

**LA MEDEA DE SÉNECA: NATURALEZA  
FRENTE A CULTURA  
(ANÁLISIS NARRATOLÓGICO)**

**Leonor Pérez Gómez**

---

**ABSTRACT**

*The narratological analysis when applied to the study of drama allows us to cast light and formalize aspects which have passed unnoticed to traditional philology. In this paper we have applied this theoretical model to Medea, following the same line of our previous papers on Fedra and Thyestes, analyzing the narrative mechanism and the semantic structures of the story, and this, we consider, is a compulsory step in order to elaborate a General Grammar of Drama in Seneca.*

---

En un trabajo publicado recientemente hemos intentado realizar el análisis narratológico de la *Fedra* de Séneca<sup>1</sup>. En él señalábamos las posibilidades de aplicación de este tipo de estudios a los textos dramáticos, a pesar de que dicho modelo analítico ha sido evitado de manera casi sistemática por los principales estudiosos del género<sup>2</sup>. Sin embargo, creo que su aplicación práctica puede resultar de gran interés para el análisis de las distintas obras dramáticas de Séneca,

<sup>1</sup> «Análisis narratológico de *Fedra* de Séneca», en *Studia Graecolatina Carmen Sanmillan Oblata*, Granada 1988.

<sup>2</sup> Remito al estudio citado para el análisis de los problemas subyacentes a este rechazo, esencialmente debido a la confusión entre teatro y drama. Un estudio detallado sobre esta cuestión puede verse en K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Nueva York 1980, 208 y ss. Sobre la pertinencia y posibilidad del análisis dramatólogo aplicado al drama, cfr. A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris 1973, 63 y ss; para una discusión sobre este mismo tema, cfr. igualmente C. SEGRE, «Contributions to the Semiotics of Theater», *Poetics Today*, 1, 4, 1980, 39-48 y «Narratology and Theater», *Poetics Today*, 2, 3, 1981, 95-105; T. PAVEL, «Outline of a Narrative Grammar», *Language Science*, 28, 1973, 1-6.

tanto para la elaboración de una Gramática general de las mismas, como para resolver problemas de orden puntual como la tipologización de los personajes<sup>3</sup> o la búsqueda de contenidos axiológicos que hayan podido pasar desapercibidos a los estudios más tradicionales<sup>4</sup>.

En el artículo mencionado partimos del presupuesto de considerar al relato dramático como un caso particular dentro del conjunto de sistemas narrativos, sistemas que, como es sabido, se rigen por leyes independientes de la naturaleza de los signos empleados. Aceptado esto, creemos que es perfectamente legítima la aplicación al drama —esto es, al género literario que subyace al teatro— de las técnicas de análisis narrativo, teniendo siempre presente que bajo la expresión de «análisis del relato» no se entiende el examen de los relatos que intervienen en el drama sino el estudio de la «narratividad» en el texto. Recordamos así, una vez más<sup>5</sup>, que el «relato» en el drama no

<sup>3</sup> Esta posibilidad ya ha sido sugerida por J. A. SEGURADO e CAMPOS en su artículo «Sur la typologie des personnages dans les tragedies de Sénèque», *Neronia*, 1977, 223-232, donde propone tratar los personajes de las tragedias de Séneca como funciones textuales.

<sup>4</sup> Ello no significa olvidar los estudios que se han llevado a cabo sobre este tema, en el caso concreto del análisis de *Fedra* hemos tenido presente los ya clásicos estudios sobre el teatro de Séneca como K. ANLIKER, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Berna 1960; F. GIANCOTTI, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma 1953; G. C. GIARDINA, *Caratteri formali del teatro di Seneca*, Bolonia 1962; E. LEFEVRE, *Das römische Drama*, Darmstadt 1978; W. L. LIEBERMANN, *Studien zu Seneca's Tragödien*, Meisenheim 1974; N. P. PRATT, *Seneca's Drama*, Londres 1983; O. ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meinheim 1966; así como los estudios particulares sobre Medea como los de C. D. N. COSTA, *Medea* (ed. con intr. y com.), Oxford 1973; W. H. FRIEDRICH, «Medeas Rache», *Nachrichten der Akad. Wiss. Göttingen*, 4, 1960, 67-111; H. FYFE, «An analysis of Seneca's Medea», *Ramus*, 12, 1983, 77-93; D. HENRY y B. WALKER, «Loss of identity: Medea superest? A study of Seneca's Medea», *Classical Philology*, 62, 1967, 169-181; A. HEMPLEMANN, *Seneca Medea als eigenständiges Kunstwerk*, Kiel 1960; W. KULLMANN, «Medeas Entwicklung bei Seneca», *Festschrift K. Büchner*, Wiesbaden 1970, 158-167; G. MAURACH, «Jason und Medea bei Seneca», recogido en Lefevre (1978), 292-320; B. SEIDENSTICKER, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969; J. A. SHELTON, «Seneca's Medea as manierist literature», *Poetica*, 11, 1979, 38-92; W. STEIDLE, «Medeas Racheplan», en Lefevre (1978), 286-291.

<sup>5</sup> Cfr. P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris 1980 (tr. esp. Barcelona 1984), s.v. «análisis del relato». Sobre los problemas que plantea la descripción de textos del género dialógico, cfr. F. RASTIER, «L'ambiguïté du récit: la double lecture du Don Juan de Molière», en *Essais de sémiotique discursive*. Paris 1973, 91-161.

existe desde el punto de vista del actor-personaje, sino tan sólo desde la perspectiva del espectador-lector, que es quien unifica las visiones subjetivas de los diversos personajes. De esta consideración se deriva el hecho de que este tipo de análisis aplicado al drama sea posible siempre que se trabaje sobre un relato «reconstruido», es decir, entendido como «modelo narrativo teórico».

Es innegable, no obstante, que el modelo analítico elegido plantea aún dificultades de carácter tanto teórico como práctico en las que no podemos entrar ahora aunque conviene tenerlas presentes a la hora de aplicarlo<sup>6</sup>. Siendo conscientes de esta situación, las soluciones propuestas no dejan de ser provisionales. Sí queremos recordar, lo más brevemente posible, dos conceptos fundamentales del modelo teórico adoptado. Nos referimos a los conceptos de «historia» (también llamada «fábula») y «trama» (o «intriga»). Por «historia se entiende el universo semántico considerado en tanto que objeto de conocimiento, cuya inteligibilidad descansa en una articulación diacrónica de los elementos constitutivos y comporta como elemento definitorio la situación lógica y cronológica de los acontecimientos que forman la armadura de la historia representada; la “trama”, por el contrario, se refiere al aspecto narrativo del discurso en su especificidad, esto es, al ordenamiento “textual” de los elementos que constituyen la historia». La distinción entre ambos resulta imprescindible puesto que uno y otro ocupan una situación muy diferente en el recorrido narrativo; mientras que la «historia» pertenece al nivel narrativo y está en relación con los «actantes», la «trama» se incluye en el

<sup>6</sup> Respecto al paso de las estructuras narrativas a las estructuras discursivas, se reconoce que las «conversiones» se realizan mediante suplementos de naturaleza semántica y sintáctica que van progresivamente articulando la estructura elemental de la significación. Sobre este particular, cf. A. HENAULT, *Narratologie, sémiotique générale*, Paris 1982, 121-143. Para el problema que plantea la segmentación del relato dramático y su correspondencia con las divisiones tradicionales de la práctica teatral—esto es, actos y escenas—, cf. T. KOWZAN, «Le signe au théâtre», *Diogène*, 61, 1968, 35-59; S. JANSEN, «Esquisse d'une théorie de la forme drammatique», *Langages*, 12, 1968, 71-93 y «Qu'est ce qu'une situation drammatique?», *Orbis Litterarum*, 27, 4, 1972, 235-292; A. SERPIERI, «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», *Strumenti critici*, 32-33, 1977, 90-135; F. RUFFINI, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma 1970; A. UBERSFELD, *op. cit.* 225 y ss; M. DE MARINIS, «Lo spettacolo come testo», *Versus*, 22, 1979, 3-31. Un resumen y crítica puede verse en nuestro *Análisis dramático de la literatura dramática en la época de los Julio Claudios*, Granada 1986, 157-164.

nivel discursivo (figurativo) y se relaciona con los «actores» del nivel textual<sup>7</sup>.

Apoyándonos fundamentalmente en el modelo teórico desarrollado por A. J. Greimas y la llamada Escuela de París<sup>8</sup>, intentaremos analizar la «historia» contenida en la *Medea* de Séneca tal como ésta es reconstruible a partir de la «trama» dialógica que constituye la materia textual<sup>9</sup>. Nos limitaremos a señalar las líneas generales del desarrollo narrativo de esta obra tratando, por otra parte, de comprobar si es correcta la hipótesis de los que ven en la dramaturgia de Séneca una simple variación de la oposición básica manifestada en la antítesis *ratio vs furor* (derivada de la psicología y ética estoicas), como defiende Giancotti<sup>10</sup>, o si, por el contrario, el análisis de la obra pone de manifiesto alguna articulación semántica y axiológica diferente.

Partiendo, pues, de estos presupuestos, queremos destacar en primer lugar que, al contrario de lo que observábamos en el análisis de *Fedra*, la articulación narrativa de *Medea* —una obra cuya originalidad ha sido repetidas veces puesta de relieve, y con razón<sup>11</sup>— es más

<sup>7</sup> Una reciente y clara síntesis de la distinción entre «historia» y «trama» puede verse en C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona 1985, 112-114. Cf. también M. PAGNINI, «Per una semiologia del teatro classico», *Strumenti critici*, 12, 1970, 121-140 (sobre la pertinencia de la distinción entre el orden narrativo y la estructura de los acontecimientos).

<sup>8</sup> Para los aspectos teóricos generales, cfr. A. J. GREIMAS, *Sémantique Structurale*, Paris 1966; *Du Sens. Essais Sémiotiques*, Paris 1970; *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris 1976; *Du Sens II. Essais de sémiotique*, Paris 1983; A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979; J. COURTÉS, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris 1976; A. HENAUULT, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris 1979.

<sup>9</sup> Recordamos que la sucesión textual no se corresponde con la sucesión narrativa, fundamentada ésta en la sucesividad cronológica. En el caso de los dramas de Séneca se añade a esta dificultad la de resumir la acción dramática. Sobre este particular, cf. N. P. PRATT, *op. cit.* 24-5 y C. D. N. COSTA, *op. cit.* 101.

<sup>10</sup> La consideración de esta antítesis como núcleo básico del drama de Séneca ha sido defendida fundamentalmente por F. GIANCOTTI, *op. cit.* pp. 55 y ss., y aceptada por autores como I. OPELT (en «Senecas Konzeption des Tragischen», en E. Lefevre, *op. cit.* 92-128), aunque también ha sido rechazada (cf. R. GIOMINI, *Saggio sulla Fedra di Seneca*, Roma 1955, p. 9). Para un estudio detallado de los conceptos del *furor* y *ratio* en la obra de Séneca, cf. G. MAZZOLI, *Seneca e la poesia*, Milan 1970, pp. 56 y ss.

<sup>11</sup> La originalidad del corpus dramático de Séneca, tantas veces maltratado por la crítica, ha sido puesta de relieve recientemente por E. PARATORE, «Seneca autore di teatro», *Dioniso*, 52, 1981, 24-26; en el caso particular de *Medea* han subrayado su

simple y presenta por tanto un interés menor desde el punto de vista de la teoría narrativa, es decir, desde la perspectiva de los mecanismos que articulan la «fábula»<sup>12</sup>. Este hecho tiene como consecuencia directa el que en esta obra el número de recursos narrativos que emplea Séneca sea muy limitado, así como la simplicidad de la trama, más atenta a la evolución psicológica de los caracteres que a la utilización de recursos narrativos y dramáticos<sup>13</sup>.

Como hicimos al analizar *Fedra*, partimos de la segmentación del conjunto narrativo «reconstruido»<sup>14</sup> en cinco secuencias, secuencias que, como ya señalábamos, no tienen que coincidir necesariamente con la división del drama en actos y que responden a procedimientos de segmentación espacio-temporal y a las diferentes configuraciones actanciales. El título de la secuencia, de carácter simplemente descriptivo, pretende tan sólo caracterizar el elemento configurador principal de la misma.

### Secuencia I. La huida de la Cólquide

Esta secuencia, reconstruida como todas las que se refieren a la «prehistoria» del relato, es demasiado compleja para poder analizarla aquí en todos sus detalles<sup>15</sup>, por lo que nos referiremos exclusiva-

---

originalidad W. H. FRIEDRICH, *op. cit.*; C. RAMBAUX, «Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh, ou l'originalité psychologique de la Médée de Sénèque». *Latomus*, 31, 1972 pp. 1010-1036. y G. BARTHOVIL, «Coherence psychologique de la Médée de Sénèque», *Dioniso*, 52, 1981, pp. 477-513.

<sup>12</sup> Esta simplicidad ha dado pie a muchos críticos para ver en el teatro de Séneca una mera dramatización de *exempla* elegidos por el autor como modelos de conducta negativa desde su perspectiva neostoica.

<sup>13</sup> En este sentido N. C. PRATT, *op. cit.* p. 90, ha señalado cómo Séneca establece una comunicación directa con el espectador-lector al presentar directamente sus tesis filosóficas antes que mediante la construcción de un mundo dramático autónomo con el que expresar su propio punto de vista. Quizás más acertadamente E. PARATORE (*op. cit.*) ve aquí un rasgo de modernidad en el drama de Séneca, pues renueva la tradición de la tragedia griega antigua al transferir el conflicto de los hombres y los dioses al interior del alma humana, analizando detalladamente los efectos y desarrollos de la pasión.

<sup>14</sup> Sobre este punto, cfr. P. PAVIS, *op. cit.* pp. 25-29; para la cuestión de la segmentación, cf. la nota 6 y el estudio de F. RASTIER citado en la nota 5.

<sup>15</sup> Un estudio detallado del mito de los Argonautas con sus implicaciones es el ya clásico análisis de R. ROUX, *Le problème des Argonautes. Recherches sur les aspects*

mente a aquellos elementos narrativos que afectan directamente a la acción desarrollada en el drama. En esencia, este segmento narrativo abarca el viaje de la nave Argo hasta la Cólquide en busca del Vello-cino de oro, así como los sucesos que tienen lugar y la posterior huida de los Argonautas acompañados por Medea, gracias a lo cual logran salir de allí. En lo que afecta directamente a la «historia» tratada por Séneca, nos interesa destacar los siguientes programas narrativos:

- PN 1: Desplazamiento (Argonautas)
- PN 2: Contrato (Jasón, Medea)
- PN 3: Desplazamiento (Argonautas, Medea)
- PN 4: Desplazamiento (Jasón, Medea)

El eje de la obra gira precisamente en torno al PN2, la relación contractual que Jasón establece con Medea por la cual ésta se compromete a ayudar a los Argonautas para conseguir el Objeto de valor deseado por ellos a cambio del amor de Jasón, un proceso de intercambio fiduciario que recoge el siguiente enunciado de estado:

$$(S1 \cup O1) \cap (S2 \cup O2) \rightarrow (S1 \cap O1) \cap (S2 \cap O2)$$

en el que S1: Medea, S2: Jasón, O1: Jasón y O2: ayuda. La ruptura de este contrato en la secuencia siguiente provocará el desencadenamiento del proceso recogido en *Medea*.

Los PPNN 1 y 3 tienen como Sujeto de acción un personaje caracterizado por la presencia del sema /colectivo/ y su desarrollo narrativo se agota en ellos mismos: a partir de esta secuencia toda la obra tendrá como protagonistas individuales a Jasón, Medea, Creonte y Creusa. En lo que respecta al PN2, podría ser dividido en una serie de PPNN de uso (petición de ayuda, aceptación de la petición, concesión de la misma, etc.) pero en este caso concreto nos interesa señalar la relación contractual existente entre Medea y Jasón. Por último,

---

*religieux de la légende*, Paris 1949. Concretamente sobre la incidencia del mito en *Medea* puede verse G. G. BIONDI, «Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca», *Saggi univ. di filol. class.* 33, Bolonia 1984, 295-312 y «Il mito argonautico nella Medea. Lo stile filosofico del drammatico Seneca», *Dioniso*, 52, 1981, 421-445. En general sobre el tema marino en Séneca, cf. E. DE SAINT DENIS, *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, Lyon 1935, cap. II y XII.

queremos destacar que el PN4, desarrollado ya en exclusiva por Jasón y Medea, se refiere a la llegada de ambos a Corinto, donde viven unos años antes de iniciarse el desarrollo de la acción representada en la tragedia de Séneca.

En lo relativo a la articulación espacial presente en esta secuencia, hay que hacer observar que se produce una oposición<sup>16</sup> entre el espacio tópico y el heterotópico reflejada de la siguiente forma:

$$\frac{\text{Cólquide}}{\text{heterotópico}} \sim \frac{\text{Corinto}}{\text{tópico}}$$

Hay que señalar a este respecto, por una parte, la valoración axiológica que tal articulación espacial recibe, y por otra, la relación existente entre el espacio y los semas definitorios de Medea. En lo que se refiere al primer aspecto, la valoración axiológica del espacio heterotópico es esencialmente disfórico, negativo<sup>17</sup>, en tanto que el espacio tópico, de manera anómala, carece de deixis, al menos en lo que se refiere al nivel global del relato<sup>18</sup>. Esta falta de valoración axiológica del espacio tópico puede deberse a dos hechos: primero, a que la valoración del espacio heterotópico no se debe exclusivamente a valores propios de tal espacio —valores que consiguientemente estarían en oposición a los del espacio tópico—, sino que éstos derivan directamente del personaje de Medea, esto es, que no es el espacio el que asigna el valor al personaje sino que es el valor del personaje el que impregna axiológicamente el conjunto espacial en que éste se mueve y del que procede<sup>19</sup>. En *Medea*, por otra parte, viene a añadirse un hecho nuevo: no se trata tanto de una oposición espacial axiológica

<sup>16</sup> Esta oposición se observa también en el nivel funcional. Cf. L. PÉREZ GÓMEZ, *op. cit.* pp. 752-55.

<sup>17</sup> Cf. las intervenciones del coro en los vv. 301-379 y 579-669. Citamos aquí por la reciente edición de O. ZWIERLEIN *L. Annaei Senecae tragoediae*, Oxford 1986. En la imagen que da el coro de la aventura marítima subsiste la ambivalencia crimen/navegación; de ahí la valoración negativa. Cf. N. KUWAHARA, «Seafaring and crime. On the surrounding problems of Seneca's *Medea*: 301-379», *Mediterraneus*, 6, 1983, 57-80. Sobre el papel de los coros en las tragedias de Séneca, cf. A. CATTIN, *Les thèmes lyriques dans les tragedies de Sénèque*, Neuchatel 1963.

<sup>18</sup> En los investimientos axiológicos de los recorridos que cada actor recibe se produce, de hecho, una valoración tímica.

<sup>19</sup> Esto es lo contrario de lo que veíamos en el análisis de *Fedra* citado anteriormente, donde Teseo es valorado desde el punto de vista del espacio inferior.

da en términos tímicos (eufórico o disfórico) cuanto de una oposición de diferente contenido semántico que se oculta bajo la antítesis espacial, y con arreglo a la cual se producirá el investimiento axiológico. En este caso concreto parece evidente que bajo la oposición espacial Cólquide / Corinto se encuentra una antítesis de naturaleza temporal que puede ser reflejada de la siguiente manera:

$$\frac{\text{antes}}{\text{fórico}} \sim \frac{\text{después}}{\text{disfórico}}$$

esto es, con anterioridad al viaje de los Argonautas y con posterioridad a éste, con las consecuencias que este viaje supuso<sup>20</sup>. Esta oposición, como veremos, refleja una antítesis semántica de orden más fundamental:

$$\frac{\text{naturaleza}}{\text{eufórico}} \sim \frac{\text{cultura}}{\text{disfórico}}$$

Por otra parte, en lo que se refiere a las determinaciones de los actores Medea y Jasón, la primera representa la actorialización del «héroe» (paradójicamente en este caso, de valor negativo; el hecho de que se trate de un «héroe» de calificaciones esencialmente negativas no es significativo desde el punto de vista de la teoría narrativa), con la usual asignación de competencia pragmática que este rol comporta. En lo que sí parece existir una evidente relación entre calificaciones actoriales de Medea y espacio heterotópico es en la asignación del sema /poder/ presupuesto por la competencia narrativa al espacio /Cólquide/, tal como se puede comprobar:

$$\text{PN de Medea: } \frac{\text{Cólquide}}{\text{Corinto}} \sim \frac{\text{eufórico}}{\text{disfórico}} \sim \frac{\text{poder actual}}{\text{poder virtual}}$$

El texto de Séneca se abre precisamente con una situación dramática que ha resultado extraña para muchos comentaristas, en lo que parece una ausencia de plan de acción por parte de Medea. A la vista de lo anteriormente expuesto, podemos interpretar ahora esta se-

<sup>20</sup> Cf. las palabras del coro en los vv. 301 y ss: «*audax nimium qui freta primus rate tam fragili perfida rupit...*».



cuencia inicial del texto dramático como una presentación de las calificaciones virtuales de Medea a través de su relación con los temas mencionados: Tifis, el primer navegante, los dioses «*quos Medea magis / fas est precari*»<sup>21</sup>, el contrato con Jasón y los causantes de su ruptura (Creonte y Creusa) y el anuncio de su venganza<sup>22</sup>. Todos los temas fundamentales de la obra que aparecerán posteriormente en los diversos PPNN de Medea se encuentran aquí esbozados a la espera de su desarrollo en el curso del drama.

En lo que respecta a la articulación actancial de la secuencia –articulación que se mantendrá a lo largo de toda la obra–, Medea ocupa la posición de Sujeto de acción, modalizado por el /querer/, con un Objeto de valor representado por Jasón. Este, por su parte, ocupará en el drama diversas casillas actanciales, aunque fundamentalmente sea Objeto de valor en los Recorridos narrativos de Medea y Creonte.

## Secuencia II. La ruptura

La segunda secuencia supone la aparición del Antisujeto, con su respectivo Recorrido narrativo y su consiguiente articulación actuarial. Manifiesta el enfrentamiento entre el Sujeto (Medea) y el Antisujeto (Creonte) en disputa por la posesión de un mismo Objeto (Jasón). La secuencia, situada en un tiempo muy posterior al representado por el PN3 anterior, se desarrolla en el espacio tópico Corinto, que a su vez se encuentra articulado en una oposición «palacio/casa». Asimismo, supone esta secuencia la ruptura del contrato existente entre Jasón y Medea (figurativizado en la boda de éste con Creusa) y el desplazamiento de Jasón desde su subespacio /casa/ hasta el subespacio /palacio/ que caracteriza a Creonte y Creusa. Cabe señalar que la oposición «casa/palacio» refleja la existente entre «poder/ausencia de poder» y que, como veremos, este desplazamiento supone para Jasón la adquisición (aunque indirecta) de un poder del que su rol actuarial normalmente carece<sup>23</sup>.

En lo que respecta a Medea, ya hemos mencionado cómo su

<sup>21</sup> vv. 8 y 9.

<sup>22</sup> vv. 25-6: «*parta iam, parta ultio est / peperit*».

<sup>23</sup> vv. 980: «*huc, huc fortis armiferi cohors, / conferte tela, vertite ex imo domum*».

/poder/, presupuesto por la competencia actorial, es de naturaleza virtual<sup>24</sup>; de ahí que necesite su previa actualización (en la secuencia IV) antes de ponerlo en práctica. Esta pérdida de su capacidad pragmática está en relación precisamente con el PN3 de la secuencia anterior, el abandono de su espacio natural, la Cólquide, al acompañar a los Argonautas.

Los PPNN presentes en esta secuencia son los siguientes:

PN1: Imposición (Creonte, Jasón)

PN2: Rechazo (Jasón, Medea)

PN3: Aceptación (Jasón, Creusa)

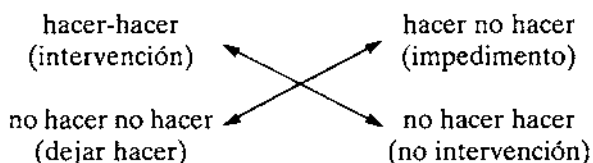
Como hemos visto anteriormente, Jasón y Medea se encuentran unidos por un contrato (relación matrimonial) desde su encuentro en la Cólquide, relación de la que existían dos hijos. El PN1 expresa la imposición a Jasón por parte de Creonte del abandono de Medea y la aceptación de Creusa por esposa. Así, este primer PN nos permite analizar el personaje de Creonte y observar algunos de los rasgos que se mantendrán a lo largo de su recorrido narrativo.

El sema dominante en Creonte es el «poder» en su modalidad pragmática, derivado de su condición de rey, y es precisamente en él donde se encuentran las condiciones precisas para analizar el discurso de la dominación, de tanta importancia en el teatro de Séneca, esto es, la ideología del poder, cuya principal virtud semiótica es la de la /existencia/. Surge así una primera oposición /poder/ vs /no poder/ cuya perversión axiológica, figurativizada en la figura del tirano, consiste precisamente en considerar la existencia (y su reconocimiento) como valor en sí, esto es, no sólo confundir el /ser/ con el /querer ser/ sino reemplazar al uno por el otro, constituyendo así una ideología basada en los antivalores. Esta perversión de los valores –naturalmente se trata de los valores aceptados por una sociedad concreta y expresados en forma de ideología– propia del «tirano» (crueldad, injusticia, arbitrariedad) es ejemplificada por el recorrido narrativo de Creonte<sup>25</sup>, y se manifiesta mediante una «manipula-

<sup>24</sup> v. 165: «*nihilque superest opibus e tantis tibi*».

<sup>25</sup> A este respecto no se puede olvidar la caracterización que hacen algunos estudiosos del drama de Séneca como un teatro de *exempla*, con una clara intencionalidad moralizante y doctrinal, aunque naturalmente esto no supone negar otras funciones a estos dramas.

ción», esto es, como una acción del hombre sobre otros hombres para obligarles a ejecutar un programa narrativo concreto. Se trata, por tanto, de un /hacer hacer/ que presenta el siguiente cuadrado semiótico (correspondiente a las estructuras modales de tipo factitivo):



La configuración discursiva revela la presencia subyacente de una estructura contractual y de una estructura modal. Con la primera, el destinador-manipulador (Creonte) hace saber (comunicación) al destinatario-manipulado (Jasón) la falta de libertad en la que se encuentra (no poder no hacer), hasta el extremo de verse obligado a aceptar el contrato propuesto:

$$F. \text{ trans} \rightarrow (S1 \cap 01 \cup 02) \rightarrow (S1 \cup 01 \cap 02)$$

(donde S1: Jasón, 01: Medea, 02: Creusa, Sujeto transformador: Creonte). Ahora bien, la manipulación, que desde el punto de vista del destinatario es neutral, esto es, carece de valoración tímica, puede unirse a un PN modalizado por el /querer hacer/ del manipulado (caso en el cual nos encontraríamos ante una «seducción») o, si no, el destinatario-manipulado puede estar modalizado por un /deber hacer/, con lo que nos encontraríamos ante una «intimidación». El carácter de la manipulación de Creonte sobre Jasón adquiere precisamente esta última consideración, esto es, se trata de un «hacer coactivo» reconocido por Jasón e incluso por la propia Medea<sup>26</sup>. Lo que en ningún caso está completamente claro en el texto de la obra es si esta manipulación coactiva, por la cual se impone a Jasón el /deber hacer/, coincide en el plano modal de este actor con un /querer hacer/ propio, esto es, si Jasón no se encuentra ante un

<sup>26</sup> Cf. las palabras de Medea (vv. 137-9: «*quid tamen Iason potuit, alieni arbitri / iurisque factus? debuit ferro obuium / offerre pectus*») y las de Jasón (vv. 434-9: «*si uellem fidem / praestare meritis coniugis, leto fuit / caput offerendum; si mori nollem, fide / misero carendum, non timor uicit fidem, / sed trepida pietas: quippe sequeretur necem / proles parentum*»).

«dilema», proceso cuya estructura ya fue analizada en nuestro estudio sobre *Fedra*<sup>27</sup>, con lo cual la elección posible vendría subsumida en un /no poder dejar de hacer/ de carácter impositivo, o si, por el contrario, el /deber hacer/ que le viene impuesto coincide con su /querer hacer/. De esta situación deriva el hecho de que la axiologización de los términos «dominante» vs «dominado», que en los PPNN respectivos de Creonte y Medea están resueltos de la siguiente manera:

Creonte: dominante ~ dominado    Medea: dominante ~ dominado  
           eufórico        disfórico                    disfórico        eufórico

en el caso de Jasón resulta problemática, aunque esta oposición no haga sino valorizar a posteriori los dos estados de poder representados respectivamente por Creonte y Medea.

Los dos PPNN siguientes de esta segunda secuencia derivan directamente del PN1 y pueden ser considerados como la consecuencia y el resultado de la manipulación que Creonte ejerce sobre Jasón. Medea es rechazada por éste (PN2) que, a su vez, acepta la boda con Creusa (PN3). Posterior desde el punto de vista textual a la aceptación de Creusa (aunque resulte ser, de hecho, una justificación del PN3) es la confrontación entre Jasón y Medea (vv. 447-578) en la que aquel rechaza las propuestas de Medea para regresar junto a ella, así como la imputación de corresponsabilidad en los crímenes cometidos por ésta, y expone las ventajas que para él y para sus hijos derivarán de su boda con Creusa<sup>28</sup>. Forzado a elegir entre dos poderes, el actual de Creonte y el virtual de Medea<sup>29</sup>, Jasón se inclina por el primero y rehusa huir con ella. Funcionalmente, puede interpretarse este PN de uso como una propuesta de contrato que no es aceptada. Igual suerte corre la petición de Medea de que le permita marchar acompañada por sus hijos, propuesta que es igualmente rechazada por

<sup>27</sup> Sobre esta estructura, cf. nuestro citado análisis de *Fedra*. Sobre el personaje de Jasón, tal como sugiere C. BLITZEN («The Senecan and Euripidean Medea: a comparison», *C. B.* 52, 1976, 86-90), no parece que se trate de una figura manipulada por los dioses o el destino, ni un oportunista, sino de un cobarde. Más específicamente sobre la evolución de la figura de Jasón en la literatura griega, cfr. C. GARCÍA GUAL, «Jasón, el héroe que perdió el final feliz», en *Mitos. Viajes. Héroes*, Madrid-1985, 77-120.

<sup>28</sup> v. 509: «*regina natis exulum, afflictis potens*».

<sup>29</sup> vv. 516-7: «*hinc rex et illunc me: est et his maior metus / Medea*».

Jasón<sup>30</sup>, pero que sirve para mostrar a Medea el medio para ejecutar su venganza<sup>31</sup>.

### Secuencia III. La expulsión

En las dos primeras secuencias los recorridos narrativos de Creonte y Medea se habían mantenido separados: entraban en confrontación de manera indirecta, por intermedio de Jasón, que en ambos recorridos ocupaba la casilla actancial del Objeto. En esta secuencia se produce el encuentro directo entre ambos actores, Sujeto y Antisujeto. La secuencia está dominada por la presencia «realizada» del Antisujeto en el PN de Medea, aunque, como hemos mencionado, dominaba implícitamente desde el segmento anterior. Dado que el sujeto actorial principal de la obra es Medea, será desde su perspectiva —esto es, desde el punto de vista definido por su PN— como analizaremos la aparición del PN del Antisujeto, concepto que, de manera más precisa, sustituye a la antigua definición del actante Oponente y que podemos definir como «cualquier sujeto B implicado con otro sujeto A por mediación de un Objeto de valor común»<sup>32</sup>, Objeto representado en este caso por Jasón. El encuentro entre los recorridos narrativos de estos dos sujetos da lugar a los siguientes programas narrativos.

- PN1: Agresión (Creonte, Medea)
- PN2: Petición (Medea)
- PN3: Confrontación (Creonte, Medea)
- PN4: Petición
- PN5: Aceptación

Ambos actantes están caracterizados por el mismo sema /poder/, aunque bajo modalidades de realización diferentes, «actual» en el

<sup>30</sup> Dice Jasón refiriéndose a sus hijos: «*haec causa vitae est, hoc perusti pectoris / curis leuamen*» (vv. 547-8).

<sup>31</sup> vv. 549-50: «*sic natos amat? / bene est, tenetur, uulneri patuit locus*».

<sup>32</sup> Sobre la figura del Antisujeto y la relación Sujeto-Objeto, cf. A. HENAUULT, 1983, 48 y 76 y ss; J. COURTÉS, *op. cit.* pp. 11, 68 y 98; A. J. GREIMAS, 1983, pp. 51 y ss; J. M. ADAM, *Le récit*, Paris 1984, pp. 65 y ss; M. BAL, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid 1985, 99-100 y F. RASTIER, *op. cit.* p. 133.

caso de Creonte y «virtual» en el de Medea. Creonte, por su parte, es consciente de su poder y está dispuesto a servirse de él, aunque al mismo tiempo se encuentra con temor ante el poder virtual de Medea<sup>33</sup>. El contenido de esta inquietud revela un estado emocional complejo que podemos descomponer, por una parte, en el odio que siente Creonte por Medea y, por otra, en el temor ante sus conocidos poderes mágicos<sup>34</sup>, sentimientos que quedan recogidos en los dos enunciados siguientes:

E1: F odio ( $S1 \cap S2$ )

E2: F temor ( $S1 \cap S2$ )

predicados que pertenecen ambos a la modalidad del /querer/ aunque de signo opuesto: /deseo/ vs /temor/. Ahora bien, si /desear/ puede ser considerado como una cierta lexicalización del /querer/, /temer/ no es un /no querer/, sino un /querer opuesto/, interpretable solamente en el interior de una estructura sintáctica que postula la reciprocidad de los sujetos antagonistas. Desde este punto de vista, la actualización del Antisujeto Creonte se encuentra investida por dos predicados /querer/ opuestos y contrarios que constituyen un término complejo del estado volitivo del sujeto. Por otro lado, interesa destacar también la distinta orientación que ambos predicados presentan: el /deseo/ puede ser homologado, en el plano figurativo, con una orientación prospectiva (la futura expulsión de Medea), en tanto que el /temor/ presenta una orientación retrospectiva, los poderes mágicos de Medea. En esta compleja situación emocional en que se encuentra Creonte puede radicar la causa de que, en contra de sus temores, acepte la petición de Medea para demorar su partida un día más<sup>35</sup>.

Del resto de la secuencia interesa destacar el /hacer persuasivo/ de Medea que le permite obtener el suficiente plazo de tiempo para lle-

<sup>33</sup> Cf. las palabras de Creonte ante la petición de Medea para retrasar su partida de Corinto: «*fraudibus tempus petis*» (v. 290).

<sup>34</sup> Cf. las calificaciones que atribuye Creonte a Medea: v. 179: «*Colchi noxium Aeetae genus*»; v. 181: «*nota fraus, nota est manus*»; vv. 266-71: «*Tu, tu malorum machinatrix facinorum, / cui feminae nequitia, ad audendum omnia / robur virile est, nulla famae memoria, / egredere, purga regna, letales simul / tecum aufer herbas, libera ciues metu, / alia sedens tellure sollicita deos*».

<sup>35</sup> Cf. vv. 294-5: «*etsi repugnat precibus infixus timor, / unus parando dabitur exilio dies*».

var a cabo su plan de venganza<sup>36</sup>. La estructura del hacer persuasivo ya ha sido analizada anteriormente, por lo que evitaremos repetir los detalles generales. En lo que se refiere a la obtención del permiso (plazo), ésta no puede ser considerada como un intercambio recíproco (contrato fiduciario), dado que Medea no ofrece a Creonte nada a cambio, por lo que desde el punto de vista de la teoría narrativa debe ser considerado como la «prueba cualificante» del «héroe». Efectivamente, al contrario de lo que ocurre en la «donación» —que implica simultáneamente una conjunción transitiva (atribución) y una disjunción reflexiva, y que se inscribe entre un Destinador y un Destinatario—, la «prueba» es una figura discursiva de transferencia entre Objetos de valor, y supone, de manera conjunta, una conjunción reflexiva (apropiación) y una disjunción transitiva (desposesión) y caracteriza al «hacer» del Sujeto-héroe en su búsqueda del Objeto de valor. Aunque realmente el modo de adquisición del Objeto, en este caso concreto ha sido debida a un /hacer persuasivo/ —cuando lo normal en el recorrido figurativo del héroe es un /hacer pragmático/ figurativizado en «lucha»—, a favor de la interpretación como prueba cualificativa abunda el hecho de que se dan los tres enunciados que, en el nivel discursivo, son los componentes canónicos integrantes de la prueba: confrontación, dominación y adquisición/privación. Por otra parte, se trata de un auténtico Objeto de valor el obtenido por Medea, no sólo desde su propia perspectiva —dado que sin él no puede llevar a cabo su venganza—, sino también para Creonte, que se resiste a concederlo por temor al /poder/ de Medea. En cuanto primera parte de la prueba cualificante, como veremos más adelante, constituye un Programa narrativo de uso en relación con el programa narrativo de base correspondiente a la actuación de Medea.

#### Secuencia IV. La adquisición del poder

Nos hemos referido anteriormente al rol actancial de Medea como una actorialización del héroe. La deixis negativa que la caracteriza haría preferible la existencia de un término opuesto al de héroe, pero dado que para ello se suele utilizar el término de «Traidor» (entendido únicamente como «actante Sujeto connotado disfóricamente»), y

<sup>36</sup> Cf. vv. 421-2: «*Liberis unus dies / datus est duobus, non queror tempus breve: / multum patebit. faciet hic faciet dies / quod nullus unquam taceat*».

ante la ausencia de otro Sujeto de acción al que poder oponer la figura de Medea en tanto que «Traidor/Héroe» —en la medida en que ni a Creonte ni a Jasón resultan aplicables—, parece preferible el mantenimiento del primero de los términos para designar la actuación de Medea. También nos hemos referido antes a la calificación virtual del sema /poder/ que presentaba Medea, lo cual nos lleva al concepto, ya más preciso, de héroe actualizado, esto es, anterior a su actuación (en este caso, la obtención de venganza).

En esta secuencia, protagonizada casi en exclusiva por Medea —pues la nodriza representa un simple papel de ayudante—, asistimos a un recorrido narrativo que podemos articular en los siguientes programas narrativos:

PN1: Decisión de vengarse (Medea)

PN2: Adquisición del poder (Medea)

El primer PN implica la renuncia al Objeto de valor buscado por Medea hasta ese momento en rivalidad con Creonte<sup>37</sup> y su sustitución por la venganza como objeto de su /querer hacer/ competencial, sustitución que puede ser expresada mediante el siguiente enunciado transformativo:

F. trans. S1 – [(S1 ∩ 01: Jasón) – (S1 ∩ 02: venganza)]

Este hacer transformativo que lleva a Medea a renunciar a Jasón y a sustituirlo por el deseo de venganza es consecuencia de la imposición (coactiva) de Creonte de su /poder hacer/ sobre el /querer/ de Medea<sup>38</sup>. Pero este motivo, que de por sí no tenía necesariamente que provocar la actuación de Medea en el sentido en que ésta lo hace, no es suficiente para explicar la transformación recogida arriba que da origen al programa de venganza de Medea. En realidad, podemos inscribir a ésta en un conjunto narrativo de carácter modal que se resume en la configuración de la /ira/, configuración pasional que, en primer análisis, se puede describir mediante la sucesión de los siguientes estados pasionales:

<sup>37</sup> Cf. vv. 516-7: «*nos conflagere certemus sine, / sit pretium Iason*».

<sup>38</sup> En lo que concernía a Jasón ya dijimos anteriormente que no se podía afirmar taxativamente si se trataba de una seducción o de una coacción, aunque lo expuesto nos inclina a pensar esto último. Cf. nota 27.



## frustración – descontento – agresividad

El primer término, la frustración, revela a su vez la existencia de un predicado modal previo a la frustración, predicado modal /querer/ que se manifiesta, bien como esperanza simple (la de obtener un determinado Objeto de valor), bien como esperanza fiduciaria, esto es, la que implica además el establecimiento de relaciones modales con otro Sujeto de hacer. En tanto que la primera puede ser definida como un /querer estar/, esta última modalidad implica la siguiente fórmula:

$$S1 \text{ querer } (S2 - (S1 \cap Ov))$$

esto es, la esperanza fiduciaria añade a la primera el creer en la obligación conjuntivo del Sujeto de hacer:

$$Si \text{ creer } (S2 \text{ deber} - (S1 \cap Ov))$$

El carácter contractual de la relación que fundamenta los derechos del Sujeto del querer garantiza, igualmente, su creencia en la obligatoriedad natural del Objeto esperado; en otras palabras, una modalidad deóntica /deber hacer/ se impone al Sujeto de hacer.

Esta «espera» (o confianza), anterior a la frustración, puede desarrollarse, bien de forma positiva, la satisfacción, bien de forma negativa, en este caso como decepción, en la cual se producirá el descontento que, a su vez, puede provocar la ira.

El segundo término de la sucesión, el descontento, provocado por la decepción ante la no conjunción con el Objeto de valor propio del PN de base, da origen en el plano pasional a la «insatisfacción», que a su vez es susceptible de transformarse en «sensación de carencia». Esta carencia, en determinadas condiciones, puede conducir a la elaboración de un programa narrativo constituido por la «liquidación» de la carencia a través, bien del establecimiento de una nueva relación contractual, bien a su sustitución por una relación polémica. En cualquiera de estos dos casos, lo que origina es un /querer hacer/ por parte del Sujeto de hacer, /querer/ (que se encuentra en estado virtual) de carácter negativo y que tiene por Objeto a otro Sujeto, el responsable de la decepción y la falta. Este Sujeto, a su vez, puede corresponder al actante Antisujeto, en cuyo caso el /querer hacer/ servirá de punto de partida al programa narrativo de la venganza.

Así se encuentran reunidas las principales condiciones para la instauración del Sujeto de acción vengativo: la aparición, como consecuencia de un incumplimiento fiduciario, de los componentes esenciales de la competencia del Sujeto (bajo la forma de un /querer/ y de un /poder hacer/) permite comprender el paso de ésta a la actuación. La agresividad es susceptible de dar paso a la agresión, y el deseo de venganza se cambia en venganza. Ahora bien, este sintagma pasional no puede ser llevado a cabo sin la intervención del PN que permite la realización de la competencia. Este PN no implicará simplemente la liquidación de la falta que situaría al PN en el nivel de la circulación de los Objetos de valor, sino que, como ya hemos señalado, se trata de un verdadero «ajuste de cuentas» entre Sujetos, lo que exige la satisfacción moral de uno y el castigo del otro. Así, en la dimensión pragmática podemos decir que la venganza corresponde a la sanción pragmática del esquema narrativo general y comporta una actividad somática y gestual que se comprende como circulación de Objetos de pasión según el siguiente esquema:

sufrir – hacer sufrir – satisfacción

en el que se puede ver una forma aberrante de sanción.

Como vemos, el momento crucial en el desarrollo del PN de la venganza está constituido por la emergencia del Sujeto modalizado según el /poder hacer/. Esta modalidad se integra en el conjunto de la competencia modal del Sujeto dispuesto a producir un PN apropiado, programa que en el caso de que intervenga la «ira» como elemento modal pasional se presentaría «catalizado», y su desarrollo, por consiguiente, se precipitaría.

Nos hemos detenido especialmente en el análisis particular de la configuración semiótica de la venganza por el importante papel que tiene ésta en la obra dramática de Séneca, junto con el estado pasional de la ira<sup>39</sup>. En el caso concreto de *Fedra* vimos cómo el programa de la venganza no parecía estar asumido explícitamente por ésta, que lo recibía de la nodriza, y en *Teseo* se trata de una estricta aplicación de la justicia de acuerdo con su condición actorial en tanto que Suje-

<sup>39</sup> Véase nuestro análisis de *Fedra*. Sobre el tema de la ira en el drama de Séneca, cf. G. A. STALEY, *Ira, Theme and Form in Senecas Tragedy*, Diss. Princeton Univ. Nueva Jersey 1975.

to de acción; por el contrario, en *Medea*, como en otros dramas de Séneca, la venganza se constituye como último móvil de la tragedia.

Una vez que Medea se ha constituido como Sujeto del querer, esto es, ha decidido realizar su plan de venganza, falta aún por actualizar su competencia pragmática, prevista en cuanto Sujeto de acción. Este PN de base se descompone así en una serie de PN de uso, uno de los cuales ya apareció en la secuencia anterior (PNS), figurativizado en el plazo que obtiene de Creonte para preparar su partida de Corinto.

En relación con esta discontinuidad en el PN de la venganza, debemos tener en cuenta que la textualización del mismo viene siendo realizada desde los primeros versos de la obra en un proceso que afecta más a los mecanismos de transposición textual que al propio desarrollo del relato, en una anticipación temporal del tipo estudiado por G. Genette<sup>40</sup>. El PN2 de esta secuencia, la actualización del poder, se presenta dividido en varios PPNN de uso como son la obtención del Ayudante<sup>41</sup> (en la figura de la nodriza), la actualización de sus poderes mágicos (en la forma de una invocación a Hécate y los dioses infernales<sup>42</sup>) y la aceptación a la petición de ayuda<sup>43</sup> que concluye en el verso 910 con el célebre *Medea nunc sum*<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Cf. G. GENETTE, *Figures III*, Paris 1972, pp. 77 y ss; a lo largo de este proceso la protagonista se va transformando, al igual que su decisión de vengarse. Cf. W. H. FRIEDRICH, *op. cit.* pp. 104 y ss; W. L. LIBERMANN, *op. cit.* p. 189. Sobre el desarrollo de Medea desde el punto de vista del aspecto verbal y su interrelación con la acción dramática, cf. B. GARCÍA HERNÁNDEZ, «Proceso aspectual y estructura dramática. Amphitruo de Plauto y Medea de Séneca», en *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León 1987, pp. 217-33.

<sup>41</sup> Cf. vv. 568: «*tu, fida nutrix, socia maeroris mei / uariique casus, misera consilia adiuua*».

<sup>42</sup> Cf. vv. 740 y ss: «*comprecor uulgus silentum uosque ferales deos et / chaos...*». Una interpretación de la escena de magia como forma de revelar el inconsciente de la protagonista la ofrece A. SEGURADO e CAMPOS, «A magia de Medeia», *Euphrosyne*, 13, 1985, 204-217.

<sup>43</sup> Cf. vv. 785-6: «*sonuistis, arae, tripodas agnosco meos / fauente commotos dea*» y vv. 840-2: «*uota tenentur: ter latratus / audax Hecate dedit et sacros / edidit ignes face luctifera*».

<sup>44</sup> Sobre el proceso aspectual que se desarrolla desde el verso 171 (*Medea nunc sum*) cf. el artículo antes citado de B. GARCÍA HERNÁNDEZ, especialmente pp. 224 y ss.

## Secuencia V. La venganza

La actualización de su deseo de venganza se realiza tras la adquisición del /poder hacer/ necesario para ello. De hecho, no se trata sino de un reasumir sus antiguos poderes (de cuya pérdida no se habla para nada en el texto, por lo cual cabe suponer que se trata de una simple actualización de un poder virtual). La configuración comprendida bajo el nombre de «venganza» revela una larga serie de programas narrativos de uso que recogemos a continuación:

- PN1: Manipulación (Medea, Objetos de regalo)
- PN2: Donación (Medea, Creonte, Creusa)
- PN3: Muerte (Creonte, Creusa)
- PN4: Agresión (Medea, Jasón, Hijo)
- PN5: Confrontación (Medea, Jasón)
- PN6: Agresión (Medea, Jasón, Hijo)
- PN7: Desplazamiento (Medea)

La secuencia se abre con la manipulación de los regalos destinados a Creusa que, mediante las artes mágicas de Medea, reciben el /poder hacer/ transformador de la secuencia siguiente:

$$F \text{ trans. } S1 \rightarrow ((S2 \cap 01) \rightarrow (S1 \cup 01 \cap 02))$$

donde S1: regalos, S2: Creonte y Creusa (sujeto colectivo), 01: vida, 02: no vida<sup>45</sup>, y supone una primera manifestación del recién actualizado poder de Medea. Los PPNN 2 y 3 constituyen una realización de la primera parte del programa de venganza de Medea. De estos tres PPNN nos interesa destacar los siguientes puntos:

1. La venganza se lleva a cabo mediante un «ocultamiento», proceso narrativo según el cual se «expulsa» fuera del texto toda señal del PN del Sujeto (Medea) en tanto que se refuerza el programa del Antisujeto (Creonte), esto es, el /ser/ es camuflado bajo el eje del «no ser/parecer» (eje de la mentira)<sup>46</sup>. Así, el PN del Antisu-

<sup>45</sup> Cf. vv. 575-6: «*haec nostra nati dona nubenti ferant, / sed ante diris inlita ac tincta artibus*».

<sup>46</sup> Sobre la estructura sintáctica del «ser/parecer», cf. A. J. GREIMAS, «Le savoir et le croire: un seul univers cognitif», en *Du Sens II*, Paris 1983, 115-133. Esta estructura, que juega un importante papel en los dramas de Séneca, la analizaremos más detenidamente en nuestro estudio sobre el *Thyestes*.

jeto Creonte recibe un don en reconocimiento de su poder<sup>47</sup>, don que en virtud de la manipulación previa de Medea (actualización de sus poderes mágicos) y bajo la modalidad del ocultamiento produce la transformación /vida/ - /muerte/ como sanción final (programa de justicia/venganza) que, al mismo tiempo, constituye parte de la prueba decisiva del recorrido narrativo de Medea.

2. El conflicto entre los poderes de Creonte y Medea supone una confrontación entre dos tipos de poderes de diferente naturaleza: poder de realeza vs poder de la magia, oposición que, a su vez, revela una antítesis más fundamental: la que existe entre la «naturaleza» (magia) frente a la «cultura» (realeza). En este sentido, la magia de Medea debe ser entendida, en nuestra opinión, como una figurativización de las fuerzas de la naturaleza en estado libre<sup>48</sup>, esto es, anterior a la acción de la cultura, entendida ésta como categoría conceptual metalingüística que permite introducir en el seno de cada sociedad las primeras articulaciones semánticas del universo social: orden vs caos<sup>49</sup>, etc. Esta ruptura del orden natural representada por Medea coincide con las interpretaciones tradicionales que ven en Medea un símbolo de las fuerzas demoníacas y caóticas que el hombre, representado en este caso por Jasón, desencadena al violar el orden natural<sup>50</sup>. Así, la muerte de Creonte y Creusa no sólo significa el término del PN de Medea sino también el triunfo de la naturaleza sobre la cultura:

$$\frac{\text{Naturaleza}}{\text{Medea}} \sim \frac{\text{Cultura}}{\text{Creonte}}$$

El cumplimiento de la segunda parte de la venganza de Medea se desarrolla en tres PPNN y se manifiesta en forma de una doble agre-

<sup>47</sup> El coro pregunta al mensajero (v. 881): «*qua fraude capti?*» y el mensajero responde (v. 881-2): «*qua solent reges capi: / donis*».

<sup>48</sup> En la invocación que hace Medea (v. 741: «*Chaos caecum*» y v. 757: «*mundus lege confusa*»).

<sup>49</sup> Sobre la antítesis «naturaleza/cultura», cf. C. LEVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris 1962. Una valoración y una crítica pueden verse en E. REMOTI, *Estructura e Historia. La antropología de Levi-Strauss*, Barcelona 1972, pp. 221 y ss. y M. HARRIS, *El materialismo cultural*, Madrid 1982, pp. 188 y ss.

<sup>50</sup> Cf. vv. 603-6: «*constitit nulli uia nota magno: / uade qua tutum populo priori, / rumpe nec sacro uiolente sancta / foedera mundi...*». Cfr. GIANCOTTI, *op. cit.* pp. 82 y ss.

sión a Jasón por intermedio de sus hijos. El conjunto de esta parte de la secuencia se puede interpretar como una transformación por la cual Medea priva a Jasón de sus hijos:

$$F \text{ trans. } S1 \rightarrow ((S2 \cap 01) \rightarrow (S2 \cup 02))$$

Dado que toda privación de un Objeto de valor comporta, en el proceso de la circulación semiótica, la transferencia de ese valor a otro Sujeto de estado que se lo apropia (en este caso Medea), es preciso analizar más detenidamente los anteriores Programas Narrativos y su estructura. En realidad, el enunciado de transformación anterior debe ser completado del siguiente modo:

$$F. \text{ trans. } S1 \rightarrow ((S2 \cap 01 \cup S1) \rightarrow (S2 \cup 02 \cap S1))$$

esto es, Medea se apodera del Objeto de valor del que Teseo se ve desprovisto. De hecho la apropiación de este Objeto por parte de Medea es especial, dado que ésta se limita a desposeer de él a Teseo<sup>51</sup>. Consiguientemente, el Objeto de valor no está constituido exclusivamente por los Hijos, sino que el 01 del enunciado anterior refleja un predicado complejo cuya estructura podemos reflejar así:

$$01 = (S3 \cap 02: \text{vida})$$

y el hacer transformador de Medea implicaría el paso de (S3  $\cap$  02: vida) a (S3  $\cap$  02: no vida) que supone el cumplimiento de su venganza (segunda parte del PN de uso que comenzó anteriormente cuando Medea descubre la debilidad de Jasón por sus hijos. Se cumplen así los dos últimos desarrollos de la cadena que habíamos fijado como evolución normal de la configuración de la venganza:

sufrir – hacer sufrir – satisfacción

Al contrario que los PPNN de Creonte y Creusa que terminan con la muerte de los protagonistas como sanción final de los mismos, el de Jasón no termina con la muerte del personaje, sino con la de sus

<sup>51</sup> Cf. vv. 947-8: «*habeat incolumes pater, / dum et mater habeat*», y vv. 950-1: «*oculis pereant patris, / periere matris*».

hijos, con lo que queda así abierto el surgimiento de un nuevo PN pasional: el sufrimiento<sup>52</sup>. Por último, lo que revela el PN de Medea es una «obtención de placer» en este cumplimiento de la venganza<sup>53</sup> que representa un restablecimiento del equilibrio inicial, roto, entre los placeres y sufrimientos de Medea, y denota una personalidad de tipo «sádico»<sup>54</sup> manifestada en su carácter frástico (esto es, no discursivo) como paralelo a la sintaxis de la justicia. En efecto, es la delegación del /poder hacer/ en el Destinador-juzgador (el juez) lo que transforma la venganza en justicia, de la que el «sadismo» no es sino un proceso sintáctico «desviado», con los Sujetos de los diferentes enunciados (Sujeto frustrante y Antisujeto) no integrados en un único actor sincrético.

El último PN de la secuencia representa el desplazamiento de Medea desde el espacio tópico (en su caso concreto, dotado de deixis negativa) en el que transcurre la acción y que simboliza el concepto de /cultura/, hacia el espacio heterotópico, original de Medea, que representa el otro término de la oposición, la /naturaleza/.

De las tragedias de Séneca, *Medea* es una de las que muestra una adecuación mayor a los esquemas canónicos del relato tradicional. Dos personajes contrapuestos, Medea y Creonte, se disputan la posesión de un mismo Objeto de valor, Jasón, y dan origen a un Programa Narrativo y su consiguiente Antiprograma, con sus respectivas axiomatizaciones e investimentos semánticos. En este sentido discrepamos de la mayoría de los críticos como Giancotti, Pratt, Hermann o Maurach que asignan un protagonismo a nuestro juicio excesivo a Jasón como elemento desencadenante de la acción dramática. Básicamente el conflicto se plantea entre los dos personajes citados, caracterizados ambos por la presencia del sema /poder/, actual en el caso de Creonte y virtual en el de Medea, cuyo conflicto da origen al desarrollo de la acción narrada en el drama. Al contrario del caso planteado en *Fedra*, no creemos como Maurach u otros estudiosos, que Medea se pueda presentar como el conflicto provocado por los celos de Medea ante la infidelidad de Jasón; antes bien, creemos que

<sup>52</sup> Cf. v. 1016: «*perfruere lengo scelere, ne propera, dolor*»; Jasón en el v. 1018 («*ainfesta, memet perime*») pide la muerte a Medea.

<sup>53</sup> Cf. v. 1016 en nota anterior y vv. 991-2: «*uoluptas magna me inuitam subit, / et ecce crescit*».

<sup>54</sup> Este tipo será analizado con más detalle en el estudio dedicado al *Thyestes*.

se trata de un conflicto entre poderes de naturaleza diferente pero que en última instancia se dejan reducir a la ya citada oposición entre la *Naturaleza* (representada por Medea, el caos y las fuerzas demoníacas<sup>55</sup>) y la *Cultura* (representada por Creonte y el resto de los personajes principales, Jasón y Creusa). A este respecto interesa recordar que la figura de Creonte se presenta dotada de una serie de rasgos ambiguos en cuanto a sus calificaciones. Efectivamente, para Medea, Creonte es un *tyrannus*, pero la ambigüedad inherente al discurso dramático con su forma de presentación directa (esto es, no dependiente de un único punto de vista unificador, representado por el narrador) permite la presencia de otras perspectivas y considerando a Creonte desde el punto de vista de su propio recorrido narrativo se trataría de un rey «justo»<sup>56</sup>.

En lo que respecta a Medea, y en contra de la tesis sostenida por Fugier, no creemos que su actuación pueda reducirse a la de una «madre criminal desnaturalizada», más sí, como señalan Henry y Walker, este personaje no es sino «una tradición dramática y un modelo filosófico»<sup>57</sup>. Como figurativización de las fuerzas sobrenaturales, controladas por la acción del hombre y en permanente conflicto con él, la tensión entre Medea y Creonte responde, en nuestra opinión, a esta contraposición entre Naturaleza y Cultura, conceptos que en el teatro de Séneca presentan una relevancia mayor de la tradicionalmente admitida.

<sup>55</sup> En este sentido puede confrontarse las metáforas sobre el fuego y la tempestad con las que la nodriza describe el estado emocional de Medea en los vv. 282 y ss. y 390 y ss.

<sup>56</sup> Creonte dice de sí mismo en el v. 252: «*non esse me qui scepra uiolentus geram / nec qui superbo miserias calcem pede*»; por el contrario Medea dice de Creonte: «*ipse est Pelasgo tumidus imperio Creo*» (v. 178) y «*culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens...*» (v. 143).

<sup>57</sup> Cf. H. FUGIER, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris 1963, pp. 140 y ss. y N. T. PRATT, *op. cit.*, p. 212.