

# Boletim de Estudos Clássicos

Associação Portuguesa de Estudos Clássicos  
Instituto de Estudos Clássicos



Coimbra  
Dezembro de 2010

## SUICIDIO Y TEATRALIDAD EN *DE PROVIDENTIA*

RESUMEN: El suicidio de Catón de Útica fue un acto fundacional que instauró en la sociedad romana y en su imaginario el modelo paradigmático de la *voluntaria mors*. Su muerte conjuga diversos factores y circunstancias que la convierten en el *exemplum* por excelencia de la *eulogos exagoge*, es decir la salida racional de la vida. Séneca complejiza de manera notoria el hecho ‘histórico’ poniendo énfasis en los aspectos teatrales del suicidio del general republicano, que se despliega finalmente a modo de un texto-espectacular ininteligible si carece de una audiencia que complete las significaciones de este hecho esencialmente relacional.

Palabras Clave: Catón – Suicidio – Relación teatral.

### SUICIDE AND THEATRICALITY IN SENECA’S *DE PROVIDENTIA*

ABSTRACT: Cato Uticensis’ suicide was in fact a foundational act for the Roman society which prompted the paradigm of any respectable *voluntaria mors*. In his death we find many factors and circumstances that turns him into an *exemplar par excellence* of the *eulogos exagoge*, the rational way out of life. Seneca digs deeper into this episode while exacerbating the theatrical aspects of the general’s death, which ultimately is shown as a ‘texte théâtral’ impossible to understand unless an audience renders the signification of this *performance* complete.

Key words: Cato – Suicide – Theatrics.

### INTRODUCCIÓN: EL HECHO “HISTÓRICO”

El suicidio de Catón de Útica fue un acto fundacional que instauró en la sociedad romana y en su imaginario el modelo paradigmático de la *voluntaria mors*.<sup>1</sup> Su muerte conjuga diversos factores y circunstancias que la convierten

---

<sup>1</sup> Griffin 1986 (b): 195: “It was the way in which the younger Cato chose to stage his end and the way in which others celebrated it thereafter that explain why political opponents of the Emperors, who were ordered to kill themselves or even

en el *exemplum* por excelencia de la *eulogos exagoge*, es decir la salida racional de la vida.<sup>2</sup> La situación particular de este general republicano dignificado aún más por la derrota, su absoluto rechazo del perdón y de la humillante *benevolentia Caesaris*<sup>3</sup> y el monumento a la *virtus* que fue la vida misma de Catón garantizan, ante sus contemporáneos y ante la posteridad, que su decisión de ninguna manera estuvo motivada por la desesperación sino que fue un acto magnánimo donde la renuncia a la vida era el único modo de garantizar los valores amenazados.<sup>4</sup>

El estoicismo (al igual que a otras escuelas filosóficas, especialmente la cínica) siempre alentó los despliegues dramáticos de su doctrina y de la enseñanza de la misma:<sup>5</sup> el sabio debe ser, en todo momento, un *exemplar*.<sup>6</sup> Es evidente que Catón, tal como la cuenta Plutarco, concibió y ejecutó su muerte de manera dramática: La cena erudita y amena donde se discuten paradojas estoicas, el paseo habitual después de la misma, la despedida un poco más efusiva y amistosa que de costumbre,<sup>7</sup> el reclamo de la espada arrebatada<sup>8</sup> y sobre todo la lectura del *Fedón* enmarcan su decisión dentro de una tradición ética y filosófica específica.

#### EL SUICIDIO: *DIU MEDITATUM OPUS*

Los elementos teatrales desplegados en la muerte del general son diáfanos, así como también el carácter público de su decisión. No es el acto solitario y desesperado con el que solemos asociar el suicidio en estos tiempos:<sup>9</sup> amigos y familiares están presentes e intentan disuadir a Catón,

---

were actually executed, came to be thought of, and probably thought of themselves, as following the great Stoic Cato in his death.” También 198: “[...] philosophy, again via Cato, helped to provide the *etiquette and style* for suicide.”

<sup>2</sup> Griffin 1986 (a): 72.

<sup>3</sup> Griffin, 1986 (b): 194; Ahl 1976: 192 y ss.

<sup>4</sup> Griffin 1986 (b): 195.

<sup>5</sup> Rosenmeyer 1989: 48.

<sup>6</sup> Hijmans Jr, 1966: 237.

<sup>7</sup> Plutarco, “Catón el menor”, *Vidas paralelas*, LXVI – LXVIII.

<sup>8</sup> Plutarco, “Catón el menor”, *Vidas paralelas*, LXVIII.

<sup>9</sup> Griffin 1986 (a): 65-66.

pero finalmente sus serenos argumentos y su *iusta causa* prevalecen. Sin embargo, es la lectura del *Fedón* lo que termina de enmarcar filosóficamente la decisión de matarse y elegir esta εὐλογος ἔξαγωγή. La identificación consciente con Sócrates no pasó desapercibida ni para sus contemporáneos ni para los autores posteriores.<sup>10</sup> Cicerón destaca, además de la *incredibilem gravitatem* del general:

*Atque haec differentia naturarum tantam habet vim, ut non numquam mortem sibi ipse consciscere alius debeat, alius [in eadem causa] non debeat. Num enim alia in causa M. Cato fuit, alia ceteri, qui se in Africa Caesari tradiderunt? atqui ceteris forsitan vitio datum esset, si se interemissent, propterea quod lenior eorum vita et mores fuerant faciliores; Catoni cum incredibilem tribuisset natura gravitatem, eamque ipse perpetua constantia roboravisset semperque in proposito susceptoque consilio permansisset, moriendum potius quam tyranni vultus aspiciendus fuit.*<sup>11</sup>

Y esta diferencia de naturalezas posee tanto empuje que uno mismo no deba decidir su propia muerte, y otro [en la misma circunstancia] no deba. ¿Fue una la causa de Marco Catón, y otra distinta la de quienes se entregaron a César en África? Sin embargo para estos quizás hubiera sido considerado una culpa si se hubiesen matado, debido a que sus vidas habían sido más livianas y sus costumbres más condescendientes; para Catón, como la naturaleza le hubo dado un rigor increíble, (que) él mismo reforzaba con su constancia y manteniéndose siempre firme en su propósito y en las decisiones asumidas, fue mejor tener que morir a contemplar el rostro del tirano.

Cicerón apuntala aún más la identificación con Sócrates destacando la *iustam causam* que los dioses habían ofrecido a Catón y a Sócrates para llevar a cabo el suicidio:

*Cato autem sic abiit e vita, ut causam moriendi nactum se esse gauderet. vetat enim dominans ille in nobis deus iniussu hinc nos suo demigrare; cum vero causam iustam deus ipse dederit, ut tunc Socrati, nunc Catoni, saepe multis, ne ille me Dius Fidius vir sapiens laetus ex his tenebris in lucem illam excesserit, nec tamen ille vincla carceris*

<sup>10</sup> Rist 1995: 253.

<sup>11</sup> Cicerón, *De Officiis*, I, 112.

*ruperit —leges enim vetant —, sed tamquam a magistratu aut ab aliqua potestate legitima, sic a deo evocatus atque emissus exierit.*<sup>12</sup>

Catón sin embargo se marchó de esta vida de tal modo que se alegraba por haber encontrado una causa para morir. Aquel dios que reina en nosotros nos prohíbe retirarnos de aquí sin su consentimiento; cuando en verdad este dios haya otorgado una causa justa, como antes a Sócrates, ahora a Catón y a menudo a muchos, el varón sabio, -¡por el dios Fidius!- saldrá dichoso desde estas tinieblas a la luz. No romperá las cadenas de su cárcel -se lo prohíben las leyes- pero saldrá llamado por el dios como si algún magistrado u otra potestad legítima le llamasen.

Pasemos ahora a la interpretación y la descripción senequiana de este episodio. A mediados del siglo I. d.C. Catón ya estaba consagrado como el mártir político por excelencia,<sup>13</sup> y se había convertido en el paradigma de la coherencia entre *verba* y *acta* en una época donde la disociación de estos conceptos alcanzaba quizás su mayor expresión.<sup>14</sup> Sin embargo Séneca lleva el suicidio de Catón a extremos estéticos y dramáticos impensables en escritores del siglo I a.C., y quizás también inconcebibles en otro período que no sea a mediados del siglo I d.C. y la particular y específica concepción del arte que se desarrolló en estos turbulentos tiempos.

<sup>12</sup> Cicerón, *Tusc. Disp.* I,74.

<sup>13</sup> Griffin, 1986 (b): 196.

<sup>14</sup> Rudich, 1997: 4-5: “The divorce between *verba* and *acta*, a sort of socio-political ‘schizophrenia,’ now came to form one of the primary characteristic in both collective and individual behavior which from now on became fraught with ambivalences and ambiguities on all levels of interaction – a key factor for understanding both the history and the literature of the time. As regards the upper echelon of society, this ‘schizophrenic’ dilemma was exacerbated by the fiction of the senate’s partnership in the government while in fact it was deprived of any independence and freedom of initiative. [...] By the time of Nero, this predicament was further aggravated by the reign of terror.”

*DE PROVIDENTIA: EL SUICIDIO COMO SPECTACULUM*

En este tratado, Séneca no duda de la existencia de una providencia benévola: su intención no es convencer a Lucilio de la existencia y realidad de la misma, sino dar al joven argumentos que aclaren sus dudas sobre este espinoso asunto.<sup>15</sup> La tesis central del tratado *Sobre la providencia* es presentada del siguiente modo:

*Quaesisti a me, Lucili, quid ita, si providentia mundus regeretur, multa bonis uiris mala acciderent.*<sup>16</sup>

*Quare multa bonis uiris aduersa eueniunt?' Nihil accidere bono uiro mali potest: non miscentur contraria. Quemadmodum tot amnes, tantum superne deiectionum imbrium, tanta medicorum uis fontium non mutant saporem maris, ne remittunt quidem, ita aduersarum impetus rerum uiri fortis non uertit animum: manet in statu et quidquid euenit in suum colorem trahit; est enim omnibus externis potentior. [...] Marcet sine aduersario uirtus: tunc apparet quanta sit quantumque polleat, cum quid possit patientia ostendit. Scias licet idem uiris bonis esse faciendum, ut dura ac difficilia non reformident nec de fato querantur, quidquid accidit boni consulant, in bonum uertant; non quid sed quemadmodum feras interest.*<sup>17</sup>

Me preguntaste, Lucilio, por qué, si la Providencia gobierna al mundo, muchos males le ocurren a los hombres buenos.

¿Por qué le ocurren muchas adversidades a los hombres buenos? Nada malo puede sucederle al hombre bueno: no se mezclan los contrarios. Del mismo modo que ni tantos arroyos ni tantas lluvias lanzadas desde lo alto, ni toda la fuerza de las fuentes medicinales cambian el sabor del mar y ni siquiera lo diluyen; del mismo modo el ímpetu de las cosas

<sup>15</sup> Séneca, *De Providentia*, I, 1-6. Especialmente I, 2: “*Superuacuum est in praesentia ostendere non sine aliquo custode tantum opus* y I, 5-6: “*In gratiam te reducam cum dis aduersus optimos optimis. Neque enim rerum natura patitur ut umquam bona bonis noceant; inter bonos uiros ac deos amicitia est conciliante uirtute. [...] bonum uirum in deliciis non habet, experitur indurat, sibi illum parat.*”

<sup>16</sup> Séneca, *De Providentia*, I, 1.

<sup>17</sup> Séneca *De Providentia*, II, 1 & II, 4.

adversas no doblega el ánimo del varón fuerte: se mantiene firme y todo lo que le acontece lo adapta a su situación; es por lo tanto más poderoso que todo evento externo. [...] Se marchita la virtud sin adversarios: se revela entonces cuan grande y cuan eficaz cuando muestra cuanto puede soportar. Sabes sin embargo que lo mismo deben hacer los hombres buenos, de modo que no retrocedan ante las dificultades y las desgracias ni se quejen del hado; los hombres buenos analizan todo lo que les ocurre para volverlo algo bueno. No importa qué te sucede, sino cómo lo sobrellevas.

Los males y las desgracias se presentan, entonces, como oportunidades para que el hombre honesto cultive, practique y, sobre todo, ponga a prueba su *virtus* y su *constantia*:

*Nec hoc dico, non sentit illa, sed uincit, et alioqui quietus placidusque contra incurrentia attollitur. Omnia aduersa exercitationes putat. [...] Patrium deus habet aduersus bonos uiros animum et illos fortiter amat et 'operibus' inquit 'doloribus damnis exagitentur, ut uerum colligant robur.' Languent per inertiam saginata nec labore tantum sed motu et ipso sui onere deficiunt. Non fert ullum ictum inlaesa felicitas; at cui adsidua fuit cum incommodis suis rixa, callum per iniurias duxit nec ulli malo cedit, sed etiam si cecidit de genu pugnata.*<sup>18</sup>

Y no digo que esto- que no los siente-, sino que los vence; y además sereno y tranquilo se impone/enfrenta contra las desgracias que le ocurren. Considera toda adversidad un ejercicio. [...] Dios tiene el ánimo de un padre para con los hombres buenos y los ama valerosamente. “Que los hostiguen – dice- el trabajo, las penas y el dolor para que adquieran una verdadera fortaleza”. La gordura languidece en la pereza y se desalienta no tanto por el esfuerzo, sino por su propio peso. No sobrelleva un solo golpe la dicha que nunca fue puesta a prueba. Pero la que tuvo asiduas batallas contra la adversidad logró callos en sus heridas y no cedió ante ningún mal y, si alguna vez cayó, luchó incluso de rodillas.

<sup>18</sup> Séneca, *De Providentia*, II, 2 & II, 6.

Sin embargo el punto donde Séneca muestra una visión particular y específica dentro de este contexto más tradicional se encuentra a partir de II, 7:

*Miraris tu, si deus ille bonorum amantissimus, qui illos quam optimos esse atque excellentissimos uult, fortunam illis cum qua exerceantur adsignat? Ego uero non miror, si aliquando impetum capiunt spectandi magnos uiros conluctantis cum aliqua calamitate.*

¿Te maravillas de que, si ese dios amante de los hombres buenos, que quiere que ellos sean óptimos y excelentísimos, les asigne [a estos] una suerte contra la cual ejercitarse? Yo, en verdad, no me maravillo si cada tanto tienen el impulso de contemplar a los grandes hombres combatir con alguna desgracia.

Se esboza aquí la existencia de un impulso de índole estético y una necesidad de contemplar (*impetum spectandi*) un espectáculo particular. Pero antes Séneca debe determinar con precisión qué tipo de espectáculo es digno del interés de los dioses.<sup>19</sup> De este modo arribamos al *exemplum* por excelencia: el suicidio de Catón.

*Ecce spectaculum dignum ad quod respiciat intentus operi suo deus, ecce par deo dignum, uir fortis cum fortuna mala compositus, utique si et prouocauit. Non uideo, inquam, quid habeat in terris Iuppiter pulchrius, si <eo> conuertere animum uelit, quam ut spectet Catonem iam partibus non semel fractis stantem nihilo minus inter ruinas publicas rectum.*<sup>20</sup>

He aquí un espectáculo digno para que dios contemple atento a su obra, he aquí algo igual de digno que dios, el varón fuerte plantado ante la mala fortuna, incluso también si la ha provocado. No encuentro – diré que habría en la tierra que Júpiter pueda considerar más bello, si quisiera posar su mirada [aquí] como que contemplar a Catón, ya derrumbado más de una vez su partido, alzándose en nada menos recto entre las ruinas de la república.

<sup>19</sup> Séneca, *De Providentia*, II, 8: “*Non sunt ista quae possint deorum in se uultum conuertere, puerilia et humanae oblectamenta leuitatis*”

<sup>20</sup> Séneca, *De Providentia*, II, 9.



Catón es presentado como el varón firme y tenaz en su propósito que Horacio cantaba en la oda III, 3 impertérrito e impávido ante la caída del orbe entero y que ya Cicerón había prefigurado en el fragmento estudiado de *De officiis*: *semperque in proposito susceptoque consilio permansisset, moriendum potius quam tyranni vultus aspiciendus fuit*. Los paralelismos lingüísticos y la cercanía de las imágenes utilizadas son diáfanos:

*Iustum et tenacem propositi uirum  
non ciuium ardor praua iubentium,  
non uoltus instantis tyranni  
mente quatit solida neque Auster,*

*dux inquieti turbidus Hadriae,  
nec fulminantis magna manus Iouis:  
si fractus inlabatur orbis,  
impavidum ferient ruinae.* (Hor. *Od.* III, 3, 1-8)

Al varón justo y tenaz en su propósito  
ni el ciego ardor de los ciudadanos que desean cosas malvadas  
ni el rostro del tirano amenazante;  
ni el Auster, señor tempestuoso del agitado Adriático,

ni la poderosa mano del fulminante Júpiter  
lo inquietan en su sólida mente:  
si el orbe se derrumbase destrozado  
impávido lo cubrirán las ruinas.

Entre las ruinas de la republica y los escombros de su partido sólo queda en pie la figura erguida y solemne del general. Asediado por el tirano, Catón, calmo y tranquilo, medita cuál es el camino hacia la libertad. Resulta particularmente interesante ver cómo los agentes hostiles al *iustum virum* de Horacio se encarnan en el César de Lucano: en *Pharsalia* César es presentado casi como una fuerza elemental, su identificación con el rayo aúna de manera genial su celeridad y precisión para la acción, así como también su capacidad

de destrucción.<sup>21</sup> Los autores del siglo I d.C. se caracterizan por su particular utilización y subversión de los paradigmas poéticos augusteos a través de operaciones tan sutiles como profundas:<sup>22</sup> en este caso el varón justo y tenaz, amenazado por la manifestación terrena de todos los poderes hostiles que enumera Horacio, se yergue incólume entre las ruinas de Roma y del mundo.<sup>23</sup> Pero debido a la conturbación que se ha apoderado del universo<sup>24</sup> la amenaza en este caso es la *benevolencia Caesaris* y el perdón, mientras que sólo la muerte se presenta como única garante de la *libertas*.<sup>25</sup>

Retomemos el cierre de II, 9. Así como en sus tragedias Séneca gusta de cerrar ciertos desarrollos trágicos con certeras sentencias, el final de este párrafo concentra imágenes e ideas desarrolladas en toda la segunda sección: Catón, *stantem rectum* entre las ruinas republicanas, es el *exemplar* del vir que calmo y tranquilo (II, 1) enfrenta las desgracias que le acaecen – *incurrentia*- (II, 2). Es, además, el más bello espectáculo que este mundo puede ofrecer a la mirada de los dioses, amantes de los varones justos (II, 7).

#### SUICIDIO Y TEATRALIDAD: EL *TEXTO-ESPECTACULAR*

Se despliega entonces un *theatrum mundi* donde una audiencia divina disfruta, con una fruición estética, de un espectáculo particular y específico: un gran hombre sobrellevando valientemente las desgracias (II, 7-8). Séneca nos presenta el clímax de esta tragedia. Catón ha tomado ya su decisión y se apresta a llevarla a cabo:

*Licet' inquit 'omnia in unius dicionem concesserint, custodiantur legionibus terrae, classibus maria, Caesarianus portas miles obsideat, Cato qua exeat habet: una manu latam libertati uiam faciet. Ferrum istud, etiam ciuili bello purum et innoxium, bonas tandem ac nobiles edet operas: libertatem quam patriae non potuit Catoni dabit.*

<sup>21</sup> Lucano, *Pharsalia*, I, 143- 157. César aparece también como un ser superior a los elementos, por ejemplo en su desafío a la tempestad en V, 403-721. Ahl 1976: 191-192 & 197-209.

<sup>22</sup> Vizzotti 2009: 528-535; Vizzotti 2006: 528-535.

<sup>23</sup> En *Farsalia* IX, 385, Catón alienta a los soldados a recorrer el *durum iter ad leges patriaeque ruentis amores*.

<sup>24</sup> Lucano, *Pharsalia* I, 72-80; Lapidge 1979: 281-296 y Sklenàr 1999: 281-283.

<sup>25</sup> Ahl 1976: 241 & 247-252.

*Aggredere, anime, diu meditatam opus, eripe te rebus humanis. Iam Petreius et Iuba concucurrerunt iacentque alter alterius manu caesi, fortis et egregia fati conuentio, sed quae non deceat magnitudinem nostram: tam turpe est Catoni mortem ab ullo petere quam uitam.*<sup>26</sup>

Aunque todo- dice- haya sido abandonado a la voluntad de uno solo, [aunque] las tierras sean vigiladas por legiones, los mares por flotas y el soldado de César se siente frente a las puertas, Catón tiene por donde escapar: con esta mano construirá un amplio camino hacia la libertad. Este hierro, puro e inmaculado -incluso en la guerra civil-, completará al fin una tarea noble y buena, dará a Catón la libertad que no pudo darle a la patria. Emprende, ánimo, una obra largamente meditada, arráncate de los asuntos humanos. Ya Petreyo y Juba se enfrentaron y yace cada uno abatido por la mano del otro, egregio y valiente pacto de muerte; pero que no convendría a nuestra grandeza: tan vergonzoso es para Catón implorar a otro tanto la muerte como la vida.

El discurso es profundamente dramático. El mundo se ha cerrado sobre Catón: un tirano domina ahora el mundo y sus legiones asolan las puertas de Útica, pero el sabio siempre tiene una vía de escape. La tensión dramática va *in crescendo* y se prefigura de modo sutil las cruentas heridas que el general se autoinfligirá abriendo ese amplio camino hacia la libertad en sus propias entrañas. Luego, casi a modo de una didascalia interna,<sup>27</sup> aparece en escena la espada – pura e impoluta- que, gracias al principio de semiotización, adquiere en este cuadro despojado una función significativa fundamental:<sup>28</sup> la espada se transforma en una alter ego del general, la única persona -según la tradición- que transcurrió por la guerra civil sin mancharse ni deshonorarse. El principio de movilidad y polivalencia<sup>29</sup> permite que la espada aparezca

<sup>26</sup> Séneca, *De Providentia*, II, 10.

<sup>27</sup> Golopentia 1993: 475- 492 ; Vizzotti 2007: 57 -59.

<sup>28</sup> De Marinis, 1997: 19: “Principio de artificialización (o semiotización): A este principio se refieren los procedimientos mediante los cuales la escena artificializa (semiotiza) al adjudicarles una función significativa, todo tipo de elementos, incluso reales (por ejemplo, un objeto de verdad) o no producidos intencionalmente (por ejemplo alguna característica física del actor).”

<sup>29</sup> De Marinis, 1997: 19-20: “Principio de movilidad. Este principio se refiere al fenómeno semiótico de la independencia mutua existente entre los dos juntivo de

también como un personaje redentor. Este recurso es explotado por Séneca con gran efectividad y maestría en *Phaedra*, cuando la espada abandonada por Hipólito en su huida se transforma en testigo acusador y en elemento probatorio central del ardid de la reina.<sup>30</sup>

El desdoblamiento general/ espada es claro y efectivo: el general se reclamará para sí mismo<sup>31</sup> a través de su arma *innocens*. Caída la república y pérdida la libertad inherente a cada ciudadano romano,<sup>32</sup> Catón, precisamente por su *incredibilem gravitatem*, sólo puede tomar esta decisión. Sin embargo, no hay determinismo, la elección de Catón es libre y meditada. Las paradójicas presentaciones de Lucano resultan útiles para comprender cómo era considerado y representado Catón un siglo después de su muerte. En *Pharsalia* Catón, aún más que los propios dioses, es el garante de la justicia y sólo él formó parte de la contienda civil conducido por la *virtus*:

*uictrix causa deis placuit sed uicta Catoni.* (I, 127)

La causa victoriosa complació a los dioses, pero la vencida a Catón

*'summum, Brute, nefas ciuilia bella fatemur,  
sed quo fata trahunt uirtus secura sequetur.*

---

un signo (expresión-contenido), fenómeno que –en la situación particular consistente en la pluralidad de materias expresivas y de sistemas sígnicos que caracteriza el espectáculo teatral- se traduce en dos hechos específicos y complementarios entre sí: a) la *intercambiabilidad funcional* entre signos de sistemas de significación diferentes (por ejemplo, la función *décor* puede ser asumida, además por los elementos escenográficos, también por fragmentos musicales, indicaciones escritas, réplicas verbales o acciones gestuales; b) la *polivalencia* de un mismo elemento expresivo, el cual, en distintos contextos o circunstancias, puede asumir no sólo diferentes significados (lo que es propio de cualquier signo, no solamente de los teatrales), sino que también puede desempeñar distintas funciones y roles ( por ejemplo, un objeto, un accesorio, puede convertirse en un sujeto activo, un ‘personaje’ en definitiva, al mismo nivel que un actor de carne y hueso: por ejemplo el puñal de *Macbeth* y el pañuelo de *Otelo*).”

<sup>30</sup> Cf. el capítulo “Desire, Silence, and the Speech of the Sword” en Segal 1986: 150-179.

<sup>31</sup> *Vindica te tibi* es la orden con que Séneca abre su primera carta a Lucilio. Séneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, I, 1.

<sup>32</sup> Lucano, *Pharsalia*, I, 67 y ss.

*crimen erit superis et me fecisse nocentem.* (II, 287-288)

La más alta impiedad, Bruto, es la guerra civil,  
pero, a donde la arrastren los hados, la virtud los seguirá segura.  
Será un crimen de los dioses el hacerme también a mi culpable.

Séneca destaca con gran precisión el libre albedrío y la serenidad con la que el general emprende su acto final: *Aggredere, anime, diu meditatatum opus, eripe te rebus humanis*. Habíamos destacado cómo esta calma y esta serenidad se constituyeron características necesarias de toda *eulogos exagogé* en el mundo romano. El *exemplum* de la *fortis et egregia fati conventio* de Juba y Petreyo (II, 10) conforman y delimitan con exactitud la particularísima situación del general. Tal como lo destacaba Cicerón un siglo antes que Séneca, tales pactos, aunque valientes y egregios, no convenían a la dignidad del último ciudadano romano libre: *sed quae non deceat magnitudinem nostram: tam turpe est Catoni mortem ab ullo petere quam uitam*.

Termina el discurso y reaparece la voz de Séneca narrando el gratísimo espectáculo:

*Liquet mihi cum magno spectasse gaudio deos, dum ille uir, acerrimus sui uindex, alienae salutis consulit et instruit discedentium fugam, dum studia etiam nocte ultima tractat, dum gladium sacro pectori infigit, dum uiscera spargit et illam sanctissimam animam indignamque quae ferro contaminaretur manu educit.*<sup>33</sup>

Tengo muy claro que los dioses contemplaron con enorme goce, mientras aquel varón, severísimo vengador de sí mismo, se ocupó de la salvación ajena y preparó la huída de los disidentes; mientras se dedica al estudio incluso en la última noche; mientras la espada lastima el sacro pecho, mientras desparrama sus vísceras y libera ese alma santísima e indigna de ser mancillada por el hierro con su propia mano.

Destaca el epíteto del general, que se condice con la condición a la que Séneca exhorta a Lucilio a alcanzar en sus epístolas: Catón, *vindex sui*, muestra su sangre fría y su disposición anímica al garantizar la seguridad y la vida de todos los que lo rodean. Estos actos no sólo muestran la profunda humanidad del general sino que reafirman y atestiguan, de manera similar a lo

<sup>33</sup> Séneca, *De Providentia*, II, 11.

que ocurrirá en Masada en el 73 d.C., hasta que punto la decisión tomada es fruto de la voluntad y la razón y no obra de la desesperación.

La calma y la *securitas* del general se revelan en los dos ‘compañeros’ escogidos para pasar su última noche: el libro y la espada. Ambos objetos poseen una función connotativa central. La lectura del *Fedón*, particularmente, enmarca la escena y adjunta a la representación todo un conjunto de significados y connotaciones que apelan directamente a la competencia enciclopédica de los espectadores, identificando y adscribiendo la muerte de Catón a la de Sócrates.

Este *spectaculum*, que ofrece un enorme placer estético a los dioses (*magno gaudio*) se describe de modo tan efectivo como económico a través de *crescendo* estructurado por la conjunción *dum*, que despliega para fruición de los espectadores, en cuatro cuadros dramáticos el último gran acto de Catón:

- *Dum ille vir [...] fugam*: Tal como mencionamos anteriormente, al garantizar la seguridad de sus subalternos, Catón enaltece su decisión final.
- *Dum studia [...] tractat*: la *constantia* del general no sólo reafirma la racionalidad de su decisión sino que también la enmarca dentro una tradición filosófica específica.
- *Dum gladium [...] infigit*: Séneca, buscando un mayor efecto teatral y una economía dramática más acorde a su sensibilidad artística que al hecho en sí, conjuga en una sola y efectiva acción las dos etapas que, según Plutarco, requirió la muerte del general.
- *Dum viscera [...] educit*: Como es habitual en las manifestaciones artísticas del siglo I d.C., se exacerban ciertos elementos que privilegian la expresividad en detrimento de un pretendido realismo. La espada, aunque pura e impoluta, sólo puede abrir la *latam viam* en el sacro pecho, pero el alma de Catón debe ser liberada por la propia mano del general.

El ímpetu estético que empuja a los dioses a volver su rostro hacia este *theatrum mundi* se apodera entonces del propio narrador:

*Inde crediderim fuisse parum certum et efficax uulnus: non fuit dis immortalibus satis spectare Catonem semel*<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Séneca, *De providentia*, II, 12.

Incluso creería que la herida fue poco certera y eficaz: no fue suficiente para los dioses inmortales contemplar a Catón una sola vez.

Enmascarando su propio *impetum spectandi* detrás de los dioses, el narrador no duda en reformular el hecho histórico en pro de una mayor efectividad dramática. La muerte del general requirió, según Plutarco, dos pasos para ser completada ya que el dolor de la herida desvaneció a Catón. Séneca reformula el material histórico para transformarlo en un hecho teatral en el cual el énfasis está puesto en la relación que se establece entre el actor y la audiencia que completa las potencialidades significativas del acto.<sup>35</sup>

### CONCLUSIÓN

En *De providentia* se construye la muerte de Catón como un fenómeno esencialmente relacional. Su muerte se despliega como objeto, producto y resultado de un proceso comunicativo donde el *Fedón* y la espada del general se transforman en signos de objeto<sup>36</sup> que son ostentados como disparadores de las competencias enciclopédicas del espectador. Séneca complejiza el hecho histórico exacerbando los aspectos dramáticos inherentes al mismo. Gracias a esta operación de apropiación y reformulación de la historia, la muerte de Catón sólo cobra sentido y existe, en este contexto, en tanto hecho estético y semiótico si y sólo si es completado y significado por uno o varios receptores con las competencias culturales y enciclopédicas necesarias. Se produce, además, un doble proceso de recepción: el texto espectacular despliega un *theatrum mundi* donde los dioses son garantes de la significación del espectáculo de la virtud, pero a su vez aparece, en un plano extra-textual, el propio lector del tratado, quien finalmente completa y hace efectiva esta relación comunicativa.

---

<sup>35</sup> De Marinis 1997: 8: “Sólo con su cooperación [*i.e.* las contribuciones de las ciencias humanas y sociales] el estudioso del teatro puede proceder a refundar seriamente los estatutos de su disciplina e intentar de ese modo dar cuentas efectivamente del hecho teatral no sólo, o principalmente, como producto, objeto, resultado, sino también, y especialmente como proceso o, mejor aún, como conjunto de fenómenos interconectados: lo que además quiere decir dar cuenta de él como fenómeno de significación y de comunicación, es decir, como un hecho esencialmente *relacional*.”

<sup>36</sup> De Marinis 1997: 19.

Hemos visto cómo, a través de este juego de máscaras entre las figuras del lector, el autor, el actor y el espectador que se apoya principalmente en las operaciones de complejización y profundización de los elementos teatrales ya presentes en el paradigmático suicidio de Catón de Útica, el hecho histórico es transformado en un eminente texto espectacular que necesita rigurosamente de la mirada de los dioses, y de los lectores, para completar sus posibilidades significativas y adquirir así existencia plena. El acto en sí no significa nada ni adquiere existencia, según lo desarrolla Séneca en este tratado, si no deviene un proceso esencialmente relacional y comunicativo.

### BIBLIOGRAFÍA

- Ahl, F. M. (1976), *Lucan. An Introduction*, London, Cornell University Press.
- De Marinis, M. (1997), *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Ed. Galerna.
- Golopentia, S. (1993), “Les didascalies de la source locutoire”, *Poétique* 96: 475- 492.
- Griffin, M. (1986(a)), “Philosophy, Cato and Roman suicide: I”, *Greece & Rome*, Vol. 33, Nº 1: 64-77.
- Griffin, M. (1986(b)), “Philosophy, Cato and Roman suicide: II”, *Greece & Rome*, Vol. 33, Nº 2: 192- 202.
- Hijmans Jr, B. L. (1966), “Drama in Seneca’s Stoicism”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 97: 237-251.
- Lapidge, M. (1979), “Lucan’s Imagery of Cosmic Dissolution”, *Hermes*, 107: 334-370.
- Plutarco (1952), *Vidas paralelas*, traducción del griego por Ranz Romanillos, Antonio, Buenos Aires, El Ateneo.
- Rist, J. M. (1995), *La filosofía estoica*, Barcelona, Crítica.
- Rosenmeyer, Th. (1989), *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley, University of California.
- Rudich, V. (1997), *Dissidence and Literature under Nero. The price of rhetoricization*, London & New York, Routledge.
- Segal, Ch. (1986), *Language and Desire in Seneca’s Phaedra*, New Jersey, Princeton University Press.
- Sklenár, R. (1999), “Nihilistic cosmology and Catonian ethics in Lucan’s *Bellum Civile*”, *American Journal of Philology*, Nº 120: 281-296.



- Vizzotti, M. (2006), “Ecos horacianos en *Thyestes* de Séneca”, *ACTAS, Terceras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos "Voces relegadas del mundo Greco-Latino"*: 528-535.
- Vizzotti, M. (2007), “Séneca, didascalias y voluntad de representación”, *Auster. Revista del Centro de Estudios Latinos*, N° 12, La Plata: 57-79.
- Vizzotti, M. (2009), “Atreo y las Furias. Utilización del modelo prestigioso en *Thyestes*”, *Diálogos Culturales*, Lía Galán & Gloria Chicote (eds.), La Plata, Edulp: 307-317.

MARTÍN M. VIZZOTTI