

## **Quan les paraules no mouen a compassió. Tragèdia, dansa i gestualitat a la novel·la d'Aquil·les Taci (III 10-11)**

Roser Homar  
Universitat de Barcelona  
roserrhomar@hotmail.com

### ABSTRACT

Following the tradition of studies in ancient Greek novel where dramatic elements and various existing theatrical displays in the imperial era are studied, in this paper are largely commented the references to pantomime and tragedy that appear in chapters 10 and 11 of the third book of *Leucippe and Clitophon*. The relevant passage is also important because it anticipates the sacrifice scene, clearly mimic, of Leucippe (III book, chapters 14 and 15). Unlike the sacrificial scene, this monologue of Clitophon contains specific lexicon of pantomime and a reflection, although condensed and less explicit, on this dramatic genre, its function and utility. This reflection is very close to that we find more developed in other works, especially in *The Dance* of Lucian of Samosata. For this reason, other texts which refer to the same issues about pantomime and tragedy are quoted.

KEYWORDS: Achilles Tatius, pantomime, Lucian of Samosata, *De Saltatione*, tragedy

Leucipe, la protagonista de la novel·la d'Aquil·les Taci o Estaci, cau en el llibre III (capítols 14 i 15) a mans d'uns bandolers egipcis i és oferta com a víctima sacrificial davant els ulls de l'estimat, que contempla l'espectacle de lluny estant. El sacerdot, mentre entona —segons sembla per les ganyotes de la seva cara— un himne egipci, amb l'ajuda del seu acòlit, que toca la flauta, obre de dalt a baix el ventre de la noia, n'extreu les estranyes i, després de coure-les, les dona per menjar als bandolers. Aquesta escena de sacrifici ca-

nibal resulta ser en realitat una ficció dramàtica, pensada i duta a terme per Sàtir i Menelau, companys de Clitofont, tal com ells mateixos ho revelen en els capítols del 18 al 21 del mateix llibre III. Al llarg d'aquests passatges els actors del drama descriuen amb tota mena de detalls l'engany, l'estratagema, la posada en escena, l'*atrezzo* i les disfresses de la peça teatral en qüestió.

No és estrany que aquests passatges (14-15 i 18-21) hagin estat objecte de nombrosos articles i capítols de llibre durant els últims 20 anys<sup>1</sup>. La proliferació d'aquests estudis, en els quals aquesta escena es posa en relació amb diverses manifestacions dramàtiques, coincideix, al seu torn —i no és casualitat— amb l'aparició de monografies i articles sobre els espectacles dramàtics amb més requesta d'època imperial: el mim i la pantomima<sup>2</sup>.

Més recentment, Ruiz Montero<sup>3</sup>, en el seu article «Novela y pantomimo: vidas paralelas», assenyalava els paral·lelismes entre ambdós gèneres (novel·la i pantomima), prenent com a referència per la pantomima *La dansa* de Llucià. En l'estudi parteix dels termes que emprava l'autor de Samòsata en aquesta obra per definir i caracteritzar la pantomima i per referir-se al contingut d'aquesta; inclou, també, les comparacions que estableix amb la retòrica, les obres pictòriques o amb altres elements i gèneres literaris, com la tragèdia, expressions artístiques ben presents en la novel·la. D'aquesta manera crida l'atenció sobre el fet que novel·la i pantomima comparteixen un món referencial comú, en un context social força semblant<sup>4</sup>.

És així que el sacrifici fingit de Leucipe i la posada al descobert dels mecanismes teatrals de què es serveixen per ordinar la ficció s'han relacionat amb els mims i pantomimes en general i, en particular, amb el mim anomenat *Caritió*<sup>5</sup>. En aquests estudis es contextualitza, es descriu i es cerquen paral·lels entre ambdós gèneres des del punt de vista de l'ambientació i l'execució de l'escena, dels elements escènics i del personatge que, de casualitat i involuntàriament, proporciona als actors i dramaturgs de la peça l'*atrezzo* professional per dur-la a terme. El personatge en qüestió, abans de morir en l'assalt al vaixell on viatjava, representava escenes homèriques disfressat amb la parafernàlia típica d'un guerrer homèric. És descrit de la següent manera (III 20, 4):

καὶ γὰρ τις ἐν αὐτοῖς ἦν τῶν τὰ Ὀμήρου τῷ στόματι δεικνύντων ἐν τοῖς θεάτροις· τὴν Ὀμηρικὴν σκευὴν ὀπλισάμενός τε αὐτὸς καὶ τοὺς ἄμφ' αὐτὸν οὕτω σκευάσας ἐπεχείρουν μάχεσθαι.

1. Vegeu per exemple CUEVA 2000; GARCÍA GUAL 1975; LAPLACE 1980; FUSILLO 1989, 33 i 34; MARINI 1993; MIGNOGNA 1997.
2. Les monografies més recents sobre el tema són GARELLI 2007; HALL & WYLES 2008; WEBB 2008.
3. RUIZ MONTERO 2014.
4. MORALES (2004, 717-77) també analitza els paral·lelismes entre ambdós gèneres, especialment pel que fa a les crítiques sobre la proliferació de personatges femenins i la impudícia.
5. ANDREASSI 2002; MIGNOGNA 1997.

Entre ells n'hi havia un d'aquells que, de boca, representen els poemes d'Homer en els teatres. Armat amb la vestimenta homèrica i equipant també d'aquesta manera els que hi havia vora seu, van posar-se a lluitar.

La descripció d'aquest personatge, per a la qual no es fa servir cap terme tècnic ni específic, ha estat objecte d'algun article que vincula la seva professió amb la dels anomenats homeristes<sup>6</sup>.

Igual com succeeix en aquest cas, en la resta de passatges que acabo d'esmentar (capítols 14-15, 18-21) no apareix cap terme específic de la pantomima, bé que en la descripció tant del sacrifici com del 'making of' s'evoca constantment l'univers escènic i dramàtic. És per aquest motiu que el comentari lèxic queda exclòs dels articles i llibres que se n'han ocupat.

A banda d'això, tot i que sembla clar que el lector havia de percebre ja en els capítols 14 i 15 la ficció, l'engany i el joc dramàtic de la mort de la noia, no existia cap argument de pes per negar la possibilitat d'una lectura ingènua del passatge (poc d'acord amb la idea de paròdia del gènere que sempre s'ha plantejat per a aquesta novel·la); una lectura, la ingènua, que avui dia algun lector que no conegui els mecanismes d'aquest gènere a l'antiguitat i l'ambient dramàtic de l'època podria experimentar perfectament.

És precisament per això que vaig trobar que els capítols 10 i 11 del llibre III de *Leucipe i Clitofont* donaven la clau al lector sobre com llegir l'escena del sacrifici de la protagonista. Aquests capítols ofereixen, a més, de manera molt condensada diverses idees sobre la funció d'aquest gènere dramàtic en el context d'un món multilingüe i multicultural, i dels seus vincles amb la tragèdia i la retòrica, reflexions que es desenvolupen de manera més extensa en *La dansa* de Llucà de Samòsata, autor contemporani del novel·lista.

Pel que fa als capítols 10 i 11, la situació dels protagonistes enamorats és la següent: després de sobreviure a una tempesta, en la fugida de tots dos de casa de Clitofont, la parella arriba a Pelúsió i, d'allà, decideix fer cap a Alexandria per mirar de trobar els companys que han perdut enmig de la tempesta. Mentre naveguen pel Nil, l'embarcació en la qual viatgen és atacada per una turba de bandolers egipcis que acaben empresonant tripulació i viatgers per tal de conduir-los l'endemà com a botí al seu cabdill. De nit, mentre tothom dorm, Clitofont, que es troba vora Leucipe, inicia un monòleg interior<sup>7</sup> en el qual es lamenta dels infortunis soferts. Comença i acaba així (III 10, 1; III 11):

Ἐπεὶ οὖν νῦξ ἐγένετο καὶ ἐκείμεθα ὡς ἡμεν δεδεμένοι καὶ ἐκάθευδον οἱ φρουροί, τότε, ὡς ἐξὸν ἤδη, κλαίειν ἤρχον τὴν Λευκίππην. καὶ δὴ λογισάμενος ὅσων αὐτῇ γέγονα κακῶν αἴτιος, κωκύσας ἐν τῇ ψυχῇ

6. Vegeu HILLGRUBER 2000, on s'estudia detalladament la figura dels homeristes en relació amb aquest personatge.
7. Sobre el discurs interior i el llenguatge, vegeu Ptolemeu, *De iudicandi facultate et animi principatu* 6.1- 6.10 on es tracta la qüestió del pensament racional (τοῦ λογικοῦ δiάνοια) com a raonament interior (ὁ λόγος ὁ ἐνδιάθετος) i el llenguatge (διάλεκτος) com el mecanisme a través del qual s'expressen els pensaments (τὰ διανοηθέντα).

βύθιον, τῷ δὲ νῶ κλέψας τοῦ κωκυτοῦ τὸν ψόφον, “ὦ θεοὶ καὶ δαίμονες,” ἔφην, “εἶπερ ἐστέ που καὶ ἀκούετε, τί τηλικούτον ἠδικήσαμεν, ὡς ἐν ὀλίγαις ἡμέραις τοσούτῳ πλήθει βαπτισθῆναι κακῶν; νῦν δὲ καὶ παραδεδώκατε ἡμᾶς λησταῖς Αἰγυπτίοις, ἵνα μηδὲ ἐλέους τύχωμεν. [...] Ταῦτα μὲν οὖν ἐθρήνουν ἠσυχῆ, κλαίειν δὲ οὐκ ἠδυνάμην.

En fer-se de nit, mentre jèiem, encadenats com estàvem, i els guardes dormien, llavors —que va ser quan vaig poder—, vaig començar a dol-dre'm per Leucipec. Em considerava a mi mateix el responsable de tots els seus mals i em lamentava en el més profund de l'ànima, però amagava el sanglot del lament dins el meu cap: «Oh déus i divinitats» —vaig dir— «si és que existiu i escolteu, quin ultratge tan greu hem comès perquè en tants pocs dies ens trobem ofegats per tantes desgràcies? Ara ens lliureu a uns bandolers egipcis, de manera que no obtinguem ni tan sols compassió. [...] Així em lamentava, en silenci, sense poder plorar.

Es tracta d'un monòleg en què el protagonista no només rememora les seves dissorts en una queixa envers els déus, sinó que també mira de buscar de quina manera podria suscitar pietat en aquests bandolers bàrbars, que no parlen la seva llengua ni coneixen els mecanismes discursius convencionals de la súplica i que, per tant, no poden experimentar aquest sentiment tan típicament grec, que és la compassió (ἔλεος).

Clitofont, al llarg d'aquest discurs, on comunica els seus pensaments i les seves angoixes, es serveix (com ho faria un poeta tràgic, en el seu cas de l'actor que interpreta aquell personatge) de la veu d'un lector grec format i avesat a les declamacions en el teatre —que coneix, per tant, els mecanismes discursius mitjançant els quals provocar compassió— per suscitar pietat no als qui li volen mal, sinó a l'auditori que contempla, a través de les lletres o la veu del lector, els seus infortunis. Sembla com si el protagonista de la novel·la tingués al cap els mecanismes que Aristòtil descriu en la *Retòrica* 1386a 30-35 i els emprés:

ἐπεὶ δ' ἐγγύς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεινά ἐστίν, τὰ δὲ μυριοστόν ἔτος γεγόμενα ἢ ἐσόμενα οὔτε ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὄλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεροραζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὄλως ὑποκρίσει ἐλεινοτέρους εἶναι (ἐγγύς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες...

Ara: com que les afeccions que semblen properes inspiren compassió, alhora que aquelles afeccions que s'han esdevingut o s'esdevindran en un espai de mil anys, afeccions que ni s'esperen ni es recorden, no inspiren compassió en general o bé no la inspiren de la mateixa mane-

ra, és necessari que aquells qui completen l'efecte de llurs paraules amb els gestos, amb els tons de la veu, amb els vestits i en general amb la mímica, siguin capaços de suscitar la compassió, car en fer que [el mal] aparegui clarament als ulls se'l fa semblar com una cosa pròxima...<sup>8</sup>

La distància temporal de què parla aquí Aristòtil equival en la novel·la a la distància no només temporal, sinó també física que existeix entre narrador/personatge i lector, ja que en la novel·la no es pot donar una actualització dels fets mitjançant la presència física d'un rètor o actor. Per contrarestar aquesta distància, l'autor de la novel·la dota, mitjançant les paraules, el seu personatge, la disposició del discurs i l'ambientació enmig de la qual es produeix, dels recursos propis d'un rètor o actor. De manera molt intel·ligent, recorre a un discurs marcadament tràgic, afectat: el més efectiu a l'hora d'arrossegat l'auditori cap a les passions que es descriuen, i ràpidament identificable pel lector. Clitofont, jove instruït, que es delecta en la lectura<sup>9</sup>, hi introdueix, a més, motius típicament tràgics com el de les noces mudades en funerals<sup>10</sup>—que Eurípides recull en *Ifigenia a Aulida*<sup>11</sup>—, quan diu<sup>12</sup> (III 10, 5):

ὡς καλὰ σου τῶν γάμων τὰ κοσμήματα· θάλαμος μὲν τὸ δεσμωτήριον,  
εὐνή δὲ ἡ γῆ, ὄρμοι δὲ καὶ ψέλλια κάλοι καὶ βρόχος, καὶ σοὶ  
νυμφαγωγὸς ληστής παρακαθεύδει· ἀντὶ δὲ ὑμεναίων τίς σοὶ τὸν  
θρήνον ᾄδει.

Bells són els ornats de les teves noces: una presó, la teva cambra; el terra, el teu tàlem; cadenes i cordes et fan de collars i braçalets; el teu padrí de noces és un bandoler. En comptes d'un himeneu, un lament fúnebre se t'ha de cantar.

De ben segur que el fet d'inserir aquest tòpic tràgic que, de fet, constitueix l'eix de la tragèdia d'Eurípides suara esmentada, justament en un passatge previ al del sacrifici de la protagonista no és casual i, molt possiblement, podria provocar en el lector de la novel·la un efecte d'anticipació dels esdeve-

8. Aristòtil, *Retòrica. Poètica*. Traducció de Joan Leita, Barcelona 1998.

9. Aquil·les Taci I 6, 6: ἀναστὰς οὖν ἐβάδιζον ἐξεπίτηδες εἴσω τῆς οἰκίας κατὰ πρόσωπον τῆς κόρης, βιβλίον ἅμα κρατῶν, καὶ ἐγκεκυφὼς ἀνεγίνωσκον «llavors, vaig alçar-me i intencionadament vaig passejar-me amb un llibre entre les mans per dins de casa, a la vista de la de la noia, llegint concentrat».

10. No és aquest, però, l'únic lloc on apareix aquest motiu; el trobem també en el llibre I 13, en boca del pare de Càricles, l'*erómenos* de Clínias.

11. Euríp. *IA* 905-6: σοὶ καταστέψασ' ἐγὼ νῦν ἦγον ὡς γαμουμένην, / νῦν δ' ἐπὶ σφαγὰς κομίζω. No és gens casual la proximitat entre aquesta tragèdia d'Eurípides i el passatge de la novel·la, donat que el sacrifici d'una donzella a punt de casar-se és l'element principal d'ambdues escenes.

12. A banda de les reminiscències tràgiques d'aquest passatge, Clitofont estableix també aquí una comparació entre la seva enamorada i l'Andròmeda del quadre que ha descrit a l'inici d'aquest mateix llibre (capítol VII).

niments. D'altra banda, pot tractar-se també d'una pista més que l'autor deixa al lector perquè, uns capítols més enllà, llegeixi el sacrifici de la noia com una peça dramàtica la font d'inspiració de la qual pot ben ser una tragèdia, gènere dramàtic clàssic els temes del qual recupera precisament la pantomima.

A diferència, però, d'aquest passatge de la novel·la on no es pretén commoure cap personatge de la ficció, sinó l'auditori/lector de la mateixa obra, en la tragèdia els discursos de súplica no estan ideats tan sols per moure el públic cap a aquest sentiment, sinó que també pretenen commoure el personatge a qui es dirigeixen, bé que, sovint, no s'obtenen els resultats desitjats.

Els discursos de súplica de la tragèdia, tanmateix, poden arribar a ser tan persuasius com per commoure, fins i tot, uns bàrbars. Per posar un exemple significatiu quant a la proximitat entre tragèdia i novel·la, el discurs de súplica que pronuncia Helena en la tragèdia homònima d'Eurípides<sup>13</sup> mou a compassió una bàrbara egípcia, la filla de Proteu, que accedeix a encobrir-la en el seu engany<sup>14</sup>; també, en el diàleg que manté amb Teoclimen, el fill del mateix Proteu<sup>15</sup>, gràcies al qual l'home cedeix i accepta que Helena celebri els ritus funeraris en honor del seu espòs. És d'aquesta manera, fingint una mort, com la parella aconsegueix, per fi, retrobar-se, i tornar junts a casa.

Però aquests egipcis de la tragèdia d'Eurípides no són uns bàrbars qualsevol, sinó que són de família règia i se'ls suposa, per tant, el coneixement de la llengua grega i la capacitat d'experimentar un sentiment determinat perquè el reconeixen en el discurs que escolten. En aquesta tragèdia, com en d'altres, el grec sembla ser una llengua universal que tots els pobles coneixen i parlen; no existeix un conflicte lingüístic entre diferents cultures<sup>16</sup>.

Els egipcis de l'episodi de la novel·la, en canvi, parlen una llengua bàrbara (ἔβαρβάριζον<sup>17</sup>) i, per la seva condició de bandolers, no posseeixen cap qualitat humana, ja que, essent bàrbars com són, no en tenen cap de natural. A tot això s'afegeix que, per la seva condició, estan mancats de l'educació grega, estesa en aquesta època per tot l'imperi. Clitofont expressa, així, aquesta idea, deixant ben clar que un bandoler grec, tot i ser-ho, posseeix com a mínim la qualitat de commoure's davant d'un discurs de súplica (III 10, 2-3):

νῦν δὲ καὶ παραδεδώκατε ἡμᾶς λησταῖς Αἰγυπτίοις, ἵνα μηδὲ ἑλέους τύχωμεν. ληστήν μὲν γὰρ Ἕλληνα καὶ φωνὴ κατέκλασε καὶ δέησις ἐμάλαξεν· ὁ γὰρ λόγος πολλάκις τὸν ἔλεον προξενεῖ· τὸ γὰρ πονοῦν τῆς ψυχῆς ἢ γλῶττα πρὸς ἱκετηρίαν διακονουμένη τῆς τῶν ἀκουόντων ψυχῆς ἡμεροῖ τὸ θυμούμενον. νῦν δὲ ποία μὲν φωνῇ δεηθῶμεν; τίνας

13. Recordem que l'*Helena* s'insereix en el conjunt de tragèdies d'Eurípides que alguns estudiosos han definit com a *novel·lesques*.

14. Eurip. *Hel.* 894-943; també Menelau a continuació (vv. 947-995).

15. *Ibid.* vv. 1193-1250.

16. Passa una cosa semblant a les pel·lícules americanes de fa uns quants anys en les quals tothom parla i entén l'anglès independentment de l'època i el lloc en què se situïn.

17. Aquil·les Taci III 9, 2: ἔβαρβάριζον δὲ πάντες.

δὲ ὄρκους προτείνωμεν; καὶν Σειρήνων τις γένηται πιθανώτερος, ὁ ἀνδροφόνος οὐκ ἀκούει.

Ara ens lliureu a uns bandolers egipcis, de manera que no obtinguem ni tan sols compassió. Perquè a un bandoler grec la veu humana el fa cedir i una súplica l'amolleix, ja que moltes vegades la paraula suscita compassió. Certament, en la súplica la llengua fa d'intermediària del patiment de l'ànima i podria amansir la insolència del cor dels qui escolten. Però, ara, amb quina veu suplicaré? Quins juraments esmentaré? Encara que fos més persuasiu que les sirenes<sup>18</sup>, un assassí no escolta.

En aquest passatge, Clitofont, emprant tot el lèxic de la paraula humana, raonada, a la seva disposició, posa com a problema central de la persuasió les barreres lingüístiques i, per tant, mentals que el separen dels seus agressors; un problema que, en general, no es planteja en la tragèdia, com acabem d'apuntar, però sí en diferents obres d'època imperial, i també en altres novel·les; és, doncs, aquesta una reflexió molt significativa de l'època en què la novel·la es troba inserida. A continuació, seguint aquest raonament, cerca una alternativa a la impossibilitat de comunicar-se mitjançant el llenguatge parlat. I és aquí on apareix la possibilitat de representar mímicament, mitjançant el ball, la seva súplica<sup>19</sup>.

Vegem ara com s'articulen les referències a la pantomima, en constatar que les paraules de súplica d'un grec ja no poden aspirar a produir compassió en un indret remot on els bàrbars que l'habiten no comprenen no només la llengua, sinó tampoc el sentit dels discursos en to de súplica (III 10, 3-4)<sup>20</sup>:

μόνοις ἱκετεύειν με δεῖ τοῖς νεύμασι καὶ τὴν δέησιν δηλοῦν ταῖς χειρονομίαις. ὃ τῶν ἀτυχημάτων ἤδη τὸν θρηῆνον ὀρχήσομαι /

18. En aquesta època la imatge de les sirenes com a veu que persuadeix és molt utilitzada sovint en contextos teatrals. Vegeu, per exemple, Luc. *Salt*. iii.
19. Sobre la universalitat del llenguatge de la pantomima i el seu sistema codificat en relació amb el de la novel·la, vegeu RUIZ MONTERO 2014, 617-618).
20. VILBORG 1962, 72 relaciona aquest passatge amb Heliodor, *Etiòpiques* VI 8, 3. En bona part d'edicions i traduccions posteriors, ja sigui de la novel·la d'Aquil·les Taci com de la d'Heliodor, s'esmenta la proximitat entre ambdós passatges. En el cas de les *Etiòpiques*, però, tal com assenyalen els editors i traductors de Les Belles Lettres (Rattenbury, Lumb & Maillon 1960<sup>2</sup>, 97) i de Gredos (Crespo 1979, 288), es tracta més aviat d'una al·lusió a les danses mímiques (ὑπορχήματα) que executaven els personatges de tragèdia en els *solos*. En aquest passatge d'Heliodor, doncs, el motiu d'aquestes danses no té res a veure amb la comunicació mitjançant un llenguatge no verbal, tot i que, vist com és presentat aquest rampell de Cariclea, la seva actuació resulta molt propera a les representacions de passions de què parla Llucià al llarg de *La dansa*. D'altra banda, aquest passatge d'Heliodor ens permet constatar una vegada més que és certa l'afirmació de nombrosos estudiosos de la pantomima quan diuen que els *solos* de les tragèdies són l'antecedent directe de la pantomima. Pel que fa als ὑπορχήματα, vegeu Luc. *Salt*. xvi, on fa referència a aquesta mena de dansa en contextos rituals.

ἔξορχήσομαι<sup>21</sup>. τὰ μὲν οὖν ἐμά, κὰν ὑπερβολὴν ἔχη συμφορᾶς, ἦπτον ἄλγῳ, τὰ σὰ δέ, Λευκίππῃ, ποίῳ στόματι θρηνήσω, ποίοις ὄμμασι δακρύσω;

Només puc suplicar per senyals i mostrar la pregària amb gestos de les mans. Quantes desgràcies! Hauré de representar dansant el meu lament.

Pels meus infortunis, tot i que són fora mida, poc em dolc; pels teus, Leucipe, no tinc boca per entonar un lament, no tinc ulls per plorar-te.

El terme χειρονομία<sup>22</sup> fa referència al complex i subtil moviment de les mans i dels braços sobre el qual existeixen normes i correspondències molt estrictes en la pantomima, ja que es tracta d'un espectacle on l'element visual té una preponderància absoluta per sobre de la música i el cant. El ballarí ha de conèixer el codi dels moviments de les mans; depenen de la posició i del gest d'aquestes, transmet un sentiment, una passió o un personatge determinats. Aquesta qualitat era tan important que el mateix Llucià, recollint les paraules d'un tal Lesbònax de Mitilene<sup>23</sup>, diu el següent (*La dansa* lxix):

En efecte, Lesbònax de Mitilene, home de bé, dóna als ballarins el sobrenom de *manisavis* (χειροσόφους)<sup>24</sup> i acudia a l'espectacle d'aquests amb la intenció de tornar del teatre millor (del que havia entrat)<sup>25</sup>.

Sobre la immensa varietat de sentiments i d'accions que els gestos de les mans poden representar, en dóna notícia també Quintilià (*Institutio Oratoria* XI 3, 85-86):

Mas las manos, sin las cuales la acción sería defectuosa y débil, apenas puede decirse cuántos movimientos tienen, pues casi exceden al número de palabras. Porque las demás partes del cuerpo acompañan al que habla; pero éstas, casi estoy por decir que hablan por sí mismas (*ipsae loquuntur*). Porque ¿por ventura no pedimos con ellas? ¿No prometemos, llamamos, perdonamos, amenazamos, suplicamos, detestamos...?<sup>26</sup>

21. ἔξορχήσομαι és una conjectura de HIRSCHIG 1856 que accepta HEINEMANN 1947 en l'edició de la Loeb.
22. Sobre l'ús i significat d'aquest terme, que es remunta a l'època clàssica, vegeu LAWLER 1954, 155-156.
23. Podria tractar-se d'un rètor el fill del qual fou mestre de Tiberi.
24. Llucià emprà aquesta mateixa paraula aplicada als ballarins a *Lexiph.* xiv i *Rhet. praec.* xvii.
25. Per a un comentari sobre aquest passatge, quant a la relació de la pantomima amb la filosofia, vegeu RUIZ MONTERO 2014, 618-619.
26. Quintiliano, *Institutiones Oratorias* vol. II, traducció de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Biblioteca Clásica, Madrid 1942.



D'aquesta tècnica també es servien els oradors en els seus discursos; la manera com s'havia d'executar, però, no era idèntica. Així, Quintilià mateix alerta una mica més endavant que, tot i que l'orador ha de servir-se d'aquest recurs que tant dominen els ballarins, l'ús que n'ha de fer no ha de ser de cap manera igual a l'ús que aquests en fan (*Institutio Oratoria* XI 3, 88-89):

Y estos ademanes de que he hablado acompañan naturalmente a las mismas voces. Otros hay que dan a entender la cosa por imitación, como significar un enfermo imitando al médico en ademán de tomar el pulso, o un citarista poniendo las manos a la manera del que hiere las cuerdas, lo cual debe evitarse todo lo más que se pueda en la acción. Porque un orador debe diferenciarse muchísimo de un bailarín, de manera que su ademán sea más acomodado al sentido que a las palabras (*Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus*), lo cual acostumbran a hacer aun los comediantes de alguna gravedad.

Quintilià, marcant aquesta diferència entre uns i altres actors escènics, estableix implícitament una certa proximitat, que és assenyalada també per Lluccià, en aquest cas, pel que fa a la claredat: igual com el rètor<sup>27</sup> ha de gaudir sempre d'aquesta qualitat, el ballarí, donat que l'habilitat de les mans s'apropa a un codi que l'espectador ha de poder desxifrar, ha d'executar els moviments amb tota claredat, cosa indispensable per a la correcta comprensió del personatge i de l'escena que es representa. L'habilitat gestual, d'altra banda, es relaciona amb el silenci del ballarí (*La dansa* lxii), al contrari del que succeeix en els discursos, on aquesta qualitat va associada al llenguatge i les paraules:

Ἐπεὶ δὲ μιμητικὸς ἔστι καὶ κινήμασι τὰ ἀδόμηνα δεῖξειν ὑπισχνεῖται, ἀναγκαῖον αὐτῷ, ὅπερ καὶ τοῖς ῥήτορσι, σαφήνειαν ἀσκεῖν, ὡς ἕκαστον τῶν δεικνυμένων ὑπ' αὐτοῦ δηλοῦσθαι μηδενὸς ἐξηγητοῦ δεόμενον, ἀλλ' ὅπερ ἔφη ὁ Πυθικὸς χρησμός, δεῖ τὸν θεώμενον ὄρχησιν καὶ κωφοῦ συνιέναι καὶ μὴ λαλέοντος τοῦ ὄρχηστοῦ ἀκούειν.

Donat que és mimètic i s'esforça a mostrar a través del moviment allò cantat, li és obligat allò mateix que als rètors, entrenar-se en la claredat de manera que no necessiti cap exegeta que expliqui cada moviment, sinó que, tal com diu l'oracle d'Apol·lo, cal que qui contempla la dansa compregui i escolti el ballarí silenciós i mut.

27. Per a un comentari d'aquest passatge i la seva relació amb la novel·la, vegeu RUIZ MONTERO (2014, p. 611).

La polaritat parla/gest, intensificada una mica més endavant, en aquest mateix capítol, contribueix a establir una equivalència entre l'acció de veure i la d'escoltar. Així ho exposa Lluccià (*La dansa* lxiii 28-32), com abans Quintilià, a partir d'una anècdota en la qual Demetri contempla la *performance* del ballarí:

Δημήτριον ὑπερησθέντα τοῖς γιγνομένοις τοῦτον ἔπαινον ἀποδοῦναι τὸν μέγιστον τῷ ὀρχηστῇ· ἀνέκραγε γὰρ καὶ μεγάλη τῇ φωνῇ ἀνεφθέγξατο, “Ἀκούω, ἄνθρωπε, ἃ ποιεῖς· οὐχ ὄρω μόνον, ἀλλὰ μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν”.

I va ser així que Demetri, complagut fora mida pel que s'havia esdevingut, dirigí la següent lloança, la més gran, al ballarí. Va cridar i amb forta veu exclamà: «Escolto, home, el que fas. No només ho veig, sinó que em fa l'efecte que parles amb les teves pròpies mans».

El silenci del ballarí i la loquacitat de les seves mans, que fan comprensible tot el que es vol transmetre, són subratllats en tot moment, com acabem de veure, per diversos autors; en aquest passatge de la novel·la és precisament per la impossibilitat de la paraula que Clitofont decideix recórrer la pantomima, donat que substitueix la paraula pels moviments i pels gestos de les mans. Uns llibres més endavant (V 5, 4-5), el mateix Clitofont du a l'extrem l'assimilació entre mà i paraula, quan relata a la seva estimada el mite de Te-reu i Filomela. L'explica així:

τὴν γλῶτταν τῆς Φιλομήλας φοβεῖται, καὶ ἔδνα τῶν γάμων αὐτῇ δίδωσι μηκέτι λαλεῖν καὶ κείρει τῆς φωνῆς τὸ ἄνθος. ἀλλὰ πλέον ἤνυσεν οὐδέν· ἡ γὰρ Φιλομήλας τέχνη σιωπῶσαν εὖρηκε φωνήν. ὑφαίνει γὰρ πέπλον ἄγγελον καὶ τὸ δρᾶμα πλέκει ταῖς κρόκαις, καὶ μιμεῖται τὴν γλῶτταν ἢ χεῖρ, καὶ Πρόκνης τοῖς ὀφθαλμοῖς τὰ τῶν ὄτων μηνύει καὶ πρὸς αὐτὴν ἃ πέπονθε τῇ κερκίδι λαλεῖ. ἡ Πρόκνη τὴν βίαν ἀκούει παρὰ τοῦ πέπλου καὶ ἀμύνασθαι καθ' ὑπερβολὴν ζητεῖ τὸν ἄνδρα.

I, com que tenia por de la llengua de Filomela, li segà la flor de la seva veu i li donà com a presents matrimonials no parlar mai més. Però de poc li va servir, perquè la traça de Filomela trobà una veu callada. En efecte, teixeix un tapís, missatger d'ella, i cus amb llanes la història: la seva mà es converteix en llengua i revela als ulls de Procne el que haurien de sentir les seves orelles, explicant-li amb llana el que ha patit. Procne sent a través del tapís la violació i busca una venjança desfermada contra el marit.

En aquest cas el gest de la mà és el de teixir i sembla tenir poc a veure amb la pantomima. Tanmateix, la proximitat entre aquesta *performance* teatral i

les arts gràfiques és també apuntada en el diàleg de Llucià<sup>28</sup>, d'una banda, i en Heliodor, de l'altra. En el segon cas, Heliodor introdueix aquesta proximitat entre pantomima i arts plàstiques quan assimila als personatges d'un quadre<sup>29</sup> els espectadors del doble retrobament, entre pare i fills, d'una banda, i entre els enamorats, de l'altra. Es tracta d'un passatge<sup>30</sup>, aquest, construït tot ell com un espectacle mímic en el qual es van succeint diferents escenes de reconeixement.

Però no només les mans són importants en l'execució d'aquest espectacle, sinó que els moviments ballats en són, també, part fonamental, així com les figures (σχήματα), més estàtiques, a través de les quals es reconeix un personatge concret i la seva situació. És per aquest motiu que en grec aquest espectacle dramàtic s'anomena ὄρχησις<sup>31</sup>, terme que designa les seves arrels: la dansa en general, i aquelles danses en particular que formaven part de les peces dramàtiques d'època clàssica. Llucià, que com Libani, estableix un parentesc paterno-filial entre tragèdia i pantomima<sup>32</sup>, deixa ben clar en el seu tractat que la paraula *pantomim* l'usen els itàlics, no els grecs, per referir-se al fet que un sol ballarí impersona una multitud de personatges<sup>33</sup>.

Seguint la tradició grega, en el passatge III 10, 3 de la novel·la, Clitofont empra la forma verbal d'ὄρχησις per explicitar que la seva alternativa al discurs de súplica és la dansa mímica. Malgrat que la versió més representada en els manuscrits és la forma ὀρχήσομαι<sup>34</sup>, en el text hem inclòs la conjectura de Hirschig (1856), ἔξορχήσομαι, ja que en el diàleg de Llucià (xv) apareix aquest mateix verb per referir-se a la divulgació de misteris secrets:

Ἐὼ λέγειν, ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως, Ὀρφείως δηλαδὴ καὶ Μουσαίου καὶ τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν καταστησαμένων αὐτάς, ὡς τι κάλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετησάντων, σὺν ῥυθμῷ καὶ ὀρχήσει μυεῖσθαι. ὅτι δ' οὕτως ἔχει, τὰ μὲν ὄργια σιωπᾶν ἄξιον τῶν ἀμυήτων ἔνεκα, ἐκεῖνο δὲ πάντες ἀκούουσιν, ὅτι τοὺς ἔξαγορεύοντας τὰ μυστήρια ἔξορχεῖσθαι λέγουσιν οἱ πολλοί.

28. Luc. *Salt.* xxxv: «i no està allunyada en absolut de la retòrica, ben al contrari, participa d'ella, en la mesura en què és indicativa de comportaments i de sensacions, al que els oradors aspiren. Tampoc està allunyada de la pintura o de l'escultura, sinó que s'exhibeix imitant l'harmonia que trobem en aquelles, de manera que ni un Fídias ni un Apel·les no es mostren millors».

29. Heliod. *Aeth.* VII 7, 4: Καὶ ταῦτα ἔτι τῶν ἐκ τῆς πόλεως θαυμαζόντων καὶ λεγόντων μὲν οὐδὲν οὐδὲ πραττόντων ὡσπερ δὲ ἀχανῶν ὑπ' ἀγνοίας καὶ τοῖς γεγραμμένοις παραπλησίον πρὸς μόνην τὴν θεάν ἐπτοημένων...

30. Heliod. *Aeth.* VII 4-8. Sobre aquest passatge vegeu HOMAR en premsa.

31. Al llarg de tot l'escrit hem citat el diàleg de Llucià pel títol llatí tradicional. Tanmateix, el títol original grec és, seguint la denominació habitual grega d'aquest espectacle Περί ὀρχήσεως.

32. Entre altres passatges, vegeu, per exemple, Luc. *Salt.* xxxi i Lib., *Or.* 64 112.

33. Luc. *Salt.* lxvii.

34. ἤδη τὸν θρήνον ὀρχήσομαι WM VE F : τί ἤδη τῶν θρήνων ἀρχήσομαι G.

M'estalvio dir que no es pot trobar cap ritual d'iniciació antic on no hi hagi dansa, atès que els instituïren Orfeu, per descomptat, Museu i els millors dansaires de llavors, de manera que establiren aquesta bellíssima llei: iniciar-se en els misteris amb música i dansa. I això és així: cal guardar silenci pel que fa les cerimònies per motiu dels no iniciats, però tots han sentit que, a aquells que han revelat els misteris), se'ls diu que els han divulgat tot dansant.

No està massa clar com cal traduir el verb; els significats que en donen els diccionaris són els següents:

BAILLY: 3 divulguer par une pantomime dansée: ἀπόρρητα, LUC. *Salt.* 15, des secrets; μυστήρια, LUC. *Pisc.* 33, des mystères.  
LIDL SCOTT. III. *dance out*, i.e. *let out, betray*, ἐ. τὰ ἀπόρρητα, prob. Of some dance which burlesqued those ceremonies, Luc. *Salt.* 15; τὰ μυστήρια Id. *Pisc.* 33, Alciph. 3. 72, Ach. Tat. 4.8, Anon. *Oxy.* 411.25.

Pel context, sembla que el verb fa referència al fet que han divulgat dansant allò que no es pot explicar mitjançant les paraules.

Segons la conjectura de Hirschig, podem dir que, seguint la tradició de pensament que relaciona la novel·la amb certes iniciacions místiques, l'expressió dels sentiments més íntims que el protagonista té dins el seu cor i que no pot verbalitzar s'assimila amb alguna mena de misteri<sup>35</sup>. En tot cas, queda clar que la dansa es vincula a la gestualitat entesa com un llenguatge universal comprensible per a tothom, quelcom que subratllen tant Quintilià com Lluetà. El primer autor afirma el següent (XI 3, 87):

En tanto grado es esto, que siendo tan grande la variedad de lenguas que hay entre todas las gentes y naciones, me parece que éste es un lenguaje común a todos los hombres (*Ut in tanta per omnes gentes nationesque linguae diversitate hic mihi omnium communis sermo videatur*).

Lluetà (Ixiv) explica la següent anècdota, que recorda molt a allò que s'esdevé en el passatge de la novel·la de què tractem<sup>36</sup>:

Ἐπεὶ δὲ κατὰ τὸν Νέρωνα ἔσμεν τῷ λόγῳ, βούλομαι καὶ βαρβάρου ἀνδρὸς τὸ ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ ὀρχηστοῦ γενόμενον εἰπεῖν, ὅπερ μέγιστος ἔπαινος ὀρχηστικῆς γένοιτ' ἄν. τῶν γὰρ ἐκ τοῦ Πόντου βαρβάρων

35. És en aquest sentit com cal entendre aquest verb en Aquil·les Taci IV 8, 3: «Creu-me quan et dic, Menelau, —en les misèries et revelaré els secrets (ἐξορχήσομαι τὰ μυστήρια)— tan sols això, besades, he obtingut de Leucipe».

36. Les nombroses similituds temàtiques i de pensament entre Lluetà i Aquil·les Taci han estat ja apuntades en algun article, bé que no s'ha aprofundit encara del tot en aquesta qüestió. Vegeu, per exemple, SCHWARTZ 1976.

βασιλικός τις ἄνθρωπος κατὰ τι χρέος ἦγων ὡς τὸν Νέρωνα ἐθεᾶτο μετὰ τῶν ἄλλων τὸν ὀρχηστήν ἐκείνον οὕτω σαφῶς ὀρχούμενον ὡς καίτοι μὴ ἐπακούοντα τῶν ἀδομένων – ἡμιέλλην γὰρ τις ὢν ἐτύγγανεν – συνεῖναι ἀπάντων. καὶ δὴ ἀπιὼν ἤδη ἐς τὴν οἰκίαν, τοῦ Νέρωνος δεξιούμενου καὶ ὃ τι βούλοιο αἰτεῖν κελεύοντος καὶ δώσειν ὑπισχνουμένου, “Τὸν ὀρχηστήν,” ἔφη, “δοὺς τὰ μέγιστα εὐφρανεῖς.” τοῦ δὲ Νέρωνος ἐρομένου, “Τί ἂν σοι χρήσιμος γένοιτο ἐκεῖ;” “Προσοίκους,” ἔφη, “βαρβάρους ἔχω, οὐχ ὁμογλώττους, καὶ ἐρμηνέων οὐ ῥάδιον εὐπορεῖν πρὸς αὐτούς. ἦν οὖν τινος δέωμαι, διανεύων οὕτως ἕκαστά μοι ἐρμηνεύσει.” τοσοῦτον ἄρα καθίκετο αὐτοῦ ἢ μίμησις τῆς ὀρχήσεως ἐπίσημός τε καὶ σαφῆς φανεῖσα.

I, ja que hem esmentat Neró, vull parlar-te del que succeí a aquest mateix ballarí amb un bàrbar, perquè podria ser la més gran lloança de l'art de la dansa. Va arribar a Neró un home regi dels bàrbars del Pont per un assumpte i contemplà juntament amb altres aquell mateix ballarí que ballava tan clarament, de manera que, tot i que no entenia el que es cantava —resulta que era semi-hel·lè— ho compregué tot. Quan ja anava al casal de Neró, que l'havia acollit i que li ordenà que demanés tot el que volgués perquè es comprometia a donar-li-ho, ell digué: “Dóna'm el ballarí i m'oferiràs el més gran honor”. I, quan Neró li preguntà: “Per a què et seria útil aquest ballarí?”, ell respongué: “Tinc uns veïns bàrbars que no parlen la nostra mateixa llengua i no em resulta fàcil trobar intèrprets. Si necessito res, ell, fent senyals, serà el meu intèrpret en tot”. Tan impressionat quedà per la clara i la representativa dansa mimètica que havia exhibit.

Aquesta anècdota narrada per Lluccià transmet les mateixes idees sobre el funcionament de la pantomima i la possible utilitat del ballarí més enllà dels escenaris que els capítols 10 i 11 del llibre III de la novel·la d'Aquil·les Taci. És així que tant en aquest episodi de la novel·la com en els passatges citats d'altres obres que parlen explícitament la pantomima i hi reflexionen, aquest gènere dramàtic és considerat un llenguatge universal, comprensible per a tothom i, alhora, transmissor dels valors hel·lènics. Fins i tot, com a hereu directe de la tragèdia clàssica, és un element educador<sup>37</sup>, quan aquesta deixa de ser operativa, ja que en un món multilingüe i multicultural aquest gènere dramàtic clàssic no es pot adaptar als canvis que la nova situació planteja.

En el cas de la novel·la d'Aquil·les Taci, ho veiem en el fet que s'enllaça el discurs marcadament tràgic amb la intenció de transmetre, mitjançant la dan-

37. Sobre la dansa com a element educador, vegeu Luc. *Salt*. xvi: «...quant instrueix i quantes coses ensenya, i com compassa les ànimes dels espectadors, les entrena en els més bells espectacles i les entreté amb els millors recitals; i exhibeix la bellesa comuna de l'ànima i del cos».

sa i els gestos, no tan sols una súplica, sinó també un sentiment específicament grec i tràgic: la compassió<sup>38</sup>.

Aquest valor educatiu, que comparteix també amb la tragèdia, és subratllat per Libani en el seu *Discurs* 64, 112:

ἕως μὲν οὖν ἦνθαι τὸ τῶν τραγωδιοποιῶν ἔθνος, κοινοὶ διδάσκαλοι τοῖς δήμοις εἰς τὰ θέατρα παρήεσαν· ἐπειδὴ δὲ οἱ μὲν ἀπέσβησαν, τῆς δὲ ἐν μουσείοις παιδεύσεως ὅσον εὐδαιμονέστερον ἐκοινώνησε, τὸ πολὺ δὲ ἐστέρητο, θεῶν τις ἐλεήσας τὴν τῶν πολλῶν ἀπαιδευσίαν ἀντεισήγαγε τὴν ὄρχησιν διδαχὴν τινα τοῖς πλήθεσι παλαιῶν πράξεων, καὶ νῦν ὁ χρυσοχόος πρὸς τὸν ἐκ τῶν διδασκαλείων οὐ κακῶς διαλέξεται περὶ τῆς οἰκίας Πριάμου καὶ Λαΐου.

Just quan va florir la raça dels tragediògrafs, en els teatres hi havia presents uns mestres comuns per al poble. Però, quan aquests desaparegueren i els més afortunats gaudiren de l'educació en els museus, però la majoria en quedà privada, un déu s'apiadà de la manca de formació de la majoria i introduí en substitució l'ensenyament de la dansa, una de les antigues pràctiques de la multitud; i ara l'orfebre prou que podrà conversar sobre el casal de Príam i Laios amb algun dels entesos.

Les històries antigues dels grecs i els valors que aquestes contenien són ara transmeses a través del gest i del moviment, traspasant, així, la centralitat de la paraula a la de la visió. D'aquesta manera, en establir-se una polaritat entre paraula (discurs: tragèdia / retòrica) i gest, s'està marcant també una proximitat de mecanismes entre tragèdia/retòrica i pantomima, com ara la claredat en l'execució, ja que els termes per a definir aquesta activitat són manllevats de la teoria retòrica.

No ha de resultar, per tant, sorprenent el fet que establim una equiparació entre tragèdia i retòrica, que, d'altra banda es pot rastrejar perfectament en la novel·la<sup>39</sup>, atès que en època imperial la tragèdia clàssica, conservada en els textos, era entesa com un conjunt de passatges dels quals s'extreien mecanismes discursius que poguessin aprofitar els oradors.

Però, si en la tragèdia (també en la retòrica, que pren moltes de les tècniques dels textos tràgics) les paraules provoquen que l'espectador presenciï, com si ho tingués davant els ulls (πρὸ ὀμμάτων) —per reprendre les paraules d'Aristòtil en *Retòrica* 1386a 30-35— allò que un personatge relata, en la pantomima succeeix el contrari: l'espectador sent allò que se li representa davant dels ulls. La novel·la, llavors, va més enllà integrant totes aquestes

38. Tant la pantomima com la novel·la presenten nombroses escenes ἐλεϊνὰ. Vegeu RUIZ MONTERO (2014, p. 615).

39. Sobre aquesta qüestió en Aquil·les Taci, vegeu HOMAR 2008-2010, 166-178). Sobre la utilització que fa la retòrica de la tragèdia, vegeu per exemple CASTELLI 2000.

polaritats en un discurs interior on les paraules, a través de les lletres del text, ressonen en les orelles del lector/auditori i fan que els seus ulls s'afigurin allò que s'està relatant.

Igual com en l'anècdota de Lucità la mímica clara del ballarí el faria capaç de mudar en gestos unes paraules, per tal que, l'altra part, comprnent allò que veu, sentís, d'alguna manera, i compregués, les paraules d'una llengua no coneguda; de la mateixa manera, Clitofont considera com a única possibilitat de salvació transformar-se en un ballarí per transmetre la seva súplica en un llenguatge comprensible per a tothom.

Sorprenentment, però, qui acaba convertint-se en un actor mímic no és Clitofont —a qui sobren les paraules i es comporta com un personatge de tragèdia quan elabora aquest discurs de súplica que, en el seu món multicultural i multilingüe, no pot funcionar— sinó Leucipe.

En un món de bàrbars que no coneix ni domina els procediments discursius típicament grecs, la tragèdia clàssica i els seus mecanismes, en aquest cas el discurs de súplica, només causa efecte en uns pocs privilegiats, els instruits, però és inútil i incomprensible per als bàrbars.

És per aquesta raó que, de la incapacitat de Clitofont per traslladar el seu discurs tràgic a un llenguatge universal, quan les seves paraules no mouen a compassió els personatges del drama, neix una tragèdia, ja no a la manera clàssica, sinó en forma mímica (III 14 i 15): el sacrifici de la seva estimada. I Leucipe assumeix aquest paper de ballarí mut i silenciós quan, en preguntar-li l'estimat, un cop ha assajat dins el seu cap el discurs llastimós de les seves penes, per què està tan callada, ella respon (III 11, 2):

«Perquè» —va fer ella— «en la meua ànima, Clitofont, la meua veu està morta (τέθνηκεν)».

D'aquesta manera Leucipe es transforma en el personatge mut i silenciós, en la protagonista de l'escena de sacrifici caníbal de què parlàvem al principi. I el seu estimat, que pretenia salvar-la justament amb una pantomima, es converteix, llavors, en un espectador ingenu del drama, de la ficció mímica en què, fingint la mort de l'estimada, es preserva la seva vida. Cal contemplar també, però, la possibilitat que Clitofont no sigui un espectador de l'escena, o no només, sinó el cantant/narrador del que s'està esdevenint per al receptor de la novel·la, ja que és a través de les paraules de Clitofont que el lector s'assabenta del que succeeix a l'escena, a l'altra banda del fossar. Això no seria estrany ja que sabem que en la pantomima hi havia un cor o un solista que descrivia per a l'espectador l'escena que s'estava representant. És més, un rol semblant adquireix per al lector el narrador en l'escena d'*Etiòpiques* VII 4-8, que, com hem apuntat més amunt, es tracta d'un passatge molt proper als espectacles de pantomima. En aquest cas, però, la figura de cantant solista del narrador es combina amb la d'exegeta de quadres a través de la comparació que s'estableix entre els espectadors descrits entorn de les muralles i els personatges d'un quadre.

Però de ben segur que un lector de novel·les entès i coneixedor de la realitat i diversitat dramàtica del seu temps, incloses les *performances* retòriques i els models discursius, resseguint les pistes d'aquest passatge, assistia al macabre espectacle amb els ulls d'un espectador que es complau en les ficcions teatrals i que sap destriar la realitat del món del teatre.

És així que, una vegada més, els capítols 10 i 11 de llibre III de *Leucipe i Clitofont* ens mostren que la novel·la és un gènere integrador de molts altres, ja que apareixen condensats, en una escena de to dramàtic, la tragèdia clàssica i la d'època imperial (la pantomima), i també la retòrica<sup>40</sup>.

No hem d'oblidar, però, que darrere aquesta integració de gèneres hi ha, bé que de manera implícita i condensada, una reflexió sobre què representen i quins són els límits de cadascun d'ells. Pel que fa a la tragèdia, vehiculada a través de la reflexió retòrica sobre el discurs de súplica, la llengua i els mecanismes discursius són els seus límits i, alhora mancances, enmig d'un món, el que es reflecteix en la novel·la, on hi ha pobles i gents bàrbares que ni coneixen la llengua, ni tampoc els referents dels discursos i els motius tràgics. La denominació de bàrbars, aquí fa referència tant al fet que parlen una llengua diferent com a la seva manca d'educació (*παιδεία*), basada en aquesta època en els models grecs. Com a alternativa a aquest gènere teatral, Clitofont es proposa acudir al seu hereu, la pantomima. Així ens ho mostren els termes que apareixen en aquest passatge *χειρονομία* i *ὄρχοῦμαι*, que, com hem demostrat amb diversos passatges d'altres autors, eren termes habituals i específics d'aquest gènere teatral.

Igual com en els textos exposats que versen sobre la pantomima s'estableix una correspondència i polaritat entre veure i escoltar, entre gest i paraula, en aquest passatge de la novel·la, Clitofont juga amb el camp lèxic de la paraula (*φωνή, γλῶττα, λόγος*) i la polaritza amb el lèxic dels gestos (*νεῦμα, δελῶ, χειρονομία*).

Hem de suposar, per tant, a la llum d'aquest estudi del passatge, un lector amb una formació hel·lènica suficient com per a detectar aquesta intertextualitat i també, com ja hem dit, coneixedor del món de l'espectacle de l'Imperi. Podria tractar-se, potser, d'un públic semblant al de la pantomima: variat, entre el qual hi hauria gent més formada i una massa de públic menys cultivada<sup>41</sup>.

D'aquesta manera, igual com un actor tràgic pretén suscitar pietat (*ἔλεος*) en l'espectador, mitjançant les seves paraules, Clitofont, servint-se dels mecanismes dramàtics a què fa referència Aristòtil en *Retòrica* 1386a 30-35, fa exactament el mateix amb el receptor/lector de la novel·la, estratègia que, tal com ell exposa, no li servirà de res amb uns bandolers egipcis, per als quals serà més efectiu, segons ell, una pantomima.

Però el narrador, que deixa les pistes suficients al lector com perquè detecti

40. Sobre els referents de gènere que comparteixen pantomima i novel·la, vegeu RUIZ MONTERO 2014, 613.)

41. Sobre les dues menes de públic de la pantomima, vegeu Luc., *Salt*. lxxxiii. Per a una reflexió a propòsit del destinatari d'ambdós gèneres, vegeu RUIZ MONTERO 2014, 620).



la ficció del sacrifici, sí que amaga una sorpresa al seu lector: el cop d'efecte que el lector podria rebre en els següents capítols, no seria tant la sorpresa de que Leucipe no ha mort en el sacrifici fingit, sinó el fet que, tot i que Clitofont, en el capítol 10, sembla prometre a l'auditori una pantomima (la representació mímica de la seva súplica davant el cabdill dels bandolers), la vertadera pantomima la representa Leucipe (III 14 i 15), que assumeix el seu rol de manera ben silenciosa amb les paraules que hem citat més amunt i que aconsegueix fins al moment en què revelen la veritat a Clitofont (III 21-23).

BIBLIOGRAFIA

- M. ANDREASSI 2002, «Il mimo tra “consumo” e “letteratura”: *Charition* e *Moicheutria*», *Ancient Narrative* 2, pp. 30-45.
- C. CASTELLI 2000, *Μῆτηρ σοφιστῶν. La tragedia nei trattati greci di retorica*, Milano.
- E. P. CUEVA 1994, «Anth. Pal. 14.34 and Achilles Tatius 2.14», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35, pp. 281-286.
- M. FUSILLO 1989, *Il romanzo greco: Polifonia ed eros*, Venezia.
- C. GARCÍA GUAL 1975, «Apuntes sobre el mimo y la novela griega», *Anuario de filología* 1, pp. 33-41.
- M. H. GARELLI 2007, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain.
- E. HALL & R. WYLES (edd.) 2008, *New directions on Ancient Pantomime*, New York.
- M. HILLGRUBER 2000, «Homer im Dienste des Mimus. Zur künstlerischen Eigenart der Homeristen», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 132, pp. 63-72.
- R. HOMAR 2008-2010, «Tragèdia i retòrica en la novel·la grega», *Ítaca* 24, 25 i 26, pp. 157-181.
- «Τύχη e innovación del drama. Un análisis de *Etiópicas* VII 4-8», *Actas del XIII Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, Logroño 2011. En prensa.
- I. LADA-RICHARDS 2007, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London 2007.
- M. LAPLACE 1980, «Les légendes troyennes dans le “roman” de Chariton, *Chaireas* et *Callirhoé*», *Révue des Études grecques* 93, 1, pp. 83-125.
- L. B. LAWLER 1954, «*Phora*, *Schema*, *Deixis* in the Greek Dance», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 85, pp. 148-158.
- N. MARINI 1993, «Il personaggio di Calliroe come “nuova Elena” e la mediazione comica di un passo euripideo», *Studi italiani di filologia classica* 11, pp. 204-215.
- E. MIGNOGNA 1996, «Il mimo “Leucippe”. Un'ipotesi su PBerol inv. 13927 [Pack2 2437]», *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 1, pp. 161-166.

- 1996, «Narrativa greca e mimo: Il romanzo di Achille Tazio», *Studi Italiani di Filologia Classica* 5. 14, pp. 232-242.
- 1997, «Leucipe in Tauride: mimo e “pantomimo” tra tragedia e romanzo», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 38, pp. 225-36.
- S. MONTIGLIO 1999, «Paroles dansées en silence: l'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur», *Phoenix* LIII 3-4, pp. 262-280.
- H. MORALES 2004, *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge.
- C. RUIZ MONTERO 2014, «Novela y pantomimo: vidas paralelas» *Ágalma. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Teijeiro*, Valladolid, pp. 609-621.
- N. SAVARESE 2003, «L'orazione di Libanio in difesa della pantomima» *Dioniso* 2, pp. 84-105.
- J. SCHWARTZ 1976, «Achille Tattius et Lucien de Samosate», *L'Antiquité Classique* 45. 2, pp. 618-626.
- R. WEBB 2008, *Demons and Dancers: Theatrical Performance in Late Antiquity*, Cambridge-Massachusetts.