

ASPECTOS DEL ESTILO DIRECTO EN LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA

Máximo Brioso Sánchez
Universidad de Sevilla

Se estudian diversos aspectos del empleo del estilo directo en la novela griega, completándose y en algunos casos corrigiéndose el análisis previo de M. F. Ferrini.

This paper focuses on different aspects of the use of direct speech in ancient Greek novels, completing and -in some cases- straightening the previous analysis by M. F. Ferrini.

Un hecho que tiene una particular relevancia en toda estructura narrativa es cómo ésta se articula en diálogos, discursos o monólogos, es decir, en formatos dramatizantes, con los que establece a la vez la pura narración una relación complementaria y de contraste. La más elemental observación, tan elemental que es obvia, supone que en el límite entre esos elementos dramáticos y la secuencia estrictamente narrativa está también la frontera convencional entre el autor y sus personajes. Y desde el punto de vista del receptor, del lector, el tránsito de un ámbito al otro es tan acusado que es conocida la actitud de ciertos lectores tan poco interesados en la “paja” novelesca que prácticamente sólo leen los diálogos..

En el caso que nos ocupa la publicación de un artículo de M. F. Ferrini no hace aún muchos años sobre el tema¹ nos alivia de tratar con mayor detenimiento algunas cuestiones. No obstante, creemos que ese trabajo deja algunas otras con un tratamiento muy insuficiente y por ello nos vamos a permitir hacer algunas observaciones para profundizar en esta materia². De todos modos, no está de más señalar que hasta el momento de la publicación del citado artículo de Ferrini apenas si se había prestado atención a este nivel de los textos de las novelas, entendido como un hecho concreto y merecedor de un análisis global, fuera naturalmente de algunas exploraciones desde el punto de vista retórico, que, sin embargo, como veremos, tampoco ha sido una perspectiva muy frecuentada. Este escaso interés podría haber tenido una cierta justificación dentro de la también en general escasa atención dedicada a la novela durante el tiempo en el que la atracción que este género antiguo ejercía sobre los filólogos era mínima, cuando más bien, de acuerdo con algunas opiniones expresadas por estudiosos y editores, lo que dominaba era un abierto desdén³. Pero ya no es tan fácil de explicar por lo que se refiere a las últimas décadas, en las que la bibliografía sobre la novela antigua ha comenzado a alcanzar grandes dimensiones, sin que haya aparecido tampoco, que sepamos nosotros y a excepción del estudio de Ferrini, ni un sólo trabajo consagrado monográficamente al tema que aquí nos interesa⁴.

El empleo del estilo directo cobra especial importancia además en lo tocante a la novela griega, puesto que entre sus posibles modelos narrativos está un género como la épica, en la que ya no sólo se alternan el discurso directo y el relato, sino en la que también el monólogo posee una cierta presencia y desde luego una determinada capacidad para mostrarnos lo que podemos juzgar al menos como una cierta justificación psicológica de las decisiones personales. Y también debemos contar por supuesto con la historiografía, en la que igualmente el discurso (λόγος, complemento obligado de los πράγματα) mantiene un papel si no tan destacado y persistente como en la épica, sí bastante significativo. Precisamente, según los datos recogidos por T. Hägg en un libro bien conocido⁵, en Caritón el discurso directo (con inclusión de las cartas) cubre en torno al 44 % del texto (p. 91), con una pro-

¹ "Discorsi diretti e dialoghi del romanzo greco antico", *AFLM* 21 (1988) 33-50.

² Dejamos de lado los oráculos, que responden a un tipo de dicción particular y, además, han sido más estudiados ya.

³ Creemos que de esto sería innecesario aducir citas. Pero no está fuera de lugar recordar que, por ejemplo, en el clásico libro de R. Hirzel *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch* (Leipzig 1895, reimpr. Hildesheim 1963), donde podría haberse esperado alguna atención hacia la novela griega antigua, a pesar de que las orientaciones de esta obra no sean coincidentes con las que aquí nos interesan, es llamativo que se dedique sólo un mínimo espacio a Petronio (II, 37-42) y sólo para expresar ciertas generalidades, y ni una sola línea a la novela de Apuleyo o a los novelistas griegos.

⁴ El atento lector puede notar que la extensa bibliografía que aporta Ferrini no tiene en realidad relación alguna y estricta con nuestra materia. Es de las bibliografías más superfluas imaginables, sólo comparable a las que padecemos en tantas tesis doctorales al uso.

⁵ *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius* (Stockholm 1971).

porción aproximadamente parangonable a la homérica⁶. En cambio, el descenso en el mucho más eminentemente narrativo estilo de Jenofonte de Éfeso es acusado (29 %: pp. 98 s.)⁷. El género en sentido amplio muestra, aunque sea en diversos grados, la influencia de la épica y del teatro en este sentido y sólo el desarrollo de la descripción, avanzada ya la cronología novelesca, podrá contrapesar, que no frenar, esta propensión dramatizante. Es más, un autor como Aquiles Tacio no sólo no muestra un retroceso de esta tendencia, sino que, como es bien sabido, la acentúa con muy diversos recursos y referencias. Y no por admitir el relato en primera persona sustituye la dramatización de los episodios por una información siempre narrada, sino que conservará usualmente la forma directa de los discursos y los diálogos. Seguramente el peso de la épica, de los propios discursos típicos de la historiografía antigua y sin duda también del teatro era demasiado fuerte como para que la forma dramatizada pudiese ser abandonada fácilmente. Y de hecho la novela moderna ha conservado en ocasiones la convención del discurso directo en sus relatos en primera persona: por ejemplo, en *David Copperfield* de Dickens o, en la novela epistolar, la tan celebrada *Les liaisons dangereuses* de Laclos.

Con la presencia de las diversas formas del discurso directo es claro que se pretende una alternancia entre el mayor distanciamiento que conlleva el relato y la presentación más inmediata y viva de la actuación de los personajes como espectáculo. Con ello no hace sino confirmarse el carácter fuertemente dramático, en el sentido de escenificado y visual, que afecta a las novelas griegas en muchos momentos, por más que esta tendencia varíe de autor a autor. Y no es raro incluso que ciertos novelistas, en particular Aquiles Tacio y Heliodoro, muestren explícitamente esta parcial vinculación de sus textos con los géneros dramáticos⁸. Pero, por otra parte, el discurso directo es un vehículo frecuente en el desarrollo de la

⁶ Según los datos proporcionados por M. Schneidewin y recogidos por G. W. Elderkin (*Aspects of the Speech in the Later Greek Epic* [Diss. Baltimore 1906] 2), la *Ilíada* tiene el 44 % y la *Odisea* el 56 %.

⁷ El promedio, según las cifras que se leen en el propio Hägg, es en realidad ligeramente más bajo: 28'2 %. De los demás novelistas Hägg no ofrece cifras. Respecto a Heliodoro, E. Feuillat en sus *Études sur les "Éthiopiennes" d'Héliodore* (Paris 1966) 15 ofrece una serie de cifras, de las que se deduce que el estilo directo ocupa aproximadamente (incluyendo, como hace Hägg, las cartas, y, suponiendo, las plegarias) el 40 % del texto.

⁸ Antonio Diógenes se proclama, según el extracto, ποιητής... κωμωδίας παλαιῆς (111a35), que debemos entender como "a writer of works comparable to those of Aristophanes, who sent his heroes to far-off lands of fantasy..." (S. A. Stephens y J. J. Winkler, *Ancient Greek Novels. The Fragments* [Princeton, N. J., 1995] 107). En un sentido semejante se han expresado K. Reyl (Antonio Diógenes. *Untersuchungen zu den Roman-Fragmenten der "Wunder jenseits von Thule" und zu den "Wahren Geschichten" des Lukian* [Diss. Tübingen 1969] 114), pero sin rechazar la posibilidad, apuntada antes por otros estudiosos, pero poco verosímil, de que el autor fuese realmente un escritor de comedias (*ibid.*, n. 4), y A. Borgogno ("Sulla struttura degli 'Apista' di Antonio Diogene", *Prometheus* 1 [1975] 63). En Aquiles Tacio al sacerdote de Ártemis se le caracteriza como "un gran émulo del cómico Aristófanes" (μάλιστα δὲ τὴν Ἀριστοφάνου ἐζηλώκει κωμωδίαν: 8.9.1). El término δραματικόν, tan frecuentemente empleado para referirse a las novelas, incide evidentemente en esta misma concepción del género como lindante con la literatura teatral por sus peripecias, su talante imaginativo y sus planteamientos dialógicos.

historia de la novela para muy distintos tipos de expresión, por lo cual su utilidad en manos de los diferentes autores se diversifica y enriquece. Se emplea, por ejemplo, para la aportación de *digresiones* y *resúmenes*, puestos en boca de personajes, y desde luego para coloquios, monólogos, plegarias y discursos. A los cuales debemos añadir un recurso dialógicamente secundario como es el de las cartas, al que nos referiremos después y que aparece utilizado igualmente en la novela desde Caritón para la comunicación entre los distintos personajes.

Un aspecto básico del discurso, entendido éste ahora específicamente como exposición extensa y cuidadosamente articulada en boca de un carácter, es su elaboración retórica, campo en el que sin embargo no vamos a entrar. Tiene toda la razón R. F. Hock tanto cuando censura el escaso entusiasmo que esta perspectiva despierta en los estudiosos de la novela griega como al subrayar el interés real que ese enfoque posee⁹. Él lo ha estudiado, bien es verdad que demasiado brevemente, pero mucho nos tememos que, a pesar de esa brevedad, sea muy poco más lo que de verdaderamente relevante pueda decirse sobre el tema, en especial sobre la relación evidente de los discursos novelescos, y no digamos los pronunciados en el contexto de los inevitables juicios, y las muestras que se leen en los diversos προγυμνάσματα. Por otra parte, también hallamos un problema básico y diferenciador entre estas muestras y los discursos de las novelas en lo que se refiere a la ἡθοποιία, por cuanto aquéllas suelen ponerse hipotéticamente en boca de tipos, mientras que los personajes novelescos arrastran tras sí un cúmulo de circunstancias narrativas y contextuales que los aproximan mucho más a una existencia como caracteres individualizados. Una dificultad que por cierto no ha pasado desapercibida al propio Hock (cf. p. 457). Nosotros de todos modos soslayamos esa perspectiva, dejándola para otro momento y en cualquier otro caso para quienes como el propio Hock estén más interesados en ella.

Y aún nos quedan por señalar algunos otros aspectos referidos de modo particular al estilo directo en la forma de diálogo. Éste parece ir asociado a la ficción, ya sea en su esbozo épico, ya sea sobre todo en el teatro. Es más, mientras que la historiografía clásica ha tendido, al depurarse con Tucídides, a adoptar el formato del discurso extenso, como manifestación de posiciones políticas o actitudes o tácticas razonadas, el diálogo aparece mucho más ligado a situaciones anecdóticas, como ocurre con frecuencia en Heródoto, o a reconstrucciones dramatizantes de supuestos episodios, según vemos en los textos platónicos, que no pueden ocultar su raíz plenamente ficticia, o en las obras socráticas de Jenofonte, de modo que no puede sorprendernos una noticia como la de que un historiador de inclinaciones novelescas como lo fue Nicolás de Damasco (*FGrHist* 90) practicara con frecuencia el diálogo en su obra. La novela, pues, no hizo en este punto sino recoger una

⁹ "The Rhetoric of Romance", en S. E. Porter, ed., *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period. 330 B. C.-A. D. 400* (Leiden-New York-Köln 1997) 445-465. Algo semejante podemos decir de las *ecfraseis*, que también examina Hock desde la perspectiva retórica y que en una buena parte están muy vinculadas al contexto narrativo.

herencia, que asociaba el diálogo a los géneros más propensos o decididamente inclinados a la ficción.

El relato desde Caritón toma la forma de una exposición en tercera persona. El autor, incluso aunque se haya presentado inicialmente, como hace éste, en una primera persona, adopta de inmediato la actitud del cronista y pretende narrar objetivamente unos sucesos a los que se siente ajeno, siendo ahora irrelevante que esporádicamente se puedan producir luego injerencias autoriales en primera persona en el curso del relato. Pues bien, frente a esta técnica que cabe calificar de épico-historiográfica, puesto que no se diferencia esencialmente de la empleada en los modelos narrativos citados, Aquiles Tacio, en el momento de la plena madurez del género, procede a introducir una notable innovación al convertir a un personaje, su protagonista Clitofonte, en narrador. Este cambio supone la adopción de un nuevo medio narrativo, que abre la vía para la novela autobiográfica, aunque no estemos aún ante una novedad tan radical, y era de esperar que tuviera consecuencias en el empleo del estilo directo.

Pero, aunque el texto de Aquiles Tacio en su conjunto no es todavía de hecho una novela autobiográfica, sí pone las condiciones para que ésta pueda generarse. El narrador de ese conjunto que es la novela no es el yo confundido de autor y personaje, esencia del relato autobiográfico; pero, a partir del instante en que el autor cede la palabra indefinidamente a un personaje, éste se convierte en narrador y de este modo complementa, más que suplanta, al autor, convirtiendo a éste en lo que en términos actuales podemos llamar un *editor*. Pero a la vez el *autor-editor*, es decir, un simple intermediario convencional entre el narrador y los lectores, pertenece al mismo ámbito de ficción y por tanto de temporalidad que el narrador y los acontecimientos que se cuentan, a diferencia, por ejemplo, de lo que sucede en el texto de Antonio Diógenes, que se sitúa como *autor-editor* en una fecha muy posterior a la de los sucesos de su historia. En Aquiles Tacio el autor, que es fugazmente un personaje, traslada su responsabilidad como narrador y, por tanto, su fiabilidad, a éste último en la carne de un personaje, situándose en consecuencia en un marco (en el sentido de *frame*) exterior al relato mismo, como simple *frame narrator* (o *outer narrator*)¹⁰, pero de un modo mucho más descomprometido y con un grado de exterioridad mayor que, por mencionar una obra siempre citada, en *The Turn of the Screw* de Henry James. Desde ese momento, pero sólo desde ese momento, cuando Clitofonte toma la palabra para no volver a interrumpirse ya, la novela se torna autobiográfica. Este relato plenamente autobiográfico (que, como es natural, no debe confundirse, por su ambición de totalidad, con las narraciones intercaladas autobiográficas que se dan también en las novelas antiguas) lo reencontramos sólo en *El asno* y en la réplica latina de Apuleyo, casos ambos en los que autor y protagonista se han fundido. El esquema de Aquiles Tacio es muy

¹⁰ Cf. E. Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (Cambridge 1974).

semejante al que repetirá, por ejemplo, Prévost en *Manon Lescaut* bastantes siglos más tarde. Con aquel paso Aquiles Tacio ha liquidado definitivamente todo contacto con el método historiográfico, alejándose de modo decidido de Heródoto y Tucídides. Pero la estructura narrativa de *El asno* es a la vez mucho más simple, incluso que la de Apuleyo, al no existir ningún tipo de preámbulo autorial o *pórtico*; y al mismo tiempo, desde otro punto de vista, más avanzado, desde el momento en que ha dado el paso definitivo hacia la novela autobiográfica, porque sólo leemos el relato en primera persona del protagonista, presentado de modo abrupto, y el protagonista es al mismo tiempo el autor. Ésta es la solución adoptada también, al fin y al cabo, por Apuleyo, a pesar de que su preámbulo ha podido inducir a confusión.

Un modelo perfecto para la innovación llevada a cabo por Aquiles Tacio está ya en su admirado Platón. La experiencia de Platón en la conformación de un texto narrado en primera persona (por Sócrates o por otro personaje) ha podido ser tenida en cuenta por el novelista, que, además, por el carácter no sistemático o continuo de sus diálogos no se ve obligado a padecer y remediar la monotonía del empleo de fórmulas del tipo $\xi\phi\eta$, que el propio Platón se autocensuró en el *Teeteto* (143b-c) y evitó en una parte muy extensa del *Parménides*.

Por otra parte, en el empleo del estilo directo la novela no está ya sujeta a aquella tendencia épica de los pares de discursos, sucesivos o no, ni a convertir cada intervención directa en una exposición discursiva. Ello implicaba una rigidez obstaculizadora sobre todo del fenómeno formal que constituye el coloquio. El teatro y los diálogos filosóficos habían sido en cambio un eficaz campo de entrenamiento para resolver los problemas que éste plantea, si bien los propios hábitos y normativas en cuanto al número de actores y la existencia regular de *mutae personae* siguió imponiendo unas restricciones entorpecedoras en su desarrollo. Por lo que atañe al monólogo, la misma épica antigua era ya maestra en su conformación, planteándose en él las alternativas ante las que en momentos decisivos se debate el alma de los individuos, y un autor como Apolonio de Rodas pudo, sobre esta base arcaica, promover una mayor profundización en este nivel tan propicio para la exploración psicológica.

Ferrini ha hecho, por otra parte, la interesante observación de que todavía el relato novelesco parece obedecer a alguna clara limitación en el número de interlocutores: “Altro elemento significativamente caratterizzante il romanzo greco è che il dialogo si svolge di preferenza tra due personaggi, tre al massimo” (*art. cit.*, 42 s.). Un punto éste en el que tanto podemos pensar en un influjo del teatro, como simplemente en una manifestación de elementalidad técnica en la propia forma novelesca. Y es que, efectivamente, los momentos en los que intervienen incluso tres interlocutores son escasos y por lo general fugaces: así, en Aquiles Tacio 4.3.5-4.2 (con Cármides -el jefe militar-, Menelao y el narrador Clitofonte), 7.15.1 s. (con Clinias, un mensajero y Clitofonte), o, con mayor extensión, 5.11.4-12.3 (con Sátiro, Clinias y Clitofonte; Menelao, presente, guarda silencio). En Heliodoro lee-

mos algún pasaje en que intervienen tres personajes, pero sus intervenciones están distanciadas en el relato: es lo que sucede entre Teágenes, Cariclea y Cnemón en el interior de la cueva en 2.5.1-6.3 y de nuevo en 2.8.1-3 y 2.16.3-17.2. En el mismo Heliodoro se observa cómo en un momento del largo y dramático episodio del reconocimiento de Cariclea intervienen, tras el relato de Caricles, diversos personajes (cf. sobre todo 10.37.1-38.2), pero de modo que no dialogan realmente todos ellos, sino que hablan sucesivamente Hidaspes y Teágenes, Sisimitres, con una intervención aislada aunque dirigida a Cariclea, Cariclea de nuevo de modo aislado, e igualmente Persina. El posible diálogo entre cinco personajes queda así diluido en segmentos que no permiten más que, a lo sumo, un diálogo entre dos.

Como ha dicho también Ferrini, de un modo quizás demasiado decidido y sin los debidos matices, “Caritone e Senofonte Efesio preferiscono mettere in bocca ai loro personaggi tirate di carattere monologico; Eliodoro ed Achille Tazio sfruttano il dialogo come essenziale strumento narrativo; Longo, anche in questo, si distacca per un uso più moderato del discorso diretto e, in qualche caso, per un andamento più vivace del dialogo” (36 s.). Esa impresión vale como un panorama aproximado de las distintas tendencias de estos autores, pero los hechos son desde luego más complicados. Por ejemplo, un autor como Aquiles Tacio, contra lo que cabría deducir de esa afirmación, emplea igualmente con cierta frecuencia el monólogo.

Y aún deberíamos añadir un factor, presente sobre todo en Heliodoro, donde fue observado ya por S. L. Wolff¹¹, y que es la fácil combinación del estilo directo con su sustitución narrativa en forma de discurso indirecto. Ejemplos de este tipo de dicción, mixto entre la pura narración y el discurso directo, los hay en abundancia en *Etiópicas* y nos basta remitir a los aducidos por V. Hefti¹². Wolff dictaminó que con este triple nivel Heliodoro practicaba una especie de estilo mezclado de épica y drama. Otros novelistas emplean sin embargo también esta combinación¹³ y cabría decir simplemente que estamos ante la búsqueda de una variedad de niveles presentativos.

El monólogo, de tanto relieve en la épica desde Homero a Apolonio de Rodas, es utilizado en el género muy habitualmente como vehículo de expresión de la emotividad. Pero hay autores en que su uso es, en efecto, más nutrido y rico. Desde luego Caritón y Jenofonte de Éfeso no deben situarse al respecto, como en tantos otros hechos, al mismo nivel. Caritón es un escritor que gusta de la profundización psicológica, mientras que Jenofonte pasa ligeramente sobre la conciencia y las emociones de los personajes, siendo ya una consecuencia de esta conducta la brevedad a la que tienden sus monólogos. Suelen además responder a manifesta-

¹¹ *Greek Romances in Elizabethan Fiction* (New York 1912) 195 ss.

¹² *Zur Erzählungstechnik in Heliodors Aethiopica* (Wien 1950) 110.

¹³ Por ejemplo, Aquiles Tacio (1.9.1 s., 2.4.1 s., 2.7.4 s., 2.27.1 ss., etc.). El procedimiento en cambio es raro en Longo, donde sólo se le puede encontrar excepcionalmente en algún pasaje como 3.14.1-4, 3.22.4 s. ó 4.16.2 s.

ciones de quejas y lamentos y siempre aparecen en boca de los protagonistas, correspondiendo a Antia en su mayor parte¹⁴. En Caritón, como sucederá igualmente en Heliodoro, la mayoría está también en boca de la protagonista femenina, pero hay una superior diversificación. Algunos corresponden incluso a personajes secundarios como Dionisio (cf. sobre todo 3.2.7-9), Terón o Plangón. Y desde luego algunos, en particular de Calíroo, incorporan intensas deliberaciones (cf. en especial la serie de 2.9.2-5 y 11.1-3 o el ya citado de Dionisio).

La índole del relato de Aquiles Tacio, en primera persona, debería imponer por principio que los monólogos correspondan casi sólo al protagonista y narrador, y esto es efectivamente lo que sucede, por ejemplo, en 1.5.7, 2.5.1 s. (con un coloquio fingido con disyuntiva), 3.10, 3.16.3-5, 8.13.2-4 y en otros lugares¹⁵. Debe hacerse notar, lo que no es en absoluto raro en el género, que en estos monólogos el personaje puede imaginariamente dirigirse a otros, por ejemplo, al ser amado, o esbozar, sobre todo al inicio del monólogo, una plegaria: 3.10 es un caso en el que concurren todas estas circunstancias. Aparte de la actuaciones en este nivel de Clitofonte, el autor ha tenido buen cuidado de que, como ocurre con Leucipa y la expresión de sus sentimientos encontrados en 2.29, no se lea un monólogo explícito como tal, sino en estilo indirecto y con rápido paso, como es tan corriente en esta novela, a reflexiones del narrador. Pero, no obstante, va contra esta propensión en un pasaje en el que evidentemente vale la excusa de que la joven, que lamenta su situación, tiene oyentes ocultos (6.16). En cuanto a 7.2.1, se trata de un monólogo sólo aparente, en boca de un falso preso, que desea ser escuchado por un compañero de celda, que es precisamente el atribulado Clitofonte: “Estas y otras frases semejantes murmuraba para su capote, buscando el medio de iniciar la conversación conmigo, a ver si yo le preguntaba qué le había sucedido” (καθ’ ἑαυτὸν δὲ ταῦτα ἔλεγε καὶ τὰ τοιαῦτα, ζητῶν ἀρχὴν τῆς ἐπ’ ἐμὲ τοῦ λόγου τέχνης, ὡς ἂν πυθοίμην τί εἶη παθῶν: 7.2.2).

Por lo que se refiere a Longo, una buena parte de sus monólogos están en boca de Dafnis, de acuerdo con el mayor lucimiento de su papel en la novela: es lo que ocurre en 1.18, 25.2 s., 2.22 (dirigido parcialmente a las Ninfas), ó 4.28.3. Hay dos casos notables: el uno es el monólogo en forma de diálogo de 3.6.3 s., evidentemente una deliciosa recreación de los monólogos tradicionales con el planteamiento de una disyuntiva y sobre la que volveremos después, y el otro es un tipo de reflexión “coral” o, si se prefiere, *a dúo*, de los protagonistas, tanto en 2.8.2-5 como en 2.9.2. Aparte de este último caso muy particular, Cloe sostiene monólogos

¹⁴ M. Fusillo (*Il romanzo greco. Polifonia ed eros* [Venezia 1989] 222) señala como un caso excepcional el supuesto monólogo pronunciado por Perilao en 3.7, que se explicaría por la especial simpatía con que se contempla a este personaje, que parece un eco limitado de la figura de Dionisio en Caritón. Sin embargo, estamos sólo ante una lamentación pública sobre el (también supuesto) cadáver de Antia, no ante un monólogo estricto.

¹⁵ Cf. también 4.17.1-3, 5.7.8 s., 7.5.1-4 y 8.13.2-4.

en 1.14 y 4.27.2, y en 3.32.1 s. leemos otro en boca de un personaje secundario, Driante.

Heliodoro, por su parte, es notablemente parco en la redacción de discursos monologados. Como dijimos, centra en Cariclea una gran parte de sus monólogos, algunos de los cuales, como ya sucede en Aquiles Tacio, alcanzan bastante extensión, y todos ellos son lamentaciones en situaciones desdichadas: 1.8.2 s., 5.2.7-10, de gran expansión, y 6.8.3-6. En boca de Teágenes leemos uno en 2.4, mientras que poco antes se le atribuye un texto que formalmente es un monólogo y que posee también tono de lamentación (2.1.2 s.), pero es pronunciado en presencia de Cnemón; de un tipo parecido son las palabras del mismo Cnemón en 2.11.1 s., en presencia de los dos protagonistas. Otro secundario, Aquémenes, pronuncia un monólogo con carácter de reflexión en 7.16.2 s.

Tal vez una de las razones de la proporcional escasez de este recurso en Heliodoro sea su exclusión de un relato intercalado tan amplio como el de Calasiris. Dentro de éste leemos, no obstante, una especie de monólogo, pero en estilo indirecto, que podría perfectamente haber tomado la forma directa, en 4.9.

El diálogo como intercambio de información es igualmente estímulo para introducir digresiones y relatos intercalados. Este aspecto también ha sido analizado por Ferrini, que señala hasta qué punto es frecuente en las novelas que los relatos intercalados y las digresiones en boca de un personaje sean una respuesta a una pregunta planteada por algún otro (p. 37). Este hecho está claramente relacionado con la presencia de ciertos personajes caracterizados como especialmente curiosos en los relatos novelescos (el más señalable es sin duda Cnemón en Heliodoro), pero tiene un alcance más amplio. Esta asociación entre exposición digresiva y la curiosidad de un personaje, con un papel claramente funcional, está incluso en el propio planteamiento del relato en boca de Clitofonte en Aquiles Tacio, puesto que el héroe cuenta su vida a instigación del autor. Dentro de los relatos los ejemplos abundan, y de ello tenemos constancia también en un texto extractado como el de *Babilóniacas*, donde los protagonistas cuentan sus aventuras a Soreco a instancias de éste (75a32 s.). De un modo semejante, volviendo a Aquiles Tacio, el relato intercalado de Menelao surge por la pregunta de Clitofonte (2.33.3) y el muy extenso que va a estar en Heliodoro en boca de Calasiris es en su inicio una respuesta a la curiosidad de Cnemón (cf. 2.21.5), como luego lo serán igualmente sus sucesivas entregas a las cuestiones planteadas por éste. Pero a la vez, por abundar en esta función del diálogo como vía informativa, se dan también casos en los que la digresión narrativa o relato intercalado responde a una especie de pacto de satisfacción de la mutua curiosidad o compasión. Esto lo vemos ya en Jenofonte de Éfeso, el primer autor en introducir relatos intercalados, en la escena del encuentro de Habrócomes e Hipótoo: cuando éste ha narrado su historia, el primero pasa a contar la suya a instigación del bandido (cf. 3.2.15). Lo mismo ocurre en Aquiles Tacio, en cuya novela el intercambio es aun más evidente: las historias desdichadas de Menelao y Clinias se responden la una a la otra (cf. 2.33.3), y en el texto de

Heliodoro, en el cual Calasiris y Cnemón oponen sus propias curiosidades enfrentadas y una frase del segundo compendia esta pugna en la que la curiosidad, como la *curiositas* de Apuleyo, es un motor narrativo de primera magnitud: “Tiene gracia -dijo Cnemón-, pues que sin haberme dado cuenta de nada de tu historia, y además de ser tú el primero interrogado sobre eso, ahora pretendas conocer la mía” (γελοῖον, ἔφη ὁ Κνήμων· τῶν γὰρ κατὰ σεαυτὸν οὐδὲν ἐκδιδάξας, πρότερος καὶ ταῦτα ἐρωτηθεῖς, τῶν ἐμῶν γνώσιν ἐπιζητεῖς: 2.21.5)¹⁶.

Pero todavía hay un aspecto del estilo directo en el que Ferrini no parece haber reparado y que sin embargo merecería un estudio particular, ya desde el punto de vista del contenido, ya desde el de su composición. Nos referimos a la plegaria, que con bastante asiduidad está asociada al monólogo, y esto no sólo porque suele pronunciarse en solitario, sino porque es muy corriente que se integre en discursos monologados, de los cuales no es sino una parte. O, dicho de otro modo, la novela alterna plegarias autónomas, con entidad propia, y otras formas no autónomas, en las que el ruego, la lamentación e incluso la queja están dirigidas también a alguna divinidad pero como secciones incorporadas a un conjunto más amplio. Esto significa que la novela ha optado por una flexibilidad en la presentación de las plegarias, frente al tipo de pieza autónoma heredado de la tradición y que es tan corriente en la poesía. Dentro del género, según vamos a ver, esta unidad expresiva establece también algunas diferencias entre los distintos autores.

Las plegarias son muy abundantes en Caritón. El editor G. Molinié, que nos ofrece un análisis esquemático de *Quéreas* y *Calíroo* (pp. 14-21), recoge un total de quince oraciones piadosas, casi todas en boca de Calíroo (una sola de Quéreas sería la excepción), de las cuales nueve aparecen dirigidas a Afrodita, cuatro a Τύχη y otra a su propia belleza (en el libro VI: debe referirse a 6.6.4). Posiblemente deberíamos ponernos primero de acuerdo en qué entendemos por plegaria, pero de todos modos, en cuanto se comprueban sobre el propio texto (Molinié no cita los pasajes), se observa que estas cifras son un tanto engañosas y que fundar en ellas un análisis puede llevar a resultados desorientadores. Abundando en lo que decíamos anteriormente, habría que establecer primero cuál es nuestra definición de plegaria y sus límites. En concreto, si llamamos así a cualquier tipo de invocación (a una divinidad o entidad divinizada), aunque sea con la exclusión de un voto eventual, y haya o no súplica o petición de un bien determinado, o si distinguimos entre simple invocación y plegaria, con la inclusión obligada en ésta de la súplica. Por no hablar de la diferencia que establecimos ya entre la plegaria autónoma y la que forma parte de un conjunto más amplio. Lo cierto es que el primer tipo, con autonomía y cierta formalización, no es muy usual, prefiriendo a todas luces los novelistas, como ya apuntábamos, una variedad de presentaciones. A la espera de que alguien haga un estudio más pormenorizado, con una clasificación rigurosa,

¹⁶ Cf. las observaciones de J. J. Winkler, “The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros’ *Aithiopika*”, *YCS* 27 (1982), en especial 109 s.

aquí admitiremos como plegaria cualquier texto en sentido muy amplio en el que haya alguna clase de invocación, sea o no autónomo, pero con la citada exclusión del simple voto.

Con este criterio, en realidad y según nuestro cómputo, si bien es totalmente cierto que la mayor parte de las plegarias del texto de Caritón corresponden a Calíroo, éstas no pasan de ser ocho dirigidas a Afrodita (1.1.7, 2.2.7 s., 3.2.12 s., 3.8.7-9, 3.10.6 s., 7.5.2-5, 8.4.10 y 8.8.15 s.) y cuatro a Τύχη (1.14.7-9, 4.1.12, 5.1.4-6 y 5.5.2 s.), y sólo se alcanzan estas cifras si entendemos también por plegarias quejas y lamentaciones¹⁷. Así, las dirigidas a la Fortuna son todas expresión de queja, de modo que son equiparables en este sentido a las que la propia Calíroo dirige a su belleza, a la que acusa de ser culpable de sus desdichas (por ejemplo, en 5.5.3 s. y 6.6.4). Una parte de ellas son además simplemente, como decíamos, partes de monólogos más amplios, ocurriendo lo mismo con las citadas alocuciones de Calíroo a su κάλλος ἐπιβουλον¹⁸. Pero otras y no sólo la que Molinié atribuye a Quéreas están en boca de otros personajes. A Quéreas corresponden de hecho al menos dos: 3.5.9, al mar y a Posidón, y 3.6.3, a Afrodita¹⁹; a Dionisio tres, todas a Afrodita (2.3.6, 3.8.3 s. -amplia y autónoma- y la queja de 5.10.1); y aun algunas otras a personajes de rango novelesco inferior, como Mitrídates (a los dioses en 5.7.10, no autónoma) y Estatira (a la Fortuna, con la habitual queja, en 8.3.5, autónoma pero breve). Afrodita es sin la menor duda la divinidad privilegiada con una gran diferencia, lo que no puede sorprender en esta obra, pero no volverá a repetirse en los demás novelistas. Y no debe sorprender ni la especial relación establecida entre ella y Calíroo ni el hecho notable de que la novela se cierre justamente con una plegaria que la joven protagonista dirige a la diosa.

Jenofonte de Éfeso ofrece un cierto número de plegarias con plena autonomía textual y repartidas de modo no homogéneo entre Antia y Habrócomes: cuatro de la primera (2.11.8, 4.3.3 s., 5.4.10 s. y 5.11.4) y sólo dos del segundo (1.4.4 s. y 4.2.4 s.). En un caso, además, estamos ante una plegaria "coral" en boca de ambos protagonistas (5.13.4), lo que no sucede nunca en Caritón, y todavía hay alguna que se reduce a una súplica intercalada en una lamentación (de Habrócomes, en 5.1.13). En todas ellas las divinidades están muy diversificadas: las hay a Eros, Ártemis, Apolo, Sol, Isis, Apis...

Aquiles Tacio lógicamente, de nuevo como consecuencia de la adopción del relato en primera persona, atribuye a su héroe el mayor número de plegarias, seis, y ni una sola a Leucipa. Alguna de ellas, como veremos en Longo, forma parte del relato en estilo indirecto (5.2.3). Una sola pertenece a un personaje distinto del

¹⁷ Las únicas que poseen autonomía y cierta extensión son 3.2.12 s., 3.8.7-9, 7.5.2-5 y 8.4.10, todas dirigidas, como vemos, a Afrodita; autónomas, pero con escasa extensión, son 1.1.7 y 2.2.7 s. Todas las demás forman parte de conjuntos y por tanto son más circunstanciales, estando entre ellas todas las dirigidas a la Fortuna, que formalmente pertenecen a un rango secundario.

¹⁸ Un bien conocido y tópico motivo novelesco: cf. X.Eph. 2.11.4, 5.5.5 y 5.7.2, etc.

¹⁹ En 3.6.6 Quéreas se dirige al mar con sus quejas, dentro de un monólogo de mayor amplitud.

protagonista, a Sótrato, que dirige una oración a Ártemis en 7.14.5. Y la más llamativa, por su destinatario, por la situación y desde luego por su propio contenido, es la que Clitofonte dirige a Pan en 8.13.4, para que respete la integridad de Leucipa.

Hallamos igualmente un cierto número también en Longo, aunque no tantas como quizás la acusada religiosidad de la obra podía hacer prever. Una serie de ellas forma parte de monólogos y de nuevo a las plegarias propiamente dichas se suman meras lamentaciones, como, por ejemplo, cuando Dafnis se queja ante las Ninfas del rapto de Cloe, dentro de un monólogo, en 2.22.1. Sólo hemos encontrado cinco y de ellas dos (3.4.4 y 3.27.1) están expresadas, como componentes del relato, en estilo indirecto. Una de éstas últimas, la de 3.4.4, es común (equivalente por tanto, si fuese en dicción directa, a “coral”) a Dafnis y a Cloe. La mayoría esta vez está en boca del protagonista masculino, que se confirma, al igual que en otros muchos aspectos, como eje principal de la acción, frente a lo que veíamos que ocurría en Caritón.

Heliodoro es, quizás también sorprendentemente, de una extremada parquedad en esta expresión de religiosidad. Aparte de exclamaciones esporádicas dirigidas a la divinidad y que no pueden considerarse plegarias (cf. 8.11.1 y 3, 9.24.2 y 25.1, etc.), con plena autonomía hemos hallado sólo dos: una de Cariclea antes de subir a la pira (8.9.12) y otra del rey Hidaspes (10.41.1). En 10.11.3 Cariclea también invoca y pide el testimonio de los dioses al comenzar su debate con el rey Hidaspes, pero esas expresiones no tienen plena independencia como plegaria. En alguna que otra ocasión, como en otros novelistas, en los monólogos irrumpe igualmente una breve y pasajera plegaria o una queja a alguna divinidad. Es lo que ocurre, por ejemplo, dentro de un largo monólogo de Cariclea en 6.8.5. Y desde luego debemos destacar como un caso único el ὕμνος a Tetis que se transcribe en 3.2.4. Pero, como en el resto de la novela griega, no hallamos, excepto este mínimo ejemplar métrico, nada comparable ni de lejos a las dos extensas y bien formalizadas plegarias que se leen en las *Metamorfosis* de Apuleyo (11.2 y 25). Por otra parte, como himno ritual, aquél no posee el (convencionalmente) improvisado talento de las citadas plegarias del novelista latino.

Otro aspecto de interés del estilo directo es la aparición de breves conversaciones con muy cortas intervenciones de los personajes, lo que nos puede hacer recordar, salvadas las distancias, las *esticomitias* y la *antilabé* teatrales. A este respecto es indiferente para nosotros si se trata de conversaciones reales o imaginarias. Caritón (cf. 5.8.5 y 8.5.13) nos ofrece algún anticipo de una técnica luego retomada por Longo. En éste, en un lugar ya citado, 3.6.3 s., y que representa un caso muy aislado en el tratamiento del monólogo, leemos un soliloquio dialogado de Dafnis, en el pasaje en el que éste debate consigo mismo la plausibilidad de sus razones para visitar la casa de Cloe (ἐζήτει πρὸς αὐτὸν ὃ τι λεχθῆναι πιθανώτερον), y en 3.10.3 s. asistimos igualmente a un diálogo de este tipo entre Dafnis y Cloe, al que también nos hemos referido cuando hablábamos del monólogo. El

primer texto citado, que merece una especial atención, tiene la nota original de ser una conversación simulada (también ocurre esto en el esbozo de Caritón en 8.5.13), de un tipo que no puede menos de traernos a la memoria diversos lugares platónicos, en los que un personaje (usualmente Sócrates) imagina la existencia de un interlocutor ficticio²⁰, así como algunos otros del teatro de Menandro²¹ o incluso de la bucólica²², un hecho que por lo demás los comentaristas de Longo no suelen hacer notar. Desde luego, la coincidencia con el recurso en Platón es puramente formal. En estos pasajes la elaboración de estos breves y rápidos diálogos puede excluir el estorbo representado por los verbos de “decir” intercalados usualmente en las conversaciones insertas en los relatos, en un empeño opuesto de desnudar, teatralmente, la dicción directa y de agilizar la presentación de estas breves escenas imaginarias. En algunos de estos casos, como vemos desde luego en el de Longo, parece remedarse no ya sólo un fugaz *agón*, sino incluso una situación judicial. Esto es lo que igualmente ocurre en un monólogo que ya hemos mencionado de Caritón y en el cual Dionisio imagina frases en boca de supuestos personajes como Hermócrates, que mantienen con él una discusión con ribetes legalistas sobre su relación con Calíroo (3.2.7 s.).

Jenofonte de Éfeso, más fielmente narrativo, no acepta aquella solución de breves diálogos fuertemente teatralizados que hemos visto en especial en Longo. Y en Aquiles Tacio, tan propenso al discurso de amplio aliento, pero que también admite ciertos coloquios, apenas se encuentra tampoco este tipo de conversación concisa y de corto alcance. En *Leucipa y Clitofonte* sólo hallamos mínimos esbozos de esta técnica o, en todo caso, como partes de un diálogo más amplio (cf. 2.7.2 s., 33.3, y 5.20.2 s.), pero además con una clara propensión a alargar las intervenciones de sus actores, de acuerdo con la tentación de la prolijidad tan típica de este escritor y que también se extiende a Heliodoro. En éste el único lugar que se acerca al recurso especialmente ejemplificable con Longo es 1.8.6, pero con la presencia ya de algunos verbos de dicción, y en todo caso el par de exclamaciones de los protagonistas que se lee en 2.6.3. El esquema dialógico estricto parece ser, pues, un estilema casi específico de Longo, aunque otros autores han recurrido a él, pero más parcamente y desde luego sin su ágil y vivaz conformación.

²⁰ Es el caso tanto del invocado extensamente en el *Hipias mayor* (desde 286c5 ss.) como del muy brevemente en cambio de *Teeteto* 184b8-10, o, en forma de pluralidad de supuestos antagonistas dialécticos, del *Protágoras* (cf. 353a ss.). Véase igualmente el resumen con diálogo fingido en *Gorgias* 506c ss.

²¹ En la Comedia Nueva un personaje puede imaginar palabras ajenas o sus propias palabras en una situación posterior, como hace Carisio en el acto IV de *Ἐπιτρέποντες*, vv. 908-918, o en *Θεοφορουμένη* (fr. 1=223 Kock). En el *Díscolo*, al inicio del acto I (vv. 58-68), el parásito Quéreas improvisa una especie de coloquio en el que supuestos interlocutores lo interpelarían, aunque la distancia respecto a aquella intervención de Dafnis sea muy grande. Y algo semejante puede decirse del monólogo de Parmenón en la escena segunda del acto V, vv. 641-657, de *La samia*, donde se establece un debate naturalmente imaginario. En uno y otro lugar encontramos un lenguaje vivaz y marcadamente asindético, que no puede menos de recordarnos este lugar de Longo.

²² Nos referimos en especial al *id.* XVI de Teócrito, vv. 13-21.

Por otra parte, ya desde Caritón asistimos también a un empleo de la dicción directa que, como en los textos homéricos, se puede calificar, como hemos dicho, de “coral” (*Chorrede*), al estar puesta en boca simultáneamente de más de un personaje, ya sea un par o un grupo o una masa de individuos. Éste es un recurso que repetirá también Apuleyo en su novela (cf. por ejemplo 3.11). En Caritón tenemos varios ejemplos (1.1.11, 2.2.3, etc.), siendo sin la menor duda el más notable y elaborado la serie de discursos contrapuestos con que los habitantes de Babilonia, divididos en “semicoros”, expresan sus opiniones ante el inminente juicio (6.1.1-5), uno de los pasajes, además, en que Caritón recurre a una distribución del texto en una muy cuidada simetría. En Jenofonte de Éfeso se repite el mismo hecho de la expresión “coral”: así, con los dos protagonistas, en lugares como 1.13.6 y 2.1.2, o con otros personajes, como en 1.10.9, o incluso con un grupo o multitud, como en 1.14.3, donde vemos repetirse el procedimiento antes aludido de los “semicoros”: tras el asalto de los piratas, de un lado los protagonistas y algunos sirvientes, llevados cautivos, y, de otro, el resto del servicio condenado a las llamas se dirigen sus mutuas lamentaciones. Jenofonte, con una intención fuertemente dramatizante, ha creado así una situación trágica, en la que los “semicoros” tienen una función bien distinta de aquella de mero comentario del pasaje de Caritón. Pero en este autor el procedimiento “coral” se ha convertido en realidad en un rasgo a veces más mecánico y que se reencuentra en situaciones mucho menos o nada dramáticas. Un caso claro se lee en 1.2.8 s., donde la muchedumbre prorrumpe en exclamaciones al contemplar al hermoso Habrócomes, siguiendo así el autor: “Y ya algunos añadían también esto: ¡Qué boda sería la de Habrócomes y Antia!” (ἤδη δέ τινες καὶ τοῦτο προσέθεσαν· οἷος ἂν γάμος γένοιτο Ἀβροκόμου καὶ Ἀνθίας)²³. Y otra exclamación de este tipo, en este caso en boca del pueblo de Rodas, se lee en 5.13.3 y parece hacer juego, al final de la novela, con la precedente: “Y el pueblo rodio prorrumpió en aclamaciones y gritos, entre invocaciones a Isis con título de gran diosa, en tanto que decían: Volvemos a ver a los hermosos Habrócomes y Antia” (ὁ δὲ δῆμος ὁ Ῥοδίων ἀνευφήμησέ τε καὶ ἀνωλόλυξε, μεγάλην θεὸν ἀνακαλοῦντες τὴν Ἰσιν, πάλιν, λέγοντες, ὁρῶμεν Ἀβροκόμην καὶ Ἀνθίαν τοὺς καλοῦς). A lo que sigue (5.13.4) una plegaria también “coral” en boca de los dos protagonistas en el interior del templo de Isis y a la que ya nos hemos referido.

En Aquiles Tacio, en cambio, hay un abierto rechazo hacia esta convención. En su texto sólo hallamos, en 3.22.6, una breve frase pronunciada dualmente por Menelao y Sátiro, mientras que en otros casos un posible uso “coral” se resuelve, como a veces en Longo, en estilo indirecto: es lo que sucede en 7.16.1 s.: “Los presentes... bendecían a Ártemis...; los guardias afirmaban...” (οἱ δὲ παρόντες... εὐφῆμουν τε τὴν Ἄρτεμιν... οἱ δὲ φύλακες... ἔλεγον...).

²³ Cf. igualmente 1.10.9 y 14.3, ya citados.

En Longo ya nos hemos referido a una especie de monólogo “coral” (en 2.8.2-5 y 9.2). El discurso de los metimnenses en 2.15.2 s. es también de origen plural (“expusieron los de Metimna su acusación...”: κατηγοροῦν οἱ Μηθυμναῖοι), pero es sobre todo usual que tales discursos se pongan en boca de los dos adolescentes protagonistas, si bien en estilo indirecto, de acuerdo evidentemente con la técnica de la *alternancia* o *paralelismo* narrativo a ultranza practicada por Longo y que deriva con frecuencia hacia la acción compartida: es lo que sucede, por ejemplo, en 3.4.4 (“suplicaban a las Ninfas y a Pan...”: ἠϋχοντο δὴ ταῖς Νύμφαις).

Por lo que atañe a Heliodoro, procede a emplear este recurso en varias ocasiones, por ejemplo con los bandidos egipcios en 1.2.7, los piratas en 5.24.5, los eunucos en 7.18.1, la multitud de Menfis en 8.9.15, los habitantes de Siene en 9.12.2, los sacerdotes en 9.22.7, la muchedumbre etíope en 10.7.1, 10.17.1 s. (con un texto bastante extenso) y 10.30.7. También leemos exclamaciones en boca de los dos protagonistas, como cuando preguntan a la vez a Cnemón si es griego en 1.8.6, o en 1.19.2 (“¿cuál es entonces el sino que nos espera?”: τίς ἄρα τύχη διαδέξεται ἡμᾶς;) o en 9.24.2.

Por lo que se refiere a las cartas, presentes en el género desde sus primeros testimonios conocidos, dejamos también de lado un estudio propio y exhaustivo, pero esto no impide que les dediquemos aquí alguna atención, sobre todo desde el momento en que Ferrini ha descuidado también esta variante del estilo directo²⁴. La carta es un procedimiento de comunicación tan válido como un discurso, en algunos casos comparable a un diálogo (y así la vieron algunos rétores antiguos), y su participación en el grupo de formas que adopta el estilo directo es indiscutible. Como tal medio de comunicación muestra una particularidad específica, aunque no posea su exclusividad desde luego, en el vínculo de confianza personal que puede establecer o que delata, y en este punto está en el nivel de ciertas conversaciones privadas, pero igualmente puede corresponder a otros registros comunicativos, como la simple información, la orden, etc.²⁵. Es un recurso extraépico y la novela pudo tomarlo, como pieza del relato, de la historiografía, en la que aparece esporádicamente, y no hace falta añadir que también de otros géneros contemporáneos y por de contado de la propia práctica de la vida diaria. Ninguna novela griega adopta sin embargo el medio epistolar como un auténtico sistema, manteniendo el empleo esporádico de la historiografía, lo que creemos que haría bastan-

²⁴ En fechas relativamente recientes sólo que sepamos Fusillo (*op. cit.*, 90-95), F. Létoublon (véase más adelante) y M. L. del Barrio Vega (“La epístola como elemento constitutivo de otra obra literaria en la literatura griega”, *Epos* 7 [1991] 13-26) le han dedicado un breve espacio al tema de la carta en la novela.

²⁵ El análisis de T. Todorov *Littérature et signification* (Paris 1967), excelente como ejemplo de examen de un texto, en este caso *Les liaisons dangereuses*, nos ha ilustrado para ciertas cuestiones en este terreno de la carta literaria, pero apenas resulta aplicable al uso esporádico y aún balbuciente de la epístola en la novela griega. De todos modos, conviene aclarar que utilizamos los términos *información* e *informativo* como grado extremo del aspecto que Todorov llama “référentiel”, es decir, como conjunto de datos o noticias que la carta proporciona, lo que entendemos que responde esencialmente (pero de un modo limitado sin duda) al *eje comunicativo* trazado por Todorov (pp. 58 s.).

te inútil cualquier intento de estudiar las cartas que se leen en ellas como un conjunto narrativamente significativo. Desde el punto de vista del argumento, es claro que la escasez de cartas, a pesar sobre todo de las habituales separaciones de los amantes, tiene una razón objetiva en el hecho de que los jóvenes enamorados se buscan justamente porque no saben dónde se encuentran, y ello hace absurdo el eventual envío de epístolas. La carta requiere una dirección y por tanto una cierta estabilidad geográfica, lo que, fuera de *Dafnis y Cloe*, no es precisamente un hecho buscado por los novelistas. Pero desde la perspectiva literaria, o técnica, si se prefiere, cabría también alegar que un sistema de cartas, aun sin llegar al nivel de la novela epistolar moderna, no era quizás un mecanismo fácil de manejar en estas novelas primerizas. Y es que la trabazón narrativa en un sistema epistolar es un recurso complejo y difícil que apenas era viable en un género aún naciente. Por lo demás, era un instrumento comunicativo desusado en un género como la comedia, que tanto peso muestra en la construcción de las peripecias e intrigas novelescas. Y en la tragedia clásica su empleo es reciente, en Eurípides, y desde luego también escaso²⁶.

Pero que las cartas en las novelas no lleguen a constituir un sistema comunicativo no impide que tengan un cierto empleo en la propia intriga, y hasta cierto punto ha dado en el clavo F. Létoublon, una autora mencionable entre los pocos filólogos que se han ocupado del tema, cuando nos dice que en la novela griega “le véritable *topos* romanesque est celui de la lettre interceptée (avant ou après sa lecture par son destinataire)”²⁷. No obstante, como veremos, tampoco este recurso de la carta interceptada se ha empleado más allá de determinados límites en las novelas griegas.

En el conjunto de las cinco novelas que leemos completas y de los resúmenes bizantinos encontramos un total de poco más de veinte cartas. Sus tipos son muy variados, desde la epístola personal hasta el documento oficial. Lo usual es que cumplan con una de las funciones típicas de la epístola, la de proporcionar información, pero esta función puede ir emparejada, como también veremos, con otras diversas. Al primer grupo pertenece la que posiblemente sea la primera que nos es dado leer en el género, la que en la novela de Caritón dirige Quéreas a Calíroo por instigación, no desinteresada, de Mitrídates (4.4.7-10) y que va acompañada de otra del propio sátrapa a la joven, pero que sólo se nos ofrece en un breve extracto y en estilo indirecto (4.5.1). Si formalmente esto supone una jerarquización, en la que la segunda carta recibe un trato narrativamente secundario, no hay duda de que ambas epístolas responden al juego de aproximación de Mitrídates a Calíroo y por tanto a pasos en la esfera de influencia de este personaje. La de Qué-

²⁶ Los dos ejemplos que siempre se citan son los de las dos *Ifigenias*, el uno (*IA* 98 ss.) con el motivo de la carta interceptada, el otro (*IT* 114 ss.), como desencadenante de un episodio de *reconocimiento*. Uno y otro caso se dan en la novela.

²⁷ *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour* (Leiden-New York-Köln 1993) 198.

reas, por lo demás, encierra a la vez información y materias más personales, como intento de restablecimiento de los lazos eróticos y de reconciliación amorosa. Pero la una y la otra sufren el destino que señalaba Létoublon: son interceptadas. Acompañadas de una corta misiva del estratega de Priene, son entregadas a Dionisio (4.5.7 s.), con lo que tienen inmediatas consecuencias en la acción e incluso arrastran la existencia de otra misiva, del sátrapa Fárnaces, al Rey (4.6.3 s.), con nuevas consecuencias argumentales. Las cuatro cartas aparecen así formando una cadena, pero sin que ninguna de ellas sea respuesta a otra. Tampoco lo serán propiamente las telegramáticas e imperiosas misivas que el Rey dirige a Fárnaces y a Mitrídates (4.6.8). No constituyen, pues, ni siquiera un esbozo de un sistema epistolar, puesto que no dan lugar a una correspondencia. Son simples ingredientes de una intriga, con su núcleo en la interceptación y que desembocará en el episodio de Babilonia, en cuyo juicio serán presentadas además como pruebas (5.4.8 y 5.6.7-10).

En el resto de la novela leemos aún otras dos cartas. En la sección conclusiva Quéreas le escribe al Rey (8.4.2 s.) y Calíroo a Dionisio (8.4.5 s.). La primera puede interpretarse como un indicio de que en cuanto a la figura de Quéreas tenemos el germen de una novela de *formación*: el protagonista se nos muestra aquí en una superioridad psicológica muy distante de sus actitudes en los momentos iniciales del relato; se permite aconsejar al Rey, impartándole una lección de buen gobierno. De ahí que estemos ante un texto más exhortativo que informativo. Pero la perla epistolar de la novela es la segunda carta, situada en un contexto de una coherencia ejemplar en todo el género. En apariencia, no es sino un pasaje en un pendant estructural con la de Quéreas, dentro de una tendencia genérica a aportar pares de cartas en un mismo episodio, pero por su interés relega a la de Quéreas a un nivel muy inferior. Es una perfecta muestra, también en perfecta coherencia con el resto del relato, de la categoría del papel de Calíroo como heroína y es a la vez tan excepcional en todo el género como lo es la relación entre Calíroo y Dionisio. La epístola adopta un tono fuertemente personal y afectuoso; se subraya que ha sido escrita de propia mano (γέγραφα τῆ ἐμῇ χειρὶ), lo que es un modo de indicar al destinatario que lo ha sido lejos de la presencia de extraños y sobre todo del propio Quéreas (δίχα Χαιρέου), siendo clara la razón, ya que ella es “concedora de sus innatos celos” y de ahí que “decidiera proceder en secreto” (εἰδυῖα γὰρ αὐτοῦ τὴν ἔμφυτον ζήλοτυπίαν ἐσπούδαζε λαθεῖν: 8.4.4). El texto epistolar denota la muy particular situación emotiva de la joven, colocada entre el amor y otros afectos personales²⁸.

Jenofonte de Éfeso ha redactado tres cartas. Dos de ellas de mano de un personaje secundario, la mujer fatal Manto. Ésta escribe a Habrócomes una misiva conminatoria, mezcla de declaración amorosa y de duras amenazas (2.5.1 s.), a la

²⁸ Que la expresión “he escrito con mi propia mano” coincida con una fórmula epistolar regia, como nos recuerda Del Barrio Vega (*art. cit.*, 15) no significa en absoluto que ésa sea su justificación aquí. Tiene su específico valor contextual.

que responde su destinatario con una breve e inmediata respuesta negativa (2.5.4). La simplicidad de ambas epístolas es totalmente paralela y coherente con la simplicidad de la situación y de las relaciones entre ambos personajes. Son una especie de solución extractada de lo que podría haber sido un episodio en el que se diese lugar a los avances de Manto y al rechazo de Habrócomes. Estamos, por tanto, ante uno de tantos expedientes de Jenofonte para resolver de modo simple y directo situaciones que en otras novelas conllevan entrevistas, movimientos de auxiliares (sirvientes sobre todo), etc. Y esta simplicidad está también en paralelo con la elementalidad psicológica. Sin embargo, la carta de Manto, interceptada después por su padre, Apsirto, tiene esta otra función como pieza desdoblada de la intriga y produce una rectificación justiciera de la situación (que en el texto de Jenofonte sólo puede ser una solución a corto plazo y provisional). Y en cuanto a la tercera carta, de Manto nuevamente, dirigida a su padre (2.12.1), es puramente informativa (da cuenta de la nueva situación de Antia) y sirve de motor para uno entre tantos desplazamientos geográficos de Habrócomes en busca de su amada.

Un caso semejante al de Jenofonte debió ser el de Jámblico. En *Babilónicas*, según el resumen de Focio, habría al menos seis cartas, pero todas se limitarían o a aportar noticias o a transmitir órdenes; sin embargo, a la vez algunas de ellas forman parte determinante de la intriga: así, la primera, del eunuco real Damas, que, interceptada por los protagonistas, les advierte de un peligro (76a12-20); las del orfebre y del eunuco Sacas al rey Garmo que inducen a éste a una decisión equívoca que supone la liberación de Sinónide, y, por último, la dirigida por Garmo a sus generales para que ejecuten a Ródanes, que recoge el tema mítico de la carta de Preto (II. 6.168-170). El valor de todas estas epístolas, que suponemos breves y sin mayores complicaciones, es meramente funcional, y esto tanto al nivel de sus mínimos contenidos informativos o imperativos, como del de su papel en la intriga.

En cambio ni la novelas de Longo ni, al parecer, la de Antonio Diógenes tienen cartas. En el caso del primero la razón básica debe ser la inmediatez en la convivencia de los personajes en una geografía limitada. En el de Antonio Diógenes las cartas existentes no responden al estrato del relato novelesco, sino a su marco literario, es decir, al preámbulo que da paso al relato. Tal vez era la propia novela la que tenía la forma de una epístola, la dirigida por el autor a Faustino, que integraba a su vez las sucesivas dirigidas a Faustina y a la esposa de Balagro, como nuevos y superpuestos estratos, pero este punto es muy oscuro para nosotros²⁹.

²⁹ En este caso tendríamos un esquema hasta cierto punto tradicional (aunque aquí complicado por la tríada epistolar), que se da tanto en ciertos tratados científicos como en ensayos de actualidad y obras de ficción, al modo, por ejemplo, del lucianesco *Alejandro o el falso profeta* o la epístola 10 del Pseudo-Ésquines, casos estos últimos en los que la forma de carta es esencialmente convencional. M. Fusillo (en su edición de Antonio Diógenes: *Le incredibili avventure al di là di Tule* [Palermo 1990] 16) ha sugerido en cambio que las cartas conformaban una especie de proemio segregado del relato, lo cual constituiría una novedad radical en la literatura griega. No obstante, aunque no se trata de un relato sino de un diálogo, el *Nigrino* de Luciano presenta un preámbulo separado en forma de carta. Y el mismo recurso se repite en el prólogo epistolar autónomo de las *Vidas de los sofistas* de Filóstrato.

Como todo lo que se refiere a este preámbulo de Antonio Diógenes, estas cartas son por ello de un tipo bien diferente de las de los restantes novelistas. No forman parte de la intriga ni mueven la acción. Mucho menos afectan al nivel de los personajes.

En Aquiles Tacio leemos también tres cartas. La primera, de Sótrato, es breve y puramente informativa (sobre la arribada de Leucipa: 1.3.6). Las otras dos forman, como en el caso de aquellas dos ya citadas de Jenofonte, una pareja, una mínima correspondencia, esta vez entre Leucipa y Clitofonte. Leucipa, ahora esclava de Mélite y en una penosa situación, dirige una larga carta a su amado en la que le manifiesta sus quejas y una petición (5.18.3-6). El documento equivale, en parte, a una peripecia de *reconocimiento*, puesto que es así como Clitofonte tiene noticias de la personalidad de la supuesta esclava Lacena y acarrea naturalmente cambios en la conducta de Clitofonte, por lo que posee un carácter determinante en la intriga. La más breve respuesta de Clitofonte (5.20.5) crea así un mínimo sistema de correspondencia epistolar que aclara equívocos y refuerza el lazo erótico. Pero a su vez la carta de Leucipa será hallada por Mélite (5.24.1-3), lo que da lugar a una nueva complicación, que resolverá la llegada de Tersandro. Esta llegada, que todo lo trastorna, precipitando los acontecimientos en una dirección inesperada, deja en el aire también un dato, que el autor no aclara, puesto que no llegaremos a saber si realmente Leucipa recibió la respuesta de Clitofonte. O, de otro modo, todo ocurre como si esto no hubiese sucedido, con lo que la esbozada correspondencia, como tal relación epistolar de reciprocidad (y por tanto con independencia de las consecuencias de la primera carta), sólo tiene una función para el lector, no para los acontecimientos y los personajes. La carta de Clitofonte es un hilo suelto en la estructura de la novela, posiblemente como indicación de que el paso que significa la creación de un sistema de correspondencia no ha sido convenientemente asimilado aún por el género.

En el texto de Heliodoro abundan las cartas. Varias responden a la tendencia ya observada de la agrupación por pares, pero sin que ello conlleve en absoluto, según veremos, nada parecido a una correspondencia. Una serie pertenece al tipo meramente comunicativo o imperativo, del que hemos visto ya ejemplos: esto ocurre con la breve y escueta misiva de Mitranes al sátrapa en 5.9, las (emparejadas) de Oroóndates a Ársace y al eunuco Éufrates (8.3.1 s.), que transmiten órdenes, las de Hidaspes al consejo de los gimnosofistas (10.2.1) y a Persina (10.2.2), igualmente formando pareja y que aúnan información y órdenes. Todas ellas responden a un nivel de documento oficial y su brevedad enlaza con su carácter ejecutivo. No esperan respuesta, sino obediencia, en la forma de puesta en obra de ciertas medidas. De un tono bien distinto es la de Oroóndates a Hidaspes en 10.34.2-4, en la que la extensión misma es indicativa de que su materia es más compleja. El hecho de ir acompañada de regalos señala esta misma dirección. El sátrapa, que recuerda oportunamente en son de *captatio benevolentiae* la victoria del rey etíope y su generosidad, pasa después a expresar una petición en favor de un desconocido

anciano, que sólo luego se mostrará que es Caricles. Como es muy habitual en Heliodoro, el texto de la epístola introduce un elemento de intriga y no es sino el preámbulo de la aparición y teatral actuación del anciano Caricles. Pero, sea como sea, esta carta puede asociarse al grupo precedente, por cuanto representa en cierto modo otro documento oficial, de gobernante a gobernante. Naturalmente, en este caso la misiva no espera obediencia, sino favor.

Hay en Heliodoro aun otras dos cartas que deben examinarse por separado, por cuanto tienen una individualidad bien definida. Las dos pertenecen a uno de los registros más típicos del género epistolar, que es el de la confidencia. El que estén dirigidas a personas concretas como individuos y no, a diferencia de las precedentes, como ocupantes de un cargo es un dato en esta línea. Una es el texto escrito en la δέλτος de Tisbe (2.10) y dirigida a Cnemón. En una cierta extensión justifica narrativamente la presencia de Tisbe en el paraje de la Vaquería; el resto corresponde al nivel de la relación personal, íntima, entre ambos. Por otra parte, tal como vimos que había un problema con una carta en Aquiles Tacio, también ésta deja una incógnita en el aire: Tisbe explica que envía esta tablilla por medio de una anciana a Cnemón, cuando en realidad el mensaje aparece sobre el cuerpo de Tisbe muerta, sin que el autor se sienta obligado a aclarar esta dificultad. El lector debe imaginar que el ataque al campamento de los bandidos sorprendió a Tisbe antes de poder enviar la carta, pero el texto permanece mudo al respecto. De todos modos, el que la carta no siguiera su vía prevista puede interpretarse como equivalente a una interceptación.

La última carta es la inscripción en caracteres etíopes que se lee en la ταβίττα que acompaña a Cariclea entre otros objetos que facilitarán su futuro reconocimiento. Es la única relación entre la madre, la reina Persina, y su hija durante una serie de años, sin que no obstante la segunda (y tampoco Caricles) pueda penetrar en su secreto. El papel que desempeñan las lenguas en la novela de Heliodoro³⁰ tiene aquí una de sus aplicaciones más lucidas. Será Calasiris el que la lea y traduzca, ejerciendo una vez más sus relevantes funciones en la vida de Cariclea y en la trama novelesca. Esta lectura por persona interpuesta es en cierto modo de nuevo un método equivalente al de la carta interceptada, sólo que en este caso en beneficio del destinatario. La figura de esta persona interpuesta es además imprescindible y estamos ante el único ejemplo de un mensaje imposible de ser leído por su destinatario. Por lo que se refiere a su contenido, posee un doble nivel: informativo (sobre los orígenes de Cariclea) y exhortativo, con recomendaciones sobre el futuro de la niña, añadiéndose una tercera función en tanto que objeto y documento, como prenda para el futuro reconocimiento. Por lo demás, su lectura influirá de inmediato en la acción, ya que induce a Calasiris (no a la destinataria) “a actuar” (ἔργου ἔχεσθαι: 4.9.3).

³⁰ Sobre esta cuestión, que escapa a nuestro tema (al menos con las limitaciones que nos hemos impuesto), cf. las observaciones de J. J. Winkler, “The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros’ *Aithiopika*”, *YCS* 27 (1982) 104-106.

Como hemos visto, a pesar de su exiguo número las cartas tienen aplicaciones muy variadas en las novelas griegas. Predominan sin duda las más meramente instrumentales, informativas y ejecutivas, en tanto que el nivel de la confidencialidad, de la relación personal, que en cambio es muy significativo en la novela moderna, tiene todavía un campo muy limitado. En este punto, como en tantos otros, el género no ha desarrollado aún una capacidad expresiva suficiente. Su dominio es sin duda precario, incluso en los autores en los que la profundización psicológica es más notable.