
Artículos

“Spectemus!” (Sen., *Ag.*, 875): la audiencia de Casandra en *Agamenón* de Séneca



Auster

“Spectemus!” (Sen., *Ag.* 875): Cassandra’s Audience in Seneca’s *Agamemnon*

 Lara Seijas

Departamento de Letras Clásicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires/ Instituto de Educación, Universidad Nacional de Hurlingham, Argentina
seijaslara@gmail.com

Auster

núm. 30, e101, 2025
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 1514-0121
ISSN-E: 2346-8890
Periodicidad: Anual
auster@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 21 marzo 2025
Aprobación: 08 julio 2025
Publicación: 01 noviembre 2025

DOI: <https://doi.org/10.24215/23468890e101>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/110/1105578004/>

Resumen: En *Agamenón* de Séneca, Casandra es espectadora y narradora de su vaticinio acerca de la muerte del rey y del asesinato de éste por Clitemnestra y Egisto. En el Acto IV, usa la forma verbal “spectate” (v. 758) para dirigirse a los fantasmas troyanos que ella misma invocó, *spectatores* salidos del Inframundo. En el Acto V, describe *in praesentia* la muerte del rey y usa la forma *spectemus* (v. 875) para dirigirse a la audiencia externa. Ella rompe la ilusión dramática y construye un espacio metateatral para contemplar la violencia del *spectaculum*. Postulamos que la inscripción de la audiencia interna y externa (Kebrat Orecchioni, 1987, p. 207) se vincula con la necesidad de garantes para el vaticinio de Casandra y para el asesinato de Agamenón, que ella misma narra y presenta como una venganza contra los griegos: “uicimus uicti phryges” (v. 869, hemos vencido los vencidos frigios). Además, casi diez siglos después de la Guerra de Troya, cuando el regicidio resuena en la memoria colectiva romana imperial reciente y las ejecuciones públicas son espectacularizadas, estas escenas podrían buscar generar en la audiencia real antigua una inquietud que excediera el reconocimiento de la ascendencia troyana y de la sed de venganza.

Palabras clave: *Agamenón*, Séneca, Audiencia, Metateatralidad.

Abstract: In Seneca’s *Agamemnon*, Cassandra is both spectator and narrator of her prophecy concerning the king’s death and his murder at the hands of Clytemnestra and Aegisthus. In Act IV, she uses the verbal form *spectate* (v. 758) to address the Trojan ghosts whom she herself has summoned *-spectatores* emerging from the Underworld. In Act V, she describes the king’s death *in praesentia* and employs the form *spectemus* (v. 875) to address the external audience. In doing so, she breaks the dramatic illusion and constructs a metatheatrical space to contemplate the violence of the *spectaculum*. We argue that the inscription of both the internal and the external audience (Kebrat Orecchioni, 1987, p. 207) is linked to the need for guarantors of Cassandra’s prophecy and of Agamemnon’s murder, which she herself narrates and

frames as an act of revenge against the Greeks: *uicimus uicti Phryges* (v. 869, “We vanquished Phrygians are the victors”). Moreover, nearly ten centuries after the Trojan War - at a time when regicide resonated in recent imperial Roman collective memory and public executions were spectacularized - these scenes may have sought to provoke in the ancient real audience a disquiet that went beyond the recognition of Trojan ancestry and the thirst for vengeance.

Keywords: *Agamemnon*, Seneca, Audience, Metatheatricality.

Introducción

En *Agamenón* de Séneca, Casandra es espectadora y narradora, tanto de su propio vaticinio acerca de la muerte del rey como del efectivo asesinato de éste por parte de Egisto y Clitemnestra. En la descripción de su visión, en el Acto IV, ella usa la forma verbal "spectate" (v. 758) y se dirige en segunda persona del plural a su audiencia interna: los fantasmas troyanos que ella misma invocó, *spectatores* salidos del pasado y del Inframundo. También está presente el Coro de Troyanas, que abre el Acto IV lamentándose frente a la adivina por sus pesares, y que es el encargado de describir minuciosamente las marcas exteriores, físicas, de su *furor* profético antes del vaticinio (vv. 710-719).

En el Acto V, Casandra es portavoz de la descripción *in praesentia* de la muerte del rey y se dirige a la audiencia externa con la forma verbal "spectemus" (v. 875).

Postulamos que la inscripción de la audiencia interna y externa (Kebrat Orecchioni, 1987, p. 207) en los mencionados momentos se vincula con la necesidad de garantías para el vaticinio de Casandra y para el asesinato de Agamenón, que ella misma narra y presenta como una venganza contra los griegos: "uicimus uicti Phryges" (v. 869, Hemos vencido los vencidos frigios). Ella invierte el destino, y lo hace con la misma narración del asesinato que convierte a los troyanos, vencidos, en victoriosos.

La inscripción de la audiencia externa en la narración del asesinato de Agamenón le permite a Casandra romper la ilusión escénica y construir un espacio metateatral para contemplar la violencia del *spectaculum* de la muerte tamizado por su propia subjetividad. Allí, el empleo de un campo léxico peyorativo para presentar las acciones de Clitemnestra no deja dudas del espanto que ella siente por el accionar de la reina. Indagar en la ruptura de la ilusión dramática contribuye al intento de asimilar el comportamiento de la audiencia real, romana e imperial, con el de la audiencia inscripta. Sostenemos que Casandra no parece pedirle a la audiencia que se identifique con su "fruor" (v. 873), aunque quizá sí con su espanto.

Además, casi diez siglos después de la Guerra de Troya, cuando el regicidio resuena en la memoria colectiva romana y las ejecuciones públicas son espectacularizadas, estas escenas podrían buscar generar en la audiencia real, romana e imperial, una inquietud o una reflexión que excediera el reconocimiento de la ascendencia troyana y la sed de venganza contra los griegos.

Audiencias inscriptas, audiencia real

La exhortación a la audiencia a contemplar pone en el centro la relación entre dos componentes esenciales de la representación teatral: el intérprete y su público. Moore (1988, p. 1) señala que los momentos en que los personajes reconocen explícitamente la presencia del público son inherentemente metateatrales¹. Cuando Casandra llama a contemplar, hace consciente el contraste entre dos mundos distintos que coexisten en el mismo momento: el mundo ficticio de la trama, habitado por los personajes, y el mundo real del público. Moore (1988, p. 2) señala que estos casos de reconocimiento del público se describen a menudo como *rupturas en la ilusión* y recuerda que las palabras pronunciadas por los personajes, incluso cuando parecen romper esta ilusión, forman parte de la ficción.²

Tanto la categoría de lector modelo o lector tipo de Eco (2005) como la de lector implícito de Iser (1972) coinciden en tanto se trata de estrategias “inscriptas en el texto”³; sin embargo, para Iser, los textos literarios están marcados por la indeterminación, implican un discurso despragmatizado, que se puede repragmatizar en el proceso de la lectura de maneras muy diferentes. Grilli (2020, p. 152) señala que la perspectiva fenomenológica de Iser asigna al lector la tarea de cooperar e interactuar con el texto, en el sentido de establecer un punto de vista que determine el significado del texto. En cambio, la competencia del lector modelo y su cooperación e interacción con el texto se definen por el “imprint genético” del texto mismo, su “marca de fábrica”. El lector modelo es creado en el texto, está impreso en él, disfruta de la libertad que el texto le concede y orienta las posibles respuestas de la audiencia real.

En el presente trabajo distinguimos entre *audiencia interna* y *externa*, ambas *inscriptas* (Kebrat Orecchioni, 1987, p. 207) en el texto trágico y, por otra parte, la *audiencia real*. Cuando nos referimos a las audiencias inscriptas nos referimos a construcciones textuales, estrategias que el texto prevé, más aún, que el texto crea o intenta crear, que están impresas en él y mediante las cuales el texto logra acercarse más o menos a la audiencia real.⁴

Bernstein (1987, p. 30) señala que una situación involucra a un público interno dramático cuando un personaje se dirige a un grupo de personajes que funcionan principalmente como oyentes. Así el público real se convierte en parte del mundo ficticio del drama. Bernstein (1987, p. 33) sostiene, por su parte, que el público interno guía las respuestas que el autor espera provocar en el público real.

Existen dos tipos de audiencia real (Bernstein, 1987, p. 65): uno es el público lector, para quien el autor proporciona descripciones y acotaciones. El otro es el público que asiste a la representación, para quien un productor, un director y actores han interpretado las descripciones y acotaciones. La función del primer tipo de público es imaginarse como el segundo.

Si en la comunicación teatral el actor dialoga con personajes pero también, en otro nivel, con la audiencia real, la presencia de la audiencia inscripta permite poner de manifiesto los complejos circuitos de comunicación que establece la obra. En el caso de *Agamenón* de Séneca, Casandra entabla un vínculo de manera indirecta o mediada con la audiencia externa al dirigirse, en segunda persona del plural, a su audiencia interna. Culler (2015, p. 8) ha acuñado para la lírica una expresión pertinente para los estudios teatrales que es la de “discurso triangulado”, la cual designa los momentos en los que los poetas se “dirigen a la audiencia de lectores dirigiéndose a alguien o algo distinto”. En esta forma de “expresión ficticia”, se interpela simultáneamente a dos grupos distintos (el “destinatario” y la “audiencia”), y el “aparato deíctico del aquí y ahora” puede denotar más de un objeto a la vez.

En el Acto V, al inscribir a la audiencia externa para invitarla a contemplar como *spectator* el momento del asesinato de Agamenón, Casandra alienta, ahora de manera directa, la comunicación con la audiencia real.

El término *spectator* en la Roma Imperial y en la obra trágica de Séneca

Boyle (2019, p. 338) pone énfasis en la connotación teatral del verbo *spectare*, que se empleaba para hacer referencia al evento de contemplar una obra teatral por parte de un público. *Spectator* es en el mundo latino el miembro de la audiencia. Séneca en su tratado filosófico *De Ira* II.10 emplea el verbo *specto* con “iocos” para referirse a un evento espectacular. El autor habla también de “matutina...spectacula” (Sen., *De Ira*, III, 43, espectáculos matutinos). Si la presencia de espectadores en la obra de Plauto ya era recurrente (“Spectatores, plaudite” Plaut., *Cur.*, 729, espectadores, aplaudan), las audiencias internas proliferaron también, luego, en la tragedia de Séneca.

En el inicio de *Tiestes* el fantasma de Tántalo es invitado a ver la obra por una Furia: “spectante te” (v. 66, contemplando vos). También en *Tiestes* Atreo se lamenta de que los dioses no estén presentes como audiencia en su venganza y le pide a Tiestes que la contemple: “utinam quidem tenere fugientes deos/possem, et coactos trahere, ut ultricem dapem/omnes uiderent! quod sat est, uideat pater” (vv. 893-5, Ojala pudiera yo sujetar a estos dioses que escapan y arrastrarlos a la fuerza, para que vieran todos el banquete de la venganza...Pero es suficiente con que lo vea el padre).⁵

En *Medea* la protagonista llama a Jason “spectator iste” (v. 993, este espectador):

derat hoc unum mihi,spectator iste. nil adhuc facti reor:quidquid sine isto fecimus sceleris perit.

(vv.991-994)

Un gran placer me invade contra mi voluntad, y mirá, se acrecienta.Solo esto me faltaba: este espectador.

Creo que aun no se ha hechonada. Cualquier crimen que yo haya hecho ha sido inútil sin él.⁶

Luego lo llama, unos pocos versos después, a ser él la audiencia del drama filicida:

Congere extremum tuis

natis, Iason, funus ac tumulum strue:coniunx socerque iusta iam functis habenta me sepulti; gnatus hic fatum tulit,hic te uidente dabitur exitio pari. (vv. 997-1001)

Prepara el funeral último para tus hijos, Jasón, y constrúyeles un sepulcro.Tu esposa y tu suegro ya tienen lo que se le debe a los muertos:yo los sepulté. Este hijo ya ha cumplido su destino.A este otro se le dará una muerte similar ante tus ojos.

Dupont (1995, p. 185) y Braden (1985, p. 61) remarcan que los personajes trágicos de Séneca buscan la validación de sus víctimas. Para Braden (1985, p. 61), en el caso de *Medea*, es Jasón quien valida los actos de la hechicera a través de su rol como *spectator*. Como vimos recién, Medea lo llama “spectator iste” (*Med.* 993, este espectador) y declara, “quidquid sine isto fecimus sceleris perit” (*Med.* 994, cualquier crimen que haya cometido fuera de su presencia ha sido en vano), es decir, si Jasón no es el espectador, el delito se presenta como inútil. Centrándose también en *Medea*, Bexley (2022, p. 55) sostiene que el deseo de una audiencia implica que la verificación de una conducta depende de que ésta sea vista. La autora vincula la presencia de una audiencia interna con la configuración de la *persona* estoica, y señala que la propia coherencia personal es, al final, discernida y juzgada por otros. La naturaleza normativa de la *persona estoica* requiere de una evaluación externa en contraposición a una realización privada e individual. Bexley (2022, p. 55) recuerda que, para el estoicismo, incluso en el caso de quienes evalúan la constancia para y dentro de sí mismos, la actividad requiere desarrollar una mirada autocrítica que desempeñe la función de un evaluador externo.

Littlewood (2004, p. 220), a su vez, se ocupa de Casandra y considera que Séneca la representa como una espectadora sádica, “para cuyo entretenimiento se representa [la muerte de Agamenón]”. En *Agamenón* la carga deíctica del verbo es diversa que en *Tiestes* o en *Medea*, ya que en la primera tragedia se inscribe a la audiencia interna y también a la audiencia externa, y se la invita de manera directa a ser espectadora del asesinato de Agamenón.

Casandra invierte el destino, y explícita en el v. 869 que ahora los vencidos se volverán vencedores: “uicimus uicti Phryges” (v. 869, Hemos vencido los vencidos frigios). La venganza de ella se consume en el hecho mismo de poder narrarle, espantada, a su audiencia, su horror frente al asesinato.

“...spectate, miseri: fata se uertunt retro” (v. 758)

En este acto Casandra mezcla la luz con la sombra, el pasado y el presente, confunde Argos con Micenas. Vuelve el tiempo atrás y revisita los sucesos acontecidos tras la Guerra de Troya.⁷ Articula una admonición profética sobre el juicio de Paris y el asesinato de Agamenón (vv. 720-740) en la que emplea el verbo cerno para referirse a las visiones de su mente “Idaea cerno nemora”⁸ (v. 730, Veo los bosques del Ida).

La visión continúa y ella, en su *furor* profético, es llamada por su familia hacia el Inframundo (vv. 740-754)⁹:

Quid me uocatis sospitem solam e meis, umbrae meorum? te sequor, tota pater Troia sepulte; frater, auxilium Phrygum terrorque Danaum, non ego antiquum decus uideo aut calentes ratibus exustis manus, sed lacera membra et saucios uincto graui illos lacertos¹⁰. (vv. 741-747)

¿Por qué me llaman a mí, única superviviente de los míos, sombras de los míos? Te sigo, padre, sepultado por toda Troya; hermano, auxilio de los frigios y terror de los dánaos, no veo yo la antigua gloria o las manos aún calientes por el incendio de los barcos, sino miembros destrozados ya que aquellos brazos nobles heridos por pesadas cadenas.

Es entonces cuando invoca a los fantasmas de los troyanos y los convierte en espectadores y testigos de su vaticinio, garantes de la muerte en la guerra y del sufrimiento de su familia:

uos, umbrae, precor, iurata superis unda, te pariter precor: reserate paulum terga nigrantis poli, leuis ut Mycenae turba prospiciat Phrygum. spectate, miseri: fata se uertunt retro. (vv. 754-758)

A ustedes, sombras, les conjuro: agua por la que juran los de arriba, avos también te conjuro; abran un poco las cubiertas del polo oscuro, para que una leve turba frigia vea Micenas. Contemplan, desdichados: los destinos se vuelven hacia atrás.

Cassandra emplea la forma verbal “precor” (v. 754), verbo performativo mediante el que se explicita la magia y conjura la posibilidad de revivir una imagen de otro tiempo y otro espacio. Se dirige a las fuerzas que invoca: “iurata superis unda, te pariter precor” (v. 755)¹¹ empleando el pronombre personal en segunda persona del plural para referirse a las sombras: “vos, umbrae” (v. 754, a ustedes, sombras) a quienes más adelante devela como “leuis...turba...Phrygum” (v. 755, la leve turba de los frigios), según la expresión horaciana para referirse a los muertos.¹² La expresión “spectate, miseri: fata se uertunt retro” (v. 758, contemplan, desdichados, los destinos se vuelven hacia atrás) recuerda que si los griegos fueron quienes miraron la muerte y la destrucción de los troyanos, ahora son los romanos quienes miran la destrucción de los griegos.¹³¹⁴ En las palabras de Cassandra, el crimen de Agamenón, victorioso, por manos de su propia esposa y su amante, se erige, así, en venganza.

En *Agamenón* los fantasmas de los troyanos no son un personaje propiamente dicho, no toman un rol activo, no hablan ni actúan ni sufren transformaciones, son jueces silenciosos y monolíticos que emergen del discurso y de la magia de Cassandra¹⁵ y recuerdan en boca suya el terrible dolor del pasado. Se erigen salidos de otro tiempo, víctimas caídas en una Micenas ya antigua. Se presentan como una masa homogénea e indiferenciada. Estos comparten el mundo ficcional de Cassandra, pero es ella quien tiene acceso exclusivo a la palabra. Sin embargo, su presencia, física o discursiva, abre el juego de la representación dentro de la representación. Mediante palabras, Cassandra despliega una puesta en escena de la polis devastada, que es contemplada por sus propios muertos, sombras espectrales, y por la audiencia externa que contempla con ellos la debacle. Si, como considera Bernstein (1987, p. 45), “el monólogo dramático es una obra literaria que imita un evento de habla”, la presencia, sea discursiva o en escena, de los fantasmas de los troyanos dramatiza el vaticinio de Cassandra al aportar un componente para el acto de habla, y contribuye a potenciar la *fuereza ilocutiva* (Austin, 2003, p. 65), la intencionalidad con la que emite su vaticinio.¹⁶ Cassandra vaticina y a su vez construye una audiencia como garante para la consumación de la venganza.

“Spectemus!” (v. 875): la ruptura de la pared escénica

Cassandra indica a principios del Acto V:

[Ca.] Res agitur intus magna, par annis decem. Eheu quid hoc est? anime, consurge et cape pretium furoris: uicimus uicti Phryges. bene est, resurgis Troia; traxisti iacens pares Mycenae, terga dat uictor tuus! (vv. 867-871)

Algo grande se desarrolla¹⁷ dentro, comparable a diez años. Ay, ¿qué es esto? Alma, levántate y toma la paga de tu furor. Hemos vencido a los vencidos frigios. Está bien, Troya, resurges; cayendo arrastraste junto a mí a Micenas, tu vencedor entrega la espada.

La adivina instala mediante el adverbio “*intus*” (v. 867) un espacio deíctico lo suficientemente ambiguo para su narración del asesinato de Agamenón por Clitemnestra y Egisto, y así configura un nuevo espacio metateatral hacia el interior de la obra. Ella ve *dentro* del palacio de manera muy detallada y presenta allí al rey (vv. 875-878).¹⁸ Pero el movimiento centrípeta que produce Casandra mediante el empleo de este adverbio deviene inmediatamente después en un movimiento centrífugo, hacia afuera, en tanto Casandra emplea el verbo “*spectemus*” para romper la ilusión dramática. La metateatralidad involucra a la audiencia externa y construye con ella un espacio “otro” para observar y compartir el espectáculo del asesinato y las afecciones que suscita.

Los diez años de horror bélico dan paso al crimen palaciego.¹⁹ Y es Casandra y no un mensajero ni El Coro la encargada de contar las novedades de dentro del palacio. Lo hace dirigiéndose a sí misma en segunda persona del singular. También, en primera persona del plural, se dirige a su pueblo, recordando la venganza de los frigios, que se presentan ahora como vencedores: “*anime, consurge et cape/ pretium furoris: uicimus uicti Phryges*” (vv. 868-869, Alma, levántate y recibí la recompensa por tu *furor*: vencimos los frigios vencidos). Y Casandra refuerza esta idea: “*Troia; traxisti iacens/pares Mycenae, terga dat uictor tuus!*” (vv. 870-871, Troya, volvé a resurgir. En tu caída arrastraste a Micenas, tu vencedor te da la espalda).

La mirada de Casandra en su vaticinio había sido presentada por El Coro: “*incerta nutant lumina et uersi retro/torquentur oculi, rursus immoti rigent*” (vv. 714-715, Su mirada errante cae, los ojos giran y se tuercen hacia atrás, se endurecen de nuevo y miran congelados). Ahora, en cambio, esta deviene en la mirada de alguien que nunca vio con tanta claridad: “*tam clara numquam prouidae mentis furor/ostendit oculis*” (v. 872, el *furor* de mi mente profética nunca dio visiones tan claras a mis ojos). Además, en su vaticinio Casandra insinúa sólo brevemente y de forma alusiva y metafórica la muerte del rey. Ahora, en cambio, ella aborda de manera muy detallada cada pormenor y cada instancia de la acción.

Comienza una minuciosa narración del crimen, en la que la sintaxis cortada de los parlamentos, las oraciones sencillas, y la especificidad y crudeza de las descripciones dan cuenta de la simultaneidad pretendida entre las palabras y el asesinato mismo. Ella ve la escena y le cuenta lo que ve a sus *spectatores* inmediatamente con una actitud de asombro y desaprobación que difiere marcadamente de sus parlamentos del Acto IV, tomada por el *furor* profético. La adivina hace recaer en sí misma una acumulación de verbos que Boyle (2019, p. cxv) vincula al evento trágico, como lo son en el v. 873 “*uideo*” (veo), “*intersum*” (participo), “*fruo*” (disfruto). Ella misma se presenta viendo y disfrutando de lo que ve, e inmediatamente después invita a contemplar el espectáculo de la muerte: “*Spectemus!*” (v. 874, ¡Contemplemos!).

Casandra ya no se dirige sólo a los vencidos frigios del pasado, sino que ahora involucra a la audiencia externa en la ficción. Mediante este llamado de atención el acontecimiento que ella observa se revela a sí mismo como un *spectaculum*. Casandra desdibuja la distinción entre el mundo escénico y el mundo fuera del escenario (Bernstein, 1987, p. 64). Configura un *theatrum mundi*, que implica la teatralización de la vida y la vivificación del teatro: testigos del pasado y espectadores del presente se encuentran frente al desastre de la caída de Troya y al asesinato que está por acontecer. Casandra invoca a estos fantasmas como espectadores, pero también como testigos y garantes de lo sucedido y de lo que va a suceder²⁰: en su presente discursivo, los fantasmas de su estirpe son la huella de la muerte en la Guerra, los testigos que verifican las crueldades llevadas a cabo en el asedio, pero también los jueces que permanecen silenciosos, que observan y también cotejan la muerte en la Guerra y el regicidio inminente dentro del palacio.

“*Intersum*” (v. 873): Casandra, espectadora

En *Agamenón* de Séneca Casandra es la primera espectadora del asesinato de Agamenón y, a su vez, quien lo narra. Ella expresa su postura cuando dice “fruor” (vv. 872-873, me alegro), inmediatamente antes de invocar a la audiencia externa a contemplar con ella. Casandra interviene en los sucesos en tanto su relato se constituye en la interpretación de lo que ella misma ve. Involucra explícitamente su valoración de los hechos²¹ y explicita su espanto: “horreo atque animo tremo”, (v. 883, Siento horror y un estremecimiento me sacude). Este se manifiesta en su discurso mediante una adjetivación abundante y una serie de comparaciones. A Egisto lo califica como “exul” (v. 884, desterrado) y “adulter” (v. 884, adúltero), “semivir” (v. 890, afeminado).

Casandra pide que se contemple el accionar de Clitemnestra, y emplea un campo léxico peyorativo en el que no quedan dudas del espanto que éste le ocasiona. Nunca en la escena del asesinato la llama por su nombre. Es irónica, cuando nombra como “fidae” (v. 883, fiel) a la mano asesina de Clitemnestra. Después de desplegar un símil en el que Agamenón, apresado, se presenta como un jabalí intentando salir de las redes (vv. 892-896), Casandra compara a la reina con un sacerdote antes de matar dos toros ante el altar, atenta a los detalles del proceso del asesinato:

Armat bipenni Tyndaris dextram furens, qualisque ad aras colla taurorum pius²² designat oculis
antequam ferro petat, sic huc et illuc impiam librat manum. (vv. 897-900)

La Tindárida furiosa arma su diestra con un hacha de dos filos y así como un sacerdote designa las gargantas de los toros hacia los altares con los ojos antes de acometer el hierro, así libra allí su mano impía.

Aquí se nota el contraste entre el sustantivo “pius” y el adjetivo “impiam” para referirse a la mano de Clitemnestra en el instante previo a la muerte de Agamenón. Casandra presenta a una Clitemnestra que pone en jaque valores centrales romanos como la *pietas* y la *fides*, los cuales la reina misma anticipa como perdidos ya en el principio de la obra: “perire mores ius decus pietas fides/et qui redire cum perit nescit pudor.” (vv. 112-113, perdidos la moral, la ley, las costumbres, el honor, la *pietas*, la *fides* y el *pudor*, que no se puede recuperar cuando se pierde.).

Casandra agrega:

habet, peractum est. pendet exigua malecaput amputatum parte et hinc trunco cruorexundat, illinc ora
cum fremitu iacent. (vv. 901-903)

Ya está, se acabó. Pende de una pequeña parte la cabeza mal amputada, y de un lado fluye la sangre muerta por el tronco, y por otro el rostro permanece con estertores.

En cuanto a “habet”, Tarrant (1976, p. 343) señala que “es lenguaje gladiatorio”, lo cual consideramos que contribuye a reforzar la imagen negativa de Clitemnestra, asociada discursivamente a un gladiador en el momento de matar a su oponente.²³ Casandra se detiene en el momento en que siguen hiriendo al rey ya muerto: “Nondum recedunt: ille iam exanimem petit/ laceratque corpus, illa fodientem adiuuat” (vv. 904-905, No se retiran: él ahora ataca al muerto y mutila su cuerpo, ella lo ayuda apuñalandolo). Concluye recordando el linaje de sus familias para comparar a Clitemnestra con la adúltera Helena: “uterque tanto scelere respondet suis:/ est hic Thyestae natus, haec Helenae soror.” (vv. 906-907, Cada uno en este gran crimen se asemeja a los suyos: él es hijo de Tiestes, ella, hermana de Helena). Casandra no puede más que intervenir cuando observa, llama a observar, se horroriza, valora y traza vínculos y comparaciones a la par que narra.

En la escena del asesinato de Agamenón, Casandra evalúa el accionar de Clitemnestra mediante el empleo de sustantivos y adjetivos con carga peyorativa, símiles y metáforas, e invita a contemplar valores romanos centrales puestos en jaque en el asesinato de Agamenón por parte de Clitemnestra. ¿La participación gozosa de Casandra buscaba que la *audiencia real*, romana, imperial del evento, en la época de Séneca, también se alegrara frente a la crueldad del asesinato?

El *fruor* de Casandra: ¿una demanda de participación para la audiencia imperial?

El problema ha suscitado debates profundos en la crítica, fundamentalmente en torno a la teoría estoica de las visiones. Staley (2010, p. 61) señala que los estoicos antiguos, incluido Séneca, ya habían respondido a esta crítica planteada en la Antigüedad por los adversarios filosóficos del estoicismo. El autor se detiene en los personajes locos que construye Séneca, y señala que las impresiones sensoriales de Casandra, de la misma manera que las de Atreo y Tiestes, no eran normativas, porque estos personajes actuaban bajo la influencia del *furor*. Séneca en su tratado filosófico *De Ira* señala que "iratis quidem nulla est formosior effigies quam atrox et horrida qualesque esse etiam uideri uolunt", (Sen., *De Ira*, II, 36, 3, para los airados, en efecto, ninguna imagen es más bella que una cruel y repulsiva y que quiere mostrarse tal como es). El autor yuxtapone *furor* y *fruur* en los ya mencionados vv. 872-873 y parece remarcar el regodeo del placer de la adivina, posible por la intervención del *furor*, el cual constituye, según afirma Dupont (2011, p. 56), una categoría específica del teatro de Séneca.²⁴ El goce de Casandra es consecuencia de su locura, es una alegría furiosa, y el autor crea una falsa figura etimológica al conectar las palabras de este modo.

En este punto se torna interesante la pregunta acerca de qué tipo de participación habría esperado Séneca para la audiencia imperial del s.I.d.C. Boyle (2019, p. cxv) indica que la alegría frente a la muerte es una respuesta estándar del estoicismo, pero Casandra deja en claro que su placer es teatral. Para este estudioso, el público real de la obra, en el contexto imperial de la misma, aunque en teoría de ascendencia troyana, podía por lo menos dudar en compartir la alegría de Casandra. De hecho, estaban menos interesados que ella en el éxito de un solo bando. La Guerra de Troya ya había sucedido hace más de diez siglos. El regicidio, en cambio, sí era una preocupación especial para el público romano, cuya memoria cultural incluía numerosos asesinatos: el de Pompeyo, el de Julio César, el de Calígula, y quizá también el de Claudio. Si la obra es del período claudio, el asesinato cometido por la esposa de un gobernante habría sido inquietantemente profético. Este había sido envenenado por su propia esposa Agripina. Además, debía estar en la memoria de la audiencia externa romana el asesinato de Calígula.²⁵ Es difícil pensar en una alegría compartida por el público externo, real, imperial y por Casandra.

Para Kebrat Orecchioni (1987) el papel del receptor no es el de un receptáculo de valores sino el de inferir los móviles que el hablante puede tener al producir un enunciado. En este sentido, el placer trágico buscado por la obra tuvo que haber sido más complejo que el de la identificación con la alegría furiosa, perjudicial y espectacular de Casandra. A su vez, la adivina no parece pedirles a sus espectadores que se identifiquen con su alegría aunque quizá sí con el horror que siente frente al crimen.

Grant (1999, p. 31) plantea que en el seno de la Roma represiva de Nerón, cualquier insinuación de pensamiento independiente acercaba una acusación de traición. La aristocracia del siglo I d. C. tenía que enmascarar sus sentimientos y fingir que disfrutaba con lo que odiaba. Con los ojos del emperador y sus funcionarios atentos a los comportamientos "desviados", "los espectadores reales eran ahora los espetados". Esta cuestión resuena en las últimas palabras dichas por Casandra en esta obra, antes de morir, con el empleo ambiguo de un pronombre personal en segunda persona del plural, "vobis", con el que Casandra se dirige, también, a su audiencia externa: "Vobis et furor veniet" (v. 1012, Ya vendrá también para ustedes el *furor*).

Los espectadores reales y la muerte en escena: ¿un *speculum* de las prácticas sociales?

Rudich (1997, p. 4) señala que en el siglo I d. C. las actividades públicas y políticas adquirieron prácticamente el carácter de una representación teatral e indica que para la masa de espectadores romanos (y no romanos) acostumbrados a ver cómo se mataba a la gente en la arena, la costumbre trágica griega (por no llamarla regla) de no mostrar ningún asesinato en escena, sino de que esta fuera narrada por un mensajero, debió parecer incluso ridícula.²⁶

Cassandra desdibuja la distinción entre el mundo escénico y el mundo fuera del escenario (Bernstein, 1987, p. 64). Como ya señalamos, ella configura un *theatrum mundi*, que implica la teatralización de la vida y la vivificación del teatro²⁷: testigos del pasado y espectadores del presente se encuentran frente al desastre de la caída de Troya y al asesinato que está por acontecer.

En *Agamenón* de Séneca la inscripción de la audiencia interna y la externa contribuye a la espectacularización de la violencia. La escena del asesinato de Agamenón ha sido estudiada por Coleman (1990) como la representación de una “farsa fatal”, recreación mitológica empleada para hacer que las ejecuciones públicas en la arena fueran más interesantes y entretenidas.

Boyle (2019, p. iii) problematiza el vínculo que se trazó entre las obras trágicas de Séneca y los “murdered games” (Hopkins, 1983, p. 30) en la arena, donde el asesinato público de gladiadores y la condena a criminales conducía al placer y a la ocasional edificación de los *spectatores* romanos. En una de las epístolas dedicadas a su discípulo Lucilio, Séneca deshumaniza a los espectadores de los juegos, presenta a la conversación como riesgosa, a la multitud como peligrosa, y a los juegos mismos, por el placer que producían, como detentores de vicios: *Utique quo maior est populus cui miscemur, hoc periculi plus est. Nihil uero tam damnosum bonis moribus quam in aliquo spectaculo desiderere; tunc enim per uoluptatem facilius uitia subrepunt.* (Sen., *Ep.*, I., 7, 2, Pero nada es tan perjudicial a las buenas costumbres como detenerse mucho tiempo en los espectáculos públicos, porque el placer que se experimenta en ellos hace que se insinúe con mayor facilidad el vicio).

Boyle (2019, p. iv) considera que la tragedia, a diferencia de los juegos en la arena, presenta una representación controlada de la muerte en escena, la cual mostraba la percepción de la misma de una manera distinta a lo que ocurría en la arena.

A modo de cierre

Cassandra disfruta viendo a Clitemnestra vengarse de Agamenón “uictrice lauru cinctus” (v. 779, ceñido con el laurel de la victoria) junto a los fantasmas de los frigios y El Coro de Troyanas, y construye una ilusión de diálogo directo y no mediado con el público externo en el momento del asesinato de Agamenón. La venganza se consuma de manera indirecta, a través de las acciones de Clitemnestra y con la narración *in praesentia* de los sucesos tamizados por la subjetividad de Cassandra.

En la escena del asesinato de Agamenón, ella evalúa en el momento mismo en el que ve, se impresiona (y se alegra), guía con sus propias evaluaciones y percepciones la narración del asesinato de Agamenón y abre subtextos en los que a su vez llama a contemplar la tendencia bajoimperial a la espectacularización de las prácticas sociales y de la violencia política. Involucra a la audiencia inscripta, y con ello a la audiencia real, en la consumación de su venganza, pero también invita a contemplar su propio comportamiento como espectadora del *spectaculum* de la violencia.²⁸

El llamado a *spectare* implica que la audiencia real saque sus propias conclusiones a partir de lo que ve y de lo que escucha. Implica trazar relaciones, atender a los ecos, resonancias sonoras y conceptuales, a los vínculos entre escenas, a las oposiciones, contrastes y acercamientos, alusiones y aliteraciones junto a otros juegos significantes que el texto habilita. Tales mecanismos dan cuenta de la profunda conciencia teatral con la que son concebidas y planeadas las acciones, y operan como elementos fundamentales para la comprensión de los procesos y significados trágicos de *Agamenón* de Séneca.

Referencias bibliográficas

- Anderson, W. (1993). *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*. University of Toronto Press.
- Austin, J. L. (2003). *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Paidós.
- Bexley, E. M. (2022). *Seneca's Characters: Fictional Identities and Implied Human Selves*. Cambridge University Press.
- Brecht, J. (1963). *Breviario de estética teatral*. La Rosa Blindada.
- Bernstein, C. G. (1987). *The Internal Audience in Literary and Rhetorical Discourse*. A&M University.
- Boyle, R. (1997). *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*. Routledge.
- Boyle, J. A. (2019). *Seneca: Agamemnon. Edited with introduction, translation, and commentary*. Oxford University Press.
- Braden, G. (1970). The Rhetoric and Psychology of Power in the Dramas of Seneca. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 9(1), 5-41. <https://doi.org/10.1163/156852502753776939>
- Champlin, E. (2003). "Agamemnon at Rome". In E. Champlin, D. Braund & C. Gill (eds) *Myth, History and Culture in Republican Rome: Studies in honour of T.P. Wiseman* (pp. 295-319). Exeter.
- Chaniotis (1997). Theatricality Beyond the Theater. Staging Public Life in the Hellenistic World. *Pallas*, 47, 219-259.
- Coleman, K. M. (1990). Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments. *Journal of Roman Studies*, (80), 44-73. <https://doi.org/10.2307/300280>
- Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.
- Dupont, F. (2011). *Les Monstres de Sénèque: Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Belin.
- Eco, U. (2005). *Lector in fabula*. Lumen.
- Fitch, J. G. (2002). Construction of the Self in Senecan Drama. *Mnemosyne*, 55, 18-40.
- Fitch, J. G. (2018). *Seneca: Tragedies*. Vol. I. et II. Loeb Classical Library.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.
- Gentili, B. (1979). *Theatrical Performance in the Ancient World: Hellenistic and Roman Theatre*. Gieben.
- Grant, M. (1999). Plautus and Seneca: Acting in Nero's Rome. *Greece & Rome*, 46(1), 27-33. <https://doi.org/10.1017/S0017383500026061>
- Grilli, M. (2020). Importancia de la lingüística pragmática en la hermenéutica bíblica. *Revista Bíblica*, 82(1-2), 143-166. <https://doi.org/10.47182/rb.82-1-22020218>
- Habinek, T. (1998). An Aristocracy of Virtue. Writing, Identity and Empire in Ancient Rome. In T. N. Habinek, *The Politics of Latin Literature* (pp. 137-151). Princeton University Press.
- Hickson, F. (1994). *Roman Prayer Language. Livy and the Aeneid of Vergil*. Teubner.
- Hinds, S. (1998). *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge University Press.
- Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Wilhelm Fink Verlag.

- Jocelyn, H. D. (1967). *The Tragedies of Ennius*. Cambridge University Press.
- Kebrat Orecchioni, C. (1987). *La enunciación*. EDICIAL.
- Lasserre, F. (1967). *Strabon. Géographie*. t. 3 (livres V et VI). Les Belles Lettres.
- Littlewood, C. A. (2004). *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*. Oxford University Press.
- Moore, T. (1998). *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. University of Texas Press.
- Pearce, H. D. (1980) A Phenomenological Approach to the Theatrum Mundi Metaphor. *Modern Language Association*, 95, 42-57.
- Pillinger, E. (2019). Cassandra Translated: Seneca's *Agamemnon*. In *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature* (pp. 195-225). Cambridge University Press.
- Reynolds, L., D. (1965). *Seneca. Ad Lucilium Epistulae Morales*. Volume I: Books I-XIII, Oxford: A Clarendon Press Publication - Oxford Classical Texts.
- Rudich, V. (1997). *Dissidence and Literature under Nero. The Price of Rhetoricization*. Routledge.
- Setaioli, A. (2015). "Seneca and the Ancient World". In R. Bartsch (ed.). *Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian* (pp. 255-266). Harvard University Press.
- Shelton, J.-A. (1983). "Revenge or Resignation: Seneca's *Agamemnon*". In A. J. Boyle. (ed.), *Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama* (pp. 83-159). Aureal Publications.
- Shelton, J. A. (2000). "The Spectacle of Death in Seneca's *Troades*". In G. Harrison (ed.), *Seneca in Performance* (pp. 87-118). Classical Press of Wales.
- Sklenář, R. (2021). El tiempo en la Tragedia de Séneca. *Auster*, (26), e065. <https://doi.org/10.24215/23468890e065>
- Staley, G. A. (2010). *Seneca and the Idea of Tragedy*. Oxford University Press.
- Sutton, D. F. (1986). *Seneca on the Stage*. Brill.
- Tarrant, R. (1976). *Seneca: Agamemnon. Ed. with Commentary*. Cambridge University Press.
- Tola, E. (2014). *L. A. Séneca: Medea. Edición bilingüe. Estudio preliminar, traducción y notas*. Editorial Las Cuarenta.
- Waugh, P. (2003). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
- Wright, M. (2024). The Scripted Audience in Roman Comedy. *Trends in Classics*, 16, 144-169. <https://doi.org/10.1515/tc-2024-0006>
- Zanobi, A. (2008). *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*. Thesis, Durham University.

NOTAS

- 1 En cuanto al problema de la *metateatralidad*, es interesante la pregunta acerca de si es sólo la teatralización de una acción espectacular que se lleva a cabo dentro de una representación dramática, para una audiencia interna asimilada en mayor o menor medida con otra externa es lo que habilita su definición. Gentili (1979, p. 15) se refiere a obras metateatrales "en el sentido de 'obras construidas a partir de obras previamente existentes'". Se trata así de un "théâtre sur le théâtre" más que "dans le

théâtre". Hinds (1998, p. 9) señala que "el espacio dramático en Séneca es siempre un espacio intertextual cuando señala que "... el sistema mitológico dentro del cual se movilizan las tramas trágicas de Séneca es un sistema siempre ya constituido por anteriores textos literarios". Por su parte, Anderson (1993, p. 15) considera que hace falta limitar el uso de este término y se refiere "a los cambios que una obra anilla sobre otra, o a su argumento en relación a ella". Boyle (1997, p. V) propone que este proceso se denomina "código palimpséstico" y señala que el interjuego ideológico y verbal entre obras de Séneca configura y clarifica varios significados. Genette (1997, p. 5) se refiere al proceso como 'hipertextualidad', reservando la 'metatextualidad' al comentario. Entre sus cinco tipos de "transtextualidad", Genette no presenta ninguna categoría en la que el metateatro encontraría su lugar.

- 2 Brecht (1963) distinguió entre el teatro dramático, en el que los intérpretes ignoran el hecho de la interpretación y se comunican con el público sólo indirectamente, y el teatro épico, donde los intérpretes se esfuerzan por mantener al público consciente de que están en un teatro y de que lo que observan es una interpretación.
- 3 Ambos autores trabajan con textos escritos, y por eso hablan de "lectores". El libreto trágico expresa una intención de representación que obliga a abordar la categoría de *audiencia*.
- 4 Wright (2024), enfocándose en la comedia, propone que el público al que se dirigen los autores romanos es un personaje ficticio. Este puede parecerse más o menos al público que en el s. I d.C. veía estas comedias.
- 5 Un interesante precedente en el foco puesto en la visión se encuentra en *Eneida*, donde Turno quiere que el padre de Palas sea el "spectator" frente a la muerte de su hijo (*En.*, X.443). También Ov. *Her.* 11.7-10 presenta a Cánace, la hija de Eolo, como deseosa de que su padre se haga presente como *spectator* de su propia muerte y poder terminar así la obra frente a los ojos del *auctor*.
- 6 Las traducciones de *Medea* de Séneca son de Tola (2014).
- 7 Es notorio el énfasis en la mirada de testigo de la Casandra de *Agamenón* de Esquilo en los vv. 1286-1289 y por el "uidi" empleado por Ennio en un contexto similar como el de *En.*, *Andr.*, frags 92-4 (Jocelyn, 1967).
- 8 Este verso, como lo recuerda Setaioli (2015, p. 257) aparece documentado de manera directa en una pared de Pompeya en la que se puede leer: *Idai cernu nemura* (CIL, IV, Suppl, 6698), por *Idaea cerno nemora*. El cambio de *Idaea* por el genitivo arcaico *Idai*, transforma el trímetro en un senario, lo que muestra que quien escribió el *graffiti* se equivocó al no reconocer la innovación métrica del autor. La cantidad de faltas de ortografía que presenta esta inscripción da cuenta según algunos especialistas que quien lo escribió lo escuchó y no lo leyó. Quienes sostienen la presencia de representaciones públicas (cfr. Sutton, 1986, pp. 37-41) de la obra trágica de Séneca consideran que es difícil creer que un miembro de la corte imperial, si es que la obra hubiera sido representada en algún tipo de performance privada, haya escrito de esta forma y en los muros de Pompeya.
- 9 Boyle (2019, p. xcv) agrega que en los vv. 741-758 la adivina presenta una descripción que recuerda a *Eneida* de Virgilio. Pero en *Agamenón* de Séneca Casandra misma se presenta como un proto-Eneas visitando a los muertos troyanos en el Inframundo. Boyle (2019, p. xcv) se detiene en la predilección de Séneca por la descripción de los fantasmas a partir de las mutilaciones que los personajes recibieron antes de su muerte.
- 10 Para el texto latino seguimos la edición de *Agamenón* de Boyle (2019). Empleamos el texto fuente presentado por Fitch (2018) para las restantes obras trágicas de Séneca. Las traducciones son nuestras, excepto las de *Medea*, que son de Tola (2014).

- 11 En su abordaje lexicográfico de las fórmulas de la plegaria en Tito Livio y en Virgilio, Hickson (1994, p. 309) señala que la introducción de este pedido sigue el *usus* de los dramaturgos, con excepción de los cómicos, mediante el verbo *peto* o *precor* más a menudo que cualquier otro *verbum precandi*. Esto resalta la acción del emisor de la plegaria. Hickson se detiene no sólo en lo que concierne a la atención de las divinidades, sino a la respuesta de la audiencia a una obra literaria.
- 12 “...virgaque levem coerces/aurea turbam” (Hor., *Od.*, I, 10, 18-19, ...con tu vara de oro gobiernas la leve turba). Horacio se refiere al polifacético Mercurio, que oficiaba también de *psychopompós* o acomodador de almas, cuando estas llegaban al Hades. Con su caduceo las acompañaba, como si se tratara de un rebaño, al lugar asignado a cada una. Esta fórmula también está presente en otras tragedias de Séneca: “populus leues”, (Sen., *Ed.*, 562-3, muchedumbre leve, cfr. tb. Sen., *Oct.*, 522), “leues populos” (leve muchedumbre, Sen. *HF.*, 708). Cfr. también “leues populos” en Ov., *Met.*, X, 14.
- 13 Estas menciones en boca de la adivina al principio y al final del vaticinio develan el vínculo entre el desorden del cosmos y el de su propio cuerpo. Casandra porta en su configuración física manifestaciones del desorden del *fatum*. En Sen., *Ed.*, 371 se lee “natura uersa est”, la naturaleza ha vuelto atrás; en Sen., *Fen.*, 84-5 “ipsa se in leges nouas/Natura uertit”, La naturaleza mismase vuelve hacia atrás para nuevas leyes.
- 14 La *vaticinatio* de Casandra (Sen. *Ag.*, 720-774) en *Agamenón* de Séneca ha dado que hablar a lo largo de los estudios sobre la representación de la tragedia. En las últimas décadas la crítica indagó especialmente si, en efecto, estas visiones de Casandra tuvieron representación o no en escena. El hecho de que Casandra emplee el verbo *spectare* ha sido para algunos un indicio más o menos evidente de que la obra sí se representó (Tarrant, 1976; Sutton, 1986; Zanobi, 2008).
- 15 Para un análisis de los rasgos específicos de la Casandra de Séneca, cfr. Pillinger (2019, pp. 195-226); Dupont (2021, pp. 55-90) presenta el *dolor*, el *furor* y el *nefas* como escenarios para las metamorfosis trágicas de Séneca.
- 16 Según la visión pragmática y lingüística austiniana (Austin, 2003, p. 65), la “fuerza ilocutiva” es la intencionalidad con que se emite el enunciado. Bernstein (1987, p. 45) señala que los *actos ilocutivos* incluyen describir, ordenar, prometer, agradecer, bendecir; en otras palabras, cualquier uso del lenguaje acompañado de las asociaciones convencionales de la comunidad lingüística. A diferencia de éste, el acto perlocutivo depende de la respuesta del oyente, no solo de la intención del hablante. El acto en tanto perlocutivo opera sobre el oyente ejerciendo en éste un efecto.
- 17 Para Tarrant (p. 336) el verbo “agitur” tiene un sentido estrictamente legal: Plauto, *Epid.* “res magna amici apud forum agitur” (v. 422, el caso importante de un amigo se está tratando en el foro). Pero *agere*, como señala Boyle (2019, p. 432) también tiene un sentido teatral (‘stage’, ‘perform’, ‘act’: *OLD* 19, 25). Aparece en Ter., *Pho.* 27, Liv., 45.25.1, Ov., *Ars* 2.2.294, *Fas.* 6.670) y se usa regularmente en este sentido en Séneca, de manera predominante en el acto final de sus obras. (cfr. *Ed.* 998, *Med.* 1019, *HO* 1472. Séneca posiblemente esté citando acá el famoso *dictum* horaciano: aut agitur res in scaenis aut acta refertur (cfr. Aygon, 2016, p. 182). Los sentidos legal y teatral y el lenguaje de la actualidad marcan el comienzo del acto final: “res” implica un evento actual y también de memoria, como se ve en la expresión latina *res gesta*.
- 18 Ella dice que su relato es “borroso”, pero eso no lo vuelve engañoso: “Imago uisus dubia non fallit meos” (v. 874, La imagen borrosa no engaña mis visiones). Tarrant (1976, p. 336) ha señalado que Casandra podría haber mirado por la puerta del palacio, pero no encuentra paralelos en esta acción más que en la Comedia Nueva, en donde un personaje mira por la puerta y solo después relata en escena lo que ha visto. Además de la dificultad de encontrar otro paralelo trágico Tarrant (1976, p.

337) observa que el mirar a través de la puerta es una acción propia de un personaje cómico, pero hubiera sido que este comportamiento habría sido *ludicrous* para un personaje trágico como Casandra, que tiene el poder de la profecía. Zanobi (2008, p. 178) propone que la profetisa tiene la visión en su mente y, al mismo tiempo, se produce el cumplimiento de sus visiones en escena. Las dos acciones suceden simultáneamente, lo cual, según la autora, se ve confirmado por el hecho de que inmediatamente después de que Casandra concluye su discurso, Electra dice a su hermano Orestes palabras que implican que Agamenón en efecto ha sido asesinado: "Fuge, o paternae mortis auxilium unicum/ Fuge, o paternae mortis auxilium unicum", (vv. 910-911, Huye, único auxilio de la muerte de tu padre, huye y evita las manos criminales de los enemigos). Boyle (1997, pp. 11-12) considera que puede que nunca se sepa si las tragedias de Séneca se representaron en escena o de otro modo durante la vida de su autor. El estudioso sostiene que lo cierto es que eran y son *representables*: se han representado y se representan.

- 19 Fitch (2002, p. 19) señala que los personajes de Séneca están obsesionados por la escala de los sucesos de los que forman parte, lo cual prueba que ellos son "alguien" en una sociedad competitiva como lo es la latina.
- 20 Sklenář (2021, pp. 2-3) sostiene que la duración es producto de la forma dramática misma en la que los acontecimientos representados coinciden con la observancia por parte de una audiencia, lo que deriva en una representación del tiempo en la que el encuentro entre pasado y presente se convierte en un acontecimiento de duración extendida.
- 21 El prólogo inicial, a cargo del Fantasma de Tiestes, despliega la acción y la imaginaria que vendrá mediante notas programáticas válidas para el resto de la tragedia. El Fantasma de Tiestes emplea la forma "adsum" (v. 2, estoy presente). Este verbo junto a la autodenominación de él como Tiestes explicita su estatus de figura literaria y dramática.
- 22 Seguimos la edición de Boyle. Ascencio sugiere leer *pius* (propuesto por Bothe), la cual según Boyle (2019, p. 444) es la solución más aceptable frente al problema que trae EA con la lectura de *prius*, incluyendo el problema del pleonasma (*prius...antequam*). La presencia de *pius* genera un contraste entre la piedad de una acción y la impiedad de la otra. Tarrant, Chaumartin & Fitch adoptan la conjetura de Bentley, *popa*, que sería un *hapax*. Para Tarrant la causa y el proceso de corrupción permanece oscuro. Boyle no está de acuerdo con esto, pues considera que la misma imagen aparece en *Od.*, 135, donde el agente no es la *popa* sino el *sacerdos*. Zwierlein acepta la lectura de EA pero señala una laguna inaceptable después de *oculis* en el v. 899. Giomini (1965), Viansino (1993) y Giardina (1966) aceptan la lectura de EA sin la laguna.
- 23 Shelton (2000, p. 164) toma el empleo de este término como uno de los argumentos para sostener que Séneca evoca el combate de gladiadores en el momento culminante en el que Clitemnestra mata a su esposo. Para este autor, Séneca presenta la muerte de Agamenón como un espectáculo digno de los anfiteatros de la Roma imperial. Séneca evoca el mundo del entretenimiento anfiteatral para enmarcar el asesinato del rey por parte de Clitemnestra como una ejecución pública para ser disfrutada por un gran público de espectadores deseosos de venganza.
- 24 Dupont (2011, p. 71) distingue el *furor* de la *insania* y considera al primero como una categoría específicamente trágica, que debe ser estudiada como tal, por más que haya sido elaborada a partir de categorías de la retórica ordinaria, es decir, de la descripción de los crímenes tal como se presentaban en los tribunales.
- 25 Champlin (2003) trabaja la construcción de Pompeyo como un Agamenón romano. A su vez, la muerte de Pompeyo estaba asociada desde el tiempo de Cicerón (*Tusc.* 1.85-6) con la de Agamenón.

- 26 Como se puede ver, esta teatralización de la vida pública no fue un invento nuevo de la Roma imperial. Puede remontarse, en ciertos contextos, al menos al período helenístico, como ha profundizado Chaniotis (1997 y 2009). Sin embargo, la forma y el grado en que dicha teatralización interfirió en la práctica teatral creció en la Roma Imperial.
- Estrabón presenta en 6.2.6-7 la ejecución de un bandido como si fuera una representación teatral: se refiere a la ejecución de un tal Seluro, apodado “el hijo del Etna”, justamente por ser un ladronzuelo de estas zonas. En el pasaje se da cuenta del uso de utilería, al presentar la cima de un andamiaje como la cumbre del Etna: ἐπὶ πηγματος γὰρ τινος ὑψηλοῦ τεθείς ὡς ἂν ἐπὶ τῆς Αἴτνης, διαλυθέντος αἰφνιδίως καίσιμπεσόντος κατηνέχθη καὶ αὐτὸς εἰς γαλεάγρας θηρίων εὐδιαλύτους ἐπίτηδες παρεσκευασμένας ὑπὸ τῷ πηγματι. (Estrab., Geo., VI, 2, 6-7, Sin dudas, tras haber sido colocado, como si estuviera en la cima del Etna, en lo alto de un andamiaje que se desmoronaba súbitamente y caía al suelo, se precipitó dentro de las jaulas de fieras que se desencajaban con facilidad y que estaban convenientemente dispuestas a propósito al pie del andamiaje).
- Suetonio comenta que las ejecuciones reales estaban a veces incrustadas dentro de lo que se definía como una representación teatral. En Suet., Cal., 35, cuenta que bajo su gobierno este invitó a Ptolomeo a una representación teatral, pero lo mandó a matar porque éste despertaba miradas en un espectáculo de gladiadores .
- 27 Pearce (1980, p. 49) toma una perspectiva fenomenológica y considera que la realidad privilegiada que aceptamos como cierta, sustancial y duradera se transforma mediante las relaciones metafóricas prolongadas. Al cuestionar esa base de realidad cierta, la metáfora del *theatrum mundi* reduce la distinción entre lo real y lo ficticio y plantea en el centro la cuestión ontológica. El compromiso imaginativo con la metáfora sitúa el mundo real y las suposiciones sobre él en esa dialéctica de similitud y diferencia, reflexión mutua, que abre, en lugar de resolver, la cuestión de la realidad. Pearce (1980, p. 49) señala que mediante la metáfora del *theatrum mundi* el mundo y el escenario están estructurados como dimensiones intrínsecamente involucradas más que opuestas.
- 28 Habinek (1998, p. 138) sostiene que en sus tratados filosóficos Séneca recrea la escena de la *existimatio* conocida en la primera literatura latina y la impregna de una atmósfera de reciprocidad: el *ego philosophicus* de Séneca evalúa al destinatario mientras que el lector evalúa su evaluación. Habinek pone en relación a los lectores de los tratados de Séneca con la posición de los *existimatores* de Catón, llamados a evaluar el rendimiento del *vir bonus*. Del mismo modo, la invocación a *spectare* supone también un llamado a evaluar el violento asesinato de Agamenón por la airada Clitemnestra y Egisto y a evaluar, igualmente, la propia evaluación de Casandra.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/110/1105578004/1105578004.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Lara Seijas

“Spectemus!” (Sen., Ag., 875): la audiencia de Casandra en Agamenón de Séneca

“Spectemus!” (Sen., Ag. 875): Cassandra’s Audience in Seneca’s Agamemnon

Auster

núm. 30, e101, 2025

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

auster@fahce.unlp.edu.ar

ISSN: 1514-0121

ISSN-E: 2346-8890

DOI: <https://doi.org/10.24215/23468890e101>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.