

Segundas Jornadas uruguayas de estudios clásicos. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, Montevideo, 2003.

"Sobre la segunda oda coral en Troades de Séneca".

Cardigni, Julieta.

Cita:

Cardigni, Julieta (2003). *"Sobre la segunda oda coral en Troades de Séneca"*. *Segundas Jornadas uruguayas de estudios clásicos. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, Montevideo.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/julieta.cardigni/17>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pxud/beh>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

“Sobre la segunda oda coral en *Troades* de Séneca”

Julietta Cardigni- Universidad de Buenos Aires

Introducción.

La segunda oda coral de *Troades* presenta un problema particular: por su contenido parece negar todo lo que el resto de la tragedia propone e incluso ir en contra del pensamiento estoico desarrollado casi siempre por Séneca en sus tratados filosóficos. Por medio de este trabajo se intentará analizar qué función cumple, estudiando su contenido y su ubicación en la estructura de la tragedia. Para eso se comparará con las restantes tres intervenciones del coro y con las escenas que enmarcan su aparición.

Las intervenciones del coro

El coro de mujeres troyanas tiene en *Troades* cuatro intervenciones.¹ Considerando el problema de la falta de indicaciones escénicas, no es posible saber con seguridad si el coro se mantiene constantemente en escena o cuándo sale o entra. La primera intervención comprende los versos 67 a 173, en diálogo con Hécuba y realizando el *kommós* que ella dirige. La segunda oda coral se sitúa entre los versos 371 y 408, luego de la profecía de Calcas e inmediatamente antes de la narración del sueño de Andrómaca y su *agón* con Ulises. La tercera oda, entre los versos 814 y 860, aparece luego del *agón* de Ulises y Andrómaca y antes de la reunión de Hécuba, Andrómaca y Helena para la preparación de las nupcias de Polixena. Finalmente, la cuarta oda va de los versos 1009 a 1055, luego de la maldición de Hécuba hacia la flota pelasga y antes de la narración de los dos sacrificios que hace el mensajero, luego de lo cual la tragedia llega a su fin.

La Segunda Oda Coral (371-408)

¹ Se discutirá luego la opinión de Fantham acerca de la segunda oda coral y quién es el verdadero enunciador de la misma.

Fantham² sostiene que el tema de la tragedia de Séneca es la muerte; la contemplación de la muerte y de los muertos, no sólo como objetos de luto y de glorificación, sino como agentes y motivadores de la acción dramática. Incluso los temas que trata el coro también tienen que ver con la muerte; muchas de las acciones de los personajes están dictadas por los muertos, y éstos hablan y son agentes dramáticos. En relación con esto es importante determinar la posición de Séneca con respecto al tema de la muerte, como filósofo y como poeta.

Por un lado, en sus cartas y escritos filosóficos, Séneca plantea, como los estoicos y particularmente en el ámbito romano el *Somnium Scipionis* de Cicerón, un futuro positivo en felicidad y conciencia para los muertos. En sus diálogos Séneca es muy optimista, mientras que en sus cartas, en otro tono, propone a veces la supervivencia en una existencia celeste, pero otras veces la **nada** después de la muerte. Esta última concepción de la muerte como cese, incompatible con la concepción estoica, se acerca más a conceptos epicúreos. Por otro lado Séneca se refiere también a la muerte como el escape para todos los males, sobre todo cuando se refiere a los prisioneros: la muerte es vista así como liberación. Esta visión del tema está presente en toda *Troades*. De todos sus variables conceptos de la muerte, el epicúreo de *mors est non esse* es el más persistente. Pero como poeta, Séneca acepta también la tradición Virgiliana y Homérica de una imagen de la vida después de la muerte. Sus cartas comparten la idea que se presenta en la segunda oda coral de negar la existencia del Tártaro, pero dentro de la misma tragedia utiliza figuras del más allá, como el fantasma de Aquiles (heredado de Eurípides) y la aparición del fantasma de Héctor (tomado por él mismo de la *Eneida* para reforzar la trama de Astianacte). Veamos entonces en qué consiste el problema de la segunda oda coral.

El problema de la segunda oda Coral.

La actitud que se presenta hacia la muerte en la primera oda coral y su diálogo con Hécuba es convencional. La única paradoja estaría en que durante el *kommós* lloran a Príamo y Héctor hasta que sobre el final Hécuba dice que no hay razón para llorarlos porque están felices en el más allá. El mismo Aquiles está considerado como habitante del

² Elaine Fantham, *Troades*, Princeton University Press, New Jersey, 1982.

Elíseo. Inicialmente su aparición se presenta como un hecho; su validez metafísica no está cuestionada ni por Taltibio, ni por el coro de troyanas, ni por Pirro y Agamenón en la escena siguiente. En el momento de la aparición de Aquiles, las aclaraciones son innecesarias, ya que no se ha dado al público motivos para dudar de la autenticidad del fantasma. El problema se plantea por la reacción ante la segunda oda coral de los versos 371 al 408, puesto que la posibilidad de la vida en el más allá, que era el tema principal de la primera oda, está aquí negada totalmente. El coro no habla ya aquí en términos homéricos, ni se identifica a sí mismo como las troyanas; las imágenes del Hades y los campos Elíseos son recordadas sólo para ser negadas. La pregunta inicial plantea la duda de que quizás no haya habido fantasma de Aquiles. Y también se está contradiciendo la existencia feliz que supuestamente llevarían Héctor y Príamo en el más allá. El coro afirma la muerte del alma junto con la del cuerpo, y expresa la mortalidad humana como parte de la ley universal de disolución. El problema se presenta cuando comparamos cómo aparece la concepción de la muerte y del más allá en el resto de la tragedia. Antes de la oda que nos ocupa esta concepción es convencional y tradicional, tomada del mundo homérico. Luego de esta oda no encontramos declaraciones manifiestas de una u otra postura, pero los personajes siguen actuando de acuerdo a la primera concepción expresada. Nuestra pregunta debe ser entonces qué función tiene esta oda dentro de la tragedia y qué efecto pretendía lograr el autor por medio de la presentación de la misma.

Ubicación de la segunda oda coral.

La segunda oda se ubica casi en el centro de la tragedia, inmediatamente después del discurso de Calcas, en la escena de la discusión entre Pirro y Agamenón. La escena que sigue a la oda es la del diálogo entre Andrómaca y el anciano. En el momento en que la oda aparece, ya se ha presentado el fantasma de Aquiles y ha hecho sus demandas; Pirro y Agamenón las discuten justamente en la escena anterior. Inmediatamente después de la aparición de Calcas que sigue se sitúa la segunda oda coral con su negación de la vida en el más allá. Si bien este concepto es nuevo dentro de la tragedia, podemos ver una cierta anticipación: Pirro y Agamenón no se conforman con que un muerto ordene los sacrificios, se ven en la necesidad de consultar a un vivo, el adivino Calcas; aunque por supuesto son

las demandas de Aquiles las que desencadenan la acción. De esta manera, podemos ver una continuidad entre lo que dice Calcas y lo que dice la segunda oda, lo cual puede llevarnos a pensar que quienes enuncian la oda no son las mujeres troyanas sino vates que refuerzan el pedido de Calcas. De todas maneras lo propuesto por el coro en este punto no deja de ser novedoso y contradictorio dentro de la tragedia. Haciendo una lectura retrospectiva, podemos dudar de la autenticidad de la aparición de Aquiles y considerar inútiles los lamentos de Hécuba y las mujeres troyanas, y sobre todo sus afirmaciones de que Héctor y Príamo están felices en el más allá. Inmediatamente después de esta intervención del coro se nos presenta a Andrómaca refiriendo el sueño en el que se le apareció Héctor. En primer lugar, aunque Andrómaca no pone en duda su visión, el lector puede encontrar elementos para sospechar de su veracidad. No porque se trate de un sueño, ya que sabemos que para los antiguos las apariciones en los sueños eran igual de creíbles que las de la vigilia. Pero hay otros factores a tener en cuenta: en primer término, el hecho de que el lector sabe, por conocer la tradición de la guerra de Troya, que lo que el fantasma de Héctor pide es imposible, ya que Astianacte, cualquiera sea la tradición que tomemos, siempre muere. Y además esta idea se ve reforzada por el hecho de que inmediatamente antes el coro ha planteado la inexistencia del más allá. Con lo cual esta ubicación del relato de Andrómaca, tan cercana a la segunda oda coral, lleva a sospechar acerca de la autenticidad de la aparición de Héctor. El lector puede considerarlo sólo un sueño de Andrómaca, que si bien, como en el caso de Aquiles, genera acción dramática, carece totalmente de efectividad.

Análisis de la segunda oda coral.

La segunda oda coral es breve y se centra en un único tema: si existe o no la vida después de la muerte. El inicio es un planteo del tema que tratará:

verum est an timidus fabula decepit

umbras corporibus vivere conditis...

(371-372, “¿es verdad o acaso la fábula engaña a los temerosos, en que las sombras viven, una vez enterrados los cuerpos?”). Luego aparece el tema de la velocidad del tiempo combinado con la desaparición de todo lo viviente, y la no existencia después de la muerte:

*post mortem nihil est ipsaque mors nihil,
 velociis spatii meta novissima;
 spem ponant avidi, solliciti metum:
 tempum nos avidum devorat et chaos.*

(397-400, “luego de la muerte nada hay, y la misma muerte es nada: última meta de una veloz carrera; que los ávidos depongan su esperanza y los preocupados su miedo: el tiempo ávido y el caos nos devoran”).)

Aquí encontramos expresado claramente el concepto de la nada después de la muerte, y nos hallamos ante una concepción nihilista. Más adelante se hace referencia también a las creencias tradicionales, sugiriendo que son engaños:

*Taenara et aspero
 Regnum sub domino limen et obsidens
 Custos non facili Cerberus ostio
 Rumores vacui verbaque inania
 Et par sollicito fabula somnio.*

(402-6, “El Ténaro y el reino bajo dominio áspero, y el que asedia su umbral: Cerbero, custodio de una entrada no fácil, son rumores vacíos y palabras huecas, y una fábula semejante al sueño ansioso”).)

Aparece nuevamente la palabra *fabula*, mencionada en el primer verso de la oda, simbolizando todas las creencias tradicionales en la vida después de la muerte. Los versos finales agregan una última consideración:

*quaeris quo iaceas post obitum loco?
 Quo non nata iacent.*

(407-8, “¿preguntas adónde yacerás luego de tu muerte? Donde yacen los que aún no han nacido”).)

De esta manera, la oda se estructura sobre una pregunta inicial que es respondida a lo largo de toda la intervención coral. Se combina el nihilismo con la velocidad del tiempo

y la inutilidad y falsedad de las creencias tradicionales. Fantham³ señala la influencia lucreciana en esta oda coral, sobre todo en los últimos versos, que con una nueva pregunta cierra definitivamente el fragmento y establece sin ninguna duda la nueva concepción: nada hay después de la muerte, ni tampoco antes. Y el alma también muere:

Mors individua est, noxia corpori

Nec parcens animae:...

(401-2, “la muerte es indivisible, nociva para el cuerpo y no perdona el alma”.)

El contenido de esta oda se contradice lo planteado por el *kommós* de Hécuba y las troyanas, en el que lloraban a Príamo y a Héctor hasta hallar consuelo en la felicidad que ellos experimentarían en el más allá. El final de la primera oda plantea el tema que retomará la segunda, aunque en forma diferente: la muerte como alivio y liberación. La segunda oda se opone a la veracidad de la aparición del fantasma de Aquiles y a la aparición del fantasma de Héctor, episodios que la enmarcan. Con respecto a las dos odas restantes, constituyen un par formalmente y también en cuanto a su contenido, ya que comparten el metro y también el tema: el futuro cautiverio. Es excepcional en Séneca tener dos coros consecutivos con el mismo metro, y las afinidades formales entre estas odas sugieren que se trata de un par complementario, compuesto por la llegada y la partida, y que representan el viaje a una nueva vida. La cuarta oda agrega el tema de la comparación en la desgracia: el hombre es infeliz sólo por su comparación con quien tiene más dicha. Así, vemos cómo no se retoma el tema de la segunda oda, aunque tampoco se vuelven a mencionar las creencias tradicionales que se afirmaban en la primera oda. Desde el punto de vista de los personajes, éstos se conducen como si no hubieran tenido noticia de lo que la segunda oda plantea; Andrómaca cree en la aparición de Héctor, cree en el encuentro de Astianacte con su padre, y Helena señala que Polixena irá al encuentro de Pirro como su esposa. De todas maneras en los últimos actos no hay un gran optimismo acerca de una vida positiva en el más allá: en cambio, los vivos envidian la muerte como el fin de los castigos.

³ *Op.cit.*

Fantham⁴ señala que Séneca, por medio de lo planteado en la segunda oda, quería que la audiencia distinguiera entre la realidad del fantasma de Aquiles y la irrealidad de la aparición de Héctor, sumado al hecho de que en el tercer acto Andrómaca parece alucinar que Héctor viene a rescatar a su hijo, y lo cree hasta el último momento. Y en verdad, no hay diferencia en la naturaleza de las *imagenes* de las dos apariciones, pero sí en el efecto que tienen. El Héctor de Virgilio le dice a Andrómaca que salve a su hijo, pero la adaptación de Séneca no puede salvar de ninguna manera a Astianacte: lo que la visión dice no tiene valor. Así, si observamos la segunda oda coral en perspectiva hacia el tercer acto, vemos cómo la tragedia es inevitable. Los griegos victoriosos han aceptado la necesidad de la muerte de Astianacte, los hados lo han manifestado y no hay ser viviente ni muerto que pueda salvarlo. Pero Andrómaca no comprende lo que el coro ha planteado: que el fantasma de Héctor no tiene existencia, ya que hasta último momento insiste en creer en que Héctor la ayudará. Aún al final cree que Astianacte y Héctor se encontrarán en el más allá. En cambio, las demandas del fantasma de Aquiles coinciden con lo que han determinado los hados, y se llevan a cabo con éxito en todo sentido.

De modo que los personajes se caracterizan por sus creencias tradicionales y convencionales, pero en el centro de la tragedia, en clara oposición a sus acciones y a la práctica convencional poética, Séneca desliza su propio comentario. No hay conciencia después de la muerte, las esperanzas y miedos y consuelos de todas las figuras de la obra son ficticias, y el único valor de la muerte consiste en ser un alivio de las torturas de la vida.

Ahora bien, la segunda oda coral vista de esta manera, sería más sencilla de interpretar si las mujeres hubieran sido llevadas por algún evento dramático a cambiar todas sus creencias; la oda funcionaría así como una corrección del primer lamento, o como su contraparte retórica. Pero en este punto el mensaje de la oda contradice las creencias, la experiencia dramática, e incluso la descripción explícita de las mujeres troyanas. El tono es calmo, sobrio y tranquilo. Sin embargo, las mujeres que Andrómaca encuentra y reprocha en el verso 409 son aún presas de un luto violento. Resulta difícil creer que son las hablantes de los versos anteriores.

⁴ *Op.cit.*

Owen⁵ sostiene que Andrómaca se está dirigiendo a las mismas mujeres de los versos 371-408, pero en una diferente secuencia de tiempo, de modo que los versos 409-411 comentan no el fragmento entre los versos 371-408 sino el *kommós* de 67-174, es decir, la primera oda coral. Si esto es así, igual debemos ver cómo se adapta lo que dice la segunda oda a la experiencia de las mujeres. Lo cierto es que nada ha pasado para motivar este cambio de idea del coro, y ni las troyanas ni ninguna heroína troyana abandonará en los actos siguientes las asunciones de la vida después de la muerte, ni en palabras ni en acciones. Por lo tanto podríamos concluir que esta oda no es dicha por las troyanas sino por alguien situado fuera de la acción dramática, como un antídoto filosófico para una superstición arcaica. Sin embargo es mi opinión que esta cosmología que Séneca presenta es una forma de la teoría estoica elegida con fines principalmente poéticos.⁶

Takahashi⁷ sostiene que la afirmación de la no existencia de la vida después de la muerte en esta oda es inconsistente con el resto de las actitudes del coro en la tragedia, en especial con la primera oda en la que el coro se lamenta. De esta forma intenta interpretar la inconsistencia como una forma de representar el conflicto psicológico en las mentes del coro, y caracterizar sus lamentos como *fletus cum sapientia*, en contraste no sólo con la turba en el acto V, sino también con Hécuba y Andrómaca en los actos 3 y 4.

Owen⁸ señala que al principio Hécuba incita al coro al *kommós*, porque han cesado de gemir justamente ahora que Troya ha caído. La razón de esta duda del coro hacia la lamentación debe ser buscada en la segunda oda coral, ya que según señala Owen, es representada como simultánea al acto I, y por lo tanto podemos asumir que el pensamiento expresado allí es también el pensamiento expresado en el *kommós* inicial. Esto parece implicar que el coro, con la caída de Troya, ha llegado a la sabiduría acerca de la vida y la muerte, y ha comprendido, como se muestra por medio de la imagen de la *ekpýrosis* que se presenta, análoga a la del fuego de Troya, qué leyes rigen la vida humana y a todo el universo. Podemos comparar esto con lo que expone Andrómaca. Ella, para quien Héctor

⁵ Owen, William H. "Time and Event in Seneca's *Troades*" *WS* 83, 1970, 118-37.

⁶ De acuerdo con la acertada observación de la profesora Alba Romano, debemos aclarar que no es del todo correcto distinguir en forma tajante, con respecto a los romanos, entre epicureísmo y estoicismo, puesto que sabemos que si bien el Estado romano era principalmente estoico, hay una fusión importante entre los elementos de una y otra forma de pensamiento.

⁷ Takahashi. "On the second ode of Seneca's *Troades*", *Classical Ireland*.

⁸ Owen, *op.cit.*

era Troya misma, ha caído en una gran apatía desde su muerte y es incapaz de llorar y expresar luto (409-417). Teniendo en mente esta sabiduría, entonces, el coro duda; y se lamenta sólo porque Hécuba las incita a hacerlo. Para entender el luto del coro hay que relacionarlo con el luto de la turba en el acto V, del cual el coro se diferencia (*non rude vulgus...*). A diferencia de la turba, sus lamentos son eruditos y doctos, esto es, son producto de un cierto conocimiento filosófico, el cual probablemente sea el expuesto en la segunda oda.

Conclusión- La segunda oda coral: función

Ya sea que consideremos la segunda oda coral como una intervención del mismo Séneca, o que la juzguemos como enunciada por el coro de troyanas en un tiempo real o paralelo, lo cierto es que es importante determinar qué función tiene dentro de la tragedia. Dejando de lado las inconsistencias filosóficas, buscaremos los fines artísticos de su inclusión y ubicación.

Ya hemos visto que su ubicación es particularmente importante porque se sitúa luego de la aparición del fantasma de Aquiles pero antes de la aparición de Héctor. Lo que deducíamos a partir de esto es que se intentaba establecer al menos la duda acerca de la realidad del fantasma de Héctor en el lector, sumado al hecho de que nada de lo que éste decía se producía realmente, en contraposición con lo que sucedía con las palabras de Aquiles. A partir de esto, enunciado por Fantham,⁹ hay otra conclusión posible de establecer: **Séneca nos provee aquí de una línea de lectura acerca de los personajes.** Si aceptamos lo ya señalado acerca del fantasma de Héctor y su falta de credibilidad, efectividad y acción, y de capacidad de modificar las acciones humanas, y consideramos a Héctor como un personaje representativo de Troya y de los troyanos, entonces podemos extender esta lectura a todos los personajes troyanos y vencidos. Se ve la falta de efectividad de acción, por ejemplo, en los intentos infructuosos que hace Andrómaca por salvar a Astianacte. Esta línea daría la característica de “debilidad” a los personajes troyanos, pero una debilidad particular ya que aunque reconocen su calidad de vencidos, luchan de cierta forma, como Héctor, que a pesar de la inutilidad de su pedido, se aparece en sueños a Andrómaca, o bien Andrómaca que sueña a Héctor y encuentra así una excusa para intentar salvar a su hijo. Hécuba lucha desde la maldición arrojada a los griegos, y desde la búsqueda de un consuelo para su desgracia. Helena está del lado de los vencidos, aunque sabemos que es griega y que retornará a su vida como antes, según la *Odisea*. Es un personaje puente, o intermediario, entre los vencidos y los vencedores. Incluso cumple concretamente la misión de ir a buscar a Polixena para entregarla al sacrificio. Helena se sitúa a sí misma como vencida, y como afectada por un desgracia particular que es justamente esta doble naturaleza.

⁹ *Op.cit.*

Los personajes vencidos son mujeres, con excepción de Héctor, cuyas características ya hemos señalado, y Astianacte, que es un niño, y comparte la misma debilidad de acción que sus compatriotas; incluso las únicas palabras que pronuncia son desatendidas: *miserere mater*. Sin embargo Astianacte también lucha, ya que obedece a su madre y la ayuda en su ardid, y enfrenta la muerte con dignidad. Polixena también encara su muerte en forma valiente. Como mujer y vencida no tiene voz en la tragedia, y es también difícil discernir cuándo se halla presente y cuándo no.

Por otra parte la fuerza de los personajes griegos es innegable. Aquiles, desde la muerte, impone sus deseos y órdenes, que son llevados a cabo y tienen eficacia; Pirro también demuestra su fuerza cuando vence en la disputa con Agamenón, ya que Polixena es al fin sacrificada. Calcas tiene un enorme poder, cifrado en sus características de adivinador. Agamenón constituye un caso interesante, ya que es el único de los vencedores que se pone en lugar de los vencidos y aprende de la experiencia de Troya y de las palabras que dice Andrómaca en la primera oda coral: ellos son susceptibles de caer, si Troya caído. Agamenón parece tener cierto conocimiento “filosófico”, a pesar de pertenecer al grupo de los vencedores; conocimiento que vemos en Hécuba y tal vez en el coro de mujeres troyanas en la segunda oda. En el caso de Ulises, su fuerza es evidente, ya que vence a Andrómaca en el *agón*, y lo hace con un fin objetivo y político.

De este modo la segunda oda puede estar ofreciendo, por un lado, una clave de lectura de los personajes en términos de eficacia de acción, según sean vencidos o vencedores, a partir de la interpretación que gracias a ella podemos dar a los personajes de Aquiles y de Héctor, símbolos, respectivamente, de Grecia y Troya.

De la misma manera otro efecto de la introducción de esta duda filosófica puede consistir en darle más tragicidad a la misma tragedia; o mejor dicho, en **crear una tragicidad diferente**. Séneca escribe tragedia, y ciertamente se basa en la tragedia griega, pero también en sus antecedentes romanos¹⁰. Es posible ver en *Troades* una innovación. No podemos establecer con claridad si los personajes están al tanto de lo expresado en la segunda oda; al menos podemos afirmar que los personajes vencidos parecen haber aprendido más que los vencedores. Pero en este punto, según mi parecer, resulta claro que

¹⁰ Tarrant, RJ, “Senecan drama and its antecedents”, *HSCP* 82, 1978, 213- 63.

el mensaje de la segunda oda es una declaración hacia los lectores o espectadores. Y además de sembrar la duda, como ya se ha dicho, lo que hace es dar un giro a la estructura de la tragedia en la mitad de su desarrollo, cambiando los presupuestos con los que la tragedia se inició y por los cuales se rige. Después de escuchar eso, el público puede preguntarse qué sentido tiene el consuelo que se dan las mujeres troyanas acerca de la muerte, qué sentido tiene que Príamo y Héctor estén felices en el Elíseo, o que Andrómaca envíe besos para Héctor por medio de Astianacte. Si pensamos, como sostiene el coro, que no hay más allá, estas escenas posteriores se tornan aún más trágicas. No importa si el destinatario lo comparte o no, la duda es suficiente, y lo que genera más patetismo es que después de esto se presenta a los personajes con la misma actitud que antes, con la diferencia de que este paréntesis hace que el lector lo perciba de otra manera. Así la última escena, en la que Hécuba se lamenta mientras la flota se marcha, es similar a la primera, en la que se lamenta con el coro de mujeres troyanas. Podríamos hablar de una estructura circular, si no estuviera en el medio la segunda oda. Este coro produce un cambio, y donde podríamos ver una escena paralela a la primera, que daría una estructura circular a la obra, nos vemos forzados a percibir otra cosa porque los presupuestos han variado a lo largo del desarrollo de *Troades*. Y el engaño de los personajes es lo más trágico. Así la estructura es en espiral, porque volvemos aparentemente al mismo lugar; pero se evidencia, gracias a la segunda oda coral, que no es exactamente el mismo. De esta manera Séneca logra dar un nuevo tipo de tragicidad a la obra, que podríamos denominar *tragicidad filosófica*, que se relaciona con el engaño del que son víctimas los personajes y que se manifiesta por medio de esa especie de ruptura de la ilusión dramática que es la segunda oda. Hasta ese momento el lector o espectador está dispuesto a creer en el consuelo del más allá, tal como lo creen los personajes. Pero luego de la segunda oda el lector aprende cuál es la verdadera tragedia que sufren troyanos y griegos también: el desconocimiento de su propia naturaleza. Esta nueva tragicidad abarca incluso más que a los personajes vencidos, ya que también los griegos, como señala Hécuba y nota Agamenón, pueden caer y pasar por la misma situación, y tienen, por supuesto, la misma naturaleza que sus enemigos. La verdadera tragedia no está en los hechos sino en este doloroso aprendizaje filosófico que niegan los personajes, que es el de la **nada** después de la muerte. La oda informa de esta verdad al lector, mientras que los personajes no parecen percibirla o la perciben sólo en parte. Es

verdad que ya las trágicas muertes de Astianacte y Polixena eran suficientes para dar a la obra el *status* de tragedia, pero al agregar esta segunda oda coral se tiñe a los acontecimientos con un nuevo sentimiento de desilusión y tristeza para los que el lector no estaba preparado. Éste es al agregado de Séneca a la tragedia romana, ésta es su novedad. Y es un procedimiento que se relaciona con lo filosófico, cosa esperable, siendo el poeta también un filósofo. Además esta interpretación nos ilustra sobre la forma en que funciona la tragedia. Si lo trágico es aquello que contiene en sí mismo el germen de su propia caída, entonces por medio de la segunda oda coral se evidencia que el hombre es un ser trágico, ya que conlleva en su vida la potencialidad de la muerte, y aunque lo sabe, no puede sino vivir.

Para finalizar, es importante señalar que en esta tragedia Séneca sacrifica la coherencia filosófica en pos de la eficacia poético- literaria y de la retórica. No está haciendo filosofía, sino literatura. Es más importante lograr un efecto nuevo de tragicidad que proponer un sistema filosófico acabado. Un efecto de patetismo y tragicidad, que aunque no sea racionalmente explicado, resulta más efectivo porque los personajes no parecen estar enterados de la condición real a la que pertenecen, o al menos actúan como si no lo supieran, mientras que el lector sí es advertido por medio de la segunda oda coral.

Bibliografia.

Fantham, *Troades*, Princeton University press, New Jersey, 1982,

Hiroiyuki Tahakashi, “On the second Choral Ode of Seneca’s *Troades*”, *Classical Ireland*, 1988.

Owen, “Time and Event in Seneca’s *Troades*” *WS* 83, 1970, 118-37.

Setaioli, “Seneca e lo stile”, *ANRW*, II. 32.2.

Tanner, “Stoic Philosophy and roman tradition in senecan tragedy”, *ANRW* II.32.2, 1985.

Tarrant, RJ, “Senecan drama and its antecedents”, *HSCP* 82, 1978, 213- 63.

