

## LA CARNAVALIZACIÓN DEL “DIVINO” CLAUDIO

*Henry Campos Vargas\**

### ABSTRACT

From Bajtin's theory of Carnival, in this paper is analyzed one of the less known works of Séneca, *Divi Claudii απκολοκύντωσις*. Main characters of carnival in literature will be pointed along the study.

**Key words:** Bajtin, Theory of carnival, metamorphosis, Seneca, Classic literature.

### RESUMEN

Desde el punto de vista de la teoría del carnaval de Bajtin, en este artículo se analiza una de las obras menos conocidas de Séneca, *Divi Claudii απκολοκύντωσις*. Las principales características del carnaval en la literatura serán destacadas a lo largo del estudio.

**Palabras clave:** Bajtin, Teoría del carnaval, metamorfosis, Séneca, Literatura Clásica.

### 1. Generalidades sobre la obra

Dos grandes tópicos de la literatura antigua son rescatados por Séneca en la *Apocolocintosis del Divino Claudio*: la idea de metamorfosis en la configuración del mito y el estilo de la literatura historiográfica.

Mediante un vocabulario sencillo y una elaboración literaria descuidada (Séneca 1934: v), nuestro autor sigue el hito marcado por Ovidio. Este, en su obra *Las Metamorfosis*, explotó prolijamente este concepto en un mismo plano. De ellas, la más excelsa, reservada para personajes sobresalientes, lo era la apoteosis. Eneas y César fueron de las criaturas privilegiadas que la recibieron, mientras, para Augusto y la propia persona del autor, se pronosticaba un destino semejante.

De esta forma, Ovidio escribe hacia el final de su obra:

Sin embargo, en la mejor parte de mí seré llevado eterno por encima de los elevados astros, y mi

nombre será imborrable y, por donde se extiende el poderío romano sobre las domeñadas tierras, será leído por la boca del pueblo, y a lo largo de todos los siglos, gracias a la fama, si algo de verdad tienen los vaticinios de los poetas, VIVIRE. (1997: 795)

La influencia y relación con Ovidio se admiten expresamente en el contenido de la pieza. Diéspiter, personaje secundario que funge como cónsul en la ciudad celestial, arguyó en su momento a favor de Claudio:

*Censeo uti divus Claudius ex hac die deus sit ita uti ante eum quis optimo iure factus sit, eamque rem ad Metamorphosis.*

Opino que el divino Claudio desde este día sea dios, de igual modo que quien con óptimo derecho haya sido hecho dios antes que él, y que este asunto sea añadido a las *Metamorfosis* de Ovidio-. (Séneca 1979: IX.5, para la versión latina y su traducción, salvo indicación en contrario, seguiré la obra aquí citada.)

De lo anterior, resulta comprobada, de manera clara, la influencia de Ovidio en Séneca.

\* Licenciado en Filología Clásica.

La metamorfosis-apoteosis se encuentra en estrecha relación con el concepto de *apocolocíntosis*, presente en el título de la obra. A través de ella, Séneca trastorna, divinamente, en un nivel fonico y semántico el lenguaje, rasgo fundamentalmente carnavalesco. Este juego de palabras ha dado lugar a numerosas polémicas e interpretaciones, pues el título no sólo es impronunciable, sino también intraducible.

El autor estaba consciente de la parodia que establecía sobre el cultismo griego ἀποθέωσις. Este concepto está presente en la discusión en el Olimpo al recibir al exemperador. Así, leemos en boca de Augusto -en su intervención en la *curia* celestial- lo siguiente:

*hunc deum quis colet? quis credet? dum tales deos facitis, nemo vos deos esse credet.*

-A este dios quién rendirá culto? quién creará en él? Pues tales dioses hacéis, nadie creará que vosotros sois dioses-. (Séneca, 1979: XI.4)

Para los miembros del Olimpo, resulta inadmisibles contar a Claudio entre los suyos.

Los estudiosos han derivado la palabra *apocolocíntosis* del término griego κολοκύνθη, calabaza, de donde se obtiene el título de *Calabacización del divino Claudio*. Sin embargo, surge una incógnita en este punto: Claudio nunca se transforma en calabaza.

Aunque existan indicios en el texto de los rasgos grotescos de la figura del emperador después de morir, éstos no son concluyentes. Resulta más probable que nos encontremos ante un empleo metafórico de la imagen de la calabaza, asociada a la falta de inteligencia y pocas luces de este soberano. Tal uso se encuentra en un contemporáneo de nuestro autor, Petronio, cuando Trimalción sentencia en uno de sus discursos:

Acuario, a los taberneros y gentes cuya cabeza es calabaza. (1994: 66 y 67).

No cabe duda de que Séneca jugó libremente con el lenguaje en su título, pues se sirvió de él como de un aliado en la degradación del difunto emperador. Tal rebajamiento carnavalesco

representa, lingüísticamente, el destronamiento que se narra. La pérdida de la vida y los atributos divinos, se encuentran estrechamente vinculados al destino infernal del protagonista.

La ruptura-liberación que constituye el título no sólo se haya en su terminología sino en el mismo contexto de la obra de Séneca, pues se opone, en forma tajante, a una obra precedente, su *Consolación a Polibio*, en donde destacaba el carácter laudatorio hacia el entonces emperador Claudio.

Otra ruptura la hemos encontrado en la ausencia de transmutación vegetal en Claudio. Aunque faltan algunos fragmentos de la obra, no parece que en ellos se encontrara descrito este proceso. No obstante, también mencionamos que parecía haber un leve indicio de cambio físico en la descripción del encuentro de Hércules con Claudio, al describirse al emperador como

*Tum Hercules primo aspectu sane perturbatus est, ut qui etiam non omnia monstra timuerit. ut vidit novi generis faciem, insolitum incessum, vocem nullius terrestris animalis sed qualis esse marinis beluis solet, raucam et implicatam.*

Entonces Hércules a la primera vista se turbó completamente, como quien aún no había temido todos los monstruos. Cuando vio su faz de un nuevo género, su insólito caminar, su voz, de ningún animal terrestre, sino cual suele ser en las bestias marinas, ronca y embrollada. (1979: V.3)

Indicamos, al inicio, la influencia de la historiografía en Séneca, la cual se desprende de la introducción que precede al inicio de la narración.

Séneca principia a semejanza de las grandes obras de historia cuando apela a fuentes supuestamente fidedignas. Consigna fechas precisas, pero simultáneamente parodia la técnica historiográfica para burlarse del propio lector con estas palabras

*si libuerit respondere, dicam quod mihi in buccam venerit. quis unquam ab historico iuratores exegit?*

Si se me antojare responder, diré lo que a la boca me viniere. Quién jamás exigió de un historiador testigos jurados? (1979: I.2)

## 2. Sátira menipea, cultura popular y carnaval

Poco es lo que se conserva en la actualidad de la sátira menipea. De los ciento cincuenta libros que escribiera Varrón, ninguno se conserva, tan sólo cerca de noventa títulos.

Sin embargo, los especialistas han podido deducir, a grandes rasgos, el contenido temático de estas obras: versaban sobre temas de la vida de sus contemporáneos, los problemas cotidianos, así como religión y política. Algunos consideran que poseían corte moralizante. Para Julia Kristeva:

La menipea es a la vez cómica y trágica, es más bien seria, en el sentido en que lo es el carnaval y, por el estatuto de sus palabras, es política y socialmente subversiva. Libera el habla de las exigencias históricas, lo que implica una audacia absoluta de la invención filosófica y de la imaginación. (1981: 214)

En la esfera formal, el rasgo que más ha caracterizado este género de sátira es la mezcla de prosa y verso.

En la obra objeto de este trabajo, vemos ejemplificado claramente lo anterior.

La *Divi Claudii ἀπκολοκύντωις* es, a todas luces, una obra satírica, no sólo por la estructura —la cual se identifica con este tipo de sátira, sino por el desarrollo.

Aunque su estilo haya sido descrito, en modo general, como descuidado, reciente le ha sido dado su verdadero lugar al asociársele con el latín vulgar, del cual resulta ser un claro exponente.

Como sátira menipea, la pieza de Séneca mezcla prosa con verso, y es la única que se conserva casi en su totalidad. (Kenney, E. J. 1989: 691)

Encontramos *La naenia*, canto en verso, en el período X con la forma de tetrapodias anapésticas, (Séneca 1979: ix) treinta versos en total, los cuales han sido divididas en 29 tetrapodias y 2 dipodias, por motivo de dos hiatos irreconciliables. El empleo de anapestos no resulta extraño en la composición paródica. Ya la comedia antigua griega se había caracterizado por el uso de anapestos en la parábasis —a este propósito, la influencia de un comediante como Menandro aún

no ha sido estudiada con profundidad—. En nuestra obra, *la naenia* es entonada por el pueblo, a fuer de verdadero coro, acaso paralelo a la estructura en Menandro, tanto por su función como por su lugar hacia la mitad de la narración.

El carácter satírico de la obra se caracteriza por la invectiva personal dirigida contra Claudio y la crítica política. Mediante el empleo del epíteto, la persona de Claudio es continuamente rebajada-destronada. (Véase Bajtin 1986: 175) Son numerosas las invectivas lanzadas en su contra.

El mismo adjetivo de *divino*, con el que es calificado, resulta ambivalente, en lo que Bajtin denomina agasajo-insulto: desempeña una función destronadora considerable.

La misma figura individual del emperador aparece asociada a lo bajo-inferior-material. En este sentido, es clara la advertencia entre los dioses de evitar la inclusión de este hombre entre su corte. La reticencia de Augusto es determinante en el proceso de degradación: su figura se opone, diametralmente, a la de Claudio y destaca la vileza de Claudio, cuya incorporación al Olimpo amenaza con degradar a las divinidades pre-existentes: la conclusión es apodíctica.

En torno a la persona del emperador, los componentes del ridículo son patentes. Así se le achaca su misma procedencia: galo-germana, y en su lengua, la cual resulta casi incomprensible, pues es un verdadero βάρβαρο”.

Del origen de Claudio se apunta:

*natus est a Vienna, Gallus germanus. Itaque, quod Gallum facere oportebat, Romam cepit.*

Nació en Viena y era galo-germano. Por lo tanto, como Galo, convenía que tomara Roma. (1979: 1).

En tal afirmación, se asoma un componente xenofóbico dentro de la cultura romana, a la vez que se vuelca en contra de los precedentes históricos de las luchas romanas.

El vínculo de la condición bárbara y la lengua, que hemos apuntado, constituye un tema constante en la literatura antigua. Se encuentra en *Las Aves* de Aristófanes (368), donde la abubilla recrimina a sus compañeras plumíferas el haberles enseñado a hablar.

La misma expresión βάρβαο” posee origen homomatopéyico, pues reproduce la ininteligibilidad de lo pronunciado por los extranjeros. Con ocasión de esta circunstancia, en la obra se llama a Hércules, dadas las múltiples travesías que hizo a lo largo del mundo antiguo para que trate de comunicarse con Claudio.

Detrás de todo este juego personal, se descubre un trasfondo político, no sólo en cuanto a las relaciones externas de Roma, sino hacia su interior: se critica la decisión del Senado de divinizar a Claudio. Este acto político sirve a Séneca como motivo para avalanzarse contra esta institución de gobierno.

Las *curiae* celestiales, una de cuyas acepciones es, precisamente, la de Asamblea, Senado celestial (VOX 1990: 121), y las infernales, parodian, en su funcionamiento, al Senado romano: discurren sin orden, arbitraria y caprichosamente: es una libertad propia del carnaval. No en vano, se considera:

---

Las formas carnavalizadas más tempranas son el diálogo socrático y las sátiras menipeas (Selden 2001: 59).

Tal imagen de la asamblea corre paralela a la de la plaza popular: todos los habitantes del cielo y el infierno asisten en igualdad de condiciones al evento –el arribo del emperador–; todos participan, las jerarquías son abolidas; hombres y dioses hablan; insultan y alaban por igual. La presidencia aparece como un cargo decorativo al igual que el consulado, pues no tienen ingerencia mayor en la resolución final.

Nos encontramos, así, en un ambiente de carnaval que rodea, no sólo la muerte del emperador, sino su tránsito por el mundo de los muertos. En el mismo infierno, la reunión interrumpe el desarrollo de los destinos, excepción hecha de Sísifo, Tántalo e Ixión, por motivos míticos obvios.

La crítica política no sólo se dirige contra la conducción de la *res publica* en Roma, sino a la misma labor desempeñada por Claudio: es una crítica de actualidad (Bajtín 1986: 167).

En este sentido, este emperador manejó la esfera de lo público como asuntos privados suyos y se caracterizó, en sus actos, por la arbitrariedad, capricho, venganza e injusticia. A este respecto,

las acusaciones de su prepotencia, costumbres y deformidad moral son evidentes. (Puede verse Séneca 1979: VI.2 y X).

Contra él, en un concierto polifónico, se elevan las voces de la Asamblea para dictar sus decretos: primero, la expulsión del Olimpo; segundo, la condena a jugar a los dados perpetuamente.

La Asamblea precede y concluye la intervención del tribunal paródico, unipersonal, donde, sin nombrar abogado, permitirle defensa o recibirse prueba alguna: se llega a la imposición de una pena, que, en el pensamiento del lector, será apreciada como justa.

### 3. La imagen de la muerte

La muerte del emperador le permite a Séneca desarrollar el motivo ambivalente de la *muerte-nacimiento-resurrección* (Sobre este punto, puede consultarse BAJTÍN 1995: 298 y 318) a lo largo de un proceso destronador y rebajante, estrechamente vinculado a los elementos de lo *bajo-inferior-material*.

La descripción de la agonía de Claudio, en boca de Mercurio, es presentada como un *martirio*, un *suplicio prolijo*, una verdadera lucha por más de 64 años.

En los detalles de los gestos, la angustia, la presión del alma dentro del cuerpo para salir, se llega a descubrir la figura de un claro alumbramiento.

Séneca escribe:

*Claudius animam agere coepit nec invenire exitum poterat.*

Claudio empezó a exhalar su alma y no encontraba salida para ella. (1979: III)

El paralelismo con la figura del parto resulta evidente: el alma busca salir, pero no puede; es preciso un esfuerzo considerable para conseguirlo.

Para facilitar esta labor, Mercurio acude a las Parcas, cuyo nombre en latín, *parcae*, significa parturientas (Biedermann 1996: 352). La función de estas diosas en el contexto de la obra se refuerza por el empleo que hace el autor de tan sólo dos de los nombres de ellas, Láquesis y Cloto.

Las Parcas eran originalmente diosas de la natalidad con los nombres de Decuna y Nona. (Biedermann 1996: 353)

Es probable que haya sido la influencia Griega la que haya dado lugar a la conocida terna. Como se aprecia, Séneca respeta la visión primitiva latina de estas divinidades.

Aunque Claudio sufra en este trance, el cual oscila entre la muerte y el alumbramiento, una atmósfera de comicidad se respira en derredor. Efectivamente, Mercurio les manifiesta, en tono satírico, a aquellas diosas:

*Patere mathematicos aliquando verum dicere, qui illum, ex quo princeps factus est, omnibus annis, omnibus mensibus efferunt.*

Permite que los astrólogos acierten una vez. Desde que empezó a ser príncipe, entiérranle todos los años y todos los meses (Séneca 1979: III.2).

El carácter contestatario de la cultura popular frente a la oficialidad salta a la vista en las líneas.

También está presente el pensamiento popular en la identificación topográfica del acceso del alma al cuerpo: la boca (al respecto puede verse Biedermann 1996: 68).

Sobre este punto, es pertinente rescatar el pensamiento de Bajtin:

Está, ciertamente, ligado a lo bajo corporal topográfico: la boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales. La imagen de la absorción y de la deglución, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y de la destrucción, está relacionada con la boca abierta (1995: 292).

La apertura de la boca y la muerte se encuentran conjugadas en la representación simbólica esbozada por Séneca.

Lo bajo corporal no sólo es encontrada en esta imagen, sino en el mismo instante de la muerte del emperador: Claudio no sólo expulsa su alma sino algo más... Este *algo* es una excreción; gracias a ella, Claudio ha sido doblemente destronado: la muerte lo separa de su trono y el proceso, en sí y por sí mismo, lo ha rebajado.

*Vae me, puto, concacavi me.*

-Ay de mí, creo que me cagué. (Séneca 1979: IV.3)

En estas postreras palabras del soberano, se halla un nuevo elemento que refuerza la presencia de lo bajo-inferior-material en su muerte.

Todas estas *excrecencias* y *orificios* están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se *superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo*, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, *los actos del drama corporal*, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.) el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte (...) *se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo*; en todos estos acontecimientos del drama corporal, *el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados* (Bajtin 1995: 285-286).

Queda claro: no sólo se ha expulsado el alma, sino esta secreción, con lo cual la imagen del parto queda con esto completada.

La muerte de Claudio marca, en el contexto de la obra, la superación de un hombre viejo por uno nuevo: Nerón. Concluye un mundo antiguo que se ve superado por uno mejor, transición simbolizada mediante el paso del cuerpo humano de Claudio a uno *divinizado*.

En palabras de Bajtin:

La muerte es una imagen ambivalente, lo que explica que pueda ser alegre. La imagen de la muerte, al fijar el cuerpo agonizante, individual, engloba al mismo tiempo una pequeña parte de otro cuerpo naciente, joven, que incluso si no es mostrado y designado de manera especial, está incluido implícitamente en la imagen de la muerte. Allí donde hay muerte, hay también nacimiento, alternancia, renovación (1995: 369).

Con esto, la muerte-alumbramiento no sólo tiene lugar en el plano individual, sino se ve proyectado en el macrocosmos de la obra.

Aunque hablemos de un cuerpo *divinizado* del emperador, lo cierto es que, en el Olimpo,

asume rasgos grotescos. Tal vez, en este momento, ocurra la *calabacización*; no lo sabemos; sin embargo, son innegables los rasgos monstruosos asumidos por el monarca. El pensamiento de Hércules –a quien se le llama para atender al visitante– resulta sumamente satírico en este sentido:

*putavit sibi tertium decimum laborem venisse.*

–pensó que le había llegado su décimo tercer trabajo. (Séneca 1979: V.3)

Este héroe se dirige a Claudio mediante del apelativo de *quasi homo*, casi hombre. Claudio se ha transformado, aparentemente, en un ser ambiguo, confuso. No se precisan sus rasgos humanos; su lengua no se entiende con claridad. Tal ambigüedad se manifestaba en su propia muerte, desprovista de dolor y llanto, causa de inmensa alegría. En palabras de Séneca:

*nemo felicitatis suae obliviscitur.*

Nadie olvida sus momentos de felicidad. (1979: V.1)

#### 4. El descenso carnavalesco a los infiernos

De acuerdo con Bajtin:

Toda jerarquía es abolida en el mundo del carnaval. Todas las clases sociales, todas las edades son iguales (1995: 225).

Hemos comentado, anteriormente, los rasgos carnavalescos de las curiae celestes e infernales. Estos rasgos aparecen reproducidos también en el cortejo funerario de Claudio, donde un solo espíritu se ha apoderado de todos: la alegría.

Una verdadera fiesta une al pueblo romano, la euforia alcanza tal magnitud que Mercurio, a quien se encomendó el traslado del alma de Claudio, prefiere ocultar el rostro del emperador para no turbar la celebración (Séneca 1979: XIII.1). La fiesta ha abolido la distinción de clases sociales, todos festejan.

Unos cuantos abogados, servidores espurios, lloran y completan, a la perfección, el carácter ambivalente de toda celebración: no lloran por el difunto; lloran por ellos mismos.

El emperador, a paso lento, es cosificado: un mero objeto de burla en medio de un verdadero juego con él.

No es de extrañar que, al descender a los infiernos, Claudio atravesase el Campo de Marte, el campo de los juegos, dedicado al deporte y al entrenamiento militar. (Horacio 1996: Sátiras 1.1.91 y 2.6.49)

(Sobre el tema de los juegos volveremos, hacia el final del presente trabajo).

#### 5. La ambivalencia del infierno

La imagen del carnaval es dinámica, transformadora, universal. Como bien señala Bajtin:

La cultura popular del pasado se ha esforzado siempre, en todas las fases de su larga evolución, en vencer por la risa, en desmitificar, en traducir en el lenguaje de lo *bajo* material y corporal, (en su acepción ambivalente) los pensamientos imágenes y símbolos cruciales de las culturas oficiales (1995: 355-356).

No podía quedar fuera del discurso de Séneca el infierno, complemento discursivo del cielo, como parte esencial del destronamiento de Claudio.

El movimiento de ascenso-descenso, subida-caída, ingreso-expulsión de Claudio, es profundamente carnavalesco. En el cielo había sido confusamente recibido, aunque entró lleno de esperanzas, como ser divino que era, es ridículamente expulsado en medio de una discusión más apropiada a la plaza pública, no de un tribunal celestial.

A pesar de la ausencia de golpes –componentes importantes de la cultura popular– encontramos en su lugar la palabra ridiculizadora, destronadora, en medio de la cual el emperador descende a los infiernos, cuya imagen,

es asimismo ambivalente, éstos fijan el pasado, lo que ha sido denigrado, condenado, indigno de existir en el presente, periclitado e inútil, pero engloban también una pequeña parte de la vida nueva, del porvenir en el mundo, pues es éste el que, en último término, condena y liquida el pasado, lo antiguo. (Bajtin 1995: 369)

Sin embargo, encontramos empujones en la expulsión de los cielos, así como la acción de arrastre hasta el averno aplicada a la persona del soberano.

Como parte de este cuadro de carnaval, el infierno descrito por Séneca no posee rasgos lúgubres ni tenebrosos, pues no aparece vinculado con la idea del tormento.

Así como en el cielo, el mundo sublunar, Claudio se enfrenta a una nueva discusión, semejante a la de las plazas públicas, cuyo propósito es determinar la pena del emperador, condena que será calificada de *laborem irritum* (Séneca 1979: XIV.5), trabajo inútil.

Por esto, la consumación del destronamiento se desarrolla en el infierno, donde Claudio mismo ve permutada su condición personal, social y divina: una verdadera inversión carnalesca.

No es de extrañar que Narciso, al recibir al emperador en este reino, emplee estas palabras:

*Quid di ad homines?*

¿Qué hacen los dioses entre los hombres? (Séneca 1979: XIII.2)

un contraste irónico entre la supuesta condición divina del monarca y su nuevo estado.

Aunque este infierno de Séneca sea muy distinto de la imagen cristiana posterior, tampoco es muy semejante a la de los pueblos antiguos: los personajes no parecen haber bebido de las aguas de Leteo, puesto que poseen una memoria perfecta.

## 6. La condena de Claudio

Aunque hemos mencionado la pena que sufrirá el emperador en los infiernos, conviene analizar, rápidamente, su simbolismo dentro del marco de la cultura popular.

La condena decretada por la Asamblea infernal –el jugar dados– no debe considerarse casual. En el interior del discurso, así como en el exterior, revela una coherencia sobresaliente. No sólo obedece al proceder azaroso, arbitrario de Claudio en la conducción del Estado, sino pone

de relieve, en el ambiente, que el denominador común es el *tiempo festivo* (Bajtín 1995: 212).

Su arribo al infierno constituyó una verdadera ruptura del tiempo lógico, cotidiano. Un coro democrático participó en la definición de la sentencia y llegó el acto condenatorio a disponer:

Trátese como él trató a los otros, y será hecha justicia. Hízose un silencio enorme. Todos estaban estupefactos, atónitos ante tamaña novedad; decían que jamás se había hecho cosa semejante. (Séneca *Obras completas*: 697)

Una sentencia tan sorprendente, para los circunstantes, muestra una nueva ruptura carnalesca del orden común, del discurso oficial. Frente a ella, Claudio reacciona irónicamente:

*Magis iniquum videbatur quam novum.*

Le parecía más inicua que nueva. (Séneca 1979: XIV.3)

No podía parecerle nueva la iniquidad, porque la había tenido por compañera a lo largo de su vida, una nueva invectiva contra el emperador.

A partir de este punto, Séneca se precipita hacia la conclusión de la escena. Las oraciones yuxtapuestas abundan, el discurso se encajona, las descripciones se suprimen, se acelera el paso hacia el cierre de la obra.

La Asamblea pasa a buscar aquel trabajo inútil de que habíamos hablado, para lo cual

*tum Aeacus iubet illum alea ludere pertuso fritillo.*

Entonces Eaco manda que él juegue a los dados con un cubilete agujereado. (Séneca 1979: XIV. 4)

El juego de dados era el corolario lógico que debía cerrar el proceso contra Claudio. Corre paralelo a la idea del *alea iudiciorum* –los azares del proceso– (Bajtín 1995: 214) presente a lo largo y ancho de esta sátira.

No debe extrañarnos esta asociación: la intensa vida pública de Séneca, los procesos a los cuales se vio sometido y la cultura jurídica romana configuran un ambiente idóneo para establecerla. Recordemos, al respecto, la famosa frase de Julio César, recogida por Suetonio, al cruzar el

Rubicón Arestino: *alea iacta est*, la suerte está echada. (Biedermann 1996: 136)

El tema del juego era de suma importancia en la cultura clásica. De acuerdo con Bajtin:

Las imágenes de los juegos eran consideradas como una fórmula concentrada y universalista de la vida y el proceso histórico, felicidad-desgracia, ascenso-caída, ganancia-pérdida, coronación-derrocamiento. Una especie de vida en miniatura latía en los juegos (traducida al lenguaje de los símbolos convencionales) de modo muy simple. Además, el juego permitía al hombre salir de los moldes convencionales, lo liberaba de las leyes y reglas, le permitía reemplazar las convenciones corrientes por otras más numerosas, alegres y ligeras. (1995: 211)

Junto a este simbolismo popular del juego de dados, encontramos el vínculo que posee en su asociación con el futuro, el destino, en particular, con la voluntad divina. (Biedermann 1996: 136)

El porvenir de Claudio se hace ambivalente, lúdico, pero frustrado, lo cual refuerza el carácter sobrenatural de la condena y su eternidad.

Sin embargo, encontramos una ruptura: inesperadamente la pena se conmuta: Claudio, en el proceso de destronamiento, cae en servidumbre; es regalado dos veces y concluye como *instructor de causas*.

De esta forma, la pena aparece desprovista de cualquier carácter tenebroso y constituye un renacimiento, propio del ambiente de carnaval que envuelve a esta obra, siempre bajo el foco del destronamiento del emperador.

## Bibliografía

- Aristófanes. *Obras completas*. Buenos Aires: Librería "El Ateneo".
- Bajtin, Mijail. 1986. *Problemas de la poética de Dostoyevski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, Mijail. 1995. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Biedermann, Hans. 1996. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberoamérica, S. A.
- Grimal, Pierre. 1979. *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberoamérica, S. A.
- Horacio. 1996. *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Edición bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Kenney, E. J. 1989. *Historia de la literatura clásica*. Tomo II, Literatura Latina. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Kristeva, Julia. 1981. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lucio, Anneo Séneca. 1979. *Apocolocintosis del divino Claudio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lucio, Anneo Séneca. 1934. *L'Apocoloquintose du divin Claude*. Texte établi et traduit par René Waltz, professeur a l'Université de Lyon. Paris: Les Belles Letres.
- Lucio, Anneo Séneca. *Obras completas*. Madrid.
- Ovidio. 1997. *Metamorfosis*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Petronio. 1994. *El satiricón*. Barcelona: Edicomunicaciones, S. A.
- Selden, Raman, et al. 2001. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Vox. 1990. *Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino*. Barcelona: Bibliograf, S.A.