

Idai cernu nemura (*CIL, IV, Suppl, 6698*): testimonios y huellas materiales. ¿Cómo se representaba la tragedia de Séneca en el Imperio romano?

SEIJAS, Lara / Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de
Hurlingham, Argentina - seijaslara@gmail.com.

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: representación - Roma Imperial - tragedia - *Agamenón* - Séneca

> Resumen

Si las tragedias de Séneca se representaron o no, y cómo se representaron, es algo muy controvertido. Las formas de difusión de la obra trágica de Séneca contemplan la posibilidad de una lectura, una recitación o una representación, e involucran el drama de atril, el teatro doméstico y las posibilidades a gran escala. Kugelmeier (2014: 59) señala que para una posible producción del drama de Séneca tenemos que tener en cuenta los resultados de la investigación arqueológica sobre el teatro y el desarrollo de la construcción escénica durante el tiempo de vida del poeta.

En este trabajo nos proponemos rastrear testimonios sobre la presencia y configuración de teatros en el Imperio, junto con algunos frescos en donde se representan escenas mitológicas, algunas veces emplazadas y otras no, en la representación visual, en un escenario teatral. A su vez, nos detendremos en la presencia de los *graffitis* CIL IV, Suppl 4418 y CIL 6698, en donde se pueden leer los vv. 730 y 693 de *Agamenón* de Séneca transcritos en latín vulgar, lo que podría indicar que quien los escribió habría escuchado y anotado las frases que le quedaron en la mente al salir de un evento popular más que de una reunión de la élite. Buscamos indagar en las fuentes literarias y en la imaginería que da cuenta de la existencia de representaciones trágicas de diversa escala en la Roma Imperial y estudiar los alcances y límites para lo que pudo haber sido una representación de *Agamenón* de Séneca en el s. I. d.C.

› **Presentación: una introducción al problema de la representación**

Boyle (2019: xxxvii) señala en relación al problema de la representación que los testimonios indirectos cercanos en el tiempo sólo ofrecen argumentos *ab silentio* o datos fehacientes pero referidos a otros autores contemporáneos. Así, sabemos gracias a Tácito (*Annales*, XI, 13) que Pomponio ofrecía presentaciones de sus obras y que Mamerco escribía *recitationes*. Esta ausencia de datos fehacientes deja aún hoy abierto el debate acerca de si sus tragedias fueron o no representadas, y si lo fueron, se mantiene abierto el interrogante acerca de sus formas de difusión, que contempla la posibilidad de una lectura, una recitación o una representación, e involucra el drama de atril, el teatro doméstico y el teatro a gran escala¹.

Los teatros del Imperio Romano se consideran parte del legado de la cultura romana. Estudiar el drama romano implica interpretar textos dramáticos como piezas teatrales que a su vez presentaban condiciones para su puesta en escena. Pero el problema es complejo, porque la performance teatral pública no era la única manera en la que se podía tener experiencia de un texto dramático en la Roma del s. I d.C. Boyle (2019: xxxix) recuerda que las tragedias también eran leídas y publicadas en el palacio imperial (probablemente desde tiempos de Augusto), en casas privadas ("intra domum", un fenómeno que perduró en tiempos de Mario, como cuenta Salustio en *Sal. BI.*, 85, 13). Las comedias y las tragedias eran recitadas en ocasiones por una sola persona. La recitación tenía lugar en una casa privada o en un hall de recitación, el *auditorium*, muchas veces como una muestra preliminar a una performance teatral de mayor escala (*cf. Plin. Ep.* 1.15.2, 3.1.9, 7.17.11).

El debate sobre si las tragedias del filósofo y estadista estaban destinadas a ser representadas y de qué forma no ha cesado hasta el día de hoy. Kugelmeier (2014: 59) señala que en los dramas de Séneca, la acción suele situarse frente a un palacio real, cuyo impresionante escenario, con sus *scaenae frons* elaboradamente decorados, se presenta al público de la forma más evidente, mientras que el público de los teatros griegos clásicos e incluso de los helenísticos posteriores tuvo que desarrollar mucho más su

¹ Beacham (1991) plantea la existencia de un teatralismo doméstico, considera que para investigar la gama de posibles significados que los espectadores romanos pueden haber extraído de su combinación de espacios reales y fantásticos necesitamos comprender más de cerca esta lengua vernácula híbrida y ponerla en relación con su sintaxis y función de espacio, decoración, la disposición de los actores y espectadores, e intentar, en la medida de lo posible, traducirla a nuestro propio lenguaje crítico. Beacham compara sistemáticamente lo que podría denominarse elementos expresivos espaciales, pero también experienciales y cognitivos, comunes a la arquitectura doméstica y teatral. Analiza y compara la disposición y la decoración de la casa romana -en particular su evocación de lo "real" y lo "ficticio"- y el proceso dinámico a través del cual se encontraban y experimentaban, con la organización espacial y la disposición escénica del teatro.

imaginación. El autor indica a su vez que las evidencias intratextuales no son suficientes. Sería igualmente inaceptable utilizar las características de los edificios teatrales romanos en general para aclarar los hechos. El escenario de la época de Plauto y Terencio, por ejemplo, parece diferir significativamente del que encontramos en los teatros representativos y conocidos de la República Tardía y de la época imperial.

Pero incluso en el período comprendido entre el Teatro Republicano Tardío de Pompeyo en Roma y, por ejemplo, el teatro altoimperial de Aspendos en Anatolia, se pueden observar algunos avances estructurales y técnicos. Kugelmeier (2014: 59) señala que para una posible producción del drama de Séneca tenemos que tener en cuenta los resultados de la investigación arqueológica sobre el desarrollo de la construcción escénica durante la vida del poeta y, en consecuencia, explorar cuidadosamente las posibilidades y los límites de una realización del texto en una obra de teatro en estas condiciones.

En este trabajo nos proponemos detenernos en algunas fuentes textuales antiguas y frescos que dan cuenta de la puesta en performance de obras trágicas en la Roma Imperial. A su vez, disponemos de dos *graffitis* con versos de *Agamenón* de Séneca (CIL IV, Suppl 4418, CIL 6698 Casa della Soffitta) que permiten inferir que hubo alguna representación de *Agamenón* de Séneca en Roma, aunque a ciencia cierta no sabemos de qué escala. Lejos de pretender ser exhaustiva, en este trabajo buscamos arrimar algunas consideraciones contextuales y de orden arqueológico en pos de comprender las posibilidades y límites de la materialización del texto trágico *Agamenón* de Séneca en una representación que pudo involucrar el drama de atril, la performance doméstica o la representación a gran escala.

› Algunos testimonios sobre el teatro republicano e imperial

Durante casi todo el periodo republicano, las puestas en escena teatrales utilizaban como escenario unas estructuras de tablas montadas para la ocasión (Dupont, 1986: 33; Bieber, 1961: 148) y que se desmantelaban tras la representación. Tácito en *Annales* XIV, 20 muestra una situación diversa para tres épocas del teatro latino: en un primer momento, no existe más que una “scaena in tempus structa”, un escenario levantado con ocasión de las representaciones, sin que se dispongan asientos para el espectador (“stantem populum spectauisse”). En un segundo estadio, sigue construyéndose ese escenario ocasional, pero a él se añaden ya graderíos para el público, que también se demolerán después de las representaciones, y contruidos de madera “subitarus gradibus et scaena in tempus structa”). Por último, en un tercer momento, se construye ya un teatro permanente de piedra, con escenario y graderíos y *cavea* (“mansuram theatri sedem”).

Plauto señala que el pueblo podía estar sentado (Bieber, 1961: 167) sobre bancos o gradas de madera. Los actores llevaban máscaras, atuendos y calzado alto de estilo griego, salvo en la *fabula praetexta*, tragedia de argumento nacional, y en la *fabula togata*, comedia de argumento romano. Usaban máscaras, por lo que tenían que exteriorizar sus sentimientos mediante los movimientos y los gestos, especialmente de las manos. El espectáculo solía ir acompañado por instrumentos musicales; había piezas cantadas (*cantica*) que se intercalaban entre los diálogos (*diverbia*), intervalos de danza (*embolia*) y farsas finales (*exodia*).

En los últimos años de la República se empezaron a edificar teatros estables de piedra siguiendo el modelo de los teatros griegos del periodo helenístico. Estos comenzaron a multiplicarse en Italia y en las provincias (Bieber, 1961: 190-226). El primero fue erigido por Pompeyo en Roma en el Campo de Marte en el 55 a.C. (Bieber, 1961: 181). Cicerón en *Epistulae familiares VII*, en ese mismo año, le cuenta a Marco Mario los detalles de la inauguración. Menciona que se emplearon seiscientos mulos en la representación de *Clytaemnestra* de Accio, tres mil copas en *Equos Troianus* de Livio Andrónico o de Nevio, soldados de caballería y de infantería con muchas armas en obras como el *Clastidium* de Nevio o los *Aeneadae sive Decius* de Accio. Cicerón también comenta que con ocasión de los *ludi* organizados por Pompeyo se representaron comedias y tragedias griegas además de farsas atelanas.

Kugelmeier (2014: 60) se detiene en los teatros imperiales romanos, construidos como un complejo cerrado en todos los aspectos: la construcción del auditorio (*cavea*) se funde con el escenario, ya que los *párodoi*, los caminos dentro y fuera del escenario del coro de la época clásica, siguen existiendo, pero están cubiertos por construcciones en arco, y se utilizan principalmente como acceso a los lugares de honor al borde de la orquesta. La estructura cerrada del teatro romano se hace especialmente evidente al observar el escenario: detrás del escenario (*pulpitum*), que es más alto que la orquesta, se eleva la casa del escenario (*scaena*), que, en el transcurso del desarrollo arquitectónico, llegó a tener tres pisos de altura y muestra una fachada de diseño muy glorioso hacia el público, la llamada *scaenae frons*. En los teatros conservados, está dividida por ventanales salientes y columnas decorativas (*columnatio*), entre las que hay nichos que habrían contenido decoraciones y estatuas. Se trata del desarrollo de la época imperial, cuando el teatro permanente, construido en piedra, se había impuesto y había dado lugar a nuevos retos arquitectónicos y de planificación urbana.

> La representación de la tragedia en el s. I d.C.

Durante todo el siglo I d.C. diversas fuentes literarias hacen referencia a la representación de tragedias. Además de recoger dramas de autores clásicos como Accio, Enio, Pacuvio y Nevio, constan los nombres y algunos títulos de autores como Curiacio Materno, autor del drama extraviado *Nerón*; Pomponio Segundo, autor de tragedias, también extraviadas, como *Atreus*, *Armorum iudicium* y de una *praetexta* cuyo título es *Aeneas*. Es notoria la pasión del emperador Nerón por el teatro. Suetonio cuenta que Nerón recitó y cantó tragedias llevando trajes teatrales y máscaras, no sólo en el palacio sino también en los teatros (Suet. *Nero* 10,2; 21,3).²

Pociña (2007: 162) nota que con la existencia de teatros edificados en piedra se empieza a representar en estos, además de comedias y tragedias, espectáculos de danza, discursos, conferencias, representaciones de tipo circense, con malabaristas, equilibristas, combates de gladiadores, algunos de ellos con fieras. Marcial, en el *Liber spectaculorum*, nos cuenta que entre los variados espectáculos que tuvieron lugar en Roma en el año 80, con motivo de la inauguración del Anfiteatro Flavio, el Coliseo, hubo una representación del mimo *Laureolus*, obra de Catulo, un mimógrafo que vivió en tiempos de Calígula, Claudio y Nerón; en el mismo libro, en el epigrama 24, hace referencia a una representación, en el mismo recinto y en la misma celebración inaugural, de la leyenda de Orfeo y Eurídice, que con toda probabilidad consistiría en una puesta en escena mímica o pantomímica.

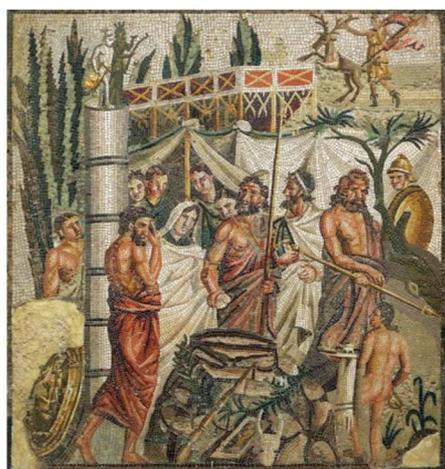
Hall (2013: 460) señala que la propia variedad y tamaño de los recintos de Pompeya plantea la cuestión del tipo de espacio escénico en el que deberíamos situar al antiguo bailarín de pantomima, según la autora bailaba allí donde la gente le pagaba por hacerlo. Por su parte, Tacito indica que los pantomimos no podían aparecer más que en público, es decir, no podían aparecer en casas privadas (Tac. *Ann.* 1.77, Dio, 57, 14, 10, Suet. *Tib.* 34.1). Además de los anfiteatros, había una gran variedad de tipos de teatros en todo el Imperio Romano, desde pequeñas *odea* techadas y teatros privados hasta vastos espacios públicos de representación. Todos ellos presentaban una *cavea* semicircular, o que superaba en algo el semicírculo, pero en otros aspectos mostraban considerables diferencias regionales en cuanto a construcción y diseño del escenario, instalaciones, equipamiento, disposición de los asientos, y forma de la orquesta.

² Las tragedias *Medea*, *Edipo*, *Hércules Furioso*, *Fedra*, *Tiestes* y *Agamenón* de Séneca son las únicas de toda la producción dramática latina que han llegado hasta nosotros de forma completa.

> Fuentes visuales

Hay muchas fuentes figurativas, esculturas, bajorrelieves, mosaicos, pinturas y sarcófagos que en época imperial retratan a personajes míticos centrales de la tragedia latina.

En el mosaico del *Sacrificio de Ifigenia* hallado en Ampurias, provincia de Gerona a mediados del s. XIX, se puede ver, a la izquierda, a Agamenón; en el centro, Ulises e Ifigenia; a la derecha a Calcas, de blanco; con una cinta en la cabeza y la mano derecha en la empuñadura del cuchillo, y Menelao, portando un cetro³.



Mosaico del *Sacrificio de Ifigenia*, siglo I.a.C.. Museo de Arqueología de Cataluña, Ampurias. (Figura 1)

Otro documento significativo es la *Placa Campana* de finales del siglo I d.C. en que se representa la escena del *Astyanax* de Accio. En esta, en el centro, frente a una escena con las tres puertas representativas (la *regia* en el centro y las dos *hospitalia* en los laterales), un Andrómaca sujeta del brazo al niño, Astianacte, protegiéndolo; a su izquierda Ulises extiende la mano: le pide a la mujer que le entregue al hijo; a la izquierda hay dos personajes, uno masculino y otro femenino, que podrían identificarse como siervos que desarrollaban la función del Coro (Bieber, 1961: 163). Los actores visten al estilo griego, con máscaras y ropa apropiada para el papel (Ulises tiene una espada) y llevan coturnos, los altos calzados trágicos⁴.

³ A su vez, el mito de Orestes, vengando el asesinato de su padre, es recurrente en sarcófagos romanos de la época imperial.

⁴ A su vez, los argumentos trágicos podrían haberse empleado para una representación por los actores de pantomima y no sólo por los actores de tragedia propiamente dicha.



Placa Campana (finales del siglo I d.C.) con una escena del *Astyanax* de Accio. Museo Nazionale Romano (Figura 2)

> La construcción de un nuevo espacio escénico para la pantomima

A partir del siglo I, las fuentes literarias no revelan representaciones de tragedias clásicas completas. Quizá la tragedia estuviera siendo reemplazada por otro género de espectáculo, la pantomima, que dominó la escena del periodo imperial junto con el mimo⁵.

Hall (2013: 455) señala que la pantomima desempeñó un papel más importante en la educación mitológica de la mayoría de los habitantes del imperio romano que, por ejemplo, los recitados de poesía. Libanio lo hace explícito: la pantomima es “una forma de instrucción para las masas” (διδαχὴν τινα τοῖς πλῆθεσι) sobre las hazañas de los antiguos”, y su amplio atractivo social se expresa en sus imágenes del humilde orfebre educado en los mitos y del esclavo que canta canciones de las pantomimas mientras hace recados en el mercado (*Or.*, 64.112). La mayoría de los trabajos sobre la pantomima se han centrado en el interés de las clases altas romanas por la pantomima en tiempos de los emperadores Julio-Claudio y Flavio, pero la pantomima trascendió las fronteras de clase: Séneca escribió en una carta que el clamor

⁵ SUTTON (1986) y KOHN (2013) prestan atención a la performance de Séneca a partir de cuestiones metateatrales como la distribución de los papeles entre un número limitado de actores. Estos autores argumentan que las tragedias de Séneca contienen varios tipos de pasajes que apuntan precisamente al carácter de una *fabula saltata* ('historia bailada'), y que esto sugiere que, aunque Séneca no las escribiera específicamente para la representación de la pantomima, puede haber estado influenciado por la nueva estética y las convenciones del medio popular en la composición de estas escenas, planteando una representación teatral con danza y música en lugar de una recitación. HARRISON (2015) aborda las particularidades del teatro latino y los alcances de su performance poniendo el énfasis en la influencia de la pantomima antigua.

y los aplausos del pueblo honraban a los bailarines de la pantomima (*Ep.*, 29.12). La pantomima parece haber penetrado en todos los rincones de la vida antigua, al menos si seguimos a Dio Crisóstomo cuando dice que los bailarines de pantomima actuaban en las calles, e incluso ofrecían lecciones en ellas, sin hacer caso de los vendedores y las riñas callejeras a su alrededor (*Cic.*, *Or.* 20.9).

Una de las ventajas del lenguaje de la pantomima era por tanto su flexibilidad en cuanto a los posibles escenarios y el número de personal necesario: el mínimo era probablemente el bailarín más otra persona, cantando una canción y tocando un instrumento, una combinación que podía acomodarse fácilmente en el comedor de un particular. De hecho, Zarmakoupi (2010:10) ha identificado precisamente un espacio de este tipo en la Villa Oplontis de Torre Annunziata, entre Pompeya y Herculano, que se cree que perteneció a Popea, la segunda esposa de Nerón, y que estaba siendo objeto de elaboradas reformas en el momento de la erupción. Zarmakoupi (2010:39) recuerda las menciones al ruido de la actividad pantomímica en un escenario privado que llenó toda la ciudad (*Sen.*, *Ep.* 47,17, *Plin.*, *Nat. Hist.* 7.184). Como parte de la vida de lujo, el entretenimiento de las cenas también fue criticado y se tomaron medidas para su restricción, una respuesta a la cual fueron los disturbios de la pantomima del 15 d.C.

> “Idai cernu nemura”

Setaioli (2015: 257) se detiene en difusión de la tragedia de Séneca en algunos testimonios directos (*Lucius Annaeus Senecas*, con *Annaeus* corregido sobre *Annus*, CIL IV, Suppl 4418) en las paredes de Pompeya, en donde se encuentra a su vez una línea de su tragedia *Agamenón: Idai cernu nemura* (CIL, IV, Suppl, 6698). En esta tragedia, en el verso 730, se puede leer *Idaea cerno nemora*. El cambio de *Idaea* por el genitivo arcaico *Idai*, transforma el trímetro en un senario, lo que muestra que quien escribió el *graffiti* se equivocó al no reconocer la innovación métrica del autor. La inscripción muestra una notable cantidad de formas que dan cuenta según algunos especialistas de que quien lo escribió lo escuchó y no lo leyó. En el *graffiti* se ve el empleo de la letra V en lugar de la O en posición final de palabra, que como indica Väänänen (1966: 30) da cuenta de un rasgo de latín vulgar.

Conc. Min. BB. AA. CC., divieto di riproduzione

IDAIA CERNU NEMURA.

Graffito

CIL, IV, Suppl, 6698 (Figura 3)

Conc. Min. BB. AA. CC., divieto di riproduzione

IDAIA CERNU NEMURA

Graffito

CIL, IV, Suppl, 6698 (Figura 4)

Otra línea de la misma obra se puede reconocer en otro *graffiti* inmediatamente abajo (CIL 6698) *set cur sacratas* que coincide con el texto de *Agamenón* de Séneca: "sed cur sacratas deripis capiti infulas"⁶ (Sen., *Ag.* 693, por qué te arrancás la guirnalda sagrada de la cabeza?).

Sabemos a partir de los estudiados *graffities* en Pompeya que alguien escribió dos versos de Agamenón de Séneca seguramente al salir de un evento en el que escuchó o vió representada la obra. Anotó "idaea cerno nemora" (Sen., *Ag.* 670, veo los Montes del Parnaso) y "set cur sacratas deripis capiti infulas" (Sen., *Ag.* 695, por qué te arrancas las sagradas cintas del cabello).

Si bien algunos estudiosos consideran que esta es una prueba para sostener que las tragedias de Séneca sí fueron representadas en Pompeya, a su vez pudo haberse tratado de encuentros más bien de recitación. Sin embargo, Sutton (1986: 37-41) sostiene que es difícil creer que un miembro de la corte imperial, si

⁶ Imágenes recuperadas de AGP-EDR181061, *cf.* tbn. LEBEK (1985).

es que la obra hubiera sido representada en algún tipo de performance privada, haya escrito de esta forma y en los muros de Pompeya. Estos graffitis se encuentran en Pompeya, ambos dos, en la Casa della Soffitta⁷.

Consideramos necesario continuar indagando en la relación entre arqueología, arte visual y fuentes literarias para poder aproximarnos a lo que pudo haber sido un evento teatral trágico imperial y estudiar las formas de realización teatral en la Roma Imperial.

⁷ La *Casa della Soffitta* queda en Pompeya, Provincia de Nápoles, Campania. Se encuentra cerca del yacimiento arqueológico de *Casa del Centenario*, así como de *Casa dei Pigmei* (IX.5.9). La *Casa del Centenario* era la casa de un residente rico de Pompeya, preservada por la erupción del monte Vesubio en el año 79.

Bibliografía

- AGP-EDR181061, *The Ancient Graffiti Project*, <https://ancientgraffiti.org/Graffiti/graffito/AGP-EDR181061>, (consulta: 27 Abr 2025).
- Bartsch, S. (1964). *Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*. Cambridge, Massachusetts.
- Beacham, R. C. (1991). *The Roman Theater and its Audience*. London, Routledge.
- Beacham, R. (2013). Otium, Opulentia and Opsi: Setting, Performance and Perception within the mise-en-scène of the Roman House. En Harrison, G. & Liapis, V. (eds). *Performance in Greek and Roman Theatre*, pp. 451-477. Leiden, Brill.
- Beacham, R.C. (2007). Playing Places: The Temporary and the Permanent. En Mc Donald, M. & Walton, M. (eds.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, pp. 202-226. Cambridge, Cambridge University Press, .
- Beltran, J., A. (2008). *Cicerón, Marco Tulio. Cartas III. Cartas a Los Familiares I*. Madrid, Gredos.
- Bieber, M. (1961). *The History of the Greek and Roman Theatre*. Princeton, Princeton University Press.
- Boyle, J. A. (1997). *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*. London-New York, Routledge.
- Boyle, J. A. (2019). *Seneca: Agamemnon. Edited with introduction, translation, and commentary*. Oxford-New York, Oxford University Press.
- Dupont, J. (1986). *L'Acteur-roi, Le Théâtre à Rome*. Paris, Belles Lettres.
- Hall, E. (2013). Towards a Roman Theory of Theatrical Gesture. En Harrison, G. & Liapis, V. (eds). *Performance in Greek and Roman Theatre*, pp. 451-477. Leiden, Brill.
- Jackson, J. (1937). *Tacitus. Annals: Books 4-6, 11-12*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.
- Kugelmaier, Ch. (2014). "Seneca's Tragedies and the Theatres of their Time: Opportunities or Obstacles for Staging?", *Pallas*, núm 95, pp. 59-81.
- Lebek, W. D. (1985). "Senecas Agamemnon in Pompeji CIL IV 6698", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, núm. 59, pp. 1-6.

- Pociña, A. (1976). Los espectadores, la Lex Roscia Theatralis y la organización de la cavea en los teatros romanos. En *Zephyrus*, núm XXVI-XXVII, pp. 435-442.
- Pociña, A. (2007). Tipos de espectáculos en los teatros romanos. En *Mainake*, núm XXIX, pp. 165-181.
- Kohn, T. (2003). Who wrote Seneca's Tragedies. En *The Classical World*, núm. 96, pp. 271-280.
- Setaioli, A. (2015). Seneca and the Ancient World. En *The Senecan Tradition. The Cambridge Companion to Seneca. Cambridge Companions to Literature*, 253-318. Cambridge, Cambridge University Press,
- Sutton, D. (1986). *Seneca on the stage*. Leiden, Brill.
- Shackleton Bailey, Sh. (2008). *Cicero: Epistulae Ad Familiares. Volume I*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Väänänen, V. (1966). *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*. Berlin, Akademie Verlag.
- Warmington, B., H. (2003). *Suetonius: Nero*. London, Bristol Classical Press.
- Zarmakoupi, M. (2010). *The Villa of the Papyri at Herculaneum*. Berlin-New York, The Gruyter.