

**CÓMO HACER CONJUROS CON PALABRAS:  
LINEAMIENTOS PARA UN ANÁLISIS PERFORMATIVO  
DEL DISCURSO MÁGICO-RITUAL EN SÉNECA, *MEDEA*, 1-55.**

LARA SEIJAS<sup>1</sup>

RESUMEN: En el presente trabajo abordaremos el conjuro inicial de Medea en la tragedia epónima de Séneca a la luz del primer desarrollo teórico de Austin, compendiado junto con el subsiguiente en las conferencias publicadas bajo el título *Cómo hacer cosas con palabras*. El filósofo del sentido común, abordando situaciones altamente ritualizadas, admite la división entre enunciados *realizativos* y *constativos*. A partir del análisis de las condiciones que presenta Austin para los enunciados realizativos intentaremos demostrar que Medea, en su conjuro inicial, con palabras *hace*. La eficacia del conjuro permite un análisis intratextual de la obra en el que el primer parlamento de la hechicera puede entenderse como motorizador del ir y venir de los restantes personajes de la obra.

**Palabras clave:** Medea - Conjuro - Enunciados realizativos - Intratextualidad

ABSTRACT: In the present work we will consider the initial spell of Medea in the eponymous tragedy by Seneca in the light of the first theoretical development of Austin, summarized together with the subsequent in the conferences published under the title *How to do things with words*. The philosopher of common sense, addressing situations highly ritualized, supports the division between *performative utterances* and *constatives sentences*. On the basis of analysis of the conditions that Austin presents for the performative utterances we shall attempt to demonstrate that Medea, in its initial sorcery, *dothings* with words. The effectiveness of the sorcery allows an intratextual analysis of this work in which the first parliament of the sorceress can be understood as the motor of the coming and going of the characters in the work as a whole.

---

<sup>1</sup> UBA-UBACyT. E-mail: laraseijas@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 30/5/2014; fecha de aceptación: 2/10/2014

**Keywords:** Medea- Spell -Performative utterances-Intratextuality

## 1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Medea ya está en escena cuando comienza la obra epónima de Séneca. Se encuentra sola, enfurecida y con sed de venganza. Mucho menos discreta que la heroína de Eurípides, comienza sin rodeos a invocar a una extensa cantidad de divinidades. Con las apelaciones iniciales nos ubica de lleno en la porción que Séneca hace sobresalir del mitologema: los espectadores/lectores somos testigos de la performance de Medea como hechicera, la vemos en plena actividad, conocemos cuáles son los dioses que intervienen en su conjuro, y cuáles las circunstancias en las que lo realiza, sabemos mediante los nombres que invoca cuál fue la historia compartida con Jasón y sabemos los planes que comienza a tramitar para el futuro. Medea en su performance inicial, a la vez que ubica al espectador/lector en los sucesos pasados y futuros a modo de *Prologus*, con sus palabras *hace*. Interesante en relación con esta cuestión es el señalamiento de Marie-Hélène Garelli-Francois, quien apuntando su estudio a la temporalidad de los monólogos de la heroína, señala que Séneca les da consistencia a estos transformándolos en discursos-acciones<sup>2</sup> (GARELLI, 1997:22). Intentaremos demostrar desde un enfoque lingüístico pragmático, que ella en su monólogo inicial *hace* en tanto cumple con las condiciones que Austin determina en su primer desarrollo teórico compilado con el subsiguiente en *Cómo hacer cosas con palabras* para las expresiones que denomina *realizativas*<sup>3</sup>. A su vez, pondremos en re-

---

<sup>2</sup> Garelli propone que existe una duración subjetiva e interior en los monólogos de los personajes senequianos, en tanto existe para ellos la vida interior, y que los actos de la vida interior pueden ser considerados como los equivalentes a las acciones (GARELLI, 1997:22).

<sup>3</sup> Recordemos que en el primer estadio de su investigación Austin admite la división entre *enunciados realizativos*, los cuales son *actos de habla* y *constativos*, que son la unidad tradicional de la lógica y que describen un estado del mundo en términos de verdad o falsedad, los cuales en un segundo desarrollo de su teoría quedan subsumidos junto a los primeros en la categoría de *acto de habla*. Si bien el filósofo del sentido común reelabora el enfoque que no-

lación dichos requerimientos con algunos de los ítems que Wulf en *Rituales, performatividad y dinámica de las prácticas sociales* señala para determinar la funcionalidad del rito. Esto nos permitirá establecer algunos lineamientos para estudiar en un trabajo venidero las implicancias dramáticas de sus palabras/acciones.

## 2. LA EFICACIA DEL CONJURO

Wulf señala que “se cuentan los rituales entre las formas de comunicación humana más eficaces. Los rituales son acciones en las cuales la puesta en escena y la representación del cuerpo humano ocupan el papel central” (WULF, 2005:1). Este señalamiento se encuentra en consonancia con la llamada por Austin *Doctrina de los infortunios*, que estudia las condiciones extralingüísticas que deben cumplirse para que el acto realizativo sea “afortunado”. El teatro greco-latino tiene como convención identificar las acciones dramáticas a través de claras y precisas referencias textuales: las entradas, gestos y acciones de los personajes tienen su correlato verbal (VIZZOTTI, 2007:61), por lo que no tenemos otra manera de ingresar en este abordaje que partiendo de un análisis de las palabras de la hechicera.

### LOS PARTICIPANTES, LAS CIRCUNSTANCIAS

El primer señalamiento que Austin realiza es que “en un caso dado, las personas y las circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea.” (AUSTIN,1971: 56).

#### a. MEDEA, MÁS QUE HUMANA

La función del conjuro de la hechicera se inscribe en el marco de determinadas continuidades culturales tradicionales conocidas para el lec-

---

sotros abordaremos, lo encontramos provechoso metodológicamente para estudiar una situación altamente ritualizada como lo es el conjuro.

tor/espectador antiguo que la avalan en su rol de hechicera, y que son el basamento para que Séneca recorte la porción del mitologema en la que le interesa poner énfasis. Elisabeth del Sastre señala que la hechicera en este monólogo “demuestra que sus ascendentes familiares obran como categorizadores de sí misma” (DEL SASTRE, 2010:239). Medea es más que una hechicera realizando su conjuro. Se trata de “una personalidad que se separa de los límites humanos” (DEL SASTRE, 2010:239). Ella misma se inscribe en un linaje divino cuando menciona explícitamente su filiación con Eetes, hijo del Sol, y llama a este último *genitor* (v.33). Su inscripción en una ascendencia divina legitima el contenido del pedido y refuerza la posibilidad de llevar a cabo el procedimiento.

b. NOMBRAR A LOS DIOSES, CONJURAR LA TRAMA

Sin afán de ser exhaustivos en la descripción de cada una de las divinidades invocadas y en las remisiones de los epítetos, recopilaremos y organizaremos sus referencias para determinar la organización de las determinaciones pragmáticas del conjuro.

Medea invoca a un catálogo de dioses, que creemos que se puede segmentar de acuerdo con dos criterios: 1. según los propósitos de la hechicera, 2. según el lugar desde donde los dioses invocados ejercen su poder y la generación a la cual pertenecen.

1. Para sus propósitos Medea convoca a dos grupos de divinidades. Por una parte, a las que evocan la historia compartida con Jasón como garantes del pacto quebrado por él. La presencia de este grupo se vincula con la necesidad de Medea de una ayuda específica en vistas de una cuestión particular. Por otra, a las divinidades ctónicas, a los dioses de la muerte, en pos de su venganza.

La maga abre la obra con una invocación un tanto incierta, a los *dii coniugalis* (v.1), epíteto para referirse a Júpiter, Juno, Himen y Venus que nos conduce aún un poco vagamente hacia el conflicto central e interior de Medea. Sabemos por lo tanto ya en el primer verso que este se encuentra en

vinculación con la ruptura de la *fides* matrimonial.<sup>4</sup> Luego menciona a *Lucina* (v.2): se trata del epíteto para Juno en tanto presidente de los nacimientos, como *genialis tori [...] custos* <guardiana del lecho nupcial><sup>5</sup> (vv.1-2). Rodríguez Cidre señala que Medea la invoca como la protectora de las mujeres, pero más particularmente de las que ostentan un estatuto jurídico reconocido en la ciudad, es decir, las mujeres casadas legítimamente (RODRIGUEZ CIDRE, 2001:12). Finalmente refuerza su invocación y precisa un poco más los motivos del conjuro dirigiéndose a los dioses *...quosque iuravit mihi/ deos Iason quosque Medeae magis/ fas est precari...* <...por los cuales me prestó juramento Jasón, y a quienes es lícito, sobre todo a Medea, elevar sus ruegos...> (vv.9-11).

Además llama a que acudan los amos de la noche y de la muerte: *dominum [...] regni tristis* <el señor...del lúgubre reino> (v.11), Plutón, y Proserpina, así como también a las *sceleris ultrices deae*, <las diosas vengadoras del crimen> (v.13), las Erinias o las Furias, potencias primordiales invocadas con frecuencia por las hechiceras. Medea determina el modo de su aparición: *crinem solutis squalidae serpentibus/ atram cruentis manibus amplexae facem*, <con los pelos sueltos erizados de víboras/ estrechando la lúgubre antorcha en vuestras manos ensangrentadas.> (vv.13-14). Vernant señala que “son divinidades de la venganza por delitos cometidos contra consanguíneos. Las Erinias representan el odio, el recuerdo, la memoria de la culpa, y la exigencia de que el que la hizo pague”. (VERNANT, 1999:24). Llama a continuación a Titán *dividens orbi diem* <que distribuyes la claridad en el mundo> (v.5). Invoca así la ferocidad de las fuerzas naturales, “las fuerzas de la brutalidad violenta y el desorden apasionado” (VERNANT, 1999:32). Resta mencionar a *Hecate* (v.6) caracterizada por Medea como *triformis*, epíteto que se vincula con la representación que en tiempos de Séneca, en el fin de la antigüedad, tiene la diosa: “con tres rostros y tres cuerpos - sea para simbolizar las tres formas de Diana – celeste, terrestre, infernal-, sea

<sup>4</sup> En *Argonáuticas* de Apolodoro de Rodas se cuenta que, cuando la expedición de los Argonautas partió en compañía de Medea, Jasón le prometió hacerla su esposa, jurándole que le sería siempre fiel.

<sup>5</sup> Seguimos el texto latino de LEO. Todas las traducciones presentes en este estudio son de nuestra autoría.

como la diosa de los cruces de los caminos, cuidando de todas las direcciones” (TUPET, 1976:12). Esta apelación orienta pragmáticamente el conjuro de Medea. Al llamar a las divinidades de la muerte y del crimen, conjura determinaciones que después se explicitarán en el contenido del conjuro (cfr. punto d. en el presente trabajo) y que serán fundamentales para el desarrollo dramático de la obra.

En cuanto a 2., el lugar desde donde offician su poder, los garantes de su legitimidad como esposa y como madre y por lo tanto del pacto violado por Jasón son los *Dii coniugalis* y *Lucina*, todos del Olimpo. Invoca a los dioses frente a los cuales Jasón le ha jurado fidelidad y luego a los *adversa superis regna* <los reinos situados en la parte contraria a esta de arriba> (v.10), lo cual determina la espacialidad de aquellos a los cuales él se ha dirigido en su pretérito juramento. Cuando invoca al *noctis aeternae chaos* <el caos de la noche eterna> (v.4) se dirige a la primera forma del mundo desorganizado que representa a la vez el espacio, la materia original de las tinieblas. A las divinidades ctónicas, subterráneas, se dirige con el verbo *elicere*, que significa “hacer salir de bajo tierra”. Entre las divinidades del inframundo también se encuentra Hécate, que según Tupet “hace temblar al sol en tanto surge de las moradas subterráneas” (TUPET, 1976:13).

c. ¿UN CONJURO ADECUADO PARA UNA PROMESA PRETENDIDA?

Medea así invoca por una parte a los dioses celestiales, del Olimpo, como fantasmas de su propio pasado, como garantes de la ofensa recibida y de la ruptura establecida por la violación de Jasón de la legitimidad jurídica del pacto; y por otra parte a las fuerzas originarias del mundo, anteriores al surgimiento de las instituciones, a la Discordia que implica el caos, a la materia originaria de las tinieblas. Se trata de un *nefas* que exige a su propia historia y a la de las instituciones como garante de la violación por parte de Jasón de una de las condiciones establecidas por Austin en la *Doctrina de los Infortunios*: este no se comporta de la manera que ha determinado en el contenido de su promesa. El acto de Jasón pertenece a los que Austin considera “pretendidos” o “huecos”. Dicho incumplimiento se convierte en legitimador, desde la perspectiva de la hechicera, de la subversión que implica el

(des)orden del mundo conjurado. Medea con una expresión realizativa comienza la venganza por el incumplimiento de la expresión realizativa de Jasón. Trae a los antiguos testigos de dicha violación, nos ubica a nosotros, espectadores/lectores, como garantes de su *furor*, y nos invita a comprobar en el desarrollo de la acción dramática sus destrezas como maga en tanto verifiquemos el cumplimiento de lo conjurado.

d. LAS CIRCUNSTANCIAS: MEDEA EN UNA OSCURA ENCRUCIJADA ESPACIO-TEMPORAL

Los nombres de los dioses participantes del conjuro son los que contienen y permiten inferir el contenido de la historia compartida entre Jasón y Medea, son los de los fantasmas de su pasado, los de los testigos del pacto quebrantado y los de las fuerzas necesarias para intervenir en el futuro, son los amos de la muerte, las divinidades ctónicas, los agentes de la venganza. Las invocaciones de la hechicera ubican al conjuro entre su propia experiencia pasada y la proyección de su futuro, y a su vez lo determinan; la ubican entre el cielo y el inframundo, Medea invoca a la “casta divina que rechaza que otra casta divina ocupe su lugar en la sucesión de generaciones” (VERNANT, 1999:37). Medea se encuentra, como *Hecate triformis*, en una encrucijada de caminos. Archellaschi señala que el monólogo ubica “a la heroína en un espacio que corresponde al centro del universo” (ARCELLASCHI, 1990:361). Acaso en la encrucijada del cielo, la tierra y el infierno es donde Medea realiza su conjuro.

Sabemos además que el único haz de luz que ilumina las ceremonias, y por lo tanto la suya propia, es el de Hécate. Se trata según Tupet de “un momento propicio para la aparición de los manes...las sombras, acostumbradas a las tinieblas subterráneas, no pueden más que acomodarse a horarios nocturnos” (TUPET, 1976).

Recordemos además que de la Noche “surgieron todos los males, la muerte, las matanzas, las Erinias” (VERNANT, 1999:39). Si los rituales “están determinados por su contexto” (WULF, 2011:6), el *noctis aeternae chaos* <el caos de la noche eterna> en la que se ubica Medea es un centro originario, es, en términos de Garelli, “la Acción en sí, que incluye a todas

las otras acciones, que determina y pule toda otra acción dramática” (GARELLI,1997:24). Desde allí ella misma puede exhortar a las Furias, ya presentes en el inicio de sus nupcias, a que intervengan ahora en la realización de sus crímenes: *...coniugi letum nouae/letumque socero et regiae stirpi date* <dad muerte a la esposa nueva, y muerte al suegro y a la real estirpe>. Desde allí a su vez es posible arrojarle a Jasón las peores maldiciones: *uiuat; per urbes erret ignotas egens/ exul pauens inuisus incerti laris/ iam notus hospes limen alienum expetat*, <que viva, que ande errante por ciudades desconocidas, pasando necesidades/desterrado, temblando de miedo, odiado, sin un hogar fijo que como famoso extranjero anhele el umbral ajeno.> (vv.9-12)

#### e. UNA ACCIÓN QUE SE AGITA EN LA MENTE

Retomemos las consideraciones de nuestro filósofo del sentido común. Este señala que:

“En aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usen tengan ciertos pensamientos o sentimientos... entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos...”.

El plan de Medea de ocasionar una modificación del movimiento universal se presenta como originado en el interior. Las vísceras son el camino de la venganza, el camino de las Furias que avanza dentro de sí; el mundo entero, agitándose, radica dentro de su mente: *Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam* <En las mismas entrañas busca el camino para la venganza> (v.40); *effera ignota horrida, tremenda caelo pariter ac terris mala mens intus agitat* <calamidades atroces, inusitadas, horripilantes, que harán temblar por igual el cielo y la tierra agita mi mente> (vv-45-47).

TOMAR LA HUELLA: LA ACTUALIZACIÓN FORMAL DE UN SABER PRÁCTICO

Otra de las condiciones que Austin determina para el cumplimiento afortunado de una expresión performativa es que “el procedimiento debe llevarse a cabo...en forma correcta y en todos sus pasos” (AUSTIN, 1971:56). Wulf señala que es “un saber ritual práctico que es un presupuesto de la performatividad de la acción ritual.” (WULF, 2005:15). Medea, que se presenta como una maga experta, concedora de los pasos, está atenta a generalizar lo suficiente en sus invocaciones para asegurar la eficacia del conjuro sin que ninguna divinidad no mencionada se sienta ofendida, y también a particularizar también lo necesario. Tiene fuerza y autoridad. Cuando Wulf analiza la función del ritual como inductor de procesos miméticos señala que la repetición del ritual “consiste en tomar...la “huella” de acciones rituales precedentes y en aplicarla a la situación nueva.” (WULF, 2005:9) La repetición de determinadas fórmulas mágicas, en un determinado orden y con un determinado modo, hace posible que el conjuro tenga validez. Conjura al primer grupo de divinidades en primera persona del singular y establece el modo, con las palabras...*voce non fausta, precor*, <con voz nada halagüeña, yo os conjuro>, que, estandarizadas ya en los papiros mágicos, introducen numerosas fórmulas de la hechicería, e implican según Tupet “una orden y a la vez una obediencia inmediata por parte de la divinidad” (TUPET, 1976:14). También se muestra exigente con las divinidades de la muerte: en modo imperativo les indica que acudan. Las repeticiones de sus órdenes contribuyen a que no haya margen para un posible olvido y las del adverbio *nunc* del v.13 a no postergar la presencia.

### 3. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

En el presente trabajo determinamos las condiciones de adecuación del conjuro de Medea como acto performativo. Para ello esbozamos lineamientos para un análisis de los roles participantes, las circunstancias, los pasos del procedimiento y el requerimiento de una interioridad en consonancia con este (y por qué no determinante del mismo). El análisis del acto performativo queda inconcluso; sin embargo, si no se analizan las proyecciones del mismo, si no se determina la última condición establecida por Austin: “los

participantes tienen que comportarse efectivamente así en su oportunidad” (AUSTIN, 1971:56). Para ello es necesario abordar las implicancias del conjuro en términos dramáticos, estudiar a fondo de qué manera este hacer subvierte el orden del mundo, de qué manera retoma y resignifica elementos del mitologema, y cómo el acto mágico repercute en la constitución de la propia interioridad de Medea. Por otra parte, es necesario ahondar en las repercusiones de estas palabras/acciones en el ir y venir del resto de los personajes de la obra. La estrecha ligazón entre las determinaciones esbozadas por Medea en su conjuro inicial y la concreción de las mismas en el desarrollo de la obra nos permite retomar la consideración de F. Garelli acerca de la continuidad dramática entre los monólogos de la hechicera y las restantes partes de la obra. Consideramos que las palabras/acción que componen el monólogo inicial no sólo anuncian la acción dramática venidera sino que a su vez direccionan, motorizan, proyectan y sumen bajo el influjo de la magia a todo el desarrollo de la tragedia.

#### **EDICIONES LATINAS CON APARATO CRÍTICO Y TRADUCCIONES AL ESPAÑOL**

- CHAUMARTIN F.R.; Sénèque, *Tragedies*, Tome I. Paris, Les Belles Lettres, 2000; t.II.
- ELLIOTT, A.; Euripides *Medea*, edited by Elliot, Great Britain, Oxford University Press, 1979.
- HERRMANN, L.; Sénèque *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1924, t. I.
- LEO, F.; *Senecae Tragoediae*, Berolini, Apud Weidmannos MCMLXIII.
- ZWIERLEIN, O.; *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Stuttgart, 1986.

#### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

- ARCELLASCHI, A.; *Médée dans le Théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome, Ecole Française de Rome, 1990.

- AUDRAIN, C.; “La Médée de Sénèque: de la virgo nefas à Medea” en SATTI, N. (ed.) *Réécritures de Médée*, Centre de Recherches en études Féminines et études de genre, Université Paris 8, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, 2007.
- CABALLERO DEL SASTRE E.; “El furor de Medea en Ovidio (Met. 7.1-42) y en la tragedia de Séneca”, en STEINBERG, M.E. y CABALLERO, P. (eds), *Philologiae Flores*, Buenos Aires, UBA, 2010.
- DANGEL, J.; Monodie et chœurs dans la Médée de Sénèque. In: *Vita Latina*, N°162, 2001, pp. 11-21.
- GARELLI, F.M.H.; Sénèque et le temps dramatique. In: *Vita Latina*, N°147, 1997, pp. 20-29.
- GRAF, F.; “Medea, the enchantress from afar. Remakes on a well-known myth”. In: CLAUSS, J. J. JOHNSTON, S. I. (edd.); *Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton University Press, pp. 22-42.
- HERRMAN, J. G.; “Les tragédies de Sénèque étaient-elles destinées au théâtre?”. Dans: *Revue belge de Philologie et d’histoire*, 1924, vol. 3, pp. 841-846.
- HIDALGO DE LA V., M.J., ET CHAULET, R.; “Voix soumises, pratiques transgressives. Les magiciennes dans le roman gréco-romain”. In: *Dialogues d’histoire ancienne*, vol. 34 N°1, 2008. pp. 27-43.
- TUPET, A.M.; *La magie dans la poésie latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- PICONE, G.; “La Medea de Seneca come fabula dell’ inversione”, en LÓPEZ, A. – POCIÑA, A. (eds.); *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 487-533.
- NUSSBAUM, M.; “Serpents in the soul. A Reading of Seneca’s Medea”, in CLAUSS, J. J., 1997.
- VERNANT, *El universo, los dioses, los hombres*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1999.
- VIZZOTI, M.M; “Séneca, didascalias y voluntad de representación”. En *Auster*, n°12, 2007, UNLP.

**INSTRUMENTA STUDIORUM**

AUSTIN, J.; *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

LAUSBERG, H.; *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1968.

WULF, CH.; “Rituales, performatividad y dinámica de las prácticas sociales”. En *HERMÈS* 43, 2005 (trad. de González, M. para UBACyT F076 (2011-2014)).