



## El espectáculo del amor en los teatros de Roma: *ingens orbis in Vrbe fuit*

Raquel Miranda

Universidad Nacional de La Pampa  
Argentina

Resumen: Este trabajo analiza las connotaciones que adquiere Roma en el *Ars amandi* de Ovidio como espacio público de intercambios y relaciones amorosas basados en la simulación y el engaño. En ese sentido, el fragmento del texto que hemos elegido ofrece una imagen del mundo como teatro y el punto de partida lo constituyen la consideración de Roma como una ciudad de espectáculos y la comparación con la sociedad posmoderna.

Palabras clave: Roma | espacio público | teatro | actuación | *Ars amandi*

### Love spectacle in the theatres of Rome: *Ingens orbis in Vrbe fuit*

Abstract: The aim of the article is to analyse the way the city of Rome, notably its theatres, is depicted as a public space for amorous encounters in Ovid's *Ars amandi*. The analysis focuses on a lengthy extract from the work. The point of departure is the notion of ancient Rome as a city of spectacles, as well as the daring comparison of ancient Rome and postmodern society.

Keywords: Rome | public space | theatre | performance | *Ars amandi*

Esta lógica [de la *sociedad de mercado*], que abarca tanto las relaciones eróticas, amorosas o profesionales como los comportamientos de compra propiamente dichos, trata de facilitar la instauración múltiple de tratos relacionales renovados con rapidez [...].

Michel Houellebecq, *El mundo como supermercado*, 2000.

Partir de un epígrafe de Michel Houellebecq para analizar un texto clásico como el *Arte de amar* de Ovidio puede resultar bastante provocativo. Por un lado, implica establecer alguna filiación entre la sociedad urbana del s. I que pinta el autor latino y la sociedad contemporánea, mundo que el escritor francés nos muestra como supermercado y como burla. Por otra parte, tal propósito conlleva el compromiso de revisar la bibliografía sobre sociología y/o geografía cultural que nos permita abordar la compleja percepción de Roma como el enorme dispositivo de la civilización donde se estimulan y se racionalizan las relaciones humanas que evidencia el texto de Ovidio.

El *Ars amandi* (o *Ars amatoria*) de Ovidio (s. I), como es sabido, constituye una composición elegíaca en tres libros: el primero y el segundo se proponen aconsejar al joven que busca atraer y conseguir los favores de su amada, mientras que el tercero ofrece armas de seducción a las mujeres a fin de que ellas también dispongan de tácticas para el juego y la contienda amorosa. Existe un claro equilibrio entre los consejos dados a los hombres y los dedicados a las mujeres, así como un armónico contraste entre los preceptos del *Arte de amar* y los consejos contrarios, presentes en los *Remedios del amor*. En efecto, en ambos textos —a los que generalmente se considera complementarios— el autor demuestra la utilidad de la retórica para defender el pro y el contra de una misma causa, pero, sobre todo, evoca en tono paródico las *Artes oratoriae*, los tratados eruditos que enseñaban a hablar y a argumentar. El texto representa un cuadro de costumbres y deja al descubierto un mundo galante de trucos y hábitos que se condensan en una pasión frívola, erótica y elegante que reúne las conductas propias de un determinado tipo social: las mujeres sin marido, las divorciadas, las viudas y jóvenes sin dote, las ex-esclavas y libertas y los ociosos que pertenecían a la buena sociedad. Como las heroínas son libertinas, la elegía ovidiana se transforma en una pintura de la vida galante de la que el poeta, que habla en primera persona, también forma parte.

En este contexto, las posibilidades que ofrece la ciudad no sólo la exponen como el marco donde tienen lugar los intercambios humanos sino que la erigen en el centro de la cultura del simulacro que propone la obra. Así, en el verso 55 podemos ver que Roma es presentada como el símbolo del mundo y, en ese sentido, como el espacio más apropiado para los juegos del amor:

*Tot tibi tamque dabit formosas Roma puellas,  
'haec habet' ut dicas 'quicquid in orbe fuit'*<sup>1</sup>

La idea de que el juego del amor representa, ante todo, un espectáculo también se halla desarrollada desde el inicio (versos 97-99):

*sic ruit ad celebres cultissima femina ludos;  
copia iudicium saepe morata meum est;  
spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae;*

Es nuestra intención, entonces, en este trabajo, analizar las connotaciones que adquiere la ciudad en el texto ovidiano, especialmente como espacio público de intercambios y relaciones amorosas basados en la simulación y el engaño. Por ello hemos seleccionado la sección que abarca desde el verso 68 hasta el 175 y describe los juegos del amor y la conquista en la ciudad, en particular en el teatro.

Partimos de la hipótesis que desarrolla Whitmarsh (2001) acerca de que Roma es una ciudad de espectáculos. En ese sentido, el fragmento del texto elegido ofrece una imagen del mundo como teatro, lugar al que se asiste para ver pero también para ser visto: pan y circo, o mejor dicho edificios y espectáculos, constituyen una cuestión capital para Roma en el ejercicio de la autoridad y en la consolidación de la vida pública (Ariès y Duby 1990: 121).

En esta sociedad espectacular, la representación de lo exterior (la *performance*) cuenta más que el ser interior. Por ello, la sátira tiene un carácter performativo y no sólo descriptivo.<sup>2</sup> Por otro lado, las relaciones amorosas que propone el fragmento que nos ocupa refuerzan la idea desarrollada por Bajtín acerca de que la vida romana no es expuesta en la literatura de la época como una vida privada sino como un ir y venir de todos con todos. En varios textos de Horacio, Ovidio y Propertio –que incluyen la parodización de las formas público-heroicas– lo particular y lo privado asumen la forma de la ironía y el humor “al no encontrar formas positivas para su expresión” (Bajtín 1986: 336).

### **El espacio público y la metáfora dramática**

Erving Goffman, sociólogo norteamericano vinculado a la Escuela de Antropología y Sociología de Chicago, analiza la cualidad dramática de los comportamientos sociales a partir de la premisa de que todo comportamiento libera información social pertinente (“*Nothing never happens*”) y se orienta al análisis de las formas ritualizadas que toman los intercambios comunicativos. En este marco analiza, desde una perspectiva sociológica, las formas de actuar (gestos, movimientos, poses) en los intercambios conversacionales (Goffman 1989).

El modelo analógico que utiliza Goffman para estudiar la vida social es el del escenario teatral; por ello sus consideraciones resultan particularmente útiles para nuestro trabajo:

El escenario teatral presenta hechos ficticios; la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados. Pero hay algo quizá más importante: en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes, y sin embargo éstos también constituyen el público (Goffman 1989: 11).

Define la actuación (*performance*) como la actividad de un individuo que se desarrolla durante un período caracterizado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y que posee cierta influencia sobre ellos. La actuación se puede analizar a través de lo que denomina 'fachada', es decir de la dotación expresiva empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación. Esta fachada se compone de dos dimensiones: por un lado el medio (el trasfondo escénico compuesto por el mobiliario o el decorado); por otro, la fachada personal, constituida por los elementos del actuante mismo (cuerpo y lenguaje). Esta fachada personal contiene, a su vez, un nivel de la apariencia, que define el status social del individuo, y un nivel de los modales, que establece el rol de interacción (Goffman 1989: 33-35).

En coincidencia con el análisis dramático de la vida cotidiana que propone Goffman, Joseph (1988: 21) considera que los encuentros y las experiencias de copresencia transforman al hombre "en un enorme ojo. La ciudad instauro el privilegio sociológico de la vista".

El habitante de la ciudad es, en efecto, un *comediógrafo*, que inventa formas sociales, pequeñas interacciones, escenas [...]. Interpreta las relaciones sociales a veces con un mínimo texto e improvisando con mayor o menor felicidad. [...] El habitante de la ciudad es también un actor; pero un actor es mucho más que un intérprete. Es alguien que sabe o que ha llegado a saber desempeñarse en varios escenarios, que debe por lo tanto saber integrar las situaciones y definir cada una de ellas en su propiedad. Ese es el saber vivir del hombre de la ciudad y no ya solamente el saber del hombre mundano en el sentido estrecho del término: definir y redefinir una situación (Joseph: 30).

A partir de estas ideas, podemos advertir que en la vida de las grandes ciudades reina un consenso sobre el engaño y su funcionalidad social. En este sentido, desempeñar un papel en un espacio público implica necesariamente intervenir en una situación a través del empleo de “expresiones *ready-made*” (Joseph 1988: 32).

Desde este punto de vista, en el espacio público no hay lugar para la intersubjetividad pues están en juego experiencias y no conciencias y, además, la reciprocidad entre los sujetos es segmentada y pragmática, ya que presupone un juego de apariencias concertadas. En este tipo de espacios, se asiste al sacrificio de la identidad propia y personal.

### Roma y los lugares para el amor

Las fascinantes construcciones de la Roma imperial eran un símbolo material de su poder y *status*, cuya representación en la literatura a través del tópico del espectáculo constituye un modo de reflejar ese poder y la identidad de la gran urbe, emblema del mundo entero:

*Rome was one great spectacle, an aggregate of all the visual marvels of the empire: only an 'allseeing Argos' could view all of the city. Many of this cultural forms were exported to the empire as a whole. [...] Such spectacles, [...] were means of distributing, articulating, and competing for social power: with the inescapable ubiquity of gaze, the convenors of such events were as much 'on show' as were the performers themselves* (Whitmarsh 2001: 255).

El pasaje del *Ars amatoria* que hemos seleccionado para nuestro análisis describe los lugares urbanos en función de los medios que ofrecen para la conquista amorosa. Varios son los *public symbols*<sup>3</sup> que favorecen la vinculación emocional de las personas para posibilitar un encuentro erótico: el recinto de mármol (v. 70), el portal (v. 71), el templo de Venus (v. 81), entre otros. Asimismo, el pasaje señala varios espacios que se caracterizan por la congregación de gente: los cultos del séptimo día judaico (v. 76), los foros (v. 79) y, particularmente, los teatros (v. 89). A partir de allí, la descripción de los espectáculos que tienen lugar en torno a la función teatral cobra fuerza en el texto y, por lo tanto, el flujo de relaciones que se tejen en las gradas se convierte en una metonimia de la ciudad, símbolo a su vez del orbe entero (*ingens orbis in Vrbe fuit*, v.174).

El poeta alaba las cualidades del teatro pues permite obtener tanto el placer de una vez como lograr una vivaz relación:

*haec loca sunt uoto fertilia tua.  
illic inuenies quod ames, quod ludere possis,  
quodque semel tangas, quodque tenere velis.  
uredit itque frequens longum formica per agmen.* (v. 90-93)

La idea de duplicación o reproducción que subyace en la representación teatral se traslada a las relaciones sociales puesto que los consejos del narrador están destinados a instaurar un simulacro que permita a los hombres conseguir una amante. También la figura de las mujeres está asociada a este fin dado que “corre la hembra al tropel de los juegos” (*sic ruit ad celebres cultissima femina ludos*, v. 97) y “al espectáculo van, van por ser espectáculo ellas” (*spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae*, v. 99).

A continuación, se incrusta en el relato la historia del rapto de las Sabinas, obra que se representa en el escenario mientras tiene lugar la escena de seducción en las gradas del anfiteatro: con ella se traslada el tema y el problema del amor a un tiempo pasado, lejano y casi mítico, en el que se aprecia el ultraje y el peligro al que fue sometido el pudor de aquellas mujeres. El orden social romano aparece culturalmente institucionalizado en una perspectiva diacrónica: la puesta en escena de momentos relevantes de la existencia colectiva a través de la ceremonia visual y del espectáculo permite al grupo que asiste a él volver a sus raíces profundas, recordando sus mitos fundadores (Claval 1999: 33). Sin embargo, la carga simbólica específica del pasado en el texto se torna en ironía a partir de la declaración de que, en la Roma imperial, es el teatro el que constituye un peligro para la mujer:

*scilicet ex illo sollemni more theatra  
nunc quoque formosis insidiosa manent* (v. 133-134).

El contenido de la historia no tiene valor como tal en el escenario ya que es transformado en elemento de espectáculo: en el teatro romano de la sátira sólo reina la actualidad y la urgencia del momento presente.

Las informaciones que circulan entre los actantes del enunciado (el ‘yo’ del poeta y el ‘tú’ destinatario de los consejos) son las que les permiten actuar.<sup>4</sup> Esta actuación, que se desarrolla en las gradas del teatro y no en el escenario, está organizada sobre la base de ciertos códigos cuyas reglas deben ser respetadas en las relaciones que se establezcan. En principio, se destacan las acciones que el enamorado debe desarrollar para tener éxito y lograr sus objetivos: sentarse al lado

de la dama elegida y pegarse a su cuerpo ya que “la ley del lugar hace del tacto un deber” (*quod tibi tangenda est lege puella loci*, v. 142). Luego es imperativo buscar un tema de conversación con ella y, especialmente, alabar su belleza. Por último, pero relacionado con los preceptos anteriores, el joven debe ser cortés: quitar el hipotético polvo que pudiera caer sobre ella y acomodar su falda, cuidado que favorecerá sin duda el contacto. La máxima que se enuncia después resulta de vital importancia para la consecución de los fines ya que el amante debe estar muy alerta y cuidarse de otros que, como él, pretendan conseguir amores o favores de la mujer elegida a través de tácticas similares a las suyas:

*respice praeterea, post vos quicumque sedebit,  
ne premat opposito mollia terga genu* (v. 157-158).

Como vemos, la urbanidad y la mundanidad utilizan dos técnicas fundamentales de comunicación, dos maneras de dominar las impresiones (la fachada, en términos de Goffman): el arte de las apariencias (la máscara de la cortesía) y la palabra de circunstancias (comportamientos que sólo tienen verdad en ciertas situaciones). Estas habilidades comunicativas del personaje que describe el texto favorecen la representación de la sociedad urbana del imperio romano como un templo del simulacro y de las falsas apariencias.

El fragmento culmina con la presentación del circo y la arena como espacios visitados con frecuencia por el hijo de Venus y con la conclusión de que la lucha del amor hace entrar al personaje-espectador en el juego que fue a ver: *et pars spectati muneris ipse fuit* (v. 170).

En pocas palabras, el texto expone las leyes que gobiernan las relaciones entre los hombres en el espacio público del teatro romano: un territorio delimitado y una situación de copresencia; la posibilidad de un intercambio de miradas y el derecho de mirada y la cualidad dramática de los intercambios, es decir la actuación de los personajes.

### **Un actor entre las gradas o semiótica del artificio**

Como hemos visto, el espectador que ha asistido al teatro a buscar amores se introduce en el juego de la duplicidad y la representación. La apariencia es el escenario propuesto por el joven a la lectura de la mujer que desea conquistar. Al igual que un actor, este personaje –aconsejado por el narrador– explota una serie de

signos que, a través de los movimientos de su cuerpo y la tonalidad vocal de su expresión, resultan fundamentales para su juego.

La escena de seducción que tiene lugar en las gradas del anfiteatro es el resultado de un cuidadoso trabajo de elaboración en el que la puesta en escena del cuerpo y la expresión del galán favorece la interpretación de su parte, en tanto "introduce una distancia lúdica entre las pasiones exigidas por su rol y las suyas propias" (Le Bretón 1999: 221),<sup>5</sup> y de parte de la mujer objeto del cortejo quien puede asignarles un significado concreto: la escena montada por el joven conquistador deja ver los signos físicos, pero sociales y culturales también, a los que la mujer debe y sabe atribuir un sentido.<sup>6</sup> Por su parte, el personaje es capaz de reconocer en las acciones y actitudes de los otros hombres presentes en el teatro las mismas fórmulas que él utiliza, pues constituyen una composición, una trama a la que cada uno agrega una cuota de originalidad propia pero que, en definitiva, constituyen una partitura que cualquiera puede ejecutar pues cada uno obedece al mismo código que los demás, registra los mismos mensajes y responde a las mismas demandas. Se explica así que, tal como proponen Ariès y Duby (1990: 198), fuera el teatro el que lanzara las modas en Roma.

Muestra, entonces, el texto problemas escénicos compartidos por dos clases de individuos: los de la escena y los de las gradas. Ambos son 'actuales', ya que desarrollan una actuación y forjan una serie de impresiones, resultado de su capacidad para aprender y del ejercicio constante en la tarea de prepararse para desempeñar un determinado papel,<sup>7</sup> y 'personajes' en tanto el efecto dramático que surge de la escena evoca una determinada figura.

El actor, como "profesional de la duplicidad" (Le Bretón 1999: 222), tiene la facultad de engañar gracias al uso apropiado de los signos, de presentarse al juicio del otro dejándole ver los sentimientos que está dispuesto a acreditar; por ello, nutre su interpretación de los matices afectivos disponibles en el registro de su grupo de referencia. Del mismo modo, este personaje en las gradas del teatro se ajusta a un orden simbólico que garantiza la comprensión de su artificio por parte de su destinatario.

Gracias a este paralelo, los mismos signos sirven de un lado y otro del escenario. En éste se ponen en juego en torno de la necesidad del espectáculo y los gestos son sometidos a las modulaciones del espacio escénico y de la dramaturgia (Le Bretón 1999: 229), mientras que en las gradas el juego de la simulación devela

la contingencia de las pasiones humanas e ingresa en la construcción social de la identidad.

La frontera entre la escena y la tribuna, entonces, se manifiesta en el texto como una línea simbólica que se define en términos de cuerpos y expresiones y establece dos zonas diferenciadas en la ritualidad de las actitudes: si bien ambas se caracterizan por pretender lograr un “efecto de realidad”<sup>8</sup> que pueda ser captado por el destinatario, remiten a la esfera de la ficción y del artificio. En ambos casos, existe una ilusión referencial, es decir una adhesión a la realidad en la actuación de los personajes: en vistas de lograr la mayor verosimilitud posible, construyen un sistema semiótico que se distingue por la combinación y manipulación de conductas sociales y sentimientos personales.

En el caso de la representación en el escenario, la ficción es convencional y las instancias de la enunciación complejas. En efecto, tal como explica Kerbrat-Orecchioni (1997: 32), en la comunicación teatral existe una cadena de emisores, “en la que el emisor original (el autor) es *reemplazado* por una serie de emisores ‘interpretantes’”, entre ellos los actores. Asimismo, en la perspectiva de la recepción del mensaje teatral, “el actor dialoga con otros actores, presentes en la escena y capaces de responder, y también, en otro nivel, con el público igualmente presente, pero en la sombra y en silencio” (Kerbrat-Orecchioni 1997: 34).

En el caso de las gradas, la ficción tiene un carácter individual en tanto que el enunciador (el galán) se dirige a un receptor concreto y específico (la dama que desea conquistar) que podemos denominar ‘alocutario’ siguiendo a Kerbrat-Orecchioni (1997: 32): es el receptor apuntado, el destinatario directo del mensaje. Además, el fragmento presenta destinatarios ‘no alocutarios’, es decir indirectos, aunque previstos por el enunciador (los otros hombres que asisten a la función) y que funcionan como testigos del intercambio hombre-mujer y pueden influir en él, en ocasiones de manera decisiva. Gracias a la utilización de los códigos del cortejo que hemos mencionado, esta ficción que tiene lugar en la tribuna adquiere una connotación social que da lugar al entrecruzamiento de fuerzas antes aludido.

### Consideraciones finales

De la lectura y análisis del fragmento escogido de *Ars amatoria*, se desprende que el teatro, como centro urbano, es un lugar de producción, intercambio y circulación de signos sociales que reproduce las prácticas de la ciudad: los hábitos cotidianos, la diversidad y, a la vez, la proximidad de los distintos actores urbanos se

manifiestan en la teatralización de los mensajes personales en el marco del tejido social.

Sin embargo, ese espacio del teatro no constituye un 'lugar' en el sentido en que es definido por Ortiz (1996: 56): si bien posee un contorno preciso y promueve la búsqueda de raíces históricas e identitarias, la parodia y los artificios de simulación que hemos descrito lo alejan de la idea de lo 'auténtico'.<sup>9</sup>

El teatro se manifiesta como un núcleo en que el fenómeno social y el medio espacial se vinculan a través de procesos simbólicos que revelan dos planos diferenciados de la actuación, entendida como la interacción de los individuos. Tanto los actores del escenario como los espectadores ubicados en las gradas poseen un conocimiento específico y adecuado de los signos que deben interpretar, lo que les permite desenvolverse con soltura a pesar de los entrecruzamientos de fuerzas que implica su utilización.

Si retomamos la idea expuesta con anterioridad acerca de que el espacio considerado como lugar interviene en la construcción de la identidad, advertimos que el teatro romano que nos presenta el texto de Ovidio constituye un eje de significados y un foco de relaciones emocionales para las personas que en él se encuentran, pero la falta de actitudes genuinas lo convierten en un 'no-lugar',<sup>10</sup> con lo que designamos dos realidades complementarias pero distintas: el espacio constituido con relación a ciertos fines (en este caso, el ocio y el esparcimiento) y la relación que los individuos mantienen con ese espacio. Advertimos en el fragmento que los aspectos y las conductas de actuación del escenario se usan, como una rutina, para constituir el contenido significativo de la interacción de los grupos sociales.

Claudia Barros (2000), en una propuesta de superar la idea de 'adentro' vs 'afuera' y de analizar las actitudes auténticas e inauténticas respecto del lugar, retoma a Relph, quien define:

una auténtica actitud hacia el lugar comprende una directa y genuina experiencia de la identidad del lugar, no mediada ni distorsionada a través de una serie de arbitrarias modas sociales e intelectuales acerca de cómo deber ser experimentado, ni a través de convenciones estereotipadas. (Relph 1976: 64, citado por Barros 2000: 85)

Desde este punto de vista, podemos atribuir a la experiencia derivada de la representación del teatro griego clásico una actitud auténtica, mientras que en Roma el espectáculo teatral –al menos el que expone *Ars amatoria* en este

fragmento— resulta inauténtico a raíz de la falta de sinceridad, la pérdida de valores morales, el engaño y el disimulo. Los valores helenísticos del teatro, asumidos en el imperio romano para erigir la gran ciudad como centro cultural del mundo, lo recontextualizan y conducen a la fetichización de ese espacio, lo que le confiere una superficialidad que la aleja del modelo.

Las preocupaciones frívolas, sórdidas y mercantiles —tal como las describe Whitmarsh (2001: 257)— son las que expone el texto ovidiano a través de la sátira y representan a Roma como el paradigma de la cultura del simulacro, en la metáfora del espectáculo del y en el teatro.

El epígrafe con el que hemos iniciado este trabajo nos permite ahora concluir que existen, sin duda, diferencias entre la cultura postmoderna y la romana, pero en ambas se expresa y se explora la propia crisis epistemológica e ideológica a través de lo espectacular. Tanto el texto latino de Ovidio como el de Houllébecq muestran lo espectacular como una forma de reflexionar sobre el poder y la identidad de las grandes ciudades, en las que el espectáculo interviene en la distribución, articulación y competencia por el poder social.

La rápida circulación de individuos, casi como mercancías, es guiada por una incesante sucesión de mensajes textuales y visuales que transforman las ciudades en grandes dispositivos de aceleración y de racionalización de los desplazamientos humanos, en espacios de civilización donde el conjunto de las relaciones humanas, así como el de las relaciones del hombre con el mundo circundante, está arbitrado por la premeditación y el simulacro, caracterizados por el atractivo y lo novedoso pero también por la frivolidad y la burla: “Lo significativo en la experiencia del no lugar es su fuerza de atracción, inversamente proporcional a la atracción territorial, a la gravitación del lugar y de la tradición” (Augé 1996: 121).

## Notas

<sup>1</sup> Para las citas y la traducción del texto sigo la edición de Rodríguez Tobal que se indica en la bibliografía.

<sup>2</sup> Esta idea es desarrollada por Whitmarsh (2001: 257-294) a propósito de la crítica de la espectacularización de la *paideia* desarrollada en algunos textos satíricos de Luciano.

<sup>3</sup> Tuan (citado por Barros 2000: 84) sugiere una distinción fundamental entre dos tipos de lugares: *public symbols* y *fields of care*. Los primeros son portadores de una alta representatividad y motivan atención e incluso temor; los segundos, en cambio, se encuentran

'disimulados' visualmente, no resultan obvios para los extraños y motivan afectos a sus residentes. Un monumento es, claramente, un *public symbol*, mientras que una esquina barrial constituye un *field of care* (84).

<sup>4</sup> Recordemos que "un público es en primer lugar un campo en el que circulan informaciones" (Joseph 1998: 95).

<sup>5</sup> Le Bretón justifica el arte del actor en el escenario en el hecho de que la comedia está en primer lugar en la vida social (1999: 220). Asimismo, explica que las pasiones son obra de una construcción social y cultural que se expresan en un juego de signos que el hombre siempre tiene la posibilidad de desplegar, aún cuando no las sienta (221).

<sup>6</sup> Resulta claro que los personajes se encuentran a gusto con la retórica de la gente que comparte el espacio del esparcimiento en tanto logran hacerse entender sin demasiados inconvenientes. Asimismo, la información compartida ayuda a definir la situación y permite a los otros saber de antemano lo que él espera del individuo en cuestión y lo que ellos pueden esperar de él (Goffman 1989: 13).

<sup>7</sup> En este sentido, la figura del amante que está en las gradas, se puede asimilar a la figura del soldado con que comienza la obra (*qui nova nunc primum miles in arma venit*, v. 36) ya que, luego de un largo y arduo entrenamiento, logrará conocer y dominar las armas, en este caso, de la lucha del amor.

<sup>8</sup> Con esta denominación utilizo el concepto desarrollado por Roland Barthes en "L'effet de réel", en el que el autor francés propone que lo que parece más 'realista' en la literatura es precisamente lo más artificioso.

<sup>9</sup> "El 'lugar' posee un contorno preciso, al punto de tornarse una baliza territorial para los hábitos cotidianos, así se confunde con lo que nos circunda, está "realmente presente" en nuestras vidas. Nos reconforta con su proximidad, nos acoge con su familiaridad. Tal vez por eso, por el contraste en relación con lo distante, con lo que se encuentra apartado, o asociamos casi naturalmente con la idea de lo 'auténtico'" (Ortiz 1996: 56).

<sup>10</sup> "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar" (Augé 1996: 83).

### Bibliografía citada

- ARIÉS, Philippe y Georges DUBY (dir.) (1990). *Historia de la vida privada. Imperio Romano y Antigüedad tardía*. T. 1. Madrid: Taurus.
- AUGÉ, Marc (1996). *Los "no lugares". Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAJTÍN, Mijaíl (1986). "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)" en *Problemas literarios y estéticos*: 269-468. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- BARROS, Claudia (2000). "Reflexiones sobre la relación entre lugar y comunidad" en *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 37: 81-94.

- BARTHES, Roland. (1972). "El efecto de realidad" en AAVV *Lo verosímil, Comunicaciones*: 95-101. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- CLAVAL, Paul (1999). "Los fundamentos actuales de la geografía cultural" en *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 34: 25-40.
- GOFFMAN, Erving (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HOUELLEBECQ, Michel (2000). *El mundo como supermercado*. Barcelona: Anagrama.
- JOSEPH, Isaac (1988). *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio público*. Barcelona: Gedisa.
- KERBRAT-ORECCHIONE, Catherine (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.
- LE BRETÓN, David (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ORTIZ, Renato (1996). *Otro territorio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- WHITMARSH, Tim (2001). *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*. London: Oxford University Press.
- RODRÍGUEZ TOBAL, Juan Manuel (ed. y trad.) (1999). *Ovidio. Arte de amar (P. Ovidi Nasonis Ars amatoria)*. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión.

Recibido: 24 de mayo de 2003 Evaluado: 13 de junio de 2003
---------------------------------------------------------------