

# ACCIÓN Y ESCENARIOS EN DOS PASAJES DE ANNALES DE TÁCITO

JOSÉ ALBERTO RODRÍGUEZ SOBRINO  
*Universidad de Salamanca*  
*alberto\_roso@hotmail.com*

“Tacitus summarized everything because he saw everything”.

(Montesquieu, *The Spirit of Laws*, libro 30, cap. 2, *pace* Mellor, 1993: 6)

## 1. OBJETO DE ESTUDIO, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Dentro de las posibilidades de dramatización del relato histórico antiguo, en este caso en Roma, el presente trabajo trata la configuración dramático-teatral de dos “escenas” de los Anales de Tácito, pertenecientes en concreto al episodio de la rebelión de las legiones de Germania a la muerte de Augusto (14 d. C.). La primera (1) corresponde a la frustrada asamblea<sup>1</sup> de Germánico (*ann.* 1.35) –el entonces *imperator* de las dos provincias y protagonista para Tácito del conjunto del episodio–, para disuadir desde su autoridad a las cuatro legiones sublevadas de la segunda Germania (1<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup> y 21<sup>a</sup>); en ésta el contenido dramático o ficcional, como tal ya

1 Sin autonomía siquiera en estilo indirecto (34.4) frente al clímax de su posterior discurso en estilo directo (1.42-43).

bien estudiado<sup>2</sup>, es representado por las protestas (*Atrocissimus... clamor*, 35.2) de los veteranos rebeldes, quienes exhiben con crudeza sus “cicatrices” de guerra y “las marcas de los latigazos” (35.1). A continuación, el general amenaza con suicidarse (35.4) y los gregarios lo instan con perfidia, hasta que se llega a un punto irreversible con el caso de Calusidio: este desconocido le presenta al general “su sable desenvainado, añadiendo que estaba más afilado” (35.5).

La segunda escena (2) es la crítica salida de Agripina y las otras mujeres principales del campamento (1.40.3-41), que se desarrolla como un “desfile público” a los ojos de los soldados en el punto álgido del motín (1.39). La situación<sup>3</sup> presenta las lágrimas comunes de las acompañantes de la esposa del general (*lamentantes... amicorum coniuges*, 40.4), en cambio entera, y (por lo mismo tanto más destacables) las de Germánico (*gemitusque ac planctus*, 41.1). Tal material da ficción a estos personajes, mientras que con los soldados hacen lo propio otras emociones también tópicas como su *pudor* y *miseratio* (41.2<sup>4</sup>); éstos acaban por arrepentirse, precisamente ante el “espectáculo”<sup>5</sup> que contemplan (*flexit, orant*, 41.3).

Tras ello sigue el discurso final de Germánico (1.42-43), con el que el reinstaurado general convencerá a los militares de que deben redimirse y pagar la penitencia (1.44).

Por lo general, el πάθος de estas emociones se atribuye convencionalmente a la ficción o contenido dramático –*fabula* (Cic. *Inv.*

2 La bibliografía es muy extensa –*vide* V. E. PAGÁN, *A Companion to Tacitus*, Malden MA-Oxford-Chichester 2012– pero por su carácter pionero, aunque no por ello menor profundidad, hay que citar la obra de B. Walker (*The Annals of Tacitus. A Study in the Writing of History*), Manchester 1952), quien interpreta unitariamente las dos revueltas de Panonia y la sucesiva de Germania de 14 d. C., contrapuestas de manera expresa en el discurso de Tácito como extensión del retrato de sus dos distintos mitigadores, Druso y Germánico; en concreto, el tenor de la manipulación factual en la última incide en el valor dramático que Tácito atribuye en su obra a la figura del hijo de Druso (110-131, esp. 129-131).

3 Por narratología una περιπέτεια (Ar. *Poet.* 50,52,53,56a). *Vide* R. HEINZE, *Vergils epische technik*, Leipzig-Berlín 1908, esp. 321 ss.; E. BURCK, *Die Erzählungskunsts des T. Livius*, Berlín 1964, esp. 216.

4 D. R. BLACKMAN y G. G. BETTS, *Concordantia Tacitea. A Concordance to Tacitus 2*, Hildesheim 1986, 1049, s. u., *miseratio*; 1398, s. u., *pudor*.

5 Aunque no en este caso, Tácito explicita el término *spectaculum* varias veces; sobre su empleo *vide* I. BORZSÁK, “*Spectaculum*. Ein Motiv der tragischen Gescichtsschreibung bei Livius und Tacitus”, *ACD* 9 (1973) 57-67, esp. 64-7.

1.27-30)– de la obra histórica y artística<sup>6</sup>, dentro de una dicotomía básica materia/forma; de estas dos caras de la moneda, la segunda, a su vez, se resumirá en la expresión, técnica, si se quiere, del contenido ficcional: las emociones apuntadas de los dos fragmentos. En cuanto a este segundo aspecto, hay que partir de una primera distinción entre lo “dramático” y lo “teatral”, conceptos frecuentemente confundidos; la teatralidad<sup>7</sup> se refiere de modo especial a la escenografía y su caracterización; es decir, el escenario o marco, su atrezzo y el vestuario de los personajes, así como la interacción de éstos, sus movimientos y gestos, su voz –lo que en concreto la retórica ha entendido tradicionalmente por la *actio* del orador, y que en el teatro responde a una parcela de la propia escenografía–.

Así, la teatralidad de un relato está relacionada con su presentación, con el marco en que esta se desarrolla y, por tanto, se concretiza en la *evidentia* descriptiva<sup>8</sup>, figura que “simula” una puesta en escena parateatral del relato, siguiendo el patrón retórico de toda descripción<sup>9</sup>. En cambio, cuando, en el plano distinto de su estructura, a ésta se le llama “dramática”, se toman como referencia principios como la progresión y el dinamismo, por medio de los que la forma del relato tiende a compadecerse de la “agilidad” de la obra dramática, materializada esencialmente en el diálogo. El procedimiento es funcional y no atiende tanto a la conexión déctica

6 C. CODOÑER, “La historiografía latina: un modelo imitativo”, *Studia Historica* 13 (1995) 15-26.

7 Que tampoco debe ser confundida con la teatralización: el carácter público de una “escena” narrativa, o que, como en un teatro, los actantes son de dos tipos, actores y espectadores; para el recurso en Tácito uide S. BARTSCH, *Actors in the Audience: Theatricality and Double speak from Nero to Hadrian*, Cambridge-Londres 1994, esp. 1-35; F. SANTORO L'HOIR, *Tragedy, Rhetoric and the Historiography of Tacitus' Annals*, Ann Arbor 2006, esp. 231-232; F. GALTIER, *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite. Étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales*, Bruselas 2011, esp. 136 ss. Este procedimiento, de inspiración figurativa –cf., la pintura mitológica, especialmente del siglo IV: E. VARNER, “Grotesque Vision. Seneca's Tragedies and Neronian Art”, en G. HARRISON (ed.), *Seneca in Performance*, Londres 2000, 119-136, esp. 127-130–, avanza con el Imperio, donde, en las tragedias de Séneca, las escenas de mensajero o análogas, y, en general, todo pasaje narrativo del propio drama, se hacen más frecuentes, uide M.-H. GARELLI-FRANÇOIS, “Tradition littéraire et création dramatique dans les tragedies de Sénèque: L'exemple des récits des messagers”, *Latomus* 57 (1998) 15-32, esp. 28; J. A. SHELTON, “The Spectacle of Death in Seneca's Troades”, en G. HARRISON (ed.), *o. c.*, 86-118; E. Varner, *o. c.*, 130.

8 Cf. Cic. *Inu.* 1.47-49; Quint. 8.3.67-8, a partir de las *eueriones urbium* de la historiografía.

9 T. D. BARNES, *Ammianus Marcellinus and the Representation of Historical Reality*, Ithaca, Nueva York 1998, esp. 189.

entre el drama y los propios discursos de la historiografía en estilo directo, como a la trasposición a través de recursos narrativos del dinamismo (dialógico) del drama (3).

Por tanto, *actio* y dramatización no son en origen lo mismo, pero es cierto que si no hay acción –“drama”–, tampoco hay *actio*, cuyos registros descriptivos existen precisamente en el contexto de una acción; sin éste, sólo se está ante una descripción. Así, se puede concluir que el drama es el punto de partida de la *actio*, lo que, de hecho, puede sustentar, en términos dramatizantes y fuera de la oratoria, un uso amplio del término: el drama caracterizado con sus respectivos registros de representación. Pero la etimología sustenta la raigambre de esta porosidad: la *actio* o “representación” de un discurso y el quehacer teatral (*agere partes*) son usos contextuales de la base *ago/actio* (TLL 1, 1366 ss).

De acuerdo con tal planteamiento, este trabajo es una aproximación formal de la *actio* de los dos citados pasajes de Tácito, un historiador de conocida tendencia al drama; tras una aproximación escénica al marco o “escenario” y su grado de importancia para el autor (2), se examinará la *actio* teatral y su valor como “soporte” de una estructura precisamente dramática, en función de la que Tácito concibe su particular teatralidad (3).

## 2. LOS ESCENARIOS DEL RELATO: MARCOS CONTEXTUALES

En la historiografía, un relato heterodiegético con los condicionantes deícticos de una narración de pasado en tercera persona, y, además, la presentación teatral de un escenario consiste en dar una copia “evidente” del marco real de los hechos, es decir, configurar un “escenario contextual”. Así como la deixis de un relato parte de una figuración o “contexto”, en modo alguno asociable al marco deíctico real del drama y su primera persona, el escenario es igualmente convencional frente a la escena de la propia representación en un teatro real –aunque es cierto que aquí también el lugar argumental o de la ficción dramática sigue siendo igualmente contextual<sup>10</sup>.

10 M. C. BOBES, *Semiología de la obra dramática*, Madrid 1987.

Los registros descriptivos de escenario y atrezo en un autor como Tácito siempre propenso a evitar la *amplificatio* ecfrástica, son breves y escasos; sus pasajes más teatrales tampoco escapan a esta restricción<sup>11</sup>. Así, las referencias a los escenarios y el atrezo de los dos fragmentos estudiados, son las estrictamente necesarias para contextualizar con *evidentia* la “acción” de la escena.

En la primera (A), el capítulo anterior nos sitúa en la *contio* o asamblea (34.3) de los cuarteles estivales de la Baja Germania (31.3), y en el capítulo 35 se registra explícitamente el *tribunali* (35.4)<sup>12</sup> desde el que dirige su alocución el dramático orador, uno de los soportes del escenario (la *contio*), desde un punto de vista teatral. En la segunda escena (B) también es el contexto anterior –de nuevo en el momento del drama son evitadas las referencias explícitas a su escenario– el que nos remite a la plaza, ahora, del *ara Vbiorum* (37.2; 39.1). Por su parte, la aparición de los *contubernia* de los soldados (41.1) sitúa el campamento adyacente al *ara*, de las legiones 1ª y 20ª. Además, puesto que las mujeres se ven obligadas a abandonar la citada plaza (*trahebantur*, 40.3) junto a un sollozante Germánico que las despide, se puede concretar el lugar: fuera de la ciudad, *ad portam*.

En cuanto al vestuario y los complementos de los personajes<sup>13</sup>, están, del mismo modo, poco representados: en la primera escena (A) sólo aparecen los dos sables de Germánico y un tal Calusidio<sup>14</sup>, respectivamente, mientras que en la segunda (B) no se objetivan “objetos” –*sc.*, *realia*– por léxico ni contexto atribuibles a una puesta en escena, por tanto, no representada; y, por lo mismo, tan sintética caracterización prueba que la prioridad de Tácito no es en principio teatral (1), al menos en su sentido estricto. En realidad, más allá de la tendencia constante en este autor a la *breuitas* de la ἔκφρασις, la escasa y llamativa presencia de notas sobre marco, atrezo y

11 A. MALISSARD, “Le décor dans les “Histoires” et les “Annales”. Du stéréotype à l’intention signifiante”, *ANRW* 2.33.4 (1991) 2832-2878, esp. 2832-5; Santoro L’Hoir, *o. c.*, 199-250; Galtier, *o. c.*, 113 ss.

12 Contextualmente, pero sin presencia léxica, aparece, por ejemplo, en *hist.* I18.2, en el nombramiento de Pisón por Galba: ... *a p u d frequentem militum contionem*...

13 R. MELLOR, *Tacitus*, Nueva York-Londres 1993, esp. 122.

14 Con la *elocutio* de la forma no marcada en el primer caso, tan propia de la ambigüedad léxica de Tácito (*ferrum*, 35.4), y la variante específica del segundo (*gladium*, 35.5).

vestuario, en general, se relacionaría de forma más profunda con motivos argumentales<sup>15</sup>.

Pero de acuerdo con la *dispositio* o construcción de los pasajes en que aparecen, es decir, sin considerar los *realia* en sí mismos – así tratados por Galtier (*o. c.*)–, sino en su contexto formal, sí se constata que la caracterización o marco, en conjunto, de la acción existe –de forma análoga a como ocurrirá con la *actio* y los registros expresivos de los personajes (3)– en función del núcleo dramático de esa misma acción, cuyo desarrollo, tanto al concatenar de forma lógica el propio evento, como al trabarlo con la situación anterior y posterior<sup>16</sup> del continuo narrativo, prima sobre la descripción:

... f e r r u m a latere diripuit elatumque deferebat in pectus... (35.4)

En este caso se actualiza que el elemento central no es el sable, sino los detalles de la acción en la que se integra el objeto, a través de las múltiples formas verbales (3): ...*diripuit elatumque deferebat*... Asimismo, el autor está utilizando la cualidad material de éste para dar patetismo a la escena, pero, en todo caso, el énfasis dado a la frase repercute sobre la acción. Concluyentemente, el elemento debe ser aprehendido, no tanto en sí mismo, como en función del conjunto dramático, lo que constata la fluctuación, observada más arriba, con que se registran estos motivos, no determinantes para el autor.

### 3. LA *ACTIO* Y EL DIÁLOGO: EL DRAMA

La siguiente consideración unitaria de *actio* y estructura dramática del relato ha sido adoptada por dos razones; la primera obedece a que, para establecer una analogía entre drama y relato, hay que partir de una consideración funcional del diálogo dramático, como ya se ha apuntado; el énfasis no recae sobre su aspecto formal, o, dicho de otro modo, la estricta responsión entre dos o

15 En el citado trabajo de Galtier (114 ss.) se estudian distintos ejemplos de *Annales e Historiae* donde la minimización se debe al valor estratégico de estos elementos en cada caso: dramático, simbólico o patético.

16 T. TODOROV, *Poétique de la prose*<sup>1</sup>, París 1971, esp. 121: su axiomática concepción de la “scène” narrativa como el “cambio” entre dos “estados” opuestos.

más personajes en estilo directo, sino, más bien, sobre la interacción dinámica que el diálogo representa, gracias al cual la escena evoluciona (1). Así, desde esta perspectiva es factible referirse a la estructura dialógica de muchos textos narrativos<sup>17</sup>. Ahora bien, su objetivación particular y en la tercera persona, es constatable de dos maneras distintas. En efecto, la acción narrativa, compuesta por dos o más actantes interaccionando, en términos estrictos, puede ser narrada o descrita con unas características formales diferentes en cada caso; en un supuesto básico, la descripción no tiene por qué suponer progresión formal narrativa; sin embargo, al serlo de un evento o acción, sí puede reproducir la forma dinámica del mismo. En la práctica, las dos posibilidades se mimetizan entre sí, mientras se oponen a la descripción objetiva de personas y cosas, donde la distinción funcional sí es pertinente.

Por otra parte, aunque es cierto que la interacción o diálogo no es lo mismo que la escenificación –aquí limitada a la expresión física de la *actio*– y, por tanto, los dos se pueden estudiar por separado, la realidad, ya se quiera teatral o narrativa, es que que las referencias escenográficas son propiamente el soporte físico sobre el que descansa el diálogo; en otras palabras, así como su “forma escénica”. En este sentido también es viable considerar la funcionalidad común de los dos aspectos –lo que, en efecto, en la representación de una obra de teatro no es dirimible–, tal como el propio contenido escenográfico de un texto narrativo señala por principio el valor teatral del mismo. Pero la jerarquía de la acotación dramática y su caracterización narrativa difieren; en un texto histórico con “drama” las referencias escenográficas se integran en el mismo marco discursivo del relato, a diferencia de lo que ocurre en el texto teatral, donde las distintas acotaciones en modo alguno forman parte del discurso directo de los personajes. Igualmente, mientras que la *actio* del orador está “programada”, como constata la parte, aunque breve, que los tratados de retórica dedican a ésta, y la acotación teatral previene de modo similar cómo al menos el autor quiere que

17 A lo que desde la distinta óptica de la descripción se refirió J. MATTHEWS (*The Roman Empire of Ammianus*, Londres 1989, esp. 279) como contraste dramático, si bien influido por el secular prejuicio originado con la famosa aserción de Racine –“(sc. Tácito) le plus grand peintre de l’antiquité” (*Britannicus*, Pref. Dos)–, sobre los hieráticos “tableaux” tacitianos (vide E. COURBAUD, *Les Procédés d’art de Tacite dans les “Histoires”*<sup>1</sup>, París 1918, esp. 125-27).

sea la representación de sus personajes, sin embargo, los actantes del relato son siempre indirectos, y al aplicar a éstos el término *actio*, nos estamos refiriendo a su caracterización, técnicamente una *actio* “indirecta”.

De acuerdo con esta sistematización, la estructura de las dos escenas acotadas es la siguiente<sup>18</sup>:

A (1.35<sup>19</sup>)

[A. Germánico] Vt seditionem attigit, ubi modestia militaris, ubi ueteris disciplinae decus, quonam tribunos, quo centuriones exegissent, rogitans,

↓

[B. Los soldados] nudant uniuersicorpora, cicatrice sexu uulneribus, uerberum notas exprobrant; mox indiscretis uocibus pretia uacationum, angustias stipendii, durtiam operum ac propriis nominibus incusant uallum, fossas, pabuli materiae lignorum adgestus, et si qua alia ex necessitate aut aduersus castrorum otium quaeruntur. [2] Atrocissimus ueteranorum clamor oriebatur, qui tricena aut supra stipendia numerantes, mederetur fessis, neu mortem in isdem laboribus, sed finem tam exercitae militiae neque inopem requiem orabant. [3] Fuere etiam qui legatam a diuo Augusto pecuniam reposcerent, faustis in Germanicum omnibus; et si uellet imperium promptos ostentauere.

↓

[A.] [4] Tum uero, quasi scelere contaminaretur, praeeptis<sup>20</sup> tribunali desilit.

↓

[B.] Opposuerunt abeunti arma, minitantes, ni regrederetur;

↓

18 Las letras y símbolos se usan como sigue:

- las mayúsculas [A] [B] y [C] indican las personas de las dos escenas: Germánico [A] y los soldados [B] en la primera (1); y Agripina con las otras mujeres [A], y los mismos, Germánico [B] y los soldados [C], en la segunda (2);
- la flecha vertical prona (↓) señala la progresión dialógica;
- los caracteres en versalita, la expresión y los movimientos de los personajes.

19 La acotación es convencional; en este caso, ateniéndonos al cambio de lugar explicitado adrede en 34.3 (*contionem*) y donde transcurre todo el capítulo 35, la escena comienza, por tanto, en el párrafo anterior, pero el material distintivo para nuestro análisis se constata contrastablemente a partir del capítulo siguiente.

20 Cf. *Aen.* 1.115-6: ... *excutitur pronusque magister / uoluitur in caput...*



[A.] at ille moriturum potius quam fidem exueret clamitans, ferrum a latere diripuit elatum quod efererat in pectus,

↓

[B.] ni proximi<sup>21</sup> prensam dextram uiattinuisent. [5] Extrema et conglobata interseparacione nis ac, uix credibile dictu, quidam singuli propius incedentes ferire hortabantur; et miles nomine Calusidius strictum obtulit gladium, addito acutiorem esse. Saeuum id malique moris etiam furentibus uisum, ac spatium fuit quo Caesar ab amicis in tabernaculum raperetur.

La forma de esta primera escena (A) presenta una continua priorización del principio de la progresión de la acción, es decir, su “narratividad”, sobre la caracterización físico-descriptiva, y ello en dos niveles distintos; objetivamente, la disposición sucesiva de varios semas verbales configura un proceso, al menos de modo general, cuya *elocutio* o subraya en el plano morfológico objetivada en el léxico; en otras palabras, la progresión “léxica” es concretada por la progresión “gramatical”. Ésta tiene sus representantes en los tiempos del sistema de *perfectum*, el perfecto: *attigit* (35.1); *fuere*; *ostentauere* (35.3); *desiluit*, *opposuerunt*; *diripuit* (35.4); *obtulit* (35.5); y el pluscuamperfecto: *attinuisent* (35.4). A la morfología verbal se suman combinatoriamente varios refuerzos: la derivación o participio de pretérito: *elatum*; *prensam* (35.4); *strictum* (35.5); el léxico adverbial: *mox* (35.1); *Tum* (35.4); y la sintaxis oracional: *Vt* (35.1); *ni*<sup>22</sup> (35.4). La evolución física o movimientos que deben acompañar a esta narratividad se objetivan en la caracterización o *actio* que conlleva el *praeceps* referido a Germánico, o la escenografía de los *proximi* o “primeros” de la asamblea (35.4), siempre sujetos a la determinación practicada por los tiempos del sistema de *perfectum*: *desiluit* y *attinuisent* –este último acompañado del participio de pasado *prensam*– respectivamente.

El imperfecto, en cambio, moldea la misma materia de la acción de acuerdo con una subjetividad distinta: la describe con *euidentia*.

21 Cf. *Hist.* I10; III74: ... a proximis... (*sordida plebs...*); *ann.* 4.64, etc. Vide BLACKMAN y BETTS, *o. c.*, 1391-1392, s. u., *proximus*.

22 Sobre la funcionalidad del *ni* de ruptura en estos contextos, uide J. P. CHAUSSÉRIE-LAPRÉE, *L'expression narrative chez les historiens latins. Histoire d'un style*, París 1969, esp. 597 ss.

Pero por lo mismo el objeto de aplicación revierte sobre el principio aplicado; como se ha dicho antes, a diferencia de las personas (eventualmente estáticas), objetos y cosas, una base verbal no participa *a priori* de la cualidad de la permanencia o estatismo. Así, cuando se alude al valor descriptivo del imperfecto por oposición al perfecto, lo que se quiere decir es la competencia de este tiempo para la representación “animada” de los hechos, en el marco del modo narrativo “actorial” –la “perspectiva”<sup>23</sup>–; hay, por tanto, una estructuración del material según el punto de vista de los propios personajes (frente a la visión del autor), y, de hecho, ésta tiene una de sus manifestaciones concretas en el imperfecto. La descripción de una acción es, pues, su representación con ἐν’ἐργεία –más exactamente que ἐνὸργεία o *evidentia*–, donde la morfosintaxis de este tiempo focaliza el dinamismo individual de cada acción, no el *unicum* o proceso de la sucesión de éstas en su conjunto, más narrativo y recogido por el perfecto; en suma, la diferencia en sí entre los dos tiempos es la intensidad dramática, de acuerdo con la duración del *infectum*<sup>24</sup>. A su vez, como contrapunto de la relación entre el perfecto y el participio de pretérito, el imperfecto tiene su conocida extensión nominal en el participio de presente, al compartir el mismo aspecto inacabado o de acción en curso, “dinámica” (Galtier, *o. c.*, 121). En este sentido, el resultado textual muestra la combinación de varias oposiciones, menos y más complejas, pero con la característica común de que las formas narrativas (perfectos, pluscuamperfectos, etc.) abren y cierran el discurso, en tanto que sobre estas posiciones recae una inflexión contextual, ya que generalmente objetivan las referencias cronológicas de inicio y fin narrativo, mientras que la laxitud de los interludios favorece la aparición de la descripción, por principio siempre imprecisa contextualmente, como desarrollo de un punto temporal al margen de su secuencia cronológica.

Así:

– Imperfecto + Perfecto:

23 Ch. SEGAL, “Art and the Hero: Participation, Detachment and Narrative Point of View in Aeneid I”, *Arethusa* 14 (1981) 67-83, esp. 68; G. B. CONTE, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*<sup>1</sup>, Ch. Segal (ed.), Ithaca 1986, esp. 155 y 168-9.

24 S. MELLET, *L'imparfait de l'indicatif en latin classique. Temps, aspect, modalité*, París 1988, esp. 172.

Extrema et conglobata inter se pars contionis et... quidam singuli propius incedentes feriret hortabantur (A), et miles nomine Calusidius strictum obtulit gladium, addito (B) acutiorem esse (35.5).

El enunciado se abre con un imperfecto y un participio de presente [A], “desprendidos” del contexto y, por tanto, no atribuibles a un ausente inicio cronológico (que, como se ve, no tiene que coincidir por imperativo con el del discurso), pero sí se cierra necesariamente con un perfecto y dos participios de pasado [B], que contextualizan el relato pretérito. Asimismo, es observable que la escenografía de la masa gregaria, con una posición ahora retrasada (*extrema et conglobata inter se pars contionis*), actúa como soporte del contraste de la acción dramática entre Germánico y la propia masa; es el marco donde ésta tiene lugar, precisamente lo que se desarrolla: “y, apenas creíble para decirlo, algunos, acercándosele más, lo animaban a herirse; y un soldado, un tal Calusidio, le presentó su sable desenvainado, añadiendo...”.

– Perfecto + Imperfecto + Presente:

At ille... ferrum a latere diripuit elatumque [A] deferebat [B] in pectus, ni proximi prensam dextram ui attinuissent [A] (35.4).

La estructura, más elaborada, presenta en quiasmo el inicio temporal con un perfecto y un participio de pasado [A], un interludio descriptivo mediante un imperfecto [B] y el cierre cronológico, de nuevo con un participio de pasado y un perfecto [A].

B (1.40.3-41<sup>25</sup>).

[A. Agripina y las mujeres] [40. 3] I n c e d e b a t muliebre et miserabile a g m e n, profuga ducis uxor, paruulum s i n u filium g e r e n s, l a m e n t a n t e s c i r c u m amicorum coniuges

25 Técnicamente la escena llega hasta 44.1, ya que 42 y 43 reproducen el famoso discurso de Germánico, individualizable por su forma dramática en estilo directo, pero indiferente de por sí de cara a la interacción a partir de la escenografía; éste es el motivo por el que, de hecho, el engarce que lo introduce sí es incluido en la división practicada. Sobre la información escénico-gestual en las cláusulas y/o fórmulas que preceden y siguen a los discursos, sobre todo en estilo directo, *uide* J. C. IGLESIAS ZOIDO, “El sistema de engarce narrativo de los discursos de Tucídides”, *Talia dixit* 1 (2006), 1-28.

quae si m u l t r a h e b a n t u r nec minus t r i s t e s qui ma-  
nebant

↓

[B. Germánico] [41] Non florentis Caesaris neque suis in  
castris sed uelut in urbe uicta f a c i e s, g e m i t u s q u e a c  
p l a n c t u s e t i a m m i l i t u m a u r e s o r a q u e a d u e r t e r e:

↓

[C. Los soldados] P r o g r e d i u n t u r contuberniis.  
Quis ille flebilis sonus? Quod tam triste? Feminas inlustris, non  
centurionem ad tutelam, non militem, nihil imperatoriae uxoris  
aut comitatus soliti: pergere ad Treuiros [et] externae fidei.

↓

[2] Pudor inde et miseratio et patris Agrippae, Augusti aui  
memoria, socer Drusus, ipsa insigni fecunditate, praeclara pu-  
dicitia; iam infans in castris genitus, in contubernio legionum  
eductus, quem militari uocabulo Caligulam appellabant, quia  
plerumque ad concilianda uulgi studia eo tegmine pedum in-  
duebatur.

↓

[C.] [3] Sed nihil aeque flexit quam inuidia in Treuiros:

↓

o r a n t, o b s i s t u n t... p a r s Agrippinae o c c u r s a n t  
e s, p l u r i m i a d Germanicum r e g r e s s i

↓

[B.] Isque ut erat recens dolore et ira a p u d c i r c u m f u -  
s o s i t a coepit.

La segunda escena (B) se abre con la salida de Agripina de la plaza de los Ubios (40.3), en una estructura que objetivamente consta de los imperfectos *incedebat* y *trahebantur*, cuyos respectivos participios, *gerens* y *lamentantes* —éste sin ser adjetivo—, aportan a ésta dinamismo a partir de su simultaneidad: *incedebat: gerens/lamentantes: trahebantur*; y lo que de ello se desprende para el lector es una atmósfera de inmediatez y dramatismo, precisamente por el carácter durativo de la secuencia. La misma distribución ya contemplada en la escena anterior (*incedentes: hortabantur*, 35.5), confirma el rendimiento de la combinación. A esta situación mimética o “accional” debe ser referida la *actio* en su manifestación descriptiva: así, la lastimosa aparición del niño Calígula en brazos de su madre prófuga,

se integra en la secuencia a partir del participio: *Incedebat... paruulum*<sup>26</sup> *sinu filium gerens*. Y, del mismo modo, el énfasis dramático del imperfecto como elemento central, se ve incrementado por las connotaciones negativas del inmediato *muliebre et miserabile agmen*, su sujeto; la salida de las mujeres adquiere, entonces, rango procesional, aun “fúnebre”, en una identificable alusión con *hist.* III67.2, pasaje donde el emperador Vitelio, con un “cortejo familiar” caracterizado para la ocasión, se dispone a ceder el imperio: ... *pullo*<sup>27</sup> *amictu Palatio degreditur, maesta circum familia; ferebatur lecticula paruulus filius uelut in funebrem pompam...* Asimismo, la caracterización de un Germánico “vencido” (*uelut in urbe uicta*), como quiera que estática por preceptiva, repercute, sin embargo, en la interacción de la escena, porque precisamente tal imagen (*facies*) es lo que va a provocar la “entrada” del “tercer actor”<sup>28</sup>, los soldados. De hecho, la alternancia necesaria de todo proceso de actantes múltiples, se concreta en el binomio *aduertere/progrediuntur*, que reproduce una secuencia lógica de percepción/reacción (y réplica) –nótese los dos puntos del editor<sup>29</sup>–: “La imagen del César desautorizado y no en sus propios cuarteles, sino como en una plaza vencida, sus gemidos y lágrimas

26 El diminutivo, registrado por segunda vez en el mismo capítulo (*cf.*, *filium paruulum*, 40.1), tiene en los dos casos ese valor (“el niño pequeñito”; “el pequeñín”), y no obedece a la generalización de la forma sufijada por la estándar, por otro lado, normal en el estilo de Tácito, *cf.*, *ann.* 2.23.1: *in hibernacula*. *Vide* F. R. D. GOODEYAR, *The Annals of Tacitus: Volume I (Annals 1. 1-54)*<sup>1</sup>, Cambridge 1972, esp. 277.

27 “Con una capa negra”; Galtier (*o. c.*, 116) apunta que el luto era la vestimenta normal entre los encausados: así la performance del plebeyo Virginio ante el tribunal del decenviro Ap. Claudio para defender la condición de su infortunada hija (*Verginius sordidatus filiam secum obsoleta ueste... in forum deducit*, *AVC* 3.47.1); o, ya en Tácito, Libón Druso Escribonio, para buscar testigos que lo asistan en su inminente juicio, se cambia la túnica por una negra: *mutata ueste* (*ann.* 2.29.1).

28 Es regular en Tácito un juego escénico de dos o, sobre todo, tres actores, de los que a veces uno es un grupo o colectivo; en *Annales*, además de los dos casos de este trabajo (con dos y tres personajes respectivamente), hay otros, de dos (i): la carta de Sejano a Tiberio, en audiencia, y su respuesta (4.39-40, *cf.*: *Moris quippe tum erat quamquam praesentem scripto adire*, 39.1); la sospechosa visita de Nerón al enfermo Burro (14.51.2); o la entrevista entre el príncipe y Séneca (52-56). Y de tres actores (ii): el suicidio de Libón, abandonado por los domésticos de la casa, mientras la guardia presiona fuera (2.31); la muerte de Británico ante Nerón y el resto de comensales –entre ellos Agripina y Octavia (13.16); el crimen pasional del tribuno Octavio Sagitta, que acaba con su amante y es descubierto por la esclava de ésta (13.44.3); o el asesinato de Agripina tras el fallido naufragio, convaleciente en compañía de su sola esclava personal cuando es encontrada por Aniceto –y los demás sicarios (14.8.2-3). Por lo demás, la cuestión demanda un estudio propio a la altura de la conexión con las manifestaciones dramáticas que perfila.

29 C. D. FISHER, *Cornelii Taciti Annalium ab Excessu Diui Augusti Libri*<sup>1</sup>, Oxford 1906.

[*persona* Germánico] incluso atrajeron los oídos y miradas de los soldados: van saliendo de sus tiendas [*personae* militares]" (*cf.*, cuadro de la escena B). Ello ejemplifica la oposición (no *uariatio* estilística<sup>30</sup>) perfecto/presente<sup>31</sup>: objetivamente los dos están en un contexto dinámico, pero mientras que el uno expresa la progresión de la acción –la narra– el otro, una vez más, la describe durativamente; se observa que la pragmática de este presente le asigna un valor dinámico similar al del imperfecto, y que, de considerarlo forma *uarians* de otro tiempo, lo debe ser, por tanto, del propio imperfecto –la terna se completa con el infinitivo de oración principal<sup>32</sup>–, y no así del perfecto, a cuyo ámbito, al menos en contextos dramáticos, no puede ser adscrito. La funcionalidad de la secuencia es paralela a la de las examinadas en la escena anterior (A), sólo que en este caso las veces del imperfecto las hace el presente; otro ejemplo es 41.3: ... *flexit... orant, obsistunt...* ["... (el odio hacia los Tréviros) los (*sc.*, a los soldados) vención: le ruegan (*sc.*, a Agripina), la atajan..."]; de nuevo coadyuva la sintaxis participial (*occursantes... regressi*), cuyo dinamismo es además destacado por los distributivos *pars / plurimi* a que se asocian las dos formas deverbales. De la misma manera, a este uso dramático del presente deben ser referidos otros ejemplos también documentados en la primera escena: *nudant, exprobrant, incusant* (35.1).

Así pues, el foco es la acción, comprendida en el conjunto dinámico de la "escena"; este material (*inuentio*), a su vez, recibirá alternativamente la forma (*dispositio*) de una narración o una descripción en el relato, que no son en absoluto exclusivas entre sí, como prueban los propios textos. En cambio, con las personas y objetos la situación diverge: frente a la contingencia de todo "evento", estos referentes de condición, física o material, son efrásticos de por sí, en su cualidad, más allá de una configuración estructural

30 Que, en cambio, se entiende cuando el presente sólo sustituye al perfecto como alternativa formal, el propiamente "presente histórico"; *vide* CHAUSSÉRIE-LAPRÉE, "Les structures et les techniques d'expression chez les historiens latins", *REL* 41 (1963) 281-96.

31 H. PINKSTER, "Tempus, Aspect and «Aktionsart» in Latin", *ANRW* 2.29.1 (1983) 270-319; "Is the Latin Present the Unmarked, Neutral Tense in the System?", en R. RISSELADA (ed.), *Latin in Use: Amsterdam Studies in the Pragmatics of Latin*, Ámsterdam 1998, 63-83; S. FLEISCHMAN, "Toward a Theory of Tense-Aspect in Narrative Discourse", en J. GVOZDANOVIC, Th. D. J. M. JENSEN (eds.), *The Function of Tense in Texts*, Ámsterdam 1991, 75-97, esp. 88.

32 Aunque sólo a partir de Livio, *vide* T. VIJAMAA, *Infinitive of Narration in Livy*, Turku 1983.

de la misma; y, de hecho, a ellos se refiere fundamentalmente la *descriptio*, estática de personas o cosas<sup>33</sup>. Sin embargo, su situación en los dos textos estudiados dista de ser preeminente: a los contados *praeceps* (35.4), *lamentantes, tristes* (40.1) y *ures oraque* (41.1), debe ser sumado el único caso de *amplificatio*, las lágrimas de Germánico: *Non florentis Caesaris neque suis in castris sed uelut in urbe uicta facies, gemitusque ac planctus...* (41.1); y precisamente la visión objetiva de éste en cuanto a la manifestación exterior de su desolación, marca el punto de inflexión de la escena, ya que sólo entonces los soldados comienzan a arrepentirse (*cf. Supra*). Luego, existe específicamente en función del desarrollo de la acción. Así han de entenderse otros motivos escenográficos, integradores del drama o proceso: *uniuersi, indiscretis uocibus... ac... propriis nominibus* (35.1); *ueteranorum* (35.2); *proximi* (35.4); *extrema et conglobata inter se pars contionis ac... quidam singuli* (35.5); *... circum... simul* (40.1); *pars... plurimi* (41.3). Pero también ocurre que el contenido de la *actio* está recogido con frecuencia en los mismos verbos y sus formas nominales, o ya morfología deverbal en general; así, de acuerdo con la propia unidad de discurso que frente al “libro de teatro” hay en la narrativa (*cf. Supra*), la objetivación de esta *actio* es indivisible de la de la acción: el motivo descriptivo o léxico encuadra la accionalidad de los morfemas gramaticales (tiempo, aspecto, etc.) –la ἐνέργεια<sup>34</sup>–: *desiluit; opposuerunt abeunti; diripuit elatumque deferebat; attinuissent* (35.4); *propius incedentes; obtulit* (35.5); *Incedebat... agmen... gerens... trahebantur* (40.4); *aduertere: progrediuntur* (41.1); *obsistunt... occursantes... regressi... apud circumfusos* (41.3)<sup>35</sup>.

33 A. ZAPATA FERRER, “Descriptiones en las tragedias de Séneca”, *CFC* 21 (1988) 373-400, esp. 373-4.

34 R. WEBB, “Mémoire et imagination: les limites de l’*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque”, en LÉVY Y PERNOT (eds.), *Dire l’évidence: Philosophie et Rhétorique antiques*, Montreal-París 1997, 229-48, esp. 38; L. CALBOLI MONTEFUSCO, “*Enargeia* et *energeia*: l’évidence d’une démonstration qui signifie les choses en acte (*Rhet. Her.* 4.68)”, *Pallas* 69 (2005) 43-58, esp. 53-6.

35 Nuestra orientación es siempre teatral; en cuanto a la *actio* como *argumentatio* o refuerzo retórico-deliberativo del contenido de un texto, *uide* I. MORENO FERRERO, “Emoción, gesto y *actio*: la risa en el *AVC* (II)”, *Talia dixit* 6 (2011) 25-60. De hecho, ésta es la función de la propia *actio* de Germánico en 41.1, cuya *facies, gemitusque ac planctus* inciden a través de la impresión física en la tradicional ambigüedad en la caracterización de este personaje, tanto más controvertida cuanto que su misma esposa Agripina es, a su vez, masculinizada; *uide* SANTORO L’HOIR, *o. c.*, 135 ss. A propósito de la figura de Aníbal en Silio Itálico como una fuente de esta ambigüedad, *uide* I. MANOLARAKI *et al.*, “Silius Italicus and Tacitus on the Tragic Hero: the Case of Germanicus”, en V. E. PAGÁN (ed.), *o. c.*, 386-402. De hecho, la

Esta ambivalencia es reforzada por los preverbios en particular, múltiples, de hecho, en los dos pasajes estudiados, y cuyo uso denota un evidente sistematismo; a través de la figura retórica de la *euidentia*, éstos concretan descriptivamente el movimiento menos preciso de cada lexema: *de-siluit*: “saltó hacia abajo”; *di-ripuit e-latumque de-ferebat*: “se arrancó de (la vaina su sable) y, llevándolo hacia arriba, lo dirigía contra su pecho” (35.4); *ad-uertere: pro-grediuntur*: “a-trajo (los oídos y miradas de los soldados); y salen de sus tiendas” (41.1), etc. Pero en el contexto imprimen dinamismo a la acción<sup>36</sup>.

En conclusión, como la *scaena* material o escenario previo a la aparición de los actores, los apuntes de su *actio* son resonancias descriptivas que integran argumentalmente el proceso dramático –mimético– de la propia acción.

## RESUMEN

Este trabajo estudia dos conocidos pasajes de Tácito (*ann.* 1.35 y 40.3-41) en sus dimensiones teatrales: para ello se consideran los dos principales elementos, se podría decir, sobre los que descansa la presentación de su historia como una “obra de teatro”: éstos, relacionados pero diferentes, son el teatral en sí (i) y el dramático (ii). El primero está textualmente objetivado sobre todo en la descripción (ἔκφρασις), el segundo en la “acción”, a través de modelos como los de la progresión y el dinamismo (ἐνέργεια). Por tanto, el objetivo es aproximar una panorámica de estos dos, no en sí mismos o por separado, sino en su funcionalidad: así, aspectos ya estudiados como el escenario, decorado y atrezo, o vestuario, son

contrastiva “altivez” de la misma antes de partir, “obligada” en último término a ello (*Diu cunctatus asperrantem uxorem, cum se diuo Augusto ortam neque degenerem ad pericula testaretur, postremo uterum eius et communem filium multo cum fletu complexus, ut abiret perpulit*, 40.2), y la inmediata proximidad del participio *uicta* –que, sin embargo, sintácticamente concierda con (*in*) *urbe*– a la *facies* de Germánico, acentúan tal ambigüedad.

<sup>36</sup> Fuera de la generalidad de la *imago agens* de *Rhet. Her.* III37 –*uide* A. ESTÉVES, “Euidentia rhétorique et horreur infernale: le portrait de Tisiphone chez Stace”, *B. A. G. B., Lettres d’humanité* 60.4 (2001) 390-409, esp. 392–, la retórica antigua no da referencias claras a la función dinámica de los prefijos del verbo, precisamente en contextos escénicos o accionales. En su libro sobre Tácito, Galtier (*o. c.*, 118) cita, como nosotros, el ilustrativo *ferrum a latere diripuit elatumque deferebat in pectus* (35.4), pero sólo con referencia a su valor gestual.



referidos a la teatralidad, mientras que la *actio* de los gestos, voces y físico en general, corresponderían mejor a una forma mixta, en tanto que propia descripción, pero obedeciendo al desarrollo de la acción en el drama, que, en definitiva, es el foco y la estructura de la composición.

*Palabras clave:* Tácito, *Annales*, drama, teatralidad.

### SUMMARY

This work studies two well-known Tacitus' passages (*ann.* 1.35 and 40.3-41) in their theatrical dimension, for which are considered the two main elements (we may say) depending on the presentation of his history as a "play": these, related but different, are the "theatrical" itself (i), and the dramatic one (ii). The first is textually objectified over all in description (ἐκφρασις), the latter in "action", through patterns such as progression and dynamism's. (ἐνέργεια). Our aim is to approach a panoramic of these two, not in themselves or separately, but in their functionality: thus, studied aspects like setting, décor or props, wardrobe, are referred to theatricality, yet the *actio* of gestures, voices and physique in general, should better correspond to a mixed form, as inner description, but tending to the development of action in the drama, which ultimately is the focus and main structure of the composition.

*Key words:* Tacitus, *Annals*, drama, theatricality.