicto de poderes entre Creonte y Medea, lo que confronta dos tipos de poderes de diferente naturaleza, el poder de la realeza y el poder de la magia, se manifiesta la antítesis entre la naturaleza, representada por la magia, frente a la cultura, representada por la realeza. Más allá de las luchas pasionales subyace una lucha de poderes que mueve la acción en el drama.

Leonor Pérez, en otro acercamiento a esta obra desde un punto de vista antropológico, en “La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca”¹³⁰, destaca que hay que alejarse de los prejuicios modernos al momento de analizar el desarrollo de la venganza y el infanticidio en esta obra, pues se trata de realidades culturales y antropológicas distintas. Las divergencias de interpretaciones que la versión de Séneca puede presentar

¹²⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹³⁰ “La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca”, *Flor*. II, 17 (2006).

en comparación con la versión de Eurípides es consecuencia lógica de un contexto religioso, social y cultural, e incluso de una concepción de una teatralidad particular. En este caso, Séneca ofrecerá un sentido nuevo y comprensible para el público romano.

En “*Pariat Iason: la feminización de Jasón en la Medea de Séneca*”¹³¹, la autora, a través de una revisión de la *Medea* de Séneca en relación con la *Medea* de Eurípides, analiza los cambios de roles que operan en el personaje de Jasón y Medea, la feminización de Jasón en la medida de que emerge la masculinización de Medea. Esta transformación del personaje de Jasón queda marcado cuando éste expresa el dilema que lo ha conducido a contraer matrimonio con Creusa, la hija del Rey Creonte, el Jasón de Séneca argumenta que se vio obligado a contraer matrimonio (v.v. 436-439)¹³², se subyuga al poder de Creonte; mientras que el Jasón de Eurípides expone que se casa para ascender socialmente (v.v. 553-554)¹³³. Una innovación senecana en el caso de Jasón será esa vulnerabilidad o debilidad como su caracterización psicológica, la cual dará una un motivo a la acción trágica.

II. 5. 3. Antecedentes acerca de lo trágico

Otro tema que tiene que ver con nuestro objetivo de investigación es la concepción de lo trágico, más allá de la forma poética, como contenido. En este aspecto, nos vemos remitidos nuevamente a la *Poética* de Aristóteles, pero como comenta Albin Lesky,

Los griegos crearon la gran obra artística de la tragedia y con ello realizaron una de las más grandes aportaciones en el campo del espíritu, pero no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que saliéndose de su

¹³¹ Pérez Gómez, L., “*Pariat Iason...Op. Cit.*”

¹³² “Si a morir me resisto, habré de ser perjuro. No me ha vencido el miedo, sino el amor paterno; pues junto con sus padres morirían mis hijos”.

¹³³ “No por la mujer me he casado con la real princesa que poseo, sino ya te lo he dicho, para buscar tu protección y tener para mis hijos hermanos de descendencia real, pilares de mi casa”.

configuración en el drama se refiriese a la concepción del mundo como un todo¹³⁴.

La discusión acerca de lo trágico es hecha por pensadores del romanticismo e idealismo alemán, figuran F. Shelling, G. Hegel, A. Shopenhauer, S. Kierkegaard, F. Nietzsche, K. Jasper, M. Scheler, a continuación describiremos los enfoques adoptados por algunos de estos, unos reflexionan acerca de la tragedia griega, otros de la tragedia en la modernidad, pero todos tratan de marcar la diferencia de la experiencia trágica griega con respecto a las épocas modernas.

Hegel, en su libro *Lecciones sobre la estética*¹³⁵, afirma que el tema de la tragedia es lo universal, manifestado en lo divino, como principio eterno de la supraindividualidad: “lo trágico se origina en la colisión de lo divino con lo particular; choque titánico entre el principio eterno, parcialmente incomprendible para el hombre, y el individuo consciente de sus propios derechos”¹³⁶. Las dos partes del conflicto tendrán razón pero una prevalecerá agrediendo a la otra,

Lo trágico originario consiste en que dentro de tal conflicto ambos aspectos de la oposición tienen legitimidad, pueden cumplir el verdadero contenido positivo de su fin y carácter sólo como negación y violación de la otra potencia, también legítima, y por tanto caen asimismo en culpa en su eticidad¹³⁷.

Tal conflicto debe resolverse reafirmando las limitaciones de los principios conflictivos para restablecer la armonía, aún a costa de la catástrofe. Interpreta lo trágico como resultado de una tensión entre la idea de justicia universal y los actos individuales de los seres humanos. Esa tensión se resuelve mediante el restablecimiento de lo universal en lo particular.

¹³⁴ *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, 1968, p. 21.

¹³⁵ Hegel, G., *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, 2007.

¹³⁶ Villoro, L., “La idea de Kierkegaard sobre la tragedia”, *Diálogos, Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 9, n° 3 (1983): 11.

¹³⁷ Hegel, *Estética: la poesía*, Buenos Aires, 1985, p. 227.

Kierkegaard, el padre del Existencialismo, en *De la tragedia*¹³⁸, examina los rasgos esenciales y los reflejos de la tragedia antigua en la llamada tragedia moderna. Reconoce el principio de universalidad en la tragedia griega, pero vinculado a lo social. Resalta que mientras que el héroe trágico antiguo estaba supeditado en su libertad al Estado, la familia, al destino, el héroe moderno está reflejado subjetivamente en sí mismo.

Con el realzamiento de la subjetividad, el individuo es concebido fundamentalmente como responsable de su vida, hay una responsabilidad individual que interpreta que el hombre depende de sus acciones. La época moderna se presenta como una época de desesperación donde el hombre no se siente parte de una totalidad mayor, no hay un destino, es huérfano de cualquier trascendentalidad, refiere Kierkegaard “nuestra época se ha vaciado de todas esas categorías de familia, Estado y estirpe; y es en razón de ello que no tiene otro remedio que abandonar al individuo enteramente a su suerte, de tal manera que éste, rigurosamente se convierta en su propio creador”¹³⁹.

La idea de una culpa individual¹⁴⁰ cambia también las reacciones del espectador ante lo que ocurre al protagonista, lleva a que no haya un sentimiento de compasión, que es la emoción propia que debe despertar la tragedia, pues se ha perdido la idea del inexorable destino. Kierkegaard distingue que el héroe moderno, a diferencia del héroe trágico antiguo, experimenta más el dolor que la pena. Ese dolor se manifiesta como un

¹³⁸ Kierkegaard, S. (1843), *De la tragedia*, Buenos Aires, 2005

¹³⁹ Kierkegaard, S., *Op. Cit.*, p. 37.

¹⁴⁰ Kierkegaard desentraña los valores que puede tener la culpa desde la perspectiva de lo ético, religioso y estético. Lo ético considera la culpabilidad como una falta personal, sólo en el individuo, y toda falta tiene su castigo; lo religioso refiere al pecado a la individualidad del pecador, pero no se apoya en el castigo, sino en la posibilidad del perdón; lo estético distingue la culpa trágica como supraindividual. Al respecto encontramos en las reflexiones de Aristóteles (1452b) “la auténtica culpa trágica debe llenar dos condiciones: el individuo no debe tener ni plena culpa, ni carencia total de ella; en el primer caso, no habría interés trágico sino ético, en el segundo, pasaríamos al dominio de lo religioso”.

espacio de reflexión acerca de las causas del sufrimiento, vinculado al arrepentimiento, mientras que la pena es la sensación intensa de que fuerzas mayores e ineludibles intervienen en la aparición desgracia.

Para Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*¹⁴¹, lo trágico es lo que plantea para expresar su experiencia del ser. Encuentra la esencia del sentido trágico de vuelta a lo primigenio, en aquellos rituales de canto y danza en honor al dios Dioniso. Este filósofo vincula el desarrollo del arte a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco, evoca a Apolo¹⁴² y Dioniso¹⁴³, dos divinidades griegas, como representantes de dos mundos artísticos dispares que

Marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual solo en apariencia tiende un puente la común palabra arte que por un milagroso acto metafísico de la voluntad helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática¹⁴⁴.

En esta imagen subyace una concepción del mundo donde el universo de la apariencia delimita, a través de sus formas, los entornos que rodean y contienen la esencia de lo real: el sufrimiento, pues “lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera”¹⁴⁵. Se asume que la existencia descansa sobre un velado substrato de sufrimiento que es descubierto por lo dionisiaco, pero lo

¹⁴¹ *El nacimiento de la Tragedia* (1872) Madrid, 2010.

¹⁴² Nietzsche lo describe como la imagen de la mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor, bañado en la solemnidad de la bella apariencia, magnífica imagen divina de *principium individuationis*. Cf. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, 2010, p.44.

¹⁴³ Lo dionisiaco es la desmesura que rompe el sortilegio de la individuación y más allá de la apariencia está en el fondo más íntimo del ser humano y aún de la misma naturaleza, a lo cual la analogía de la embriaguez es lo que más la aproxima a nosotros. Cf. *Ibidem*, p. 45.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 59.

apolíneo tampoco es una huida de lo terrible de la existencia, sino una apariencia bella en la que se plasma esa condición. Sin esta oposición, sin el elemento dionisiaco, lo apolíneo no podría subsistir. La existencia se manifiesta como un antagonismo de contrarios primordiales.

El arte dionisiaco repite los horrores de la existencia individual, la voluntad como la fuente de todo mal, es Dioniso quien asume el sufrimiento y así redime la existencia, “Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso”¹⁴⁶.

Otro aspecto que enfatiza el filósofo es que la tragedia, en su origen, es sólo coro¹⁴⁷ y no drama. Explica que Dioniso, como héroe genuino y punto central, sólo era representado como presente. Más tarde surge la necesidad de representarlo visible a cualquier ojo, la figura de la visión de un dios. Esta transfiguración da lugar al drama, es en las apariencias apolíneas donde Dioniso se objetiva: “ahora Dioniso no habla ya por medio de fuerzas, sino como un héroe épico”¹⁴⁸. El coro y el héroe representarán esa duplicidad primigenia que es la esencia de la tragedia¹⁴⁹.

Para Nietzsche, lo trágico es un principio cósmico, y este mundo es una lucha continua de nuestro ser entre Apolo y Dioniso. La individuación aparece como la fuente de todo mal, pero lo dionisiaco nos revela la verdad

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 99.

¹⁴⁷ Con respecto al valor que tiene el coro en la esencia de la tragedia, comenta Saúl Sánchez Giraldo que es comprensible que Nietzsche sienta desafecto por la definición de Aristóteles sobre la tragedia pues no le da un lugar preponderante al coro. Cf. *De la tragedia griega al drama moderno*, Medellín, 2008, p. 22.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 90.

¹⁴⁹ Nietzsche resalta que el arte estaba íntimamente ligado a la vida, pero un proceso iniciado por Sócrates da lugar a un arte humano, racional y utilitario, desplazando la idea de naturaleza como impulso, desorden y embriaguez. En este sentido, critica la dirección que trágicos griegos clásicos le darán a la tragedia, reconstruyéndola sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisiaco. Señala a Eurípides por dejar de lado al coro y racionalizar la obra expulsando lo verdaderamente dionisiaco, y con la presencia de un héroe de carácter dialéctico triunfa el hombre teórico. Cf *Ibidem*, p. 112.

del dolor primordial, y nos enseña un sentido vital para afrontar la existencia. Entonces el fenómeno de lo trágico es la verdadera naturaleza de la realidad, es la llave que abre paso a la esencia del mundo.

En el siglo XX, Sheler¹⁵⁰ también reconoce lo trágico como un elemento esencial del universo mismo. Expone que “la materia de la cual se apropia la representación artística y el trágico ya debe contener en sí misma el oscuro mineral de este elemento”¹⁵¹. Este filósofo, como fenomenólogo, deja de lado las indagaciones acerca del mero efecto de lo trágico, las concepciones psicológicas acerca de las vivencias de espectador de un acontecimiento trágico, las interpretaciones metafísicas y religiosas pues considera que más que iluminar eluden la cuestión: “lo que tiene lugar en el observador cuando percibe algo trágico es completamente independiente de su capacidad para comprender este fenómeno en cuanto a su particular sentido simbólico”¹⁵².

Plantea como método observar una cantidad de ejemplos de hechos y sucesos que los hombres califican como trágicos para indagar inductivamente lo que tienen en común. Sheler distingue que lo trágico es la determinación de un hacer, pero no cualquier eficiencia:

debe tener una dirección determinada, para que se manifieste lo trágico; una dirección, que debe hallarse en lo observado y lo sentido: la dirección hacia una destrucción de un valor positivo¹⁵³ de un determinado nivel jerárquico. Y la fuerza misma que destruye no debe estar exenta de valores; debe ella misma representar un valor positivo¹⁵⁴.

Entonces lo trágico se manifiesta en la esfera del movimiento de valores, y tal confrontación se da por medio de un acontecimiento. Un valor debe ser destruido, este valor puede ser un plan, una voluntad, una fuerza, una

¹⁵⁰ “Acercas del fenómeno de lo trágico”, en *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires, 1961.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 143.

¹⁵² *Ibidem*, p. 144.

¹⁵³ Sheler se refiere a “valores positivos” como bienes frente a males, lo bueno frente a lo malo, lo hermoso frente a lo feo. Cf. *Ibidem*, p. 148.

¹⁵⁴ *Idem*.

creencia, pero Sheler enfatiza que “esta destrucción como tal no es trágica, sino la dirección del obrar sobre ellos por medio de portadores de algunos valores positivos inferiores o iguales pero nunca superiores”¹⁵⁵, pues el consenso moral no considerará trágico que el bueno derrote al malo, caso contrario, cuando ambas fuerzas representan valores positivos y tienen razón, allí emerge lo trágico.

Sheler describe dos rasgos esenciales de lo trágico: el carácter ejemplar de un rasgo esencial del mundo, una cosmovisión; y la inevitabilidad, que da lugar a una fría tristeza, no hay lugar para la excitación o insatisfacción, por el contrario, hay una especie de resignación que genera la reconciliación con lo existente.

Lesky, en *La tragedia griega*¹⁵⁶, expone que cualquier intento de determinar la esencia de lo trágico debe partir de las palabras de Goethe: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma”¹⁵⁷.

Lesky expone cinco características que definen lo trágico. El acontecimiento trágico representa la caída del héroe desde un mundo de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible¹⁵⁸, distingue que “la auténtica tragedia se haya ligada a un desarrollo de intenso dinamismo”¹⁵⁹. Tal acontecimiento en la obra trágica puede verse reflejado en nuestro propio mundo, ese carácter ejemplar que distingue Sheler, así podemos identificarnos, afectarnos, y esta experiencia de afectación en las profundas capas de nuestro ser, nos acerca a sentir lo trágico. El autor también puntualiza que el sujeto del hecho trágico tiene conciencia de lo que

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ Lesky, A., *Op. Cit.*

¹⁵⁷ Citado por Lesky, *Ibidem*, p. 24.

¹⁵⁸ Retoma los conceptos ya vistos de Aristóteles, la *hamartía*, el error.

¹⁵⁹ Lesky, A., *Op. Cit.*, p. 26.

le sucede, “allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente”¹⁶⁰.

Otro de los rasgos en el que hace énfasis es la oposición irremediable, se trata de un conflicto que no permite ninguna solución. La leyenda heroica que da tema a la tragedia, por lo general, contiene sucesos llenos de sufrimiento, semejantes sucesos garantizan ese efecto liberador, reconocido por Aristóteles, como generador del proceso catártico. La recurrencia a tales tipos de sucesos fue considerada necesaria, lo que convirtió a la tragedia en una pieza de triste final “lo cual no era en modo alguno obligado en el período culminante de la cultura ática”¹⁶¹. Esta tendencia de la tragedia como género tuvo su repercusión en la posterior discusión de teorías modernas¹⁶² acerca de lo trágico, postulando lo irremediable como elemento decisivo del conflicto trágico.

Ahora bien, hay piezas de tragedias griegas que terminan con una reconciliación o un final feliz¹⁶³. Al respecto, Lesky distingue “la situación trágica” en la que la falta de solución no es lo definitivo, y el “conflicto trágico” como lo irremediable. Entonces “una tragedia puede participar de lo auténticamente trágico bajo la forma de situación trágica, lo cual no impide que tenga un final feliz, pero puede tener también como tema el conflicto absolutamente trágico con un final fúnebre”¹⁶⁴.

Como último rasgo, Lesky menciona la culpa trágica como una culpa moral¹⁶⁵. Se aprecia tal connotación en el teatro de Séneca¹⁶⁶ donde “la

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶² Como el caso específico de Goethe que apunta hacia el conflicto trágico absoluto.

¹⁶³ Por ejemplo la *Electra* de Sófocles, La trilogía de *Prometeo* de Esquilo, *Helena* de Eurípides, entre otras.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 32.

¹⁶⁵ Un sentido distinto al que exponía Aristóteles al respecto, quien presenta ese error o *hamartía* como un fallo o error intelectual de lo que es correcto, no lo presenta como conflicto ético. “siguiendo el pensamiento de los antiguos, que una culpa que no es imputable subjetivamente, pero

escena trágica se convierte en el escenario paradigmático de las pasiones que el sabio estoico combate con ahínco como la fuente de todo mal¹⁶⁷.

En este resumido panorama de la cuestión, vemos que la concepción de la esencia de lo trágico, desligándose del género literario, se convierte en una decisiva actitud filosófica, como un constructo de la modernidad que se transfigura en una visión del mundo.

que objetivamente existe con toda gravedad, es una abominación para los dioses y los hombres” Cf.

Ibidem, p. 36.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 34.

¹⁶⁷ *Idem*.

III. LA VENGANZA DE MEDEA: DESTRUCCIÓN DEL PASADO, NEGACIÓN DEL FUTURO

III. 1. El acontecimiento trágico: análisis narrativo

III.1.1. Programa narrativo base

Esta tragedia narra la venganza que Medea emprende contra su esposo Jasón, quien, repudiándola¹⁶⁸, ha contraído nupcias con otra mujer, Creúsa, la hija de Creonte, Rey de Corinto. El desenlace del matrimonio de Medea y Jasón presentado alude, entrelíneas, a un pasado que marca los acontecimientos presentes: la historia de los primeros tiempos de Medea y Jasón.

Esa historia de Medea y Jasón es la narración base de los acontecimientos que tienen lugar en esta tragedia: la narración de la venganza. El programa de *conjunción* de Medea y Jasón es una relación intersubjetiva que está sellada por un acuerdo de intercambio. El mito cuenta que queda implícita la estipulación de una especie de contrato, pues Medea ayuda a Jasón a conseguir el vellocinio de oro y ella recibe el amor de Jasón.

Un contrato supone como secuencia la proposición de una prescripción o una prohibición, luego la aceptación o rechazo de la propuesta, finalmente, con el acuerdo, entran en vigencia las obligaciones o deberes. Greimas y Courtés explican que “el contrato aparece como una organización de actividades cognitivas recíprocas que provocan la transformación de la competencia modal de los sujetos participantes”¹⁶⁹, así pues, los sujetos quedan modalizados en el *deber hacer*.

¹⁶⁸El *repudium* se refiere a la disolución de un matrimonio hecha por uno de los cónyuges, ya sea por una declaración oral ante testigos, por una carta o por medio de un mensajero que transmite a la otra parte el deseo de que el matrimonio sea disuelto. Cf. Berger, A., *Encyclopedic Dictionary of Roman Law*, New Jersey, 2004.

¹⁶⁹ Greimas, A., Cortés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de ...Op. Cit.*, p. 89.

En la situación de Medea y Jasón, el acuerdo dinamiza el programa narrativo de *apropiación* por parte de Medea de su Objeto de deseo, Jasón. Se trata de una transformación conjuntiva reflexiva, pues Medea es a la vez el sujeto de estado y la que realiza una serie de acciones, para resultar conjunta con Jasón. Medea, enamorada de Jasón, lo ayuda, en secreto, a superar las pruebas que le habían impuesto como condición para que Pelias le entregara el reino de Yolcos¹⁷⁰. Con la guía de Medea Jasón supera los obstáculos que se le presentaron en la Cólquide, tras haber conseguido el vellocinio, Medea huye junto a Jasón y los Argonautas¹⁷¹. Más allá de la Cólquide Medea sigue ayudando a Jasón, y por medio de una estratagema hace que Pelias sea asesinado por sus propias hijas, tal hecho de horror hace que los habitantes de Yolcos los destierren.

III.1.1.1. *Performance*

El *performance* de Medea en el marco de este programa narrativo está marcado por el crimen, ella da la espalda a su reino para ayudar al forastero y mancha sus manos con sangre. Es la *adyuvante* del programa narrativo de Jasón: en la búsqueda del vellocinio de oro. Para lograr la huida de los argonautas desde la Cólquide, Medea asesina a su hermano Apsirto y arroja su cuerpo troceado al mar. El desconsolado rey Eetes se detiene a recoger uno por uno los restos de su hijo, lo que dio ventaja a los argonautas para que pudieran escapar. También Pelias es asesinado por sus hijas que, convencidas de que por medio de un encantamiento de Medea rejuvenecerían a su padre, lo cortaron en pedazos.

¹⁷⁰ Pelias le pidió conseguir el vellocinio de oro que estaba en el bosque de Colcos. Al llegar a la Cólquide el Rey Aetes, padre de Medea, no quería ceder tan fácilmente a entregarle el vellocinio y le plantea unas misiones: domar unos bueyes muy peculiares de pezuñas de bronce y arando con ellos sembrar unos dientes de dragón, luego de esto lo ayuda a llegar al bosque y vencer a la serpiente guardaba el recinto.

¹⁷¹ Grimal, P. *Diccionario de mitología...Op. Cit.* p. 337, señala que “sea lo que fuere, una vez logrado el vellocinio de oro, Medea huyó con Jasón y los Argonautas. Todas las leyendas concuerdan en este punto, él le había prometido casarse con ella, y todos los crímenes ulteriores de Medea quedan justificados, o siquiera explicados, por el perjurio de Jasón”.

III.1.1.2. Competencia modal del sujeto

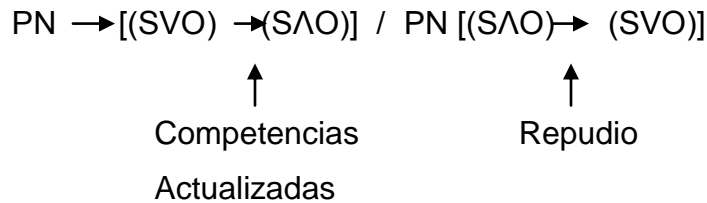
La *competencia* representa las condiciones previas y los presupuestos que posibilitan la acción. Medea como sujeto agente se muestra provista de unas condiciones que la capacitan para efectuar tales realizaciones: el *querer*, el *saber* mágico y el *poder* modalizan su *hacer*. La competencia modal de la heroína¹⁷² se manifiesta en un *querer* ayudar a Jasón para garantizar su estado de *junción* con él. Medea es el prototipo de la hechicera, cuenta con el saber de las artes mágicas, su tía es la Circe homérica, además es sacerdotisa de Hécate, a quien le es atribuida la invención de la hechicería, tal rasgo del personaje se conoce desde las leyendas de los argonautas y se reconoce en la tragedia ática. Este *saber* implica un *saber-hacer*, y, respaldada por un linaje divino, como nieta de Helios, tiene un estatus y una disposición para actuar.

III.1.1.3. Salto isotópico

Medea y Jasón llegan a Corinto como marido y mujer, en el marco del acuerdo inicial, pero Jasón abandona a Medea, hecho que queda figurativizado en las bodas de Jasón y Creusa (v.v. 177-380). Este divorcio por repudio divide en dos la vida de Medea: el pasado y el presente. Al respecto Gianni Guatella apunta que después del *repudium* todo lo que Medea había hecho para ganar el *coniugium* de Jasón, de repente se ha quedado sin efecto, y las dimensiones de las decisiones y los crímenes del pasado de la heroína, en sus aventuras con Jasón, son subrayados por Séneca¹⁷³.

¹⁷² Referente al héroe trágico: “El héroe de la tragedia no llama inmediatamente a la imitación; es más, a veces su acción es objeto de repulsa y su castigo es precisamente la lección. Sólo figuras secundarias, no implicadas en el verdadero centro de la peripecia trágica —tal el Odiseo del *Ayax*, de Sófocles, o el Teseo de su *Edipo en Colono*— pueden considerarse como modelos de acción, dignos de imitación directa.” Rodríguez Adrados, F., “El Héroe Trágico”, *Cuadernos de la Fundación Pastor* (1962): 11.

¹⁷³ “*Virgo, Coniux, Mater: The wrath of Seneca’s Medea*”, *Classical Antiquity*, vol. 20, N° 2 (2001): 199.



El hecho del abandono insta un nuevo programa en el relato: un programa de pérdida del objeto de deseo por parte del sujeto, se expone el *antiprograma* de la narración inicial

La realización de un programa narrativo proyecta como en sombra un programa narrativo correlativo de tipo inverso. Quiere esto decir que todo programa narrativo se define por la relación con otro programa narrativo correlativo. Es esta particularidad la que permite dar cuenta del aspecto polémico del relato y da origen a lo que se llama la perspectiva narrativa¹⁷⁴.

Si se narran los hechos desde el punto de vista de Jasón y Creusa sería un relato optimista, pero el narrador se ubica desde el punto de vista de la pérdida del objeto deseado por Medea, se trata de un relato pesimista hacia un final trágico. La *perspectiva* narrativa en este caso es la de Medea y el relato aparece como el *antiprograma* del programa inicial de junción entre Medea y Jasón, el sobrevenido programa de venganza.

Ante estos acontecimientos, Medea sanciona a Jasón, quien no ha actuado según lo acordado. La *sanción* es otra fase del esquema narrativo que representa fundamentalmente un *juicio* (se determina un *ser*) sobre algo o alguien (otro *ser*). Esta evaluación es tomada a su cargo por un *destinador-juez*, quien además de determinar el *ser*, le atribuye a ese algo o alguien, el *destinatario sujeto*, un objeto pragmático positivo o negativo, correlativo con un juicio positivo o negativo. La *sanción* tiene entonces dos orientaciones,

¹⁷⁴ Grupo de Entrevernes, *Análisis semiótico...Op. Cit.*, p. 80.

una cognoscitiva (el *juicio*), y otra pragmática (el objeto atribuido). Greimas y Courtés explican que la evaluación se hace “sobre la conformidad de los comportamientos y, más precisamente, del programa narrativo del sujeto performante, en relación con el sistema axiológico implícito o explícito, tal como al menos ha sido actualizado en el contrato inicial”¹⁷⁵.

Jasón estaba modalizado deónticamente por el *deber-hacer*, cuando un sujeto no hace lo que *debe hacer*, según el contrato, esto representa una infracción que puede llevar a la ruptura o fin del contrato. La Medea de Séneca hace alusión al acuerdo, cuestionando a Jasón:

*Hoc facere Iason potuit, erepto patre patria
Atque regno sedibus solam exteris
Deserere durus? **Merita contempsit mea**
Qui scelere flammis viderat vinci et mare? (v.v. 118.121)¹⁷⁶*

Medea como *destinataria-juez* considera que Jasón, el *destinador-sujeto*, no ha cumplido sus obligaciones y que su *performance* ha sido de traición. La heroína instituye como necesaria una sanción pragmática para Jasón, el castigo, que da lugar a otra narración: la narración de la venganza.

Considerando lo expuesto hasta ahora, evidenciamos un programa base frustrado por la ruptura de contrato, que implica el paso a otra isotopía, hacia lo extraordinario donde se funda la narración de lo trágico. La prosecución de ese programa base, la duratividad del estado de *junción* entre Medea y su Objeto de deseo, Jasón, y la narración de las expectativas cumplidas representaría el típico final feliz, pero la tensión de lo imprevisto genera el paso a ese programa narrativo alternativo.

¹⁷⁵ Greimas, A., Courtés, J., *Op. Cit.*, p. 346.

¹⁷⁶ “¿Ha podido Jasón hacerme esto? ¿Habiéndome arrebatado a mi padre, mi patria y mi reino, cruel dejarme sola en tierras extranjeras? ¿Ha despreciado mis méritos él, que había visto las llamas y el mar vencidos por mis crímenes?”.

III.1.2. El programa narrativo de la venganza

Tanto la obra de Séneca como la Eurípides narran cómo Medea desarrolla la venganza contra Jasón. El prólogo de Séneca es un monólogo de Medea¹⁷⁷, donde, como ya hemos mencionado, invoca a las deidades que la respaldan, hace referencia a dioses oscuros, a los dioses conyugales y a Lucina¹⁷⁸, tras la invocación ella pide castigo para Jasón, una sanción negativa. Greimas y Courtés explican que “la retribución negativa se denominará venganza o justicia según que el castigo sea dado por un destinador individual o social”¹⁷⁹. La Medea de Séneca desde su primera intervención, imponiendo lo individual a lo social, apela a la venganza: *Mihi peius aliquid quod precer sponso manet* (v. 19)¹⁸⁰, *Unde me ulcisci queam?*(v. 124)¹⁸¹.

La Medea de Eurípides interpela a las mujeres de Corinto, representadas por el coro, se muestra como la afectada por la acción de su esposo, enfatiza su condición de extranjera, luego desarrolla argumentos acerca de la condición desventurada de la mujer ante el hombre, reclama que se debe hacer justicia por el agravio que ha recibido. Con respecto a la Medea de Séneca “lejos quedan, pues, las motivaciones heroicas que movían a la Medea de Eurípides. Su situación se plantea claramente en términos de una venganza”¹⁸².

La venganza traduce el deseo de causar un daño a alguien en respuesta a un agravio recibido, Greimas explica que se trata de “un asunto entre sujetos,

¹⁷⁷ En la versión homóloga de Eurípides la nodriza pronuncia el prólogo, hace referencia a la protohistoria del mito y expone la situación de la heroína.

¹⁷⁸ Pérez Gómez, L., en Séneca, *Tragedias completas*, 2012, p.485, comenta que “Juno e Himeno, los dioses *coniugales*, (cfr. Thy. 1120-1103) son garantes del matrimonio, a los que puede añadirse Venus.”

¹⁷⁹ *Op. Cit.*, p. 346.

¹⁸⁰ “Me queda pedir algo peor para mi esposo”.

¹⁸¹ “¿Cómo podré vengarme?”

¹⁸² Pérez Gómez, L., “*Pariat Jason...*”, *Op. Cit.*, p. 439.

uno de los cuales ha de ser «desagraviado moralmente», y el otro, «castigado»¹⁸³. Jasón ha traicionado la *fides coniugalis*, que obliga a la realización total del compromiso adquirido por la palabra dada. Cicerón define la *fides* como “la actitud perseverante y veraz ante las palabras pronunciadas o los acuerdos celebrados”¹⁸⁴.

Esta *iniuria*, “ofensa”, “daño”, “afrenta”, “injusticia”, tiene otra dimensión en la versión de Eurípides¹⁸⁵. Tal rechazo y abandono afectan valores tradicionales heroicos (τιμή, “honor, dignidad”, δική “justicia”), un asunto de deshonor, se trata de una deshora pública. Al respecto P. Cavalleno explica que no solo ha sido desplazada en cuanto a esposa, sino que también en el rango que ocupaba en la casa (*oikós*), “el despecho de Medea se vincula con una idea muy reiterada por ella: el no querer ser burlada, el no querer ser el hazmerreir de nadie”¹⁸⁶ (v.v. 383, 797, 807, 1049).

Ante la *iniuria*, el Séneca filósofo aconseja *quanto satius est sanare iniuriam quam ulcisci!*¹⁸⁷, pero este dejar pasar no implica que tal hecho vaya a quedar impune, expone que *máxima est enim factae iniuriae poena fecisse, nec quisquam gravius adficitur quam qui ad supplicium paenitentiae traditur*¹⁸⁸. En el escenario trágico se muestra que la heroína, contrario a la conciencia del sabio estoico, elige regresar el daño, la *poena*, un castigo con connotación de dolor para Jasón. De modo que la *iniuria* que ha recibido Medea pone en movimiento el recorrido dramático de la venganza.

El plan de la venganza comprende varias etapas y varios destinatarios. Medea, quien sigue siendo *sujeto destinador*, señala los responsables de la

¹⁸³ *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid, 1989, p. 174.

¹⁸⁴ *De off.*, I, 23.

¹⁸⁵ Cf. Pérez Gómez, L., *Op.Cit.*, p. 439.

¹⁸⁶ “Actualidad humana de Medea de Eurípides: el tema del divorcio”, *Faventia* (2004): 55.

¹⁸⁷ “Cuánto mejor es olvidar la injuria que vengarse”, *De Ira*, III, 27.

¹⁸⁸ “El mayor castigo de una ofensa cometida es haberla hecho y nadie se aflige más vivamente que quien se entrega al suplicio del remordimiento”, *De Ira*, III, 26, 2.

ofensa que ha recibido: *non ibo in hostes? (v. 22)*¹⁸⁹. En primer lugar, Jasón, a quien señala como responsable de los crímenes que su mano ejecutó: *las. Obicere tandem quod potes crimen mihi?, Med. Quodcumque feci. (v.v 497-498)*¹⁹⁰, *Med. Tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus is fecit (v.v. 500-501)*¹⁹¹.

Entre sus enemigos también se alude a un personaje muy importante en el desarrollo de las acciones, Creonte, el rey de Corinto, que representa el poder. El rey es el *adyuvante* del *antiprograma*, él favorece el repudio de Medea y la unión de Jasón con su hija Creusa: *Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri iurisque factus? (v.v. 137-138)*¹⁹², *Culpa est Creontis tita, qui sceptro impotens coniugia solvit quique genetricem abstrahit natis et artro pignore astrictam fidem deirimit (v. 144-146)*¹⁹³. Creonte se halla figurativizado en el tirano, la heroína identifica en él valores negativos como la arbitrariedad y la injusticia, él ha amparado su repudio y la ha exiliado. Así pues, la venganza castiga al cetro real y a Jasón.

IV. 1. 2.1. Competencia del sujeto de la venganza

En la *Medea* de Séneca se enfatiza y se desarrolla el carácter de hechicera en la heroína, de nuevo la magia le da los instrumentos para ejecutar los crímenes. Medea en el prólogo pronuncia una plegaria negra, y el autor dedica un momento en el acto IV (v.v. 670-848) para detallar el macabro ritual donde conjura la túnica y la corona que envió a Creúsa para su muerte, en el escenario prohibido de la magia.

Eurípides presenta a la Medea hechicera, pero no con el mismo énfasis que Séneca, se centra en otro rasgo también determinante del perfil de la heroína

¹⁸⁹ “¿Acaso no iré contra mis enemigos?”.

¹⁹⁰ “Jas. ¿Después de todo qué crímenes puedes reprocharme?, Med. Todos los que he cometido”.

¹⁹¹ “Tuyos son, tuyos. El que se aprovecha de un crimen es quien lo comete”.

¹⁹² “¿Pero qué podía hacer Jasón, sometido al arbitrio y las leyes de otro?”.

¹⁹³ “Toda la culpa es de Creonte, que abusando de su poder destruye matrimonios, separa a una madre de sus hijos y destruye una lealtad con firmes garantías anidadas”.

trágica. Eurípides representa a una mujer bárbara “que pasa a ser el prototipo de mujer humillada por la sociedad, y esta comprensión nunca la aceptó en ateniense medio. De hecho, con Eurípides, Medea, una hechicera, sabia en magia, se convierte en la mujer intelectual, sabia, sometida a la envidia social”¹⁹⁴. Tomando este término como opuesto a helénico, da atención a la condición de ξένος “extranjero, extraño”, el extrañamiento de su personaje respecto del otro social y a partir de él el enfrentamiento entre dos mundos: el bárbaro, no-griego de Cólquide frente a la πόλις “ciudad” griega representada por Corinto,

Eurípides habla en su tragedia del inconformismo de una extranjera ante una situación injusta, desamparada por las leyes del país, sin acceso a las del suyo. La preocupación de Eurípides no es la magia de Medea, sino el abandono por la protagonista de una *soffía* o saber positivo, sustituida en ella por el imperio de lo maléfico, debido al despecho. Por eso la acción mágica no se desarrolla en su obra con especial atención¹⁹⁵.

Medea como símbolo de la otredad, será la representación de la maldad, ese será el sello que la mantendrá en el margen de la transgresión, de lo desmesurado, de lo que está fuera de las leyes divinas y humanas. Creonte la identifica con todos estos rasgos:

*Tu, tu malorum machinatrix facinorum,
Feminae cui nequitia ad audenda omnia,
Robur virile est, nulla famae memoria,
Egredere, purga regna, letales simul
Tecum aufer herbas, liberas cives metu,
Alia sedens tellure sollicita deos. (v.v. 266-271)*¹⁹⁶

¹⁹⁴ Rodríguez Adrados, F., *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, 1995, p. 264.

¹⁹⁵ López, A., “Magia y remedios en la literatura grecolatina: el ejemplo de Medea”, *Antiqua: Jornadas sobre la Antigüedad*, 2004, p. 24.

¹⁹⁶ “Tú maquinadora de perversos delitos, tú poseedora de la maldad femenina, para atreverte a todo, de fuerza viril, sin ningún recuerdo de tu fama, vete, purifica mi reino, llévate contigo todas tus hierbas letales, libra del miedo a mis ciudadanos, solicita a los dioses asentada en otra tierra”.

Mientras Eurípides muestra una Medea más humana¹⁹⁷, Séneca destacará esos rasgos que determinan a Medea como heroína trágica, capaz de cometer actos tan terribles:

una bruja en la que una serie de cualidades humanas censurables, rabia, salvajismo, innato deseo de venganza, el egoísmo, la posesividad, la criminalidad, la masculinidad no natural y la locura, en combinación con un poder mágico y sobrenatural para el mal, una mujer así mataría a sus hijos, una mujer normal no podría¹⁹⁸.

El propio carácter de la Medea que presenta Séneca la convertirá en un sujeto autónomo que actuará por iniciativa propia, sin esperar en la voluntad de unos dioses. Subestimando la ayuda de los dioses, se impone como autosuficiente.

En la plegaria negra del prólogo aparece Medea invocando el legado que actualiza sus poderes mágicos para el nuevo *performance*: Helios, progenitor de su estirpe, Hécate triforme, los dioses del infierno y las Furias, y de esta forma aleja los *femineos metus* (v. 42)¹⁹⁹. Para el programa de la venganza Medea se muestra con una nueva competencia, hace alarde de un *saber-hacer* que viene de la experiencia, los crímenes serán cometidos ahora con mano experta: *crevit ingenium malis* (v. 910)²⁰⁰, *Maiora me scelera post partus decent* (v. 50)²⁰¹. Se compara la intensidad de los crímenes del pasado con los del presente, en el contraste entre *furor puellaris*, el furor de una joven, y su actual condición de madre y más aun al haberse descubierto como Medea.

¹⁹⁷ Cfr. Hanna M. Roisman, "Women in Senecan tragedy...*Op. Cit.*."

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 82.

¹⁹⁹ "Los miedos femeninos".

²⁰⁰ "Mi ingenio ha crecido por las desgracias".

²⁰¹ "Ahora mayores crímenes me convienen, después de mi parto".

III.1.2.2.El instrumento de la venganza

*Hoc age!*²⁰², comienza el *performance* de la venganza con la muerte de Creonte y Creusa por la acción de los conjuros en la túnica y la corona que Medea les envió como presente. Los niños de Medea intervienen como los encargados de llevar regalo (v.v 843-848) que llenará de fuego el palacio real.

Para la realización de la venganza contra Jasón, Medea se toma su tiempo para maquinar el ataque, a diferencia del castigo para Creonte y Creusa, sólo está segura de que *Quae scelere parta est, scelere linquenda est domus* (v. 55)²⁰³. Se sabe que Medea logró su matrimonio con Jasón por medio de una serie de crímenes, por lo tanto la disolución de ese matrimonio debe estar marcada por una nueva serie de crímenes, incluso mayores, para equilibrarlos con sus acciones pasadas. Su mente agitada busca un castigo suficiente, para compensar sus pérdidas (trono, padre, hermano, *virgo*), algo que llegue a las fibras más profundas, que hiera eternamente, su primera víctima es la nueva esposa:

Unde me ulcisci queam?
Utinam esset illi frater! Est coniux: in hanc
Ferrum exigatur. Hoc meis satis est malis? (v.v.124-126)²⁰⁴

Cuando Jasón se atreve a confrontar a Medea (v.v. 431-578), se representa un Jasón que se deja manipular por los que ostentan el poder, en este caso, Creonte. Él le pide a Medea que huya pues *perimere cum te vellet infestus*

²⁰²Pérez Gómez, L., en Séneca, *Tragedias completas*, Cátedra, 2012, p. 528, explica que ésta es una fórmula ritual, la respuesta que daba el sacerdote a la pregunta del inmolador *agone?* en el momento de sacrificar las víctimas. Aunque la frase adquirió un sentido general, pronunciadas en este momento por Medea, a pesar del anacronismo, está cargada de connotaciones ya que el crimen es considerado un sacrificio, como sucede en otras tragedias del corpus senecano.

²⁰³ "El hogar que ha sido fundado por un crimen, debe ser terminado por un crimen".

²⁰⁴ "¿Cómo podré vengarme? ¡Ojalá tuviera él un hermano! Tiene una esposa: sobre ésta puede recaer el hierro, ¿es esto suficiente para mis desventuras?".

Creo, lacrimis meis evictus exilium dedit (v.v. 491-492)²⁰⁵. L. Gómez señala que “se trata de una manifestación inconcebible en el Jasón del drama griego, donde las lágrimas en la tragedia suelen estar atribuidas a los personajes femeninos”²⁰⁶. De modo que en esta intervención de Jasón se evidenciará una debilidad que no se encuentra en el Jasón de Eurípides. Ya que la debilidad es uno de los rasgos que caracteriza al Jasón de Séneca, es importante revisar el argumento que ofrece para justificar el abandono:

*Si vellem fidem
Praestare mentis coniugis, leto fuit
Caput offerendam; si mori nollem, fide
Misero carendum, non timor vicit fidem
Sed trepida pietas: quipped sequerentur necem
Proles parentur*²⁰⁷ (v.v. 434-438)

Apella a la *pietas*, una virtud moral, que representa la lealtad hacia los suyos, explica que su amor de padre es aquello que lo ha movido a ceder a las imposiciones de otro²⁰⁸. Distinto al caso del Jasón de Eurípides quien, ingrato, explica sus motivos, de otra índole: aprovechar las ventajas de ascender socialmente (v.v. 553-554). En la obra de Séneca se hace énfasis en esa disposición de Jasón cuando Medea le pide que los hijos se queden con ella:

*Jas. Parere oreibus cupere me fateor tuis;
Pietas vetat: namque istud ut possim pati
Non ipse memet cogat et rex et socer.
Haec causa vitae est, hoc perusti pectoris
curis levamen spiritu citius queam
carer, membris, luce.* (v.v. 544-549)²⁰⁹.

²⁰⁵ “Cuando el hostil Creonte quería destruirte, vencido por mis lágrimas te dio el exilio”.

²⁰⁶ Pérez Gómez, L., Gómez, *Pariat Jason:....Op. Cit.*, p. 449.

²⁰⁷ “Si quería guardar fidelidad a los merecimientos de mi esposa, debí ofrecer mi cabeza a la muerte; si no quería morir, debía renunciar, desdichado, a la fidelidad. No venció el temor a la fidelidad, sino el amor preocupado de un padre: sin duda mi descendencia habría seguido en la muerte a sus padres”.

²⁰⁸ Aquí queda manifiesto la estructura del programa narrativo de uso de Jasón y Creusa: Creonte, como *destinador-manipulador*, impone un *deber-hacer* a Jasón, el *destinatario-manipulado*, por medio de la intimidación.

²⁰⁹ “Confieso que quisiera acceder a tus ruegos; mi amor de padre me lo impide: ni siquiera el propio rey, mi suegro, podría forzarme a soportar eso. Esa es la razón de mi vida; ese, el alivio de mi pecho

La afirmación de ese amor paterno, revelará a Medea la máxima vulnerabilidad de Jasón: *Med. Sic natus amat?* (v. 549)²¹⁰. Según la ley romana en el divorcio los hijos pasan a formar parte de la familia del padre y Jasón quiere asumir la custodia, por lo tanto, Medea debe ir sola al exilio. El Jasón de Eurípides no muestra la misma inquietud con respecto a sus hijos, Medea le pide que ruegue a Creonte para que los hijos no vayan al exilio, sino que se queden con su padre (v.v. 938-939), Jasón con poco interés responde que lo intentará, aunque no está seguro de lograrlo (v.v. 940). Entonces la tragedia de Séneca destaca los valores de la paternidad²¹¹ de Jasón para marcar ese punto que más duele²¹², la descendencia. En este contexto Medea encuentra el instrumento para su venganza, materia para la tragedia, en aquello irreparable.

La matanza de los hijos no es un simple acto de desamor²¹³, al matar a los hijos la heroína indirectamente asesina a su marido. La descendencia representa la finalidad del matrimonio, la fuerza que sustenta esa unión²¹⁴, pero también la prolongación exclusiva del linaje del esposo, y Medea está apuntando a esta perspectiva. En la mitología antigua²¹⁵, esto parece ser un acto criminal que pretende dañar al padre, más que a la madre, la sociedad moderna, ciertamente, no pone tanto énfasis en la necesidad del padre de

consumido por los sufrimientos. Antes preferiría ser privado de la respiración, de mis miembros, de la luz”.

²¹⁰ “¿Tanto así ama a sus hijos?”.

²¹¹ Este asunto no está ausente en la obra de Eurípides, pero será Egeo el que haga referencia a la importancia de la continuación de la estirpe masculina por medio de la prole (v. 720).

²¹² Greimas explica que El PN de venganza sigue siendo, sin embargo, un programa de compensación, pero esta última se realiza a nivel de las «pasiones», y equilibrio intersubjetivo buscado es una especie de equivalencia pasional...La venganza, como vemos, es en primera instancia un reequilibrio de os sufrimientos entre sujetos antagonistas...es un *reequilibrio de los desagradados y de los placeres*. Cf. *Del sentido II. Ensayos semióticos*, Madrid, p. 174.

²¹³ En el prólogo de la versión de Eurípides, la nodriza nos anuncia desde el principio que Medea odia a sus hijos (v. 36).

²¹⁴ “La prole jugaba un papel importante en el matrimonio; era la prueba que sancionaba la unión, porque reunían en un solo cuerpo la sangre de los progenitores (*socius sanguis*)” Pérez Gómez, L., “La soledad de Medea...*Op. Cit.*”, p. 213.

²¹⁵ Casos de infanticidio por venganza la historia de Procne, de Hécuba, entre otras.

los niños para seguir la línea masculina²¹⁶. Esos hijos que en un tiempo representaron la expresión y el vínculo matrimonial se convierten en el punto de supresión de Jasón y de todo vínculo. Entonces éstos son las piezas de las que Medea hará uso²¹⁷ para sus fines, este valor de meros objetos se enfatiza en Séneca quien los representa como *personae mutae*²¹⁸, mientras que en la obra de Eurípides los hijos tienen una breve intervención donde manifiestan su miedo ante su madre que los persigue (v.v. 1271 y ss.).

En la polisemia de este asesinato, también se evidencia la búsqueda de restitución el orden universal por medio de la muerte, este hecho se manifiesta como casi simbólico.

*Scelera te hortentur tua
Et cuncta redeant: includitum regni decus
Raptum et nefandae virginis parvus comes
Divisus ense, funus ingestum patri
Sparsumque ponto corpus (v.v 129-133)²¹⁹.*

En este sentido, el asesinato de cada uno de los hijos tendrá un valor para la heroína y una finalidad dentro del programa de venganza. La matanza de los hijos en la obra de Séneca se representa en la escena, en el caso de la Medea de Eurípides se da dentro de la casa, los gritos y voces permiten imaginar lo que está ocurriendo. Ésta es una innovación de Séneca como muestra de su concepción dramática que busca lo crudo y patético.

²¹⁶Segal, C., "Eurípides Medea: vengeance, reversal and closure", en *Pallas* (1996): 16.

²¹⁷ Hay que destacar que el hecho de disponer de la vida de los hijos es un acto de transgresión de Medea, pues sólo el *paterfamilias* tenía la *ius vitae necisque* sobre los hijos.

²¹⁸ Al respecto García Yebra comenta que ese silencio es un grave fallo psicológico de la obra, unas palabras de ellos habrían estremecido de compasión a los espectadores, pero los niños no tenían antiguamente, ni en la literatura ni en la vida, tanta importancia como ahora. Cf. Prólogo, Séneca, *Medea*, Madrid, 2001, p. 38.

²¹⁹"Que tus crímenes te animen y que regresen juntos: el noble prestigio de nuestro reino robado, y el pequeño compañero de una joven criminal, despedazado con mi espada, su muerte expuesta ante su padre y su cuerpo esparcido sobre el mar".

Durante el asesinato del primer hijo Medea experimenta un estado de alucinación en el que ve la aparición de las Furias y del espíritu de su hermano Absirto:

*Cuius umbra dispersis venir
Incerta membris? Frater est, poenas petit-
Dabimus, sed omnes. Fige luminibus faces,
Lania, perure, pectus en, Furiis patet.
Discedere a me, frater, ultrices deas
Manesque ad imos ire sevuras iube:
Mihi me relinque et utere hac, frater, mane
Que strinxit ensem- victima manes tuos
Placamus ista (v.v. 936-971)²²⁰.*

La primera víctima de sus hijos, es una ofrenda a su hermano, para aplacar la culpa y el remordimiento de conciencia. Este crimen se muestra también como un gesto reparador para compensar los crímenes del pasado y borrarlos, estableciendo un nuevo equilibrio donde ella aparece renovada, habiendo expiado sus culpas:

*Iam iam recepi scepra germanum patrem,
Spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;
Rediere regna, rapta virginitas redit (v.v. 982-984)²²¹.*

Jasón, como espectador, presencia el escenario de muerte de su segundo hijo. Para Medea es determinante la presencia de Jasón en la escena para consumir la contundencia del efecto de castigo. Jasón llega acompañado con personas del pueblo

*Derat hoc unum mihi
Spectator iste. Nil adhuc facti reor:
Quidquid sine isto fecimus sceleris perit²²².*

²²⁰“¿De quién es la sombra irreconocible que viene con los miembros desgarrados? Es mi hermano, reclama venganza: se la daremos, pero a todos. Clava antorchas en mis ojos, destrózame, abrázame; aquí está mi pecho abierto a las Furias. Hermano, ordena a las diosas vengadoras que se alejen de mí y se vayan tranquilas a la profundidad de los Manes. Déjame a mi misma y sírvete, hermano, de esta mano que ha empuñado la espada. Con esta víctima aplaco tus Manes”.

²²¹“Ya, ya he recuperado los cetros, a mi hermano, a mi padre, y los Colcos poseen el despojo del carnero de oro. Mi reino ha vuelto, ha vuelto la virginidad que me robaron”.

Se plantea el escenario de un espectáculo, donde el reconocimiento de los espectadores, el colectivo, determina lo trágico, pues no se trata de una experiencia individual, sino de una experiencia que se siente colectivamente. Ya completo el programa de venganza, la heroína huye: *Sic fugere soleo (v. 1020)*²²³, “matando, como cuando huyó de la Cólquide y mató a Absirto o a Pelias en la huida de Tesalia”²²⁴. En un carro alado por serpientes se pierde por los aires, en el caso de la Medea de Eurípides huye en un carro del Dios del sol, majestuosa esquivando las leyes humanas, pero Jasón viéndola escapar cierra el poema:

*Per alta vade spatia sublimi aethere,
Testare nullos esse, quae veheris, deos (v.v 1026-1027)*²²⁵.

Al respecto cabe mencionar lo que acota Leonor Pérez “como en *Phaed.* 1243 y en *Thy.* 1020 la tragedia concluye con la afirmación de la inexistencia de los dioses”, entonces no hay justicia para los crímenes de Medea.

Encontraremos otra innovación del autor en la razón que mueve al crimen contra los hijos. Como hemos visto, los hijos en la versión de Séneca son estrictamente el instrumento de la venganza, el punto que más puede doler a Jasón, su descendencia, la frustración de la vida y con ello la tragedia. En la homóloga de Eurípides ella deja claro las razones de su decisión, ella los mata para evitar que el pueblo de Corinto enardecido arremeta contra ellos para hacer justicia (v.v. 1235 y ss.), sin que deje de ser culpa de Jasón lo que está pasando, incluso este crimen. De esta forma se presenta una

²²² “Esto es lo único que me faltaba, este espectador. Creo que no he hecho nada todavía: cualquier crimen que yo haya cometido, sin él ha sido en vano”.

²²³ “Así suelo huir”.

²²⁴ Pérez Gómez, L., en Séneca, *Tragedias...Op. Cit.*, p. 553.

²²⁵ “Vuela alto por los elevados espacios de éter, testimonia que no hay dioses allí por donde pasas”.

justificación para la Medea de Eurípides²²⁶, la posibilidad de un factor externo que la lleva a semejante acto²²⁷.

III.1.3. Más allá de las leyes humanas

Esta heroína trágica se posiciona más allá del margen de las leyes, no solamente las leyes del hombre o las leyes divinas, incluso contra las leyes de la naturaleza. Lo trágico reproduce un desorden cósmico, que puede ser de carácter ideológico, cultural, religioso, ético, filosófico, y un quiebre del orden humano, en el plano de valores sociales, políticos, morales y otros.

Medea con este programa de venganza viola códigos propios de los seres vivos, al dar muerte a sus hijos. Carl Sagan²²⁸ sostiene que desde el punto evolutivo de las especies vivientes la continuidad de la vida es un eje transversal, ese es el punto de perfección. La heroína interrumpe el proyecto de vida de sus hijos, otro proyecto frustrado²²⁹, que ataca la sensibilidad universal que maneja este valor aunque sea de manera inconsciente.

Sagan explica que las raíces del comportamiento altruista se hallan en el sistema límbico del cerebro, en este sentido, los mamíferos y las aves son los que, por excelencia, muestran más esmero en el cuidado de su prole, sin embargo, “a lo que parece, el amor es invención de los mamíferos²³⁰”. El apego hacia la prole es un fenómeno de orden evolutivo, así pues, ese amor

²²⁶ Cf. También Pérez Gómez, L., *Pariat Iason: la feminización de...Op. Cit.*, p. 430.

²²⁷ Con respecto al asesinato de los hijos en la obra de Eurípides, P. Grimal refiere que Eurípides fue el primero en afirmar que los hijos de Medea habían sido muertos por su madre. En la versión anterior eran lapidados por los corintos, quienes los castigaban de este modo por haber llevado a Creusa el vestido y las joyas”. *Diccionario de Mitología...Op. Cit.*, p. 338.

²²⁸ *Dragones del Edén*, Barcelona, 1979.

²²⁹ Hay que recordar que el programa de amor entre Medea y Jasón, que entre todos los valores que representa se encuentra la vida, es el programa base frustrado y que da lugar al salto isotópico hacia la venganza que representará la muerte.

²³⁰ Sagan, C., *Op. Cit.*, p. 86

se plantea como una emoción primitiva intensa. “Es de sobras conocida la notoria tristeza que invade a las hembras de muchos mamíferos cuando se les arrebatan las crías. Uno se pregunta por la intensidad de estas emociones”²³¹.

Recordemos aquel relato del antiguo testamento, el juicio salomónico²³², que cuenta que ante Salomón se presentan dos mujeres reclamando la maternidad de un niño. La decisión de Salomón fue que el niño vivo fuese cortado en dos y que una mitad fuese entregada a cada madre, así logró saber cuál era la verdadera madre aquella que primera se negó a seguir reclamando justicia con tal de que no cortaran por la mitad a su hijo. Al ver ello, Salomón ordenó entregaran el niño a esa mujer pues había demostrado amor de madre. Esta mujer prefirió la vida de su hijo antes que su orgullo, soberbia, aunque sabía que tenía la razón y que su hijo se quedaría con aquella mujer. Como acto egoísta y para que la otra mujer no saliera ganando podía haber preferido a su hijo muerto.

Entonces en lo trágico se truncará la perfección y se proyectará desde pasiones individuales deslimitadas que van a afectar a la colectividad. El hecho que un niño muera por un accidente, por una enfermedad, que alguien más les de muerte, o por alguna otra causa, es sin duda terrible y generará dolor y tristeza, pero que su madre, por voluntad propia, les quite la vida es lo trágico y no dejará a nadie indiferente.

En este sentido, seguimos a Sheler cuando explica que lo trágico no se funda en acontecimientos que sobrevienen desde afuera, pues lo trágico es inherente a la naturaleza misma del hombre y las cosas. El filósofo da el siguiente ejemplo:

²³¹ *Idem.*

²³² 1 Reyes 3: 16-28

un hombre que, por una enfermedad congénita o una constitución decididamente débil en alguna forma, parece predestinado a sucumbir en la primera oportunidad en que se haga sentir ésta por un influjo externo, no nos parece trágico ni siquiera cuando valores altos, o tal vez los más altos se encuentren en él²³³.

III.1.4. Las voces del Coro y la nodriza

Dentro de la obra, en el marco del programa de venganza, hay unos actantes que ayudan o se oponen al *querer-hacer* de la heroína. El coro y la nodriza representan la voz de una conciencia que está más allá de los simples personajes. Son la mayoría de las veces *interlocutores-destinatarios*, representan la opinión, “una instancia testigo que asiste al espectáculo e interpreta su significación, ya sea por cuenta propia, por lo general dirigiéndose a un público situado en un tercer plano”²³⁴. Tiene una función discursiva como actante colectivo, distinto al público quien es solo una instancia receptora. El coro en sus intervenciones sitúa y comenta el acontecer, aconseja a los personajes, puede expresar sus emociones, reflexionan sobre la vida y las acciones que se están desarrollando en la escena, “intervienen para mejorar la apreciación de la apreciación del drama para la audiencia”²³⁵, pues puede evocar emociones y pensamientos relevantes para la acción.

El coro de la *Medea* de Séneca se presenta como *oponente* a los planes de Medea. Cabe destacar que no se tiene certeza de qué grupo encarna al coro, D. Hill comenta que está ha sido una de las objeciones a las obras trágicas de Séneca, pues el coro no tiene una identidad consistente²³⁶. Leonor Pérez, aunque reconoce la falta de certeza, considera que “parece que se trata de

²³³ Sheller, M., “Acerca del fenómeno de lo trágico...*Op. Cit.*, p. 158.

²³⁴ Landowski. E., *La sociedad figurada. Ensayos de semiótica*, México, 1993, p. 26.

²³⁵ Hill, D., “Seneca’s Choruses”, *Mnemosyne*, vol. 53 (2000): 587.

²³⁶ *Ibidem*, p. 562.

hombres y tal vez alguna de las partes la entonaran mujeres”²³⁷. García Yebra defiende que “los coros de esta tragedia no expresan las opiniones ni los sentimientos del autor, sino los que éste atribuye a los súbditos de Creonte”²³⁸. Los corintios que integran el coro representan la tradición, los que conocen las normas y censuran la ruptura de éstas. El coro es un actante, y aparece como un *adyuvante* del buen juicio que promueve la razón y el bien²³⁹.

En la primera intervención, el coro canta la celebración del Himeneo de Creusa y Jasón (v.v. 177-380) para ubicar el contexto dramático. La tercera intervención (v.v. 579- 594) presenta el ímpetu de la mujer abandonada, cuando es dominada por la ira, como mayor que cualquier fuerza de la naturaleza.

En la cuarta intervención el coro, luego de la confrontación de Medea con Creonte, describe con tono tendencioso y de horror, el comportamiento arrebatado de Medea (v.v. 849-873), que no puede refrenar su ira. El coro sospecha la maquinación de algún crimen, por lo que ruega que ese día que le han concedido transcurra rápido, en un ambiente de incertidumbre, pues Medea ha enviado mortíferos regalos a la esposa de Jasón:

*Nunc, Phoebe, mitte currus
Nullo Morante loro,
Nox condat alma lucem,
Mergat diem timendum
Dux noctis Hesperus (v. 874-878)*²⁴⁰.

²³⁷ Pérez, G., *Pariat Jason: ...Op. Cit.*, p. 441.

²³⁸ Prólogo, Séneca, *Medea*, Madrid, 2001, p. 39.

²³⁹ En el caso de la versión de Eurípides es claro que el coro es un grupo de mujeres de Corinto, que al principio se compadece de la deshonra que ha sufrido Medea y consideran justo que se vengue de Jasón, mas cuando se da cuenta del crimen que va a cometer contra sus hijos deja de apoyarla.

²⁴⁰ “Ahora, Febo, lanza tu carro sin rienda dilatoria alguna, que la noche reparadora oculte tu luz y que este día temible se sumerja, Héspero, guía de la noche”.

En cuanto a la nodriza, ella no está de acuerdo con los planes de Medea, pero, aun así, la ayuda. La nodriza describe los estados emocionales que experimenta la heroína con tono de censura, hace uso de los *exempla* “ejemplos”, de sentencias, de la modalidad de mandato para aconsejar y advertir a Medea acerca de su ímpetu desenfrenado, por ejemplo:

gravia quisquis vulnera

patiente et aequo mutus animo pertulit

*referre potuit (v.v. 151-153)*²⁴¹.

Magnum aliquid instat, efferum immane impium:

*Vultum furoris cerno. Di fallant metum! (v.v.395.396)*²⁴².

Recipe *turbatum malis,*

*Era, pectus, animum mitiga (v. 425-426)*²⁴³.

Estas dos instancias, que emergen con una actitud casi filosófica en Séneca, cumplen una doble función en el discurso. Una función persuasiva, instando al héroe a actuar de cierta forma o al público a asumir cierta visión. Una función interpretativa, dando a conocer las impresiones del público o para hacer comprender la significación e implicaciones de las conductas planteadas en la escena, pues “pueden dirigirse a la escena en nombre del público que representan y volverse a las gradas para dirigirse, si es necesario, al público mismo”²⁴⁴.

Entonces a través de estas dos entidades se figurativiza una serie de fenómenos socioculturales, a través de ellos puede hablar el ciudadano, con la voz del sentido común, la tradición, con el fundamento de las normas y las instituciones, fuerzas anímicas como manifestaciones colectivas, como guías de las normas que rigen el orden.

²⁴¹ “El que graves heridas con paciente y quieto ánimo, mudo a sobrellevado, devolverlas ha podido”.

²⁴² “Algo enorme se aproxima, feroz, monstruoso e impío: veo el rostro de la locura. ¡Que los dioses engañen a mi miedo!”.

²⁴³ “Recupera el juicio turbado por las desgracias, señora, calma tu ánimo”.

²⁴⁴ Landowski. E., *Op. Cit.*, p. 31.

III.1.5. La perspectiva

La *perspectiva* hace referencia a una relación entre el *enunciador* y el *enunciario*²⁴⁵ ante lo narrado. No sólo marca el lugar del *yo*, sino que implica el lugar que se pretende que ocupe el *tú* para observar y valorar los sucesos narrados.

El panorama narrativo que se ha desarrollado no señala solo el mundo, sino su orientación, según una mirada particular. Como afirma Landowsky mirar la mirada de otro, “la perspectiva ofrece esa breve iluminación: mirar la mirada de otro y el mundo que sedimenta y se traza en su ánimo”²⁴⁶. Esta idea nos recuerda que estamos ante simulacros, pues el poeta recrea una realidad en el relato, “el simulacro es una configuración que resulta únicamente de la apertura de un espacio imaginario como consecuencia de las cargas modales que afectan al sujeto”²⁴⁷.

La perspectiva narrativa de esta obra es la de Medea, se trata del relato de lo que le acontece y cómo ella actúa ante tales situaciones. Mas la orientación de esa narración no es la de la heroína, hay otras voces²⁴⁸ que privilegian un discurso distinto al de la heroína, está presente un discurso de la razón que apunta a una perspectiva moral. La heroína representa el discurso de las pasiones desbordadas, una realidad; pero también se evidencia un discurso distinto al de entregarse a las pasiones, la otra cara de la moneda. Las voces de un colectivo, como una conciencia, critican los actos de la Medea, quien

²⁴⁵ Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario...Op. Cit.*, p. 304.

²⁴⁶ Landowsky, E., *Semiótica, estesis y estética*, Puebla, 1999, p. 72.

²⁴⁷ Greimas y Fontanille, *Semiótica de las....Op. Cit.*, p. 56. Al respecto J. Vernant presenta a la tragedia como un imaginario. La tragedia muestra en escena personajes y acontecimientos que, en la actualidad del espectáculo, revisten todos los aspectos de la existencia real, “la tragedia descubre el espacio de lo imaginario sentido”. Cf. “Dios de la ficción trágica”, *Mito y tragedia en la antigua Grecia*, Barcelona, 2002, p. 27.

²⁴⁸ Hacemos referencia a las voces que distinguimos en el apartado anterior (III.1.4), la nodriza y el coro, con los fenómenos que figurativizan.

figura lo individual. Éstas advierten y llaman a Medea a “controlar, refrenar, moderar, contener” sus arrebatos²⁴⁹.

El autor representa el escenario de las pasiones descontroladas como el pasaje para lo terrible y trágico²⁵⁰. Acerca de esto Emilio del Rio afirma que “estos males que dominan las tragedias son los que preocupan en su prosa, pero mientras el Séneca prosista combate estos males con el estoicismo, las tragedias apenas van más allá de presentarlos, y apenas se alude a los remedios contra el mal”²⁵¹. En contraste con sus obras de verdadero carácter moral, donde prescribe explícitamente un remedio o alguna solución para este mal, en sus dramas trágicos sólo exterioriza las dañinas consecuencias de los actos pasionales e impulsivos.

III.1.6. Modalidades veridictorias

El programa de venganza se presenta en modalidad de ocultamiento: *es + no parece*, pero veremos que de lo *secreto* se pasará a lo *verdadero*: lo que *es + parece*. La verdad y la mentira son valores esenciales que caracterizan explícita o implícitamente los enunciados del sujeto. Para Greimas y Courtés “la categoría de la *veridicción* está constituida por la puesta en correlación de dos esquemas: el esquema *parecer / no parecer* es llamado manifestación y el de *ser / no ser* inmanencia”²⁵². El sujeto a través de sus acciones y enunciados pone en juego esos cuatro valores veridictorios, la combinación

²⁴⁹ *Compesce verba* (v.174) “Modera tus palabras”; *siste furialem impetum* (v. 157) “Controla tu violento ímpetu”; *recipe et iras comprime ac retine impetum* (v. 381) “Controla y reprime tus iras y refrena tu ímpetu”; *potius ira concitum pectus doma, placare...*(v 506) “doma tu pecho excitado por la ira, aplácate..”.

²⁵⁰ Leonor Pérez afirma que “ha sido puesto de relieve cómo el modelo cultural que está en la base de la concepción estoica (y no sólo la estoica) de la ira sostiene gran parte del universo pasional puesto en escena en los dramas senecanos”. Cf. “La soledad de Medea...*Op. Cit.* P. 201.

²⁵¹ Rio Sanz, E., “Las ideas del amor...*Op. Cit.*, p. 212.

²⁵² Greimas, A., Courtés, *Op. Cit.*, p. 434.

de estos valores en el plano de la *inmanencia* y de la *manifestación* dará lugar a las figuras de la verdad, la falsedad, lo secreto y la mentira.

En el acto de *confrontación* entre Creonte y Medea²⁵³ (v.v.180-300), él se refiere a ella como *malorum machinatrix fecinorum* (v. 266)²⁵⁴, *nequitia feminea* (v.267)²⁵⁵, *robur virile est* (v. 268)²⁵⁶, la considera una amenaza, no subestima sus capacidades. El rey le ha perdonado la vida, pero la ha confinado al exilio: *aequum atque iniquum regis imperium feras* (v. 195)²⁵⁷. Sin embargo, Medea inicia su *hacer persuasivo* con argumentos como: *Qui statuit aliquid parte inaudita altera, aequum licet statuerit, haud aequus fuit* (v.v. 199-200)²⁵⁸, al captar la atención de Creonte, en actitud suplicante, infalible, apela a su condición de madre y todas las emociones que involucra:

Med. Per ego auspicatos regii thalami toros, per spes futuras perque regnorum status, fortuna dubia quos agitat vice, precor, brevem largire fugienti moram, dum extrema natis mater infigo oscula, fortasse moriens (v.v 285-290)²⁵⁹.

El sujeto se presenta en la modalidad del *engaño*, *parece +no es*, y le ruega al rey que le dé tiempo, un día para despedirse de sus hijos²⁶⁰. Con esto apela a lo sagrado de su condición de madre, al respecto Leonor Pérez comenta que “las palabras de Medea dibujan una imagen de *suplex* y de *mater amorosa*, que el público conocedor del argumento, no puede dejar de

²⁵³ La confrontación de dos sujetos: Creonte, que es el sujeto operador del programa narrativo de uso de Jasón y Creusa, y Medea, que representa dentro de ese programa el rol de antisujeto.

²⁵⁴ “Maquinadora de terribles crímenes”.

²⁵⁵ “Maldad de mujer”.

²⁵⁶ “La que tiene rubor varonil”.

²⁵⁷ “Justa o injusta te someterás a la autoridad del rey”.

²⁵⁸ “El que toma una decisión sin escuchar la otra parte, aunque la decisión sea justa, él no ha sido justo”.

²⁵⁹ “Por la afortunada unión de esta boda real, por las esperanzas futuras y por la estabilidad de tu reino que la incierta Fortuna agita con sus caprichosos cambios, te lo ruego: concede una breve prórroga a mi exilio, mientras yo, a su madre, tal vez moribunda, doy a mis hijos el último beso”.

²⁶⁰ Medea se apropia del tiempo que necesita para la venganza.

considerar ambiguas”²⁶¹. Ese es justamente el juego entre el *ser* y el *parecer*, un efecto de sentido. Lo que hay que destacar es que estamos ante la verdad enunciada, una verdad construida por un sujeto enunciante. Medea oculta sus verdaderas emociones e intenciones de venganza ante Creonte y Jasón para despertar en ellos sentimientos de compasión ante una madre sufrida.

Un engaño o mentira no se pueden sostener si no existe el ejercicio de un creer por parte de “alguien”, creer que lo que parece es, o dicho de otra manera, creer que algo o alguien “es” porque “parece”, así es como Creonte cae en el juego de la ilusión y le da prórroga al exilio de Medea: *Etsi repugnant precibus infixus timor, unus parando dabitur exilio dies*²⁶², pero no como un acto de plena confianza, él, aún con la autoridad que ostenta, le teme.

Luego del episodio con Creonte Jasón va al encuentro de Medea para pedirle que huya al exilio. La heroína nuevamente hace referencia a sus sentimientos de madre: *liberos tantum fugae habere comites liceat in quórum sinu lacrimas profundam, te novi nati manent* (v.v. 541-543)²⁶³, a lo que Jasón se niega, pues su amor de padre no se lo permite, pero Medea fiel a sus intenciones²⁶⁴ ruega: *suprema certe liceat abuentem loqui mandata, liceat ultimum amplexum dare* (v.v. 551-552)²⁶⁵.

A medida de que se desarrolla la narración se revela la *verdad*, luego del crimen contra Creonte y Creusa, la heroína se descubre a sí misma: *Medea nunc sum* (v. 910)²⁶⁶. La *anagnórisis* de una identidad con efectos

²⁶¹ Pérez Gómez, L., Notas a: Séneca, *Tragedias completas*, Madrid, 2012, p. 508.

²⁶² “Aunque un temor arraigado en mi rechaza tus ruegos, se concederá un solo día para preparar tu exilio”.

²⁶³ “Que me permitan tan solo tener a mis hijos como compañeros de huida; entre sus brazos derramaré mis lágrimas. A ti te aguardan nuevos hijos”.

²⁶⁴ Medea necesita apropiarse del instrumento de su venganza.

²⁶⁵ “Que se me permita al menos, al partir, darles mis consejos finales, que se me permita darles un último abrazo”.

²⁶⁶ “Ahora soy Medea”.

demoledores, pasando de las sombras sale a la luz. Tal autorreconocimiento trastoca su actitud y marca la trama del crimen a otra dirección, sus hijos, para finiquitar y sacar a la luz la venganza.

Este proceso de *reconocimiento*, donde se descubre la esencia de la heroína, no es una sorpresa, Medea muestra una actitud de autoconciencia, antes del diálogo con Creonte o Jasón ella anuncia *Fiam* (v. 171)²⁶⁷, en su encuentro con Jasón dice: *Est et his maior metus: Medea* (v.v 516-517)²⁶⁸. A la heroína le interesa engañar a sus enemigos, sin embargo, la nodriza y el Coro, como entidades que tienen conciencia de lo que está ocurriendo, saben quién es Medea y no la subestiman, siempre sospechan. Finalmente de la *ilusión* a la *verdad*, Medea se irá revelando como nunca antes, como el agente de los peores crímenes.

III.1.7. *Medea nunc sum*

El recorrido de la narratividad en la *Medea* de Séneca inaugura una dimensión adicional, el recorrido de la heroína para reconstruir su identidad desarticulada. Medea como *sujeto de estado* en esas relaciones (conjunción/disjunción) con unos objetos de valor, que hemos descrito dentro de los programas narrativos, entra en conflicto con sus roles de *virgo*, *coniux*, *mater*.

El programa narrativo de venganza inicia con la invocación por parte de Medea de los dioses conyugales y de Lucina, que es la misma Juno. Grimal especifica que bajo este epíteto era la guardiana de los nacimientos, pero en sentido general, esta diosa era la protectora de las mujeres, y, particularmente de las mujeres que tenían un estatuto jurídico reconocido en

²⁶⁷ "Seré".

²⁶⁸ "Hay un miedo más grande que ellos: Medea".

la ciudad, es decir, las mujeres casadas legítimamente²⁶⁹. En estos primeros versos la heroína se adscribe a las instancias del casamiento²⁷⁰ y marca su postura de *coniux*.

Esta condición de *coniux*, adquirida, como hemos referido, a través de los crímenes de su pasado, deja atrás su rol de *virgo*, y determina su identidad civil en el momento de transición del programa narrativo base al programa de venganza. Ya se ha explicado que los hijos consolidan la unión de Medea y Jasón, la ruptura del matrimonio representa un papel fundamental en la historia de la ira y la venganza de Medea. El divorcio priva a Medea de su *coniux* y de sus hijos, los hijos pasan a formar parte de la familia paterna, la heroína manifiesta que ese rol queda desolado:

*Nuntr. Mater es
Med. Cui sim vides? (v.171)*²⁷¹.

Darse cuenta de que el instrumento de venganza debían ser sus hijos representa una confrontación con esa condición de *mater*. Más allá de lo que establecen las leyes, es necesario que Medea se despoje de la *mater* para poder actuar, así es cuando se reconoce “ahora soy Medea”. Ya no es esposa ni madre, ni virgen, solo queda ese lado de ella que ha emergido de todos sus actos criminales y lo invoca. Así comienza la negación, como nos muestra ese v. 171, de la Medea *mater*:

*Quidquid ex illo tuum est,
Creusa peperit. Placuit hoc poenae genus,
Moeritoque placuit: ultimum, agnosco, scelus
Animo parandum est, liberi quondam mei,
Vos pro paternis sceleribus poenas date (v.v. 921-925)*²⁷².

²⁶⁹ Cf. Grimal, P., *Diccionario de mitología...Op. Cit.*, p. 298.

²⁷⁰ Aunque como destaca Guastella “el matrimonio de Medea fue inusual, sin las garantías convencionales. *Op. Cit.*, p. 207 y Pérez, L., *Op. Cit.*, p. 432.

²⁷¹ “Nodr. Eres madre. Med. ¿Ves para quién lo soy?”.

Pero en ese negar a sus hijos se va a debatir entre Medea y la madre

*Occidant, non sunt mei;
Pereant, mei sunt (v.v. 934-935)*²⁷³.

*Quid, anime, titubas? Ora quid lacrimae rigant
Variamque nunc huc ira, nunc illuc amor
Diducit? Anceps aestus incertam rapit;
Ut saeva rapidi bella cum venti gerunt
Utrimque fluctus maria discordes agunt
Dubiumque fervet pelagus. Haut aliter meum
Cor flutuat ira pietatem fugat
Iramque pietas- cede pietati, dolor (v.v. 937-944)*²⁷⁴.

El sacrificio de los hijos concluye el divorcio, “el lazo con ellos se convierte en el elemento en torno al cual se mide la separación de los dos cónyuges”²⁷⁵. Medea ha acabado con todo lo que la unía a Jasón, es algo definitivo y no hay vuelta atrás. Durante ese recorrido que representa el *performance* de la venganza, entre los cambios de estados que, como vemos, se tornan a la disjunción de Medea de unos objetos, es en esas pérdidas y ese sufrimiento donde alcanza la plena realización de su identidad.

III.1.8. El acontecimiento trágico

Entonces lo trágico está determinado por un *hacer*, un acontecimiento que cambia el curso de la narratividad, hay un punto de fractura, la ruptura de

²⁷² “Todo lo que tienes de él, Creusa lo ha parido. He elegido esta forma de castigo, y con razón la he elegido: mi último crimen debe ser preparado con gran valor: hijos, en otro tiempo míos, sufran ustedes el castigo por los crímenes paternos”.

²⁷³ “Sucumban, no son míos; perezcan, míos son”.

²⁷⁴ “¿Por qué vacilas, alma mía? ¿por qué las lágrimas riegan mi rostro y confusa me llevan por un lado la ira, por otro el amor? Una doble corriente me arrastra indecisa. Como los vientos impetuosos cuando entablan crueles combates y de uno y otro lado los mares levantan olas que se enfrentan y el piélago hierve sin saber dónde ir, no de otro modo oscila mi corazón. La ira hace huir mi amor de madre y a la ira mi amor de madre -¡Cede, dolor, al amor de madre!”. En este momento de la narración

²⁷⁵ Pérez Gómez, L., *La soledad de Medea....Op. Cit.*, p. 219.

una isotopía. Este salto se manifiesta con características particulares: es un salto a lo extraordinario. Tal fractura trastoca al sujeto, cambia el estatuto particular del objeto y la relación sensorial entre ambos.

La tragedia es la asunción de la imperfección. Es un salto de lo ordinario hacia lo extraordinario, de la apariencia a la esencia, “de lo asemantizado a lo automatizado a lo re-semantizado, al sentido”²⁷⁶. Lo extraordinario en la tragedia es el estado de *disjunción*, la imperfección.

Diana Luz Pessoa, a partir de su lectura de *De la imperfección* de Greimas, distingue la perfección como lo bello, bueno, verdadero, conforme a las axiologías éticas, estéticas y epistémicas²⁷⁷. Es un estado de *conjunción* que sale de lo racional, su duratividad es breve y efímera, es una revelación. Medea alcanza esta perfección en la conjunción con Jasón, pero no se puede mantener esa fusión con la perfección, como una narración detenida²⁷⁸. La ruptura aparece como la que pone en movimiento la narratividad y el sentido.

Lo trágico se manifiesta al trastocarse leyes que atañen a la sensibilidad universal, haciendo que la colectividad cobre conciencia. Como explica J. P. Vernant:

el momento trágico es aquel en el que se abre en el corazón de la experiencia social una fisura lo bastante grande para que entren el pensamiento jurídico y político por un lado, las tradiciones míticas y heroicas por el otro, se esbocen claramente las oposiciones, pero lo bastante leve a la vez para que los conflictos de valor se sientan dolorosamente y la confrontación no deje de llevarse a cabo²⁷⁹.

²⁷⁶ Pessoa, D., “De la perfección: dos reflexiones”, *Semiótica estesis, estética*, Sao Paulo, 1999.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 124

²⁷⁸ Landowsky explica que nos encontraríamos con “un sujeto que no acabará de buscar su camino y, en consecuencia, se quedará estrictamente en el umbral de la conjunción efectiva con el objeto”, *Op. Cit.*, p. 18.

²⁷⁹ “El momento histórico de la tragedia en Grecia: algunos condicionantes sociales y psicológicos”, *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*, Barcelona, 2002, p. 21.

Tal como distinguimos, Séneca enfatiza los valores que se están transgrediendo. Medea superpone el amor de pareja al amor filial y esto es lo que la mueve a actuar contra sus hijos, el amor filial de Jasón es puesto en relieve sobre el amor de pareja. En ese juego de valores Medea encuentra el punto que más duele, lo irreparable, el exceso que dará lugar a lo trágico, como un efecto que se siente no de manera individual, sino en colectivo.

III.2. LA TRAGEDIA COMO INTENSIDAD: CONFIGURACIÓN DE LAS PASIONES Y LA ESTESIS

Hemos distinguido que el *performance* de Medea está marcado por el crimen, que desata el acontecimiento trágico como un salto a lo extraordinario. Además del *hacer*, la tragedia se manifiesta como un sentir, las pasiones producen efectos de sentido en el sujeto que las recibe, con lo cual instauran configuraciones pasionales. Una vez analizados los programas narrativos no podemos pasar por alto que “el sujeto adquiere una espesura pasional en las relaciones con sus objetos y con los otros sujetos (igualmente actantes) en el interior del texto”²⁸⁰, por tal motivo corresponde ahora revisar el recorrido pasional subyacente en esta tragedia como un aporte más para el análisis de la articulación de lo trágico en esta obra.

III. 2.1. El amor

El amor y la ira son las emociones que mueven los crímenes pasados/presentes de Medea. El amor traduce el estado de *junción*, armonía y perfección alcanzado por Medea con Jasón en el programa narrativo base. El amor es tipificado por J. Marina en la tribu de “experiencia de deseo de un

²⁸⁰ Cf. Espar, T., “*Semántica ...Op. Cit.*”, p. 321.

bien”²⁸¹, como una forma de deseo. Aristóteles define que la actividad amorosa se asienta en la voluntad, “querer para alguien lo que se considera bueno, interés suyo, y no en el nuestro, y estar dispuesto a llevarlo a efecto en la medida de nuestras fuerzas”²⁸², es una emoción activadora. Tal emoción se manifiesta en Medea como un impulso descontrolado que la lleva a actuar para favorecer al objeto de su deseo y obtener su reconocimiento, como dice Del Rio “el amor en las tragedias se plantea como una de las pasiones que desestabiliza al individuo”²⁸³.

Como hemos mencionado, en Medea se confrontan dos formas de amor, el amor maternal y el amor erótico. J. Marina explica que el amor se especifica por su objeto, en este caso: el amor hacia los hijos y el amor hacia la pareja,

cada uno de ellos puede tener distintas intensidades y texturas (amor maternal: agrado + interés + cariño + ternura + deseo de felicidad), amor erótico (deseo sexual que puede ir o no acompañado de amistad, cariño, ternura, preocupación por la felicidad de la otra persona)²⁸⁴.

Al tener lugar la *iniuria* frustra el programa de perfección, el fracaso del amor de pareja genera un movimiento por aniquilar el amor maternal, para castigar. El programa de venganza que se instaura estará plagado de pasiones opuestas a las que motivaron a Medea al principio.

III. 2. 2. Ingratitud

Séneca enfatizará la ingratitud de Jasón, quien no ha reconocido el beneficio que ha recibido, no valora lo que Medea ha hecho por él, terribles crímenes:

²⁸¹ *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, 1999, p. 443.

²⁸² *Ret.*, 1381a.

²⁸³ Del Rio, E., “*Las ideas del amor en...Op. Cit.*”, p. 212.

²⁸⁴ Marina, J., *Op. Cit.*, p. 443.

*merita contempsit mea?*²⁸⁵ (v. 120). Este será otro de los rasgos que se resalta en el Jasón de Séneca, la ingratitud, además de la debilidad y sumisión ya mencionados.

La gratitud es definida por J. Marina como “un afecto benévolo hacia el objeto o la persona de quien hemos recibido algún favor o servicio o pruebas de estimación”²⁸⁶. Jasón carece de este sentimiento, ya vimos como le replica a Medea que ella no tiene nada que reprocharle (v.v. 497-498). La gratitud tiene que ver con lo pasado, está basada en la unión de una percepción con un recuerdo.

III. 2. 3. Dolor

J. Marina hace referencia a una dimensión sentimental a la que denomina hedónica, que tiene que ver con el agrado o desagrado que produce una experiencia, en el lado negativo de esta dimensión se encuentra el dolor y el desprecio, en el lado positivo encontramos el placer, el bienestar²⁸⁷. Esta definición refiere al mundo movido por fuerzas de atracción y repulsión, y por la mediación percibiente del cuerpo este mundo se transforma en sentido. Las sensaciones del exterior son percibidas e interpretadas por un cuerpo que instaura una *propioceptividad*²⁸⁸.

Los estoicos clasifican el dolor dentro de las aflicciones. La aflicción es la opinión reciente de un mal presente, a propósito del cual parece recto

²⁸⁵ “¿Ha despreciado mis servicios?”.

²⁸⁶ *Op. Cit.*, p. 324.

²⁸⁷ Marina, J., *Op. Cit.*, p. 59.

²⁸⁸ Como explican Fontanille, J.; Zilberberg, “una emoción o un afecto exigen apenas un cuerpo que sienta, son por eso simples accidentes del devenir propioceptivo” Cf. *Tensão e Significação*. Trad. Al portugués de Iva Carlos Lopes, Luiz Tatit y Waldir Bevidas, Sao Paulo, 2001, p. 299.

abatirse y deprimirse en el ánimo²⁸⁹. El dolor que experimenta Medea aparece como aflicción por la injuria recibida, Medea se considera una víctima de Jasón, el ofensor. Greimas explica que

El verbo *ofender*, «herir a alguien en su dignidad (honor, amor propio)», se analiza primero como una estructura con dos actantes, un sujeto de estado, el ofendido, que se encuentra «herido» por el sujeto de hacer, el ofensor. El mismo dispositivo actancial, como hemos visto, permite explicar la decepción. En ambos casos el sujeto de estado se encuentra en posición de «víctima», el estado pasional que lo caracteriza es el de una insatisfacción, de un dolor más o menos vivo²⁹⁰.

El dolor es agudo, distinto al sufrimiento, que aparece como un malestar íntimo que comporta aspectos psicológicos y espirituales, y desaparece por medio de la aceptación²⁹¹. El dolor de Medea es el motor que enciende otras emociones: *ira*, *furor*, *odium*, que mueven los actos criminales. Se evidencia la referencia a este término en momentos determinantes del crimen, a manera de invocación para encontrar las fuerzas para actuar: *gravior exurgat dolor* (v. 49)²⁹², *Quaere materiam, dolor: ad omne facinus* (v.v. 914-915)²⁹³. El dolor aparece asociado a otras emociones, para avivar el ímpetu *furor*:

Melius, a melius, dolor

Furiose, loquere (v.v. 139-140)²⁹⁴

ira:

Nutr. Immane quantum augescit et semet dolor

Accendit ipse vimque praeteritam integrat (v.v. 671-672)²⁹⁵.

²⁸⁹ Cf. Cic., *Disp. Tusc.*, IV, VII.

²⁹⁰ *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid, 1989, p. 270.

²⁹¹ Cf. Conangla, M., *Crisis Emocionales*, Barcelona, 2005, p. 164.

²⁹² “Que más grave se manifieste mi dolor”.

²⁹³ “Busca materia, dolor: para todo crimen”.

²⁹⁴ “Mejor, ay mejor, habla delirante dolor”.

²⁹⁵ “Como aumenta su inmenso dolor y él mismo se irrita y recobra su antigua fuerza”.

Aparece en confrontación con la piedad:

*Cor fluctuatur ira pietatem fugat
Iramque pietas- cede pietati, dolor* (v.v. 943-944)²⁹⁶.

La piedad evoca aquellos vestigios del amor materno que pueden llevar a Medea a cambiar su disposición de actuar, el dolor surge del amor de pareja frustrado²⁹⁷. La piedad es también una forma de tristeza, pero tiene que ver con el mal ajeno: “es la bondad aumentada, llevada al mayor extremo, pues es magnánima y como inagotable, hace el bien generosa y desinteresadamente, y aun a aquellos que nos causan mal y que por consiguiente deberíamos mirar como enemigos”²⁹⁸. Medea deja de lado la piedad hacia sus hijos y se deja llevar por las emociones que promueven el crimen, pero Jasón sí hace énfasis en esa *pietas*, como su debilidad. Medea señala la intensidad de estas emociones, en el caso del dolor:

*Levis est dolor qui capere consilium
Potest et clapere sese* (v.v. 155-156)²⁹⁹.

*Ut duos perimam, tamen
Nimum est dolori numerus angustus meo* (v.v. 1010-1011)³⁰⁰.

En este último verso muestra que un intenso dolor es la emoción que subyace tras sus actos, encendiendo las violentas emociones.

²⁹⁶ “Mi corazón fluctúa, la ira ahuyenta a la piedad y la piedad a la ira- cede, dolor, ante la piedad”.

²⁹⁷ En este momento de confrontación de la ira y el amor de madre, hay una manifestación del componente estésico pasional, la somatización de los conflictos emocionales: *Cor pepulit horror, membra torpescut gelu pectusque tremuit, Ira discessit loco materque tota coniuge expulsa redit* (v.v. 926-927) “El horror sacude mi corazón, mis miembros se paralizan de frío y mi pecho se estremece, la ira ha cedido su lugar, y, expulsada la esposa, vuelve la madre entera”.

²⁹⁸ Marina, J., *Op. Cit.*, p. 306.

²⁹⁹ “Leve es el dolor que puede tomar consejo y ocultarse”.

³⁰⁰ “Aunque maté a los dos, sin embargo, demasiado escaso es el número para mi dolor”.

III.2.4. Ira y Cólera

El programa de venganza es impulsado por una irrefrenable ira. Aristóteles distingue la ira como “un apetito penoso de venganza por causa de un desprecio manifestado contra uno mismo o contra los que nos son próximos, sin que hubiera razón para tal desprecio”³⁰¹. La ira se apoya en un desprecio recibido³⁰² y se traduce en un movimiento contra el causante del daño. Tras este desprecio recibido hay decepción, frustración, esperanzas rotas, en el caso de Medea se hace referencia al dolor que experimenta, y que ella considera que merece justicia. Se distingue la ira como un sentimiento de segundo nivel, pues primero está la percepción e interpretación de la ofensa³⁰³.

A la ira de Medea se asocia un estado de furor³⁰⁴, una forma de arrebató que “puede tener como causa no solo la ira, sino también la excesiva pasión de amor”³⁰⁵. Son propias del furor la violencia, impetuosidad y agresividad³⁰⁶. J. Marina explica que la cólera y la ira son sentimientos menos extremos, pues pueden mantener su compostura. El furor está emparentado con la locura, pudiendo desembocar en una cruel venganza o en la saña³⁰⁷.

³⁰¹ *Ret. II*, 1378b, 1. El desprecio es una forma de poner en vergüenza a alguien, de deshonrarlo pues no se le da ninguna estima, no se le valora. J. Marina explica que es lo contrario a estimable, “despreciar es tener a una cosa en poco o ningún precio”. *Op. Cit.*, p. 174. Cf. también Sen, *De Ira*, I, 3, 1.

³⁰² Cabe resaltar que la frustración de aquel programa amor por la *iniuria* de Jasón desencadena el episodio de cólera. La frustración se da cuando nuestra actitud hacia el futuro no era solo un deseo, sino que se había concretado en un esfuerzo. Cf. Marina, J., *Op.Cit.*, p. 2. Al respecto de esa esperanza que se tenía, Greimas explica que la espera del sujeto no es un simple deseo, se inscribe en el telón de fondo anterior que es la *confianza*: el sujeto de estado «piensa poder contar» con el sujeto de hacer para la realización de «sus esperanzas» y/ de «sus derechos». Si el carácter contractual de la relación en que se basan sus «derechos» es evidente, la naturaleza obligatoria del *esperar*, es decir «considerar (lo que se desea) como *debiendo realizarse*» Cf. *Del sentido II. ...Op. Cit.*, p. 260.

³⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 195.

³⁰⁴ *Accingere ira teque in exitium para furore toto* (v.v. 51-52). “Cíñete de ira y prepárate con todo tu furor para la ruina”.

³⁰⁵ Marina, J., *Op. Cit.*, p. 203.

³⁰⁶ *Nutr. Siste furialem impetum* (v. 157). “Controla tu ímpetu enfurecido”.

³⁰⁷ *Op. Cit.*, p. 193.

La ira mueve el deseo de venganza “causar un daño a una persona como respuesta a otro o a un agravio recibido de ella”³⁰⁸. Aristóteles expone que la ira está acompañada de un cierto placer: la esperanza de vengarse, “sea consecuencia de la ira un cierto placer suscitado por la esperanza de vengarse, ya que es placentero creer que va a realizarse lo que ansía”³⁰⁹. La venganza incoa en la esperanza. Entonces la ira está acompañada por el dolor y el placer, se manifiestan dos pasiones contrarias: la tristeza referente al mal recibido y la esperanza concerniente al bien de la justa venganza³¹⁰.

La cólera suele utilizarse como sinónimo de ira, sin embargo, al respecto J. Marina afirma que la cólera y la ira no se pueden confundir, porque la cólera es una manifestación fisiológica de ésta³¹¹. Esta palabra procedente del griego χολέρα, asociado a χολή, "bilis". La antigua doctrina médica (Hipócrates, Galeno) la define como una enfermedad que cursa con vómitos o diarreas biliosos. En latín, Vigencio, s. I d. C, documenta *bilis, quae cholera appellatur vulgo* “bilis, que es llamada por el vulgo cólera”. Se relaciona con la ira por la teoría humoral, según la cual el temperamento de cada hombre estaba determinado por la mezcla de los cuatro principales humores: bilis, sangre, flema y bilis negra. Se utiliza por metonimia cólera para referirse a la ira.

La cólera también implica una decepción violenta, pero se manifiesta como una inmediata reacción, “hablaremos entonces solamente, no de brusquedad, sino de rapidez de reflejos del ofendido”³¹².

³⁰⁸ Moliner, M., *Diccionario de uso de español*, Madrid, 2001.

³⁰⁹ *Ret.* II, 1378, b

³¹⁰ Cf. Manzanedo, M., *Las pasiones según santo Tomás*, Salamanca, 2004, p. 267.

³¹¹ Marina, J., *Op. Cit.*, p. 197.

³¹² Greimas, A., *Op. Cit.*, p. 179.

III.2.5. Odio

El odio se asemeja a la ira, “el deseo de hacer un mal”³¹³, un sentimiento contrario al amor, que es desear el bienestar para una persona. El odio desea el absoluto mal del malefactor. Se siente opuesto a otra persona y se manifiesta por un estado de hostilidad permanente frente a ella.

La diferencia esencial entre la ira y el odio, es que la ira es un fenómeno explosivo desencadenado casi simultáneamente a la situación que la genera. En el odio hay una represión de la ira, una acumulación de sentimientos o situaciones negativas y descargas de menor intensidad y sobretodo difusas; el odio es concentrado y destructivo: “va enraizado en lo profundo y es duradero”³¹⁴. La diferencia reside en su extensión en el tiempo, la ira es instantánea, corta y manifiesta, mientras que el odio es durativo y lleva la imaginería de hacerle daño al objeto del odio. La ira, que quiere provocar un sufrimiento, puede curarse con el tiempo; mientras que el odio, que busca hacer el mal, es incurable.³¹⁵

El presente recorrido pasional se reconoce en aquella mención de Medea: *Nunc ira amorque causam iunxere* (v.v. 878-879)³¹⁶, el amor frustrado y la ira son los que mueven la sed de venganza en la heroína. Séneca nos presenta una mujer presa de sus pasiones³¹⁷, representando la evolución de esas pasiones como un cuerpo lanzado al vacío y que una vez arrojado no puede pararse ni volver atrás³¹⁸.

En el caso de Medea, esas emociones que fundamentan la narratividad de la venganza son asumidas por elección propia. Para Séneca, el filósofo, las

³¹³ Arist., *Ret.*, II, 1382 a, 5.

³¹⁴ Marina, J., *Op. Cit.*, p. 183.

³¹⁵ *Ret.* II, 1382a.

³¹⁶ “Ahora ira y amor su causa han unido”.

³¹⁷ *Med. difficile quam sit animum ab ira flectere iam concinatum* (v.v 203-204) “Qué difícil es doblegar a un ánimo ya excitado por la ira”.

³¹⁸ Cf. *De ira*, I, 7, 4.

emociones no son provocadas por ninguna fuerza natural, son opiniones o juicios dictados a la ligera³¹⁹ y, por tanto, los juicios errados. De manera que las emociones como tipos de juicios, implican emociones buenas o malas. Siguiendo esta idea el autor explica que

las fieras se aíran y no están irritadas por un atropello ni a causa del castigo o del sufrimiento ajenos, pues, aunque los produzcan, no los buscan. Mas hay que decir que las fieras carecen de ira y todos los seres, excepto el hombre; pues si bien es enemiga de la razón, empero en ninguna parte puede, a no ser donde hay lugar para la razón³²⁰.

La correlación entre intensidad y duración han definido estos tipos axiológicos de pasión. La intensidad de una inclinación se mide por su poder de propagación³²¹, de manera que la intensidad de una pasión, en cuanto energía, torna la percepción más o menos viva. Hemos evidenciado que las emociones que experimenta la heroína están marcadas por un intenso dolor y una intensa violencia que Medea trata de reflejar en unas acciones que generen la misma intensidad, una suerte de compensación.

III.2.6. Componente estésico

No hay pasión sin cuerpo, la pasión genera cambios de estados físicos, esto es, “la transformación pasional siempre implica una transformación de la estesia, es decir, de la percepción de la expresión corporal”³²². El análisis de la dimensión afectiva toma una dirección fenomenológica al incorporar el carácter físico del signo.

Acerca de la ira, Séneca dice que “no es de ninguna pasión el aspecto más perturbado”³²³. Las perturbaciones del ánimo presentan una sintomatología,

³¹⁹ La opinión es un prejuicio correspondiente a δόξα, en contraposición a επιστήμη, el conocimiento cierto de las cosas. Cicerón explica que estas opiniones se agitan de manera inconstante y turbida, por lo cual la perturbación siempre va a estar en movimiento Cf. *Disp. Tusc.* IV, 24.

³²⁰ Sén., *De Ira*, I, 3, 4.

³²¹ Cf. Fontanille, J.; Zilberberg, C *Tensão e Significação*, Sao Paulo, 2001, p. 302.

³²² Fabbri, P., *Giro Semiótico...Op. Cit.*, p. 67.

³²³ Sen., *De Ira*, II, 35.

los *signa* que evidencian la presencia del mal, por ejemplo, Theodorou hace referencia a “silencio, cabeceo, movimiento circular de los ojos, botar espuma por la boca, hacer ruidos de animales, comportamiento salvaje e insano”³²⁴.

Séneca representa el aspecto físico del estado emocional de Medea.

*Nutr. Talis recursat huc et huc motu effero,
Furoris ore signa lymphatic gerens,
Flammata facies spiritum ex alto citat,
Proclamat, oculos uberi fletu rigat,
Renidet: omnis specimen affectus capit.
Haeret: minatur aestuat queritur gemit.
Quo pondus animi vergat, ubi ponat minas,
Ubi se iste fluctus franget? Exundat furor (v.v. 385-392)*³²⁵.

*Chor. Vultus citatus ira
Riget, et caput feroci
Quatiens superba motu, regi minatur ultro.
Quis creadt exsulantem?
Flagrant genar rubentes;
Pallor fugat ruborem.
Nullum, vagante forma,
Servat diu colorem. (v.v. 853-861)*³²⁶

Se manifiesta el arrebató de la ira, el furor, la venganza tiene estesia de acaloramiento. La nodriza describe con temor la apariencia de Medea: *Fert odia prae se: totus in vultu es dolor (v. 446)*³²⁷, *vultum furoris cerno, di fallant metum!* (v. 396)³²⁸.

³²⁴ “Subject to emotion: Exploring Madnes in Orestes”, *The Classical Quaterly*, London (1993): 34.

³²⁵ “Así corre ella por aquí y por allá con movimiento feroz, llevando en su señales de delirio frenético. Su candente faz convoca aliento desde lo más hondo, grita, sus ojos riega con copioso llanto, sonríe: aquella capta muestra de todo sentimiento. Se paraliza, amenaza, se agita, se queja, gime. ¿Adónde podría tender el peso de su alma, dónde depondría sus amenazas, dónde se quebrará ese oleaje? La devora el delirio.”

³²⁶ “El odio estremece su rostro alterado. Con gestos feroces mueve la cabeza, y, altiva, profiere fieros contra el rey. ¿Quién vería en ella a una desterrada? Tan pronto se enciende su rostro de púrpura, como lo recubre mortal palidez. Mudando el semblante, no guarda por mucho tiempo el mismo color”.

³²⁷ “Lleva odios delante de ella: todo su dolor está en su rostro”.

³²⁸ “Percibo el rostro del delirio ¡que los dioses engañen a mi miedo!”

IV. CONCLUSIONES

El análisis semiótico del *corpus* comprendió, en una primera instancia, distinguir los esquemas narrativos de la obra. El programa base representa el estado de *conjunción* de Medea con su objeto de deseo, Jasón, en el marco de un contrato establecido. Este contrato es roto por Jasón al repudiar a Medea, tal injuria mueve a Medea hacia la venganza, con esto se inaugura un nuevo programa narrativo, el cual representa Séneca en esta obra. Luego se analizó el recorrido pasional de estos programas para distinguir la evolución del amor hasta la ira, hacia lo trágico. Los hallazgos de tales análisis nos permiten identificar rasgos propios de la *Medea* de Séneca y comprender la representación de lo trágico hecha por el autor en esta obra.

El programa narrativo base de Medea es un programa frustrado por la ruptura del contrato, esto implica el paso a la narratividad de lo trágico. Lo trágico reproduce un desorden cósmico y un quiebre del orden humano, en este sentido, el programa de venganza de Medea viola códigos humanos: la expectativa de vida y ataca la sensibilidad universal. Medea encuentra en sus hijos el instrumento para la venganza y la tragedia, es el punto que más duele a Jasón. Medea superpone el amor de pareja al amor filial y esto es lo que la mueve a actuar contra sus hijos.

La heroína ha dado con un aspecto sensible e irreparable de la condición humana, eso es lo que va a impactar al colectivo. Ya ella sabía que asesinar a Creusa o Creonte, incluso, suicidarse no eran suficientes, porque son actos terribles pero no son trágicos, la tragedia tensa al colectivo. Lo trágico en esta obra no se funda en acontecimientos que sobrevienen desde afuera, sino que se representa como un asunto humano y atañe a aspectos básicos de nuestra condición humana

Séneca enfatiza en Medea el carácter de hechicera, el sello que la mantendrá en el margen de la transgresión, de lo desmesurado, de lo que está fuera de las leyes divinas y humanas. Medea surge como un sujeto autónomo que actuará por iniciativa propia, sin esperar en la voluntad de unos dioses, imponiéndose autosuficiente.

Por medio de la veridicción se clasifican las diferencias entre los estados verdaderos y los falsos, instituyendo la verdad intrínseca del relato. El programa de venganza se presenta en modalidad de ocultamiento: *es + no parece*, Medea oculta sus verdaderas emociones e intenciones de venganza ante Creonte y Jasón para despertar en ellos sentimientos de compasión ante una madre sufrida. Finalmente cuando la heroína muestra sus verdaderas intenciones, se reconoce *Medea nunc sum* “ahora soy Medea”, tal autorreconocimiento trastoca su actitud y marca la trama del crimen hacia sus hijos para finiquitar la venganza.

Si bien la perspectiva narrativa es la de Medea, la orientación de la narración privilegia el discurso de la razón que llama a controlar las pasiones desbordadas. El autor representa las dañinas consecuencias de los actos pasionales, tal interpretación es guiada por el coro y la nodriza. Estas entidades son la voz de la tradición, el ciudadano, el fundamento de las normas e instituciones, del colectivo.

La tragedia es la *disjunción* del estado de perfección: la imperfección. Esa ruptura pone en movimiento la narratividad de la tragedia, que es extraordinaria porque se tratan de situaciones que extreman las tensiones humanas.

El amor frustrado y la ira son los que mueven la sed de venganza en la heroína. Séneca manipula la intensidad y extensión de la violencia, de manera que la tragedia aparece como la exageración de las pasiones, esto nos permite definir la tragedia como intensidad. Hemos visto que las pasiones tienen sus modalidades, pero se combinan en grados, en intensidades, la tragedia es el grado máximo de las emociones, es extraordinariamente intenso, el límite de lo emocionalmente humano. En la tragedia no hay atenuación, la heroína no concibe un desenlace distinto por medio de la piedad, perdón, calma, pues no hay espacio para el consuelo.

Los resultados de esta investigación son un abordaje del tema en cuestión desde una perspectiva específica, la semiótica. Como contribución a los estudios de textos clásicos no se cierra a puntos de vista más amplios, sino que representa una apertura a posteriores estudios para aumentar y precisar estas apreciaciones.

V. REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

Fuentes de la Antigüedad

Aristóteles, *Poética*, Trad. Angel Capeletti, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1991.

_____, *Retórica*, Trad. Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2001.

Cicerón, *Disputas Tusculanas*, Trad. Julio Pimentel, México, UNAM, 1987.

_____, *Sobre los deberes*, Trad. J. Guillen, Tecnos, Madrid, 1989.

Epícteto, *Manual de Fragmentos*, Trad. Paloma Ortíz, Madrid, Gredos, 1995.

Eurípides, *Tragedias*, Trad. Alberto Medina, Madrid, Gredos, 1977.

Platón, *República*, Trad. de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1988.

Séneca, *On Benefits*, Trad. Miriam Griffin y Brad Inwood, *The University of Chicago Press* Chicago and London, 2011.

_____, *De la Cólera*, Trad. Enrique Otón, Madrid, Alianza, 2000.

_____, *Epístolas morales a Lucilio*, Trad. I. Roca Meliá, Madrid, Gredos, 1986.

_____, *Medea*, Trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2001.

_____, *Tragedies*, Trad. Frank Justus Miller, London, Loeb Classical Library, 1958.

_____, *Tragedias Completas*, Trad. Leonor Pérez Gómez, Madrid, Cátedra, 2012.

_____, *Tragedias*, Trad. José Luque, Madrid, Gredos, 1979.

Tácito, *Anales*, Trad. Beatriz Antón, Madrid, Akal, 2007.

Diccionarios, textos de semiótica y Lingüística

Benveniste, E., *Problemas de lingüística general II*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Dellara, O., "Greimas y el discurso", *Seis semiólogos en busca de un lector N° 2*, Editorial Abya Yala, Quito, 2000.

Espar, T., *Semántica al día*, Universidad de los Andes, Consejo de Publicaciones, Mérida, 2006.

Equipo Cahiers Evangile, *Iniciación en el análisis estructural*, Madrid, Editorial Verbo divino, 1980.

Fabbri, P., *El giro semiótico*, Trad. Juan Vivanco Geffael, Barcelona, Gedisa, 2000.

Fontanille, J.; Zilberberg, C., *Tensión y significación*, Trad. Desiderio Blanco López, Lima, 2004.

_____, *Tensão e Significação*, Trad. Ivã Carlos Lopes Luiz Tatit Waldir Bevidas, Sao Paulo, Discurso editorial, 2001.

Fontanille, J., *Sémiotique du Discours*, Limoges, PULIM. Presses de l'Université de Limoges, 1998.

Greimas, A., Courtés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Trad. Enrique Ballón y Hermis Campodónico, Madrid, Gredos, 1982.

Greimas, A., Fontanille, J., *Semiótica de las pasiones*, Trad. Gabriel Hernández y Roberto Flores, Puebla, Siglo veintiuno editores, 1994.

Greimas, A., *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid, Gredos, 1989.

Grupo de Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982.

Landowski, E., *La sociedad figurada. Ensayos de semiótica*, Trad. Gabriel Hernández Aguilar, México, FCE, 1993.

Landowsky, E., *Semiótica, estesis y estética*, Puebla, UAP, 1999.

Pessoa, D., "De la perfección: dos reflexiones", *Semiótica estesis, estética*, Sao Paulo, Educ/Uap, 1999.

Rosales, J., "La sensorialidad como fundamento de construcción de sentido", *Escritos, Revista del Centro de Ciencias de Lenguaje* (2004): 88.

Diccionarios especializados

Berger, A., *Enciclopedia de Derecho Romano*, The Lawbook Exchange, New Jersey, 2004.

Ernout. A y Meillet. A., *Dictionnaire etymologique de langue latine*, 4ta ed. Histoire des mots, Paris, 1959.

Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.

Moliner, M., *Diccionario de uso de español*, Madrid, Gredos, 2001.

Estudios acerca de Séneca

Boyle, A., *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*, London, Routledge, 1997.

Braicovich, R., "Actitudes strawsorianas y el determinismo: el compromiso con otros en el estoicismo romano". *Δαίμων. Revista de filosofía*, 45 (2008): 85-102.

Conde Guerri, M., *Sociedad romana en Séneca*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

Emilio del Rio "Las ideas del amor en las tragedias de Séneca", *C.I.F. XIX-XX* (1993-1994): 211-218.

Gonzales, Z., *Historia de la filosofía*. Ediciones Linkgua, Barcelona, 2007.

Hermann, L., *Le Théâtre de Sénèque*, París, Les Belles Letters, 1924.

Herzog, O., "Datierung der Tragödien des Senecas", *RhM* 77, (1928): 62 y ss.

Herráiz, M., *El sufrimiento y el dolor en las tragedias de Séneca*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1995.

Hill, D., "Seneca's Choruses", *Mnemosyne*, vol. 53 (2000): 561-587.

Iana, I., Balbo, A., *Séneca e i giovani*, Edizioni Osanna, Venusa, 1997.

Leo, F., *De Senecae tragoediis observationis criticae*, Berlin, 1878.

Marti, B., "The prototypes of Séneca's tragedies", *CPh*. 42 (1947): 1-16.

Morford, M., *The Roman Philosophers*, Routhledge, London and New York, 2002.

Pociña, A., "Finalidad político didáctica de las tragedias de Séneca", *Emérita*, Tomo XLIV, Madrid (1976): 279-302

Reudans-Schils, G., *The Romans Stoics. Self Responsibility and affection*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Rodríguez Adrados, F., *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, 1995.

Roisman, H., "Women in Senecan Tragedy", *Shoila*, vol. 14 (2005): 72-88.

Staley, G., *Seneca and the idea of tragedy*, Oxford University Press, 2010.

Segura, B., "La Roma que acogió a Séneca", *Thémata, Revista de filosofía*, N° 16 (1996): 13-20.

Uscatescu, J., "Tragedia y política.-Séneca poeta tragicus", *Cuadernos de la Fundación Pastor* (1980): 67-102.

Veyne, P., *Séneca y el estoicismo*, Trad. Mónica Utrilla, México, Fondo de cultura económica, 1995.

Estudios acerca de la tragedia

Badillo, P., *La tragedia Griega: estudios sobre la tragedia, Esquilo, Sófocles, Eurípides*, Universidad de Puerto Rico, 2004.

Otto, W., *Dionisos. Mito y culto*, Trad. Cristina Garcia Ohlrich, Siruela, Madrid, 1997.

Paglialunga, E., *Manual de teoría literaria clásica*, Mérida, Universidad de los Andes, 2001.

Rodríguez Adrados, F., "El Héroe Trágico", *Cuadernos de la Fundación Pastor*, N° 6 (1962): 11-35.

Theodorou, Z., "Subject to emotion: Exploring Mandes in Orestes". *The Classical Quaterly*, Vol. XLIII, N° 1 (1993).

Vernant, J., *En Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Vol. 1-2, Trad. Mauro Armiño, Madrid, Paidós, 2002.

Estudios acerca de lo trágico

Lesky, *Historia de la Literatura Griega*, Trad. Juan Godó Costa, Madrid, Gredos, 1968.

Hegel, G., *Lecciones sobre la Estética*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal. Segunda edición, 2007.

- Hegel, *Estética: la poesía*, Traducción de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985.
- Kierkegaard, S., *De la tragedia*, Julia López Zavalía, Buenos Aires, Quadratta, 2005.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la Tragedia* (1872), Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez, Madrid, Alianza, 2010.
- Sheler, M., "Acerca del fenómeno de lo trágico", en *El santo, el genio, el héroe*, Trad. Elsa Tabernig, Buenos Aires, Nova, 1961.
- Sánchez, S., *De la tragedia griega al drama moderno*, Medellín, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, 2008,
- Sagan, C., *Dragones del Edén*, Trad. Rafael Andreu y Domenec Bergada, Barcelona, Grijalbo, 1979.
- Villoro, L., "La idea de Kierkegaard sobre la tragedia", *Diálogos, Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 9, n° 3 (1983).

Acerca de las pasiones

- Bodei, R., *Geometría de las pasiones*. Trad. De Isidro Rojas, FCE, México, 1995.
- Manzanedo, M., *Las pasiones según santo Tomás*, Salamanca, San Esteban, 2004.
- Marina, J., *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Veggetti, S., *Historia de las pasiones*. Trad. Antonio Bonnano , Buenos Aires, Losada, 1998.

Estudios acerca de Medea

- Bolumburu, B., "La transfiguración histórica del mito de Medea. De Eurípides a Christa Wolf", *Literatura: teoría, historia, crítica*, N° 11 (2009): 359-385.
- Cavalleno, P., "Actualidad humana de Medea de Eurípides: el tema del divorcio", *Faventia* (2004): 43-67.
- Fuentes, M., "El campo de la venganza en la Medea de Séneca", *Cuadernos de Filología Clásica*, vol. XVIII, (1983): 235-240.

- Guatella, G., “*Virgo, Coniux, Mater*: The wrath of Seneca’s Medea”, *Classical Antiquity*, vol. 20, N° 2 (2001): 197-219.
- López, A., “Magia y remedios en la literatura grecolatina: el ejemplo de Medea”, *Antiqua: Jornadas sobre la Antigüedad* (2004), Disponible en http://antiqua.gipuzkoakultura.net/magia_remedios_literatura_grecolatina_medea.php
- Pérez, L., “La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca”, *Flor.* II, 17 (2006): 191-224.
- _____, “*Pariat Iason*: la feminización de Jasón en la Medea de Séneca”, en *Virtuti Magistri Honos. A. Alberte septuagésimo anno dicta*, Zaragoza, Pórtico, 2011, pp. 419-457.
- Rodríguez, E., “*Ira, qua ducis, sequor*: la cólera de la Medea de Séneca”, *Florilib.* II, 11 (2000): 227-255.
- _____, “Los lechos en la Medea de Séneca”, *Faventia*, 23/02, Argentina (2001): 9-23.
- Segal, C., “Eurípide’s Medea: vengeance, reversal and closure”, *Pallas*, 45 (1996): 15-44.