

ARTIGOS

MATRICES ESTILÍSTICAS DEL *HERCULES FURENS* DE SÊNECA: MITO, RECEPCIÓN Y POÉTICA TRÁGICA

Eleonora Tola*

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Conicet/Uba Argentina
elytola@gmail.com

RESUMO: *Hercules Furens* de Sêneca nos apresenta uma versão bem conhecida da tradição literária, artística e filosófica do mito. Eu vou identificar alguns aspectos estilísticos da tragédia com o objetivo de explicitar a forma na qual a ambivalência de Hércules está relacionada à poética e à práxis genérica de Sêneca. Destaco três aspectos centrais: a. a flutuação conceitual em torno da *uirtus* e *laberes* de Hércules; b. a inversão temática do módulo *uictor/uictus* e c. o imaginário híbrido na conexão com o *monstum*-motivo. Esses três aspectos indicam algumas das dinâmicas da poesia de Sêneca e nos permite iluminar as motivações e razões de incluir esse personagem lendário em uma tragédia de período neroiano.

PALAVRAS-CHAVE: Sêneca; *Hercules Furens*; Ambivalência; Tragedia; Poética.

STYLISTIC DEVICES IN SENECA'S *HERCULES FURENS*: MYTH, RECEPTION, AND THE POETICS OF TRAGEDY

ABSTRACT: Seneca's *Hercules Furens* presents one version of a well-known myth in literary, artistic, and philosophical tradition. I will identify some stylistic devices of the tragedy in order to make explicit the way in which Hercules's own ambivalence is related to Seneca's poetic and generic praxis. I will focalize upon three axes: a. the conceptual fluctuation around Hercules's *uirtus* and *labores*; b. the thematic inversion through *uictor / uictus* module, and c. the imaginary of hybridity in connection with the *monstrum*-motif. Such axes show some of the main dynamics of Senecan poetics, and allow to shed light on the motivations and purposes of including this legendary character in a tragedy of the Neronian period.

KEYWORDS: Seneca; *Hercules Furens*; Ambivalence; Tragedy; Poetics

1. J. Dangel, "Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique", en *Sénèque le tragique*. Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève, 63-65, 2003.
2. C. Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000, p. 37; 46; 96-97.
3. G.K. Galinsky, *The Herakles theme: the adaptations of the hero in literature from Homer to the twentieth century*, Oxford, 1972.
4. H.H. Kingery, *Three Tragedies of Seneca*, New York, 1908; L. CASTIGLIONI, "La tragedia di Ercole in Euripide e in Seneca", *RFIC* 4, 176-197, 1926.
5. W.H. Friedrich, "Euripideisches in der lateinischen Literatur, II: Euripides' Herakles und die römische Tragödie", *Hermes* 69, 300-315, 1934; T.B.B. Siemers, *Seneca's 'Hercules Furens' and Euripides' 'Heracles'*, Tesis doct., Utrecht, 1951; E. Paratore, *Il prologo dello 'Hercules Furens' di Seneca e l'Eracle di Euripide*, Roma, 1966.
6. H.J. Mette, "Die Römische Tragödie un die Neufunde zur Griechischen Tragödie", *Lustrum* 9, 5-211, 1964. Para un estado de la cuestión sobre las fuentes del *Hercules Furens*, cf. J.G. Fitch, *Seneca's Hercules Furens: a critical text with introduction and commentary*, Ithaca, 44-50, 1987 y M. Billerbeck (ed.), *Sénèque. Hercule Furieux. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Bern, 4-21, 2002.

Si bien las hazañas de los héroes míticos transcurren en un marco atemporal preestablecido e inmutable, lo cierto es que al ingresar en el espacio de una tragedia se inscriben en una temporalidad dramática con características y reglas propias. En este sentido, el desarrollo y la recepción de las historias trágicas, que son simultáneamente iterativas y específicas, se transforman en función de las distintas épocas y reescrituras¹. Más allá de ciertos rasgos fijos que conforman la matriz semántica principal de una leyenda, las tramas míticas secundarias experimentan profundos cambios a lo largo de sus diversas actualizaciones en las tragedias. En el proceso de reformulación de este tipo de relatos, los presupuestos genéricos se conjugan con las circunstancias y las creencias ideológicas propias de un determinado contexto socio-cultural de producción. Según los mecanismos de una memoria poética siempre activa y en tanto resultado de operaciones poiéticas, las historias míticas se reelaboran a partir de articulaciones inéditas entre los planos intra- y extra discursivos y poseen, ante todo, un estatus ontológico de orden meramente textual².

El *Hercules Furens* de Séneca presenta una de las versiones de un mito ampliamente difundido en la Antigüedad grecorromana. Dado que este personaje multifacético ya contaba entonces con una rica y heterogénea tradición artística, literaria y filosófica, su inclusión en una tragedia debió constituir un desafío para este autor³. Si bien en un principio la crítica insistió en la dependencia del texto romano respecto de la tragedia de Eurípides⁴, posteriormente comenzó a destacar la singularidad del *Hercules Furens*⁵. De un modo general, se observaron, por un lado, las modificaciones que opera el texto senecano en relación con su hipotexto griego más importante y con otros antecedentes literarios grecorromanos⁶; por otro lado, se estudiaron los desplazamientos semánticos, estilísticos y dramáticos derivados del cambio de perspectiva⁷. Por último, el sustrato estoico de la tragedia ha constituido una de las coordenadas hermenéuticas fundamentales de su abordaje en virtud del rango paradigmático que el estoicismo le había atribuido a este héroe mítico⁸. La complejidad que genera el cruce entre esa concepción filosófica del personaje y una serie de rasgos negativos que circulaban sobre él ha dado lugar a múltiples lecturas de esta tragedia de Séneca, muchas veces

opuestas entre sí. Parte de la crítica propuso interpretaciones a la luz de la doctrina estoica, en desmedro, por momentos, de otros aspectos de la tragedia⁹. En este sentido, el problemático Acto 5 es leído como la representación de una nueva victoria del personaje orientada hacia el ideal estoico del *sapiens*¹⁰. A raíz de los paralelismos entre ciertas definiciones del *De ira* y la conducta de Hércules, se postuló incluso que la tragedia constituye un *exemplum* de las enseñanzas filosófico-morales del tratado senecano a partir de la exposición de las consecuencias nefastas del mencionado *affectus*¹¹. Por el contrario, algunos especialistas focalizaron las limitaciones de esas lecturas en términos estoicos o bien intentaron matizarlas aludiendo a la dificultad de definir la naturaleza trágica o heroica del personaje en la versión de Séneca¹². Según esta vertiente, el comportamiento de Hércules se caracteriza fundamentalmente por el orgullo, la desmesura y una hipertrofia de la violencia que no solo lo conduce a su autodestrucción, sino que cuestiona, de distintos modos, su estatus filosófico. Más allá de su conducta en el final de la tragedia, Séneca lo presentaría desde un ángulo negativo para condenar su egocentrismo radical y su ambición desenfrenada, es decir, una fisonomía moral en clara discrepancia con las categorías de la ética estoica¹³.

La fragilidad de ciertas conclusiones que se desprenden de una consideración unívoca de los personajes o de la doctrina filosófica subyacente en el texto deja al descubierto los beneficios de acercamientos menos monolíticos, sugeridos, como veremos, por el entramado mismo de la leyenda en la versión senecana. Desde esta óptica, identificaremos algunas matrices estilísticas de la tragedia con vistas a explicitar la manera en que la ambivalencia propia de la figura de Hércules se inscribe en la praxis poético-genérica de Séneca, al punto de funcionar como emblema de la misma. Para ello, profundizaremos tres ejes hermenéuticos: a. la fluctuación conceptual en torno a la *uirtus* y a los *labores* del protagonista; b. la inversión temática a partir del módulo *uictor / uictus* y c. el imaginario de la hibridez en relación con el motivo del *monstrum*. Tales ejes no solo exponen algunos de los mecanismos clave de la poética senecana, sino que también permiten echar luz sobre las motivaciones y objetivos de la inserción de este personaje legendario en el horizonte de expectativas de una tragedia de época neroniana¹⁴.

7. J.G. Fitch, "Construction of the Self in Senecan Drama", en J. G. Fitch (ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, Oxford, 136-137, 2008, sostiene que tales desplazamientos se inscriben en un contexto cultural que determina un cambio de foco en la concepción dramática. Según este crítico, la alienación de los individuos respecto de los valores dominantes, el cuestionamiento de los mismos y la precariedad de la vida pública en época imperial dieron lugar, en el caso de Séneca, a una tragedia que dramatiza dicha alienación a través de la focalización de la interioridad de los personajes.

8. Respecto de los presupuestos filosóficos del teatro de Séneca, cf. fundamentalmente B.M. Marti, "Seneca's Tragedies. A new Interpretation", *TAPhA* 76, 216-245, 1945; B.M. Marti, "The Prototypes of Seneca's Tragedies", *CPh* 42, 1-16, 1947 y N.T. Pratt, "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPhA* 79, 1-11, 1948. En tanto benefactor *pro bono publico* ajeno a los placeres, vencedor de cualquier terror y ejemplo de aspiración a la *uirtus* más elevada, Hércules reúne un número significativo de cualidades estoicas. Cf. Sén. *De const.* 2.1 (es catalogado entre los sabios estoicos oficiales); *Ben.* 1.13.1-3; 4.8.1 (es considerado como un benefactor de la humanidad); *Tranqu.* 16.4 (es incluido entre los sufridos héroes-patriotas); *Ag.* 825-867 (*laus Herculis* del Coro). Sobre estos temas, cf. G.K. Galinsky, *The Herakles theme...*, p. 101-125.

9. O. Edert, *Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta*, Diss., Kiel., 1909; B.M. Marti, "Seneca's Tragedies..."; J.D. Bishop, "Seneca's *Hercules Furens*: tragedy from *modus uitae*", *C&M* 27, 216-224, 1969; A.R. Rose, "Seneca's dawn song (*Hercules Furens* 125-158) and the imagery of cosmic disruption", *Latomus* 44, 101-123, 1985.
10. B. Seidensticker, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg, 1969; C. Zintzen, "Alte uirtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas *Hercules Furens*", en *Senecas Tragödien*, E. Lefèvre (ed.), Darmstadt, 149-209, 1972.
11. G. Wellmann-Bretzigheimer, "Senecas *Hercules furens*", *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie und Patristik* 12, 111-150, 1978.
12. T.B.B. Siemers, *Seneca's 'Hercules Furens'...*; D. Henry and B. Walker, "The Futility of Action: A Study of Seneca's *Hercules Furens*", *CPh* 60, 11-22, 1965; W.H. Owen, "Commonplace and dramatic symbol in Seneca's tragedies", *TAPhA* 99, 291-313, 1968.

El *Hercules Furens*¹⁵ está construido a partir de una serie de ambigüedades en torno a los componentes principales del mito. Tanto los *labores* de Hércules como la noción de *uirtus* asociada con ellos ponen de manifiesto una fluctuación semántica enmarcada por la multiplicidad de miradas sobre el protagonista a lo largo del texto. De un modo general, cuando Hércules aparece en escena (592), casi en la mitad de la tragedia, distintas perspectivas sobre su persona, a veces contradictorias entre sí, han sido ya expuestas por los personajes. Por razones personales Juno se muestra hostil con el héroe, a quien retrata como un aventurero impío y megalómano (64-74) que, orgulloso y confiado en sus fuerzas (...*posse caelum uiribus uinci suis / didicit...* 69-70), ascenderá a los astros a través de la destrucción para reinar sobre un cielo vacío (*iter ruina quaeret et uacuo uolet / regnare mundo*. 67-68). Por su parte, desde un punto de vista filosófico el Coro rechaza la ambiciosa y peligrosa vida que representa Hércules (192-197) y, a pesar de reconocer sus logros, anticipa incluso su caída (*Alte uirtus animosa cadit*. 201). Anfitrión tiene una mirada más positiva de su hijo y subraya no solo sus hazañas, sino también su función de pacificador (*Sensere terrae pacis auctorem suae* 250) y justiciero del mundo (*Qui scelera...persequitur.../ ac saeua iusta sceptris confregit manu* 271-272)¹⁶. Mégara oscila entre una exageración de las cualidades de su esposo (279-308), la desazón ante los obstáculos que éste debe enfrentar (*Demersus ac defossus et toto insuper/oppessus orbe quam uiam ad superos habet?* 317-318) y la consideración de sus *labores* como una etapa necesaria para su glorioso ascenso hacia las estrellas (*Inferna tetigit, posset ut supera assequi* 423)¹⁷. Al igual que Anfitrión, presenta a Hércules como salvador y restaurador de la justicia ante la usurpación del trono por parte de Lico (...*aut omnes tuos defende reditu sospes aut omnes trabe* 306-307)¹⁸. Éste, por último, desprecia abiertamente al protagonista, se burla de su servilismo (*famulus* 430), de su afeminamiento y lujuria (465-471).

A partir de estas apreciaciones heterogéneas del personaje la tragedia despliega diversos alcances de las nociones de *uirtus* y *labor*, cuya ambivalencia desdibuja una recepción clara y unívoca de las hazañas del héroe. Por un lado, éstas son percibidas positivamente y los personajes se explayan sobre ellas: el Coro insiste en la idea de pacificación que se despren-

de de los labores (*Pax est Herculea manu* 882; *Transuectus uada Tartari/ pacatis redit inferis*; 889-890), Anfitrión focaliza la justicia de las empresas de su hijo (...*iustum sanguinem Busiridis* 484) y el extenso relato de Teseo acerca del descenso a los Infiernos (658-829) muestra en detalle las cualidades del héroe como vencedor (*uictrice magnum dextera robur gerens* 800; *uictorem* 816)¹⁹. En la última sección del texto, una vez que Hércules se recupera del *furor* que lo ha poseído, Teseo asocia la *uirtus* del héroe con la capacidad de anulación de la ira (...*nunc magna tibi / uirtute agendum est; Herculem irasci ueta.* 1276-7). El mismo Hércules, al rechazar finalmente el suicidio, convierte su elección en un nuevo *labor* que ha de añadirse a los anteriores (*Eat ad labores hic quoque Herculeos labor:/uiuamus.* 1316-17).

Sin embargo, los actos heroicos del personaje son relacionados simultáneamente en la tragedia con las nociones de soberbia, osadía y exceso. Por un lado, Juno insiste en tales aspectos al calificarlo recurrentemente de soberbio (*ferox* 57; *superbifica manu* 58; *tumet* 68; *superbe* 89; *ferox*²⁰ 90) y al vincular ese rasgo con el abuso de fuerza física (...*Robore experto tumet* 68)²¹, relación que pone de manifiesto la ambivalencia de un heroísmo cuyos métodos pueden ser potencialmente beneficiosos o nefastos; por otro lado, tanto el Coro como Anfitrión focalizan la misma idea a través de una red léxica de la desmesura y de la transgresión (*Nimium, Alcide, pectore forti...* 186; *Aderit profecto, qualis ex omni solet / labore, maior* 312-3; *Ausus es caecos aditus inire* 834). Al encarnar estos aspectos en distintas etapas de la trama, Hércules de algún modo confirma y fundamenta las definiciones que los otros presentan de su heroicidad desde la arrogancia (*Quid restat ultra? Vidi et ostendi inferos./ Da si quid ultra est:* 613-614). Tras volver en sí de su estado de locura y en el marco de una ceguera respecto de los acontecimientos y de la verdadera identidad del enemigo, su primera reacción se vincula incluso con la ira (*Ruat ira in omnis: hostis est quisquis mihi/non monstrat hostem. Victor Alcidae, lates?* 1167-8). La ambigüedad que sugiere el uso de los términos *hostis* y *uictor* en este contexto subraya un estado de ánimo que supone, por oposición a la mirada de Teseo (1276-1277), la anulación de la *uirtus* misma del héroe. Desde una perspectiva familiar, Anfitrión señala también el costado negativo de los labores de su hijo, quien ha hecho de él un *semper absentis pater* (1256) y cuyas hazañas no le

13. Tal es la posición de J.G. Fitch, "Pectus O Nimium Ferum: Act V of Seneca's Hercules Furens", *Hermes* 2, 241-242, 1979, quien considera a Anfitrión como el verdadero vencedor hacia el final del texto en la medida en que utiliza los métodos del héroe en su contra y lo obliga, así, a reconocer la destructividad de su conducta.

14. Entendemos el concepto de 'horizonte de expectativas' como una norma interiorizada de lectura que se vincula con las reglas, implícitas o explícitas, de un determinado código o tradición genérica (H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 53 y ss., 1978). Para un análisis de la *Medea* de Séneca desde esta perspectiva, cf. E. Tola, "Una poética del *exemplum*: la *Medea* de Séneca", en *Enseñar y dominar: las estrategias preceptivas en Roma*, E. Caballero de del Sastre – A. Schniebs (edd), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 161-176, 2007.

15. Para el texto latino seguimos la edición crítica de J.G. Fitch, *Seneca's Hercules Furens*:..., 1987, excepto cuando se indique lo contrario.

16. Cf. también *H.F.* 249-251; 441-446; 619.

17. Cf. también *H.F.* 437.

18. Cf. también *H.F.* 277-278.

19. Cf. también *H.F.* 828-829.

20. En cuanto a este término, optamos por la propuesta de F.-G. Chaumartin, (ed.), *Senèque. Tragédies. Tome I*, Paris, Les Belles Lettres, 2000 y nos apartamos de la de J.G. Fitch (*feros*).

21. Cf. *H.F.* 272, 800, 882, 895, 914, 919, 969, 998, 1011, 1210 y ss., 1243-4, 1271, 1281.

La insistencia en ese tema subraya el carácter eminentemente físico de la relación de Hércules con el mundo que lo rodea. Como observan D. Henry & B. Walker, "The Futility of Action...", p. 12: "The figure of the play is of a man who lives entirely by his muscle...". Ver también J.G. Fitch, *Seneca's Hercules Furens...* y T. Papadopoulou, "Herakles and Hercules: the Hero's ambivalence in Euripides and Seneca", *Mnemosyne* 57, 276, 2004. C. González Vázquez, "Dos protagonistas en conflicto: análisis del *Hercules furens* de Séneca", *CFC* 8, 147-149, 1995, observa que la violencia física de Hércules es reforzada, a lo largo del texto, por un léxico bélico que se entremezcla con el de los sacrificios.

22. Cf. J.G. Fitch, "Construction of the Self in Senecan Drama"... p. 175-177.

23. Ver también *H.F.* 1202 y ss.; 1262. No creemos, como G. Lawall, "Virtus and Pietas in Seneca's *Hercules Furens*", en *Critical Studies in Greek and Roman Literature*, A. J. Boyle (ed.), *Ramus* 12.,

han procurado ningún beneficio (...*Nullus ex te contigit / fructus laborum*; 1252-3; *fructum tui tactumque et aspectum peto* 1257)²². Por último, un diálogo entre Lico y Mégara anterior al *furor* del protagonista explicita emblemáticamente la insistencia senecana en la ambivalencia de su *uirtus*:

H.F. 433-435:

Meg. Imperia dura tolle: quid uirtus erit?

"Quita las duras órdenes, ¿qué es el valor?"

Lic. Obici feris monstrisque uirtutem putas?

"¿Crees que el valor consiste en exponerse a fieras y monstruos?"

Meg. Virtutis est domare quae cuncti pauent.

"Lo propio del valor es dominar aquello que causa pavor a todos".

Las reflexiones de los personajes y la multiplicidad de sus puntos de vista acerca de las acciones de Hércules, según se haga hincapié en lo positivo o negativo de las mismas, revelan una interrogación más profunda sobre los límites de ciertos conceptos. En función de las sucesivas interpretaciones, la *uirtus* de los *herculeos labores* oscila, pues, entre una nobleza ligada a la participación del héroe en causas por la humanidad y una osadía que lo aleja de su estatus heroico —y filosófico— para mostrarlo en su perfil más humano, como se observa, hacia el final, en la confrontación del personaje con su propia debilidad moral (*Miserere, genitor, supplices tendo manus* 1192)²³. Nada es unívoco en este universo signado por una ambivalencia de sentidos que torna inestable cualquier lectura de los hechos (y del texto). La inversión temática que instaura en la tragedia el módulo *uictor / uictus* determina una fluctuación similar en torno a la recepción del heroísmo de Hércules²⁴.

3. EL MÓDULO *VICTOR / VICTUS* O LA INESTABILIDAD DEL VENCEDOR

En el proceso por el cual el alarde triunfador del héroe se troca en *furor*, el vencedor será vencido en el marco de una guerra consigo mismo que se plantea como prolongación de sus batallas anteriores contra los factores que perturban el orden y la justicia. En este sentido, el vencedor de lo 'externo' (*Me bella*

poscunt 638) deberá enfrentarse con sus propias flaquezas (... *bella iam secum gerat.* 85) y será derrotado en una confrontación final que expone la fragilidad de su *ethos* heroico²⁵. A lo largo del texto el módulo adquiere diversas formas en las intervenciones de los personajes: Juno muestra a un Hércules vencedor y apunta, en su venganza, a convertirlo en un héroe vencido (*Me uicit: et se uincat, et cupiat mori* 116-117); Anfitrión, por su parte, lo reclama como restaurador de una *uictam domum* (278) tras la usurpación del trono por Lico. El mismo tirano, que es presentado en el texto como un hombre de acción brutal semejante, en varios aspectos, a Hércules, hace hincapié en dicho módulo desde un código de conducta basado en la violencia y el abuso de poder (*Pacem reduci uelle uictori expedit, uicto necesse est...* 368-9; ...*regamque cuncta sine legum metu / quas arma uincunt...* 400-1; *cum uictor arma posuit, et uictum decet / deponere odia...* 409-10).

El mecanismo de la ironía deja al descubierto, a medida que avanza la trama, los riesgos que corre Hércules al utilizar su fuerza como única modalidad para obtener justicia. Diversas señales revelan, pues, que al personaje se le ha ido de las manos esa modalidad, que ha perdido el control de su principal recurso. Cuando se auto-refiere como un vencedor que, tras su regreso, realizará un sacrificio, Hércules ignora que tal sacrificio se volverá un *nefas* tan terrible como aquél que pretende vengar (*Vidit hoc tantum nefas / defensus orbis?* 632-633) dado que su venganza se basa en una interpretación errónea del *hostis* contra el que realmente debe luchar (*Mac-tetur hostis*²⁶, *hanc ferat uirtus notam / fiatque summus hostis Alcidae Lycus* 634-635). Una vez que ha asesinado a Lico con su *ultrice dextra* (895), el personaje decide celebrar su victoria mediante un sacrificio a Júpiter (*Nunc sacra patri uictor et superis feram / caesisque meritis uictimis aras colam.* 898-9). Sin embargo, desoyendo el consejo de su padre, se rehúsa a lavarse previamente las manos (919-920), falta tanto más grave por estar manchadas con sangre humana (921-924). Este trastrocamiento ritual desencadena a continuación el *furor* de Hércules, que no solo lo impulsa a llevar a cabo aquello que había proyectado Lico, es decir, la masacre de Mégara y sus hijos²⁷, sino que también lo atrapa inexorablemente en el terreno de lo sacrilego. Hércules desconoce que él mismo será el *hostis* a quien desea abatir, de allí que todas sus amenazas de venganza ante la masacre sean, en realidad, la proclamación de su

Australia, 11-12, 1983, que la *uirtus* caracterice a Hércules desde su primera aparición en escena como un rasgo fijo a lo largo del texto. En este sentido, no vemos tampoco un *labor* final de auto-conquista por parte del personaje, sino más bien la constatación de sus limitaciones. En términos de B. van Greunen, "Seneca's *Hercules Furens*—A Myth Renewed", *AClass* 20, 144, 1977, la tragedia muestra "the ultimate confrontation of Hercules with himself and his realization of the limitations of his code of life".

24. Como la crítica ha señalado, se trata de una de las inversiones dominantes de esta tragedia atravesada por una serie de inversiones de orden dramático, temático y léxico. Cf. D. Henry & B. Walker, "The Futility of Action..." p. 20; C. González-Vázquez, "Paralelismo e inversión estructural en el *Hercules Furens* de Séneca", en *Quid ultra faciam? Estudios de Filología Griega y Latina en conmemoración del 25 aniversario de la U.A.M.*, Madrid, 253-260, 1994; C. González-Vázquez, "Dos protagonistas en conflicto..."

25. B. van Greunen, "Seneca's *Hercules Furens* ..." p. 144; J.G. Fitch, "*Pectus O Nimum Ferum*..." p. 247.

26. Nos apartamos de la lectura de J.G. Fitch (*hostia*) y adoptamos la propuesta de F.-G. Chaumartin.

27. Sobre este tema, cf. F. Dupont, *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Paris, Belin, 2000, p. 184-185; 197-199. Al respecto, G. Lawall, "Virtus and Pietas...p. 13, sostiene, siguiendo a A.L. Motto and J.R. Clark, "Maxima Virtus in Seneca's *Hercules Furens*", *CPh.* 76, 101-117, 1981, que ese acto de Hércules no es un signo de *impietas*, en la medida en que el héroe tiene un estatus semi-divino que no responde a los mismos rituales que operan entre los mortales. En tanto dispensador de la justicia divina, el personaje estaría exento de tales rituales. Para una postura contraria, cf. T. Papadopoulou, "Herakles and Hercules...p. 273-274.

28. *H.F.* 1161: *Quis Lycus regnum obtinet?*

29. *H.F.* 937-939, 1162, 1168, 1186, 1279-1281. Sobre estos aspectos, cf. C.A.J. Littlewood, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford, 2004.

30. Cf. J.G. Fitch, "Construction of the Self...p. 163-164. La tragedia senecana presenta doce ocurrencias del nombre de Hércules en sus distintas formas (*Hercules*, *Alcides*, *Herculeus*: 631, 635, 957, 960, 991, 1152, 1155, 1163, 1168, 1218, 1295, 1316) frente a una sola en la tragedia de Eurípides (581). Esta auto-referencia, que se vincula con la conciencia de la propia imagen y el orgullo ante los propios logros, se

propia derrota (*Libet meum uidere uictorem, libet. /Exsurge, uirtus. ...1156-7; effer arma; uincatur mea / Fortuna dextra.* 1271-2). Al definir a Lico como *inuisus* (988) y *scelestus* (1002), el héroe ignora también la ironía que subyace en sus palabras. En un mismo sentido, cuando contempla la masacre realizada con sus propias manos, su pregunta sobre "¿Qué Lico ocupa el trono?"²⁸ revela que, más allá de sus distintas motivaciones, los márgenes entre sus modos de vida son confusos y desaparecen por completo en el momento en que Hércules enloquece. Los reiterados paralelismos entre ambos desestabilizan la asociación inequívoca del héroe con un paladín del bien. Los otros personajes los describen a partir de un exceso de ambición (125-201; 406-407), de una conducta arrogante (89-90; 384-385) y de un deseo de destrucción de la familia del otro (1035; 350-351). Las semejanzas incómodas entre el héroe y el tirano sugieren, una vez más, que el heroísmo de Hércules se encuentra seriamente mellado.

Al igual que lo observado en la presentación de la *uirtus*, el módulo *uictor / uictus* plantea también interrogantes acerca del estatus del protagonista. El texto cuestiona el concepto de *uictor* al asociarlo con la tiranía (Lico) o la soberbia (Hércules) y, al minimizar los márgenes entre los dos personajes, focaliza la fluctuación por sobre la rigidez que Hércules pretende imponer en la imagen de sí mismo como héroe invencible²⁹. Desde el punto de vista simbólico, la pérdida de control sobre su principal recurso (la fuerza física) remite a una pérdida de control de su propia identidad en el marco de una paradoja por la cual la auto-afirmación es, en realidad, una auto-representación equivocada y peligrosa.

Desde esta óptica pueden leerse dos rasgos estilísticos que atraviesan la tragedia senecana. Por un lado, la insistencia con la cual Hércules se nombra a sí mismo refiere a la construcción de la propia identidad a partir de la dominación violenta de los otros³⁰. Llamativamente, dicho rasgo se torna aún más insistente en el comienzo del acto 5, cuando el personaje descubre que él, el conquistador del mundo, ha sido conquistado. Por otro lado, el verbo *gnosco* configura en el texto de Séneca una red léxico-semántica que evoca tanto el problema de la identidad de individuos y conceptos como la posibilidad de conocimiento de la misma. Si Anfitrión insiste en recordarle a Lico, que parece desconocerlas, las hazañas de su hijo (*Non nosti omnia...480*), Teseo subraya su propio conocimiento del

héroe al anticipar la venganza que realizará sobre el tirano (... *si noui Herculem* 642). Asimismo, en el momento del ofuscamiento de Hércules ante la masacre que ha llevado a cabo, su padre le insinúa las verdaderas causas de su desgracia, que aun no se le han revelado (*Cladis tuae pars ista quam nosti quota est!* 1191). Por su parte, para evitar que su esposo enloquecido la asesine, Mégara se dirige a él intentando que la reconozca en tanto *coniunx* (*agnosce Megaram...*1016). Por último, el Coro se refiere al conocimiento de Hércules sobre el mundo (*nouitque tuas utrasque domos* 1062) y cuando éste busca un lugar que pueda ocultarlo tras el desenlace, la pieza se cierra con su aseveración de que el reino infernal también lo conoce (*Sed et ille nouit.* 1341).

A través del verbo *gnosco* se explicita en el texto la paradoja por la cual los personajes, que creen realizar interpretaciones certeras de los hechos, se encuentran involucrados, en realidad, en una trama de desconocimiento sobre sí mismos y sobre los conceptos que los definen. La tragedia se encarga de mostrar que tal paradoja surge de la vacilación de sentidos según sus diversos contextos y receptores. Los límites que separan a vencedores y vencidos se desdibujan en la figura de Hércules y al mellar la idea de univocidad muestran la trágica (y monstruosa) reversibilidad de conductas y categorías morales.

EL IMAGINARIO DE LA HIBRIDEZ Y EL *MONSTRUM* COMO SIGNO GENÉRICO

La imagen de confusión que atraviesa la tragedia se inscribe también en la ambigüedad que caracteriza al protagonista. A lo largo del texto los personajes insisten, desde variados puntos de vista, en las ideas de mezcla e hibridez. El Coro se refiere, en el marco de sus reflexiones filosóficas, a ciertos fenómenos cuya incertidumbre contrasta con la certeza de la muerte (*cursu...incerto* 144; *confusa sonat!...murmure mixto.* 150-151; *dubius nauita* 152^{bis}; *Stat chaos densum...* 861). Por su parte, el *furor* de Hércules involucra el mismo campo semántico durante la falsa percepción de un desorden cósmico (...*Quis diem retro fugat/agitque in ortus? Vnde nox atrum caput/lignota profert? Vnde tot stellae polum/ implent diurnae?* 941-4). En el plano político de la tragedia, la imagen se orien-

configura como uno de los rasgos específicos del texto de Séneca. CH. SEGAL, "Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy", en J. G. FITCH (ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, Oxford, 137-138, 2008, se refiere a este mecanismo como al "I-statement of self-dramatizing emotion" y propone una interesante asociación entre la identidad, la auto-dramatización y la alienación del individuo en la tragedia de Séneca y el contexto socio-político de la época. Para un mismo mecanismo en Medea, cf. *Med.* 8, 166, 171, 517, 524, 567, 910, 934; *Eur. Med.* 402. propone una interesante asociación entre la identidad, la auto-dramatización y la alienación del individuo en la tragedia de Séneca y el contexto socio-político de la época.

31. ...*prosperum ac felix
scelus/uirius uocatur; sontibus
parent boni;/ius est in armis;
opprimit leges timor.*

ta hacia la desestabilización conceptual que ha provocado Lico con la usurpación del poder. Como señala al respecto Anfritrón, “al crimen que prospera con éxito se lo llama virtud; a los culpables obedecen los buenos; el derecho está en las armas; el temor oprime las leyes” (251-3)³¹. La descripción del paisaje infernal como lugar en el que se borran los significados primarios de los términos revela también la dimensión simbólica del tema de la confusión (*tenuis...nitor* 669; *fulgorque...dubius solis* 670;...*nocte sic mixta solet/ praebere lumen primus aut serus dies.*671-2). Por último, la mención de algunas leyendas tebanas (384-396) vincula las acciones de los personajes con el *nefas* que implica la mezcla de categorías socio-familiares a partir de comportamientos como el incesto (leyenda de Edipo: *Quid geminum nefas/ mixtumque nomen coniugis nati patris?* 387-8) o la lucha fratricida (historia de Etéocles y Polinices: *Quid bina fratrum castra?* 389).

El *Hercules Furens* no solo focaliza entonces la idea de una disolución de límites en lo que hace a la concepción del heroísmo del protagonista, sino también en lo que respecta al imaginario sobre el que se construye la trama. Tal imaginario cobra aún mayor relevancia por su estrecha relación con uno de los ejes principales de la leyenda de Hércules, a saber, el motivo plurivalente de los *monstra*. La noción de *monstrum* es, pues, un componente central de este mito del héroe conquistador y puede leerse desde la misma perspectiva de las ambivalencias que definen la *uirius* y los *labores* del personaje. Por un lado, los *monstra* constituyen la manifestación más tangible del heroísmo de Hércules, dado que la derrota de esas criaturas determina su identidad mítica³². El texto senecano subraya la invencibilidad del héroe a partir de la evocación de los distintos monstruos que han sido objeto de sus trabajos³³. Por otro lado, la tragedia hace hincapié en la dimensión metafórica de esos *monstra*, en la medida en que estos devienen la representación de un caos interno que Hércules debe combatir. Cuando es presa del *furor*, los *monstra* concretos se convierten, pues, en falsos monstruos a quien el héroe intenta aniquilar ignorando que se trata, en realidad, de los miembros de su propia familia (*Sed ecce proles regis inimici latet,/Lyci nefandum semen* 987-8; *Sed ante matrem paruulum hoc monstrum occidat.* 1020). Hércules ataca a su esposa e hijos en tanto *monstra*, es decir, actúa como si estuviera llevando a cabo otro

32. Al respecto, cf. F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.

33. *H.F.* 40, 62, 77, 215-249, 441, 527-8, 658 y ss., 938-9.

de sus *labores* y según un código ético basado en la retribución violenta y en la eliminación del mal mediante la fuerza y las armas. Tras el episodio del *furor* el Coro explicita el proceso de interiorización de lo monstruoso (*Soluite tantis animum.../monstris...* 1063-64), que el mismo Hércules pone de manifiesto en su apreciación errónea de la identidad del enemigo sobre el que debe ejercer su venganza³⁴. Si, como sostiene F. Dupont³⁵, la transformación de los personajes en monstruos constituye uno de los rasgos dominantes de la tragedia senecana, lo cierto es que Hércules potencia dicho rasgo al tratarse, por antonomasia, del héroe vencedor de los *monstra*.

Ahora bien, la oscilación que se desprende de las distintas versiones del *monstrum* en la tragedia provoca una serie de resonancias metadramáticas en virtud de la relación entre el concepto de *monstrum* y algunos aspectos fundamentales de la poética trágica de Séneca. Sabemos que en la Antigüedad grecorromana existía, desde Esquilo, una asimilación recurrente entre la tragedia y los efectos generados por los monstruos (*ekplēxis teratōdēs*) y que Séneca profundizó esa asociación al hacer del *monstrum* uno de los *leitmotif* del género³⁶. No solo sus personajes son llamados monstruos o cometen actos monstruosos, sino que casi todas sus tragedias presentan hechos que la religión romana consideraba un *monstrum*, es decir, algo anti-natural y transgresor de las normas, fueran éstas naturales, sociales, jurídicas o éticas³⁷. Lo monstruoso se asociaba también con la noción de hibridez entendida como distorsión visual de la realidad, deformidad física o decadencia moral³⁸. A lo largo del Principado de Augusto las diversas disciplinas insisten en la construcción de un orden del mundo y en las características de todo aquello que se opone a tal orden. Basta recordar, en el ámbito literario, el comienzo del *Ars poetica* horaciana (vv. 1-5), que postula una suerte de 'ley de la unidad' cuya violación conduce al nacimiento de un monstruo concebido como mezcla inaceptable de categorías heterogéneas. En el dominio de la arquitectura, Vitruvio (*De arch.* 7.5.3-4) critica también los *monstra* de las artes decorativas y los vincula con representaciones de tipo vegetal, con seres híbridos y composiciones que desafían las leyes de la gravedad y de la vida.

En los textos de época imperial se exageran las representaciones del *monstrum* acorde con un contexto socio-político en el que reinan el desorden y la violencia en distintos

34. Los versos 938-939 y 1279-1281 marcan, a la manera de un módulo pregunta-respuesta, las etapas de ese proceso que opera desde lo externo hacia lo interno, desde lo concreto hacia lo metafórico.

35. F. Dupont, *Les monstres...*

36. Cf. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, p. 44-46 y R. Padel, *In and Out of Mind: Greek Images of the Tragic Self*, Princeton, 1992, p. 170. Como observa G.A. Staley, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford, 2010, p. 96: "Aeschylus' Erinyes, the serpentine women of his *Oresteia*, became the monsters synonymous with the genre, the 'Erinyes of tragedy', as Propertius called them (2, 20, 29)". Para tal identificación en Roma, cf. Juv. 6, 643-5; Mart. 10.4.1-2: *Qui legis Oedipoden caligantemque Thyesten, / Colchidas et Scyllas, quid nisi monstra legis?*

37. Cf. F. DUPONT, *Les monstres...*

38. Sén. *De ira* 3.3.2: *Necessarium est itaque foeditatem eius ac feritatem coarguere et ante oculos ponere quantum monstri sit homo in hominem furens quantoque impetu ruat non sine pernicie sua.* G.A. STALEY, *Seneca and the Idea of Tragedy...* p. 106-114, insiste particularmente en la dimensión visual de esta temática en el marco de la concepción estoica de la tragedia.

39. Cf. G. Most, "Disiecti membra poetae: the Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry", en *Innovations of Antiquity*, R. Hexter. - D. Selden (edd.), London, 391-419, 1992.

40. Como observa J. Dangel en su estudio sobre la métrica trágica de Séneca, "Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique", *Le poète architecte. Arts métriques et Art poétique latins*, J. Dangel (ed), Éditions Peeters, Louvain-Paris-Sterling-Virginia, 185-292, 2001, el ritmo fluctuante de los Coros a través de la polifonía y la polimetría se vincula con la dramatización expresiva de los *affectus* que invaden a los distintos personajes.

En el caso particular del *Hercules Furens*, la combinación sucesiva de anapestos (Primer Coro: 125-203), asclepiadeos menores (Segundo Coro: 524-591), sáficos-glicónicos (Tercer Coro: 830-874; 875-894), anapestos (Cuarto Coro: 1054-1137) y los cambios de tono y registro que implican tales alianzas marcan el ritmo de la tragedia, en consonancia con las fluctuaciones que caracterizan su plano diegético.

41. J.A. Shelton, "Problems of time in Seneca's 'Hercules Furens' and 'Thyestes'", *California Studies in Classical Antiquity* 8, 257-269, 1975; A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, 2003; G.A. Staley, *Seneca and the Idea of Tragedy...*

planos de la vida pública³⁹. Desde esta óptica pueden interpretarse ciertos rasgos dominantes de las tragedias senecanas, tales como las rupturas de la linealidad temporal y de la unidad dramática o la diversidad y mezcla de tonos y registros⁴⁰. Si bien durante largo tiempo esas rupturas fueron consideradas como aspectos negativos, más recientemente se ha focalizado, por el contrario, su funcionalidad literaria⁴¹. A la luz de los puntos estudiados del *Hercules Furens* creemos que la ambivalencia que surge de ellos y la consecuente confusión en la recepción del heroísmo del personaje remiten también a los mecanismos de una estética cuyo rechazo de la unidad y de la unilateralidad hace a una concepción del género literario. Éste es entendido por Séneca como espacio heterogéneo y fluctuante de revelaciones horrorosas de la verdad, según lo confirma la hipertrofia de los *monstra* en todas las tragedias. El *monstrum* como lugar por excelencia de la hibridez parece funcionar, en sus diversas dimensiones, como uno de los ejes de esta poética atravesada por las emociones ambiguas y confusas de sus personajes. Si a lo largo de las tragedias de Séneca los *monstra* operan como símbolos del desorden interno de los héroes míticos y del trastrocamiento que implican sus acciones, lo cierto es que el *Hercules Furens* se configura como una suerte de emblema de dicha dinámica por su particular insistencia en el imaginario de la confusión y por la ambivalencia que impregna sus distintos planos. La hibridez de Hércules en tanto personaje trágico y héroe mítico-filosófico se instaura como paradigma de estos personajes que, en su estado fuera de sí, se convierten en criaturas aterradoras que transgreden todas las normas y, al confundir los límites entre las cosas y los seres, desestabilizan no solo las fronteras entre los conceptos sino también su interpretación.

CONCLUSIONES

Esta tragedia de Séneca presenta una mirada plurivalente de Hércules, en consonancia con la tradicional heterogeneidad de su figura mítica. La multiplicidad de puntos de vista sobre él por parte de los otros personajes genera, a lo largo del texto, un desdibujamiento de su dimensión heroica. Dicho desdibujamiento torna fluctuantes los alcances de las hazañas de Hércules y al mismo tiempo permite ahondar una serie de

interrogantes de orden poético, conceptual, filosófico y ético. La tragedia de Séneca plantea respuestas parciales y confusas a esas cuestiones, a los efectos de problematizar, bajo distintas formas, la noción misma de identidad. La ambigüedad de la *uirtus* del personaje y de su estatus filosófico, la inestabilidad del concepto de *uictor* y la hibridez que sugieren las diversas manifestaciones del motivo del *monstrum* constituyen tres aspectos clave de tal problematización. La construcción del *ethos* heroico de Hércules a partir de una semiótica de la ambivalencia que cuestiona la univocidad de sentidos deja al descubierto una reflexión más profunda sobre los límites de los conceptos y sobre su (monstruosa) reversibilidad. La versión senecana de la leyenda muestra, pues, que tras la auto-afirmación del protagonista como paradigma del héroe salvador y justiciero se ocultan posibilidades de conductas destructivas e intransigentes. La dimensión trágica de esa doble valencia radica en el hecho de que ambas representan la cara y contracara de una misma realidad. Las vacilaciones que despliega el texto en sus distintos planos determinan también, desde el punto de vista reflexivo, una recepción fluctuante de la tragedia, según lo confirma su rica y compleja tradición hermenéutica. A la luz de la pregunta de Mégara acerca del significado de la *uirtus* (433), el acto de la lectura ofrece también variadas respuestas que ponen de manifiesto las características propias de la actualización senecana del mito. Como hemos constatado a lo largo de nuestra propia lectura, tal actualización se vincula con una poética trágica singular, en la cual el concepto de *monstrum* funciona como emblema de una praxis literaria que hace de la ambigüedad y la ambivalencia sus principales factores estéticos.

Recebido em julho de 2010
Aprovado em julho de 2011

