

El cuarto canto coral en Oedipus de Séneca (vv. 882-910)

*Soledad Pedernera
Universidad Nacional de La Plata*

En la tragedia *Oedipus* de Séneca el coro, por sus conocimientos, parece hallarse presente en escena durante toda la acción. Cada canto posee una relación particular con los episodios que lo preceden o proceden; si bien ésta no se trata siempre de una relación directa, en todos los casos encontramos la conexión, función e importancia del coro, pues no sólo demuestra un gran saber y entendimiento sobre los hechos, sino que despliega una lectura de ellos muchas veces esclarecedora.²⁸⁹

²⁸⁹ P.J. Davis sostiene que la relación de los coros con la acción es una relación compleja pero totalmente reconocible y afirma que este aspecto de la obra de Séneca es problemático para la crítica, porque se parte del supuesto de que sus tragedias no se orientaban a la representación, conclusión que Davis descarta. A su vez, analiza la presencia del coro en la escena en relación a sus conocimientos sobre la acción e indica que no siempre se encuentra presente, como en la tragedia griega clásica. Cf. Davis, P.J. "The Chorus in Seneca's *Thyestes*". *The Classical Quarterly*, Vol. 39, No. 2. 1989, pp. 421-435.

A los efectos del análisis, daremos una breve reseña de las partes corales y sus características. Podemos observar que en el primer acto el coro acompaña la descripción y el dolor de Edipo realizando una tarea similar y manifestando una afectación semejante.²⁹⁰ Al finalizar el segundo acto, Tiresias ordena una participación determinada al coro: el himno a Baco,²⁹¹ y no sólo su posición entre dos escenas de horror (el *extispicium* y la necromancia) sino también el tema de la naturaleza y la vitalidad generan un efecto de claroscuro sorpresivo y aliviador.²⁹² Durante el tercer acto Layo ha señalado al culpable y el coro, por su parte, busca dilucidar el origen de la culpa, con una intención defensiva y protectora hacia Edipo.²⁹³ Luego del descubrimiento de la verdad, el coro en forma alusiva culpa ahora al personaje.²⁹⁴ Por último, en el quinto acto el mensajero refiere el propio cegamiento y castigo del rey, ante lo cual el coro, culpando al hado, retoma la postura condescendiente de su tercera aparición.

Por comparación las intervenciones corales ponen en evidencia un proceso de racionalización a través de un lenguaje cada vez más alusivo y un contenido mayormente filosófico,²⁹⁵ sin alejarse por ello de la acción.

²⁹⁰ El centro de la tragedia es el personaje principal en relación al mundo que lo rodea; Edipo describe en el prólogo una relación de *sumpatheia*; el coro, por su lado, contribuye a su visualización por medio de la técnica del catálogo, que aleja, a su vez, al héroe. Cf. Rosenmeyer, Thomas G. *Senecan drama and Stoic Cosmology*. California, University of California P., 1989.

²⁹¹ *Dum nos profundae claustra laxamus Stygis, / populare Bacchi laudibus carmen sonet.* “Mientras nosotros soltamos los cerrojos de la profunda Estigia, / resuena el canto popular en alabanza a Baco.” (vv.401-402)

²⁹² Séneca busca el contraste y el equilibrio entre las partes de sus tragedias, como forma de aumentar o aliviar la tensión dramática. Cf. Rosenmeyer. *Op. Cit.* 1989. Sobre el Barroco de Séneca Cf. Segal, Charles. “Senecan Baroque: the death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides”. *Transactions of American Philological Association* 114, 1984. Según Boyle, el canto está determinado por la ironía: “[...] a dithyrambic laudation of Bacchus (pp. 403-508), punctuated with imagery of brightness, energy, abundance and power and with fantastic, even grotesque scenes of transformation, creates an ambiguous, frenetic light between two acts of horror.” Cf. Boyle, A.J. *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*. London and New York, Routledge, 1997:94.

²⁹³ “[...] a coral ode in which disbelief is expressed concerning Oedipus’ guilt [...]” Cf. Boyle. *Op. Cit.* 1997:95.

²⁹⁴ “The chorus **can only** respond by withdrawing into a eulogy of the *media via* [...]” Cf. Boyle. *Op. Cit.* 1997:95. (el subrayado es nuestro)

²⁹⁵ Cf. Davis. *Op. Cit.* 1989.

Como es sabido, una de las diferencias que propone Séneca en el tratamiento del material mítico respecto de la tragedia homónima de Sófocles es la de centrar la atención no en el curso del conocimiento de la verdad por parte del héroe, sino en el proceso de aceptación del destino, concepción central en la filosofía estoica.²⁹⁶ En este sentido, al comparar los últimos tres cantos podemos ver que el coro oscila entre una actitud compasiva de la situación del personaje y una actitud acusadora de su comportamiento, cambio determinado por la acción precedente.²⁹⁷ Así, entre el tercer y el quinto acto, donde el coro sostiene respectivamente que Edipo no es el causante del mal de Tebas y que el hado es inexorable, se encuentra el coro del cuarto acto que, en cambio, analiza por medio de alusiones críticas las posibilidades de actuar frente al destino.

En el presente trabajo nos proponemos analizar el cuarto canto coral a partir de la significación de su planteo filosófico y de la importancia dramática de su ubicación. Consideramos que la noción desplegada allí sobre la responsabilidad humana frente al destino permite interpretar la reformulación romana del mito. Con el fin de desentrañar en qué reside la responsabilidad de Edipo, observaremos particularmente las relaciones que establece con el tercer y con el quinto canto coral, la función que cumple el *exemplum* de Dédalo e Ícaro y la relevancia del canto para la lectura de la tragedia en general.

Desde la perspectiva de Séneca, en el marco de la corriente estoica, el *fatum* es una fuerza inexorable pero su causalidad es teleológica y no mecánica;²⁹⁸ esto permite al hombre ingresar como sujeto activo en la construcción de su destino y propone una teleología moral. Si bien persiste aún la noción de determinación, adquiere, sin embargo, importancia la forma en que el hombre vive su destino: con sabiduría,

²⁹⁶ “The Sophoclean focus on Oedipus’ identity, on the search for and the revelation of the truth, and the attendant and extensive concern with plot-development and the creation of dramatic suspense are removed from Seneca’s play [...]. The emphasis remains on guilt, fate, human impotence, and the concomitant pointlessness of prayer.” Cf. Boyle. *Op. Cit.* 1997:92-93.

²⁹⁷ Es interesante observar que el personaje de Yocasta también oscila entre culpar a Edipo y culpar al hado. De este modo, en el prólogo reprueba el temor de Edipo (vv.82-87) y en el desenlace adjudica la total responsabilidad al *fatum* (v.1019).

²⁹⁸ Cf. Cappelletti, Angel. “Introducción” en: Cicerón. *De Fato*. Rosario, 1964:23.

si lo acepta; con necesidad, si se contrapone.²⁹⁹ Vale aclarar que estas nociones se tornan más problemáticas en sus tragedias que en sus escritos filosóficos, pues en ellas no se pretende exponer la doctrina ni brindar un esquema cerrado, sino plantear conflictos observados desde una perspectiva particular.³⁰⁰

Antes de centrar la atención en el pasaje seleccionado, observaremos brevemente otras apariciones del coro. Hasta el cuarto acto los pasajes corales o bien no atienden particularmente al personaje de Edipo, sino a la creación de una atmósfera acorde a la situación (primer coro), o bien, si lo hacen, culpan al destino y absuelven al gobernante. Éste es el caso del tercer canto coral; allí, tras oír la denuncia del fantasma de Layo, el solemne coro sentencia, como si se tratara de un árbitro:

Non tu tantis causa periclis,
non haec Labdacidias petunt
fata, sed ueteres deum
irae sequuntur:

“No eres tú la causa de peligros tan grandes, no piden estos hados a los Labdácidas, sino que te persiguen antiguas iras de los dioses...” (vv. 709-712).³⁰¹

Acompañando estas afirmaciones, con el fin de buscar las causas de la peste o el origen de la culpa, el coro continúa con la exposición del mito de Tebas desde sus comienzos. Semejante tono e intención encontramos en el último canto coral, donde se expone la teoría estoica del nexo causal, del orden fijado, del poder del hado superando

²⁹⁹ “[...] Stoic determinism does not exclude a coherent theory of voluntary human action.” y “Seneca [...] was the first to import *voluntas* [...]” Cf. Rosenmeyer. *Op. Cit.* 1989: 74 ss.

³⁰⁰ “A dramatist is not necessarily a philosopher. It will be enough to show that Senecan drama answers to crucial, and sometimes unique, elements in Stoic thinking about the workings of the universe, and that to this extent Seneca is carrying out a Stoic desing. [...] But a Stoic document does not have to be a Stoic manual [...]” Cf. Rosenmeyer. *Op. Cit.* 1989: xiii.

³⁰¹ Todas las traducciones son nuestras.

incluso a la voluntad divina e inmóvil ante cualquier plegaria y de la fútil intervención humana.

Fatis agimur: cedite fati;
non sollicitae possunt curae
mutare rati stamina fusi.
quidquid patimur mortale genus,
quidquid facimus uenit ex alto,
seruatque suae decreta colus
Lachesis nulla reuoluta manu.
omnia certo tramite uadunt
primusque dies dedit extremum:
non illa deo uertisse licet,
quae nexa suis currunt causis.
it cuique ratus prece non ulla
mobilis ordo: multis ipsum
metuisse nocet, multi ad fatum
uenere suum dum fata timent.

“Somos llevados por los hados: ceded a los hados; los cuidados ansiosos no pueden cambiar los hilos de los husos fijados. Todo lo que sufrimos como raza mortal, todo lo que hacemos viene desde lo alto y observa los designios de su rueda Láquesis, sin que su mano vuelva hacia atrás. Todas las cosas van por un camino determinado y el día primero ha dado el último: aquellas cosas que corren junto a sus causas no permiten ni a un dios que las revierta. Va para cada cosa un orden calculado, inmóvil ante las plegarias: para muchos es perjudicial temerle; muchos, cuando temen los hados, van hacia el suyo” (vv. 980-994).

De esta forma, antes y después de la caída del héroe, encerrando el acto cuarto, el coro juega con la justificación y la indulgencia; primero, porque carece de pruebas suficientes para condenar; luego, porque no hace falta ni es posible superar la pena que el mismo héroe se inflinge.

El canto escogido tiene lugar luego de las escenas de investigación y antes de las escenas de cegamiento y suicido. En las primeras el rey,

recordando aún las palabras acusadoras de Creonte, comienza la averiguación e interroga a Yocasta, al anciano y a Forbas sobre la muerte de Layo y sobre la identidad del niño en cuestión. Después de una serie de juegos con las omisiones, equivocaciones y reconocimientos de estos personajes, se produce el develamiento de la verdad y del crimen, y la caída abrupta del héroe.³⁰² Edipo se maldice a sí mismo y en el quinto acto el mensajero relata el castigo al que se somete. Entonces, la ubicación del cuarto canto coral entre la caída y el castigo es lo que define el tono y el contenido, pues en el momento crítico el coro no deja de atribuir a Edipo una culpabilidad relacionada con su imprudencia y su flaqueza.

Por esta razón, ante la falta revelada no hallamos una representación del destino como culpable del dolor de Edipo, sino un análisis precisamente del papel del hombre frente a su hado. Una hipótesis abre el canto:

Fata si liceat mihi
fingere arbitrio meo,
temperem Zephyro leui
uela, ne pressae graui
spiritu antennae tremant:

“Si me estuviera permitido modelar los hados a mi arbitrio, moderaría las velas con un Céfito suave, para que no tiemblen las antenas agobiadas por el viento fuerte...” (vv. 882-886).

La palabra *fata* del comienzo se opone a la del verso siguiente *arbitrio*, pues estos términos indican nociones contrapuestas dentro de una concepción filosófica determinista, la primera representa la cadena causal inamovible y la segunda la libertad³⁰³. Por lo tanto, con la hipótesis, se plantea la posibilidad de que el hombre maneje su destino y se propone la manera ideal de hacerlo (la manera en que

³⁰² La acción se desarrolla con suma rapidez a partir del acto cuarto. Cf. Boyle. *Op. Cit.* 1997.

³⁰³ Cf. Brun, Jean. *El Estoicismo*. Buenos Aires, Eudeba, 1962: 39-44.

“debe” hacerlo) con el verbo *temperare* “moderar, templar”, es decir, mantener una conducta mesurada. La misma idea se repite en el pasaje con las siguientes imágenes:

lenis et modice fluens
aura nec uergens latus
ducat intrepidam ratem;
tuta me media uehat
uita decurrens uia.

“... que al deslizarse el aura suave y mesuradamente conduzca la nave intrépida, sin inclinar el costado; que la vida me lleve segura, navegando por el medio del camino” (vv. 888-891).

Aquí las expresiones *lenis*, *modice*, *via media* se refirieren a un mismo campo semántico: evitar las pasiones por medio de la *ratio* para no alejarse del camino del medio³⁰⁴. Estas nociones, fundamento de la moral estoica, deben ser cualidades propias de un *rex*, dado que sólo puede gobernar bien, aquel que primero domina sus pasiones³⁰⁵.

No obstante, a los fines de reforzar y clarificar los conceptos el coro utiliza un *exemplum* mitológico, recurso caro a Séneca³⁰⁶: Dédalo e Ícaro en su fuga del laberinto por el arte del primero.

Gnosium regem timens
astra dum demens petit
artibus fisus nouis
certat et ueras aues
uincere ac falsis nimis

³⁰⁴ “La pasión [...] es un movimiento irracional del alma contrario a la naturaleza, o una tendencia sin moderación.” Cf. Brun. *Op. Cit.* 1962: 48.

³⁰⁵ Cf. Galán, Lía. “Edipo y los riesgos del trono en el estoicismo de Séneca” *Stylos*, 1997: 138.

³⁰⁶ La *variatio* como presentación de un mismo tema desde distintos puntos de vista, donde se incluye el recurso del *exemplum*, es una característica de la prosa de Séneca, pero también podemos hallarla en su obra dramática. Cf. López López, Matías. “Introducción” a *Diálogos* de L. A. Séneca. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000:34-38.

imperat pinnis puer,
nomen eripuit freto.
Callidus medium senex
Daedalus librans iter
nube sub media stetit
alitem expectans suum
(qualis accipitris minas
fugit et sparsos metu
conligit fetus auis),
donec in ponto manus
mouit implicitas puer.
[comes³⁰⁷ audacis uiae]

“Por temer al rey de Gnosos, cuando se dirige a los astros, delirante y confiado en sus nuevas artes, el joven lucha por vencer a las aves verdaderas e impera con plumas demasiado falsas, quitó el nombre al mar. Prudente el viejo Dédalo, al librar el camino del medio, permaneció bajo una nube intermedia, mientras aguardaba a su hijo, cual un ave huye de las amenazas de un gavián y reúne a sus crías dispersas por el miedo, hasta que el joven movió las manos desconcertadas en el mar, compañero de un camino audaz” (vv. 892-908).

El modo en que está presentado el mito deja entrever la intención. Por un lado, desde el vocabulario se trabaja con contrastes u oposiciones para caracterizar a los personajes. Así, corresponden a Ícaro los términos *puer* y *demens*, y a Dédalo, *senex* y *callidus*. Por otro lado, esta caracterización determina sus respectivas conductas: el primero *fisus* “confiado” quiere llegar hacia los astros *petit astra* y el segundo se mantiene esperando *stetit expectans* sin llegar hacia lo alto *sub media nube*.

En un primer nivel de lectura el *exemplum* funcionaría para explicar la introducción, esto es: en la medida de lo posible, lo más seguro

³⁰⁷ Hemos adoptado en este verso la variante *comes* en lugar de *compede*, siguiendo la edición de The Loeb Classical Library, 1922.

es tomar el camino del medio, tal como lo hizo Dédalo y evitar la desmesura en los deseos, pues puede ocurrir lo de Ícaro. Sin embargo, la significación del mito se enriquece al abrir la interpretación en relación a toda la tragedia y la intención del coro se extiende al aludir con estos personajes y sus actitudes a Edipo. Así como desde el mito se realiza una oposición entre Dédalo e Ícaro, desde los versos preliminares se establece también una contrapartida entre la primera persona de *meo arbitrio* y el personaje del gobernante.

Como consecuencia, al ampliar la mirada, surgen las siguientes preguntas: ¿en qué momento Edipo cometió actos desmesurados?, ¿cuándo fue dominado por sus pasiones?, ¿por qué el coro censura su actitud en este momento?³⁰⁸ Para responderlas debemos realizar una lectura retrospectiva y analizar la conducta del *rex* a lo largo de toda la tragedia.

En primer lugar, desde el comienzo de la obra hallamos a un personaje preocupado por sí mismo, por su relación con el poder, por el cumplimiento de su destino y por demostrar seguridad pese a su miedo.³⁰⁹ Puesto que mantiene este proceder en todo momento, sólo encontramos en el desenlace algunas ocasiones de preocupación por algo distinto de su ser (los padres, los hijos y la patria).³¹⁰

Ante el miedo e inseguridad el personaje adopta una postura soberbia como protección. Por ejemplo, cuando se encuentra deplorando su suerte,³¹¹ Yocasta le reprocha su actitud ajena a un *rex*.³¹² Edipo

³⁰⁸ Cf. Galán. *Op. Cit.* 1997: 143-144 “Entre ese Edipo que huye de lo que cree su propio reino siguiendo las leyes de la naturaleza, que desdeña un trono criminalmente obtenido, y el Edipo que aparece en la tragedia, existe el abismo de poder. [...] Séneca completa debidamente el hiato que separa las dos pestes y que presenta como la oportunidad humana.”

³⁰⁹ “Self-dramatizing, seeing oneself as an actor with an audience, entails the admission that life has meaning only as a performance, as an aesthetic experience.” Cf. Rosenmeyer. *Op. Cit.* 1989: 48 ss.

³¹⁰ [...] *moreris: hoc patri sat est; / quid deinde matri, quid male in lucem editis / gnatis, quid ipsi, quae tuum magna luit / scelus ruina, flebili patriae dabis?* “Morirás: tu padre se conforma con esto; ¿qué darás después a tu madre, qué a tus hijos nacidos en mala hora, qué a ti mismo y qué a tu patria, la cual expía tu crimen con su gran ruina?” (vv. 938-941).

³¹¹ *o saeva nimium numina, o fatum graue! / negatur uni nempe in hoc populo mihi / mors tam parata? sperne letali manu / contacta regna, linque lacrimas, funera, / tabifica caeli uitia quae tecum inuehis / infaustus hospes, profuge iamdudum ocus—/ uel ad parentes.* “¡Oh divinidades excesivamente crueles! ¡Oh duro destino! ¿Con que a mí únicamente en

reacciona negando el temor aducido y comprometiéndose a descubrir la causa de la peste. Produce un efecto casi cómico el cambio de discurso en tan sólo seis versos de diferencia. En el instante anterior a la interrupción de la reina, Edipo maquinaba la huida, pero como respuesta a la increpación de ésta encontramos:

Abest pauris crimen ac probrum procul,
uirtusque nostra nescit ignauos metus

“El crimen y la vergüenza del pavor están lejos de mí
y mi virtud desconoce temores cobardes...” (vv.87-88).

También por su temor e inseguridad el rey pierde el dominio de sí en las escenas con Creonte durante el segundo y el tercer acto. Éste es siempre el encargado de transmitir al rey las malas noticias, dado que se le encomiendan tareas que aquél no puede realizar: consultar el oráculo de Apolo y asistir al rito de la necromancia.³¹³ En sus relatos hay una pretensión de fidelidad respecto de los hechos observados, por eso los comienza con extensas descripciones del lugar y los participantes, y luego introduce las voces del dios y de Layo a través del discurso directo. Sin embargo, la tendencia competitiva y autoritaria hace que Edipo sospeche en todo momento de sus palabras y recaiga en actitudes poco dignas de un gobernante: utiliza la coerción para hacer hablar a Creonte

este pueblo se me niega una muerte tan preparada? Aleja los poderes contagiados por tu mano mortífera; deja las lágrimas, los funerales que acarreas por tu vida corruptora del cielo, funesto extranjero, huye ya rápidamente, aunque sea hacia tus padres” (vv. 75-81).

³¹² *Quid iuuat, coniunx, mala / grauare questu? regium hoc ipsum reor:/ aduersa capere, quoque sit dubius magis/ status et cadentis imperi moles labet, / hoc stare certo pressius fortem gradu: / haud est uirile terga Fortunae dare.* “¿De qué sirve, esposo, aumentar los males con lágrimas? Creo que es propio de un rey encargarse de las cosas adversas, más dudosa sea su posición y más se tambalee la mole del imperio que cae, tanto más apremiante será que se mantenga fuerte con paso certero; no es propio de un varón dar la espalda a la Fortuna.” (vv. 82-87).

³¹³ *ede cui mandes sacrum; / nam te, penes quem summa regnorum, nefas / inuisere umbras.* “di a quién mandarás el sacrificio, pues a ti, que tienes en tus manos el sumo poder del reino no te está permitido visitar las sombras.” (vv. 397-399)

Audita fare, uel malo domitus graui
quid arma possint regis irati scies.

“Di lo que has oído o, sometido a un castigo severo,
sabrás qué pueden hacer las armas de un rey irritado” (vv.
518-519).

y desliza violentamente el propio compromiso con su patria en su
cuñado

Si te ruentes non satis Thebae mouent,
at scepra moueant lapsa cognatae domus.

“Si no te mueve lo suficiente la ciudad de Tebas que se
desmorona,
que te muevan los cetros caídos de una casa familiar para ti.”
(vv. 512-513).

Movido por la desesperación Edipo se comporta de manera similar
para extraer información de Forbas; tanto éste cuanto Creonte saben lo
odiosas que sonarán sus palabras a oídos del rey, pero el temor de
éstos a hablar lo enfurece aún más.

El enfrentamiento con su cuñado nos coloca frente a un tirano.
Desde el principio Edipo, el único incólume, percibe la peste de la
ciudad de Tebas como un signo de su incumbencia,³¹⁴ pero su lucha
por negarlo, aunque estos signos se refuercen con otros como el
comportamiento de los animales sacrificados y del fuego, lo conduce
al abuso de autoridad. Es parte de la reformulación del mito
enfrentarlo a Creonte y no a Tiresias, justamente porque aquí no está
en juego el saber sino el poder.

La censura del coro tiene sentido sólo en el momento en que acaba
de descubrirse el responsable de la catástrofe que asola a Tebas; antes,
habría adelantado la acción; después, habría perdido dramatismo.

³¹⁴ “[...] Oedipus is intuitively aware from the start of his guilt and suffers little change of fortune.” Cf. Boyle, A.J. 1997:92.

CONCLUSIÓN

En el presente trabajo hemos podido observar que existe una relación estrecha entre los coros y la acción en *Oedipus* de Séneca, en general, pues el tono impersonal y reflexivo del cuarto canto, en particular, no impide establecer la referencia de su contenido: no sólo sabemos que el coro alude al protagonista con su hipótesis y con su *exemplum*, sino también que adopta una perspectiva amonestadora y brinda la respuesta a la pregunta por la responsabilidad de Edipo: no es culpable por el cumplimiento de su destino, sino por, una vez frente a él, no haber sabido mantener la medida, el camino del medio, y haberse dejado doblegar por el temor, la ambición y la ira.

quicquid excessit modum
pendet instabili loco.

“Cualquier cosa que haya superado la medida
queda suspendida en un lugar inestable” (vv. 909-910).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boyle, A. J., *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*. London and New York: Routledge, 1997.
- Brun, Jean, *El Estoicismo*. Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- Cappelletti, Angel, "Introducción" en: Cicerón. *De Fato*. Rosario, 1964.
- Davis, P.J., "The Chorus in Seneca's Thyestes". *The Classical Quarterly*, Vol. 39, No. 2, 1989.
- Galán, Lía, "Edipo y los riesgos del trono en el estoicismo de Séneca" *Stylos*, 1997.
- López López, Matías, "Introducción" a *Diálogos* de L. A. Séneca. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.
- Rosenmeyer, Thomas G., *Senecan drama and Stoic Cosmology*. California, University of California P., 1989.
- Segal, Charles, "Senecan Baroque: the death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides". *Transactions of American Philological Association* 114, 1984.
- Seneca, *Tragedies*. París, Les Belles Lettres, 1926.
- Seneca, *Tragedies*. I. London, New York, The Loeb Classical Library, 1922.
- Tarrant, R. J., "Greek and Roman in Seneca's tragedies." *HSCP* 97, 1995.