

## ¿ORALIDAD Y *LITERATURA DE CONSUMO* EN LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA?: CARITÓN Y JENOFONTE DE ÉFESO (II)

*Máximo Brioso Sánchez*

*Universidad de Sevilla*

Segunda parte de un artículo (cf. *Habis* 31 [2000] 177-217) sobre la identificación de las primeras novelas griegas como originadas en una tradición de literatura oral o como *literatura popular* o *de consumo* (*paralittérature*, *Trivialliteratur*, *popular* o *lowbrow literature*). El autor ha discutido ya especialmente la caracterización de la *literatura popular*; ahora se refiere más concretamente a la aplicación de esta última hipótesis a las novelas griegas más antiguas y trata de establecer a este respecto una diferencia decisiva entre Caritón y Jenofonte de Éfeso.

The second part of an article (cf. *Habis* 31 [2000] 177-217) about the identification of the first Greek novels as deriving from an oral tradition or as *popular literature* (*lowbrow literature*, *paralittérature*, *Trivialliteratur*). The author has especially discussed the characterisation of *popular literature*; now, he concentrates on the particular application of this last hypothesis to the oldest Greek novels, and tries to establish, with regard to the subject under discussion, a decided difference between Chariton and Xenophon Ephesius.

### III

**3.1.** Sería ahora el momento de plantearnos ya más concretamente el problema de en qué argumentos es posible basarse para definir el público novelesco griego como receptor de una *literatura de consumo* o de una divulgación oral. Ya hemos adelantado una serie de notas al respecto, pero, dado que un análisis aun más exhaustivo del tema requeriría un número de páginas que no entra ahora

en nuestras posibilidades, nos vamos a ceñir a una cuestión particular que ha sido suscitada por Fusillo. En el citado homenaje al Profesor Romero<sup>1</sup> hemos tratado ya de ella, pero también las fuertes limitaciones de espacio impuestas en la edición de ese volumen no nos permitieron ni plantear el problema del pretendido carácter popular u oral de las primeras novelas griegas ni desarrollar en detalle ese aspecto concreto al que se ciñó nuestra crítica. Por tanto, y dentro de un contexto más amplio y con un carácter más teórico, esperamos que se nos tolere que volvamos a discutirlo en este lugar, dejando de lado por supuesto detalles que se integraban en el análisis citado y que aquí en cambio no serían pertinentes.

Pues bien, en desacuerdo con lo expuesto por Fusillo (1996<sub>1</sub>), en el mencionado volumen de homenaje hemos discutido la oportunidad de integrar un tipo determinado de *repetición*, que se da en la novela griega con cierta profusión, entre los rasgos típicos de una *literatura de consumo*, lo que, si la respuesta fuera afirmativa, como sugiere Fusillo, debería llevarnos a aceptar que autores que suponemos primerizos como Caritón y Jenofonte de Éfeso entrarían de lleno en un nivel caracterizable como de *literatura de consumo*. Se trata de los que nosotros ya en un artículo previo (1998<sub>1</sub>, §§ 3.26 ss.) hemos llamado *resúmenes retrospectivos* y que responden a la *recapitulation* de Hägg y a la *ricapitolazione* de Fusillo.

Debe advertirse muy en primer lugar que nuestro término *resumen retrospectivo* no tiene aquí relación alguna con el concepto de *resumen* o *sumario* que, por oposición a *escena*, se viene utilizando desde P. Lubbock y G. Genette. No se trata en absoluto de la medida proporcional de la velocidad o ritmo de la narración ni de su presentación como episodio escénico o como simple historia contada. Nos referimos en cambio con *resumen retrospectivo* a “un extracto de acontecimientos ya conocidos por el lector y que el autor hace para refrescarle su recuerdo, o, en su caso, un personaje, para informar de esos sucesos ya acontecidos a otros personajes que los ignoran”<sup>2</sup>. Se excluyen por tanto cualesquiera tipos de inversiones temporales o de *flash-backs* narrativos, ya que éstos no remiten a sucesos conocidos y simplemente colman lagunas del relato, y también el relato secundario, tan abundante sobre todo en la novela “sofística”, pero presente ya en Jenofonte de Éfeso y que, en gran parte de los casos, cubre esas lagunas informativas<sup>3</sup>. La laguna puede corresponder, igualmente con cierta asiduidad, a acciones, así narrativamente recuperadas, de personajes de segundo rango, y complementa por su capacidad de intriga y su aplazamiento informativo el interés del relato. Forma parte, pues, de “l’effet de suspens”, que lógicamente no es atri-

<sup>1</sup> Ahora ya publicado: *KALON THEAMA. Estudios de Filología Clásica e Indoeuropeo dedicados a F. Romero Cruz* (Universidad de Salamanca 1999). Nuestra contribución ocupa las pp. 51-63.

<sup>2</sup> Brioso 1998<sub>1</sub>, § 3.26, n. 144. Es la *recapitulation* como “re-telling”, con “identity of content” de Hägg (1971, 245 y n.).

<sup>3</sup> Cf. *analepsis completiva* en términos de G. Genette [*Figuras III* (versión española, Barcelona, Lumen, 1989) 106]. *Retrospect* en Hägg 1971 (cf. de nuevo 245 n.) tiene un sentido bastante amplio, puesto que se emplea “for all kinds of references backwards (to known and new facts alike)”.

buible en exclusiva a la *paraliteratura*<sup>4</sup>. Éste es un procedimiento igualmente muy usual en las novelas griegas, más frecuente en las llamadas “sofísticas” puesto que implica mayor complejidad estructural, dentro del tan trillado recurso novelesco y cinematográfico del *flash-back*: por ejemplo, el relato de Menelao y Sátiro en Aquiles Tacio 3.19-22 sobre sus particulares andanzas tras el naufragio o el extenso relato de Calasiris que ocupa varios libros en *Etiópicas*. Ambos fenómenos, tanto el *resumen retrospectivo* como la *retrospectiva*, tienen en común ese carácter *analéptico*, pero son hechos por consiguiente bien diferenciados. Desde el punto de vista informativo la *retrospectiva*, tal como la entendemos nosotros, es necesaria para el lector y normalmente también para ciertos personajes que ignoran igualmente esos sucesos (por ejemplo, Cnemón en Heliodoro). Las *retrospectivas* conllevan, como hemos dicho, una complejidad estructural distante de la narración lineal y simple más típica de construcciones más elementales como el cuento o el relato de tipo simple en general. En este sentido una *retrospectiva* se asemeja a una digresión, en cuanto ambos tipos de recursos funcionan como apéndices del cuerpo principal del relato. Pero es la segunda sobre todo la que más claramente escapa a aquella jocosa salida de Sterne en su *Tristram Shandy* sobre el mulero que sigue su camino imperturbable, como símil del narrador infatigablemente rectilíneo<sup>5</sup>.

**3.2.** Hay, pues, al menos tres categorías que deben distinguirse con total precisión: a) *resúmenes retrospectivos*, b) *retrospectivas*, y c) digresiones. En todo caso, tanto la *retrospectiva* como el *resumen retrospectivo* suponen retorno en el tiempo (*analepsis*) y todos estos recursos, incluidos los diversos tipos de digresiones, implican un alto, una interrupción, en la senda del relato básico. Los tres suponen, pues, un cierto grado de tecnificación en la elaboración del relato, sólo que este grado puede ser diferente para cada uno de ellos. Todos conllevan igualmente, como es natural, una clara conciencia por parte del autor como tal, como manipulador de su materia prima narrativa, y al tiempo reclaman un lector capaz de captar esta organización artificial de esa materia.

Los dos primeros recursos citados tienen en común el remitir hacia un pasado, conocido (para el lector al menos) en el caso del *resumen*, desconocido en el de la *retrospectiva*; en tanto que la digresión aporta información novedosa y ajena en principio al curso del relato. A su vez, *retrospectiva* y digresión comparten el desplegar justamente un conocimiento nuevo, necesario, en tanto que

<sup>4</sup> Cf. como estudio monográfico del tema Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque* (Le Haye 1973).

<sup>5</sup> “Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule –straight forward–; for instance, from Rome all the way to Loretto, without ever once turning his head aside either to the right hand or to the left, –he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey’s end” (I, cap. XIV). Digamos de paso que con bastante menos gracia vino a expresar un pensamiento parecido Walter Scott al final del capítulo V de su primeriza novela *Waverley* en uno de sus pasajes más desdeñados por tantos impacientes lectores a los que él precisamente se dirigía.

las dos últimas aportan hechos o ingredientes nuevos, necesarios para el relato en el caso de la *retrospectiva*, no necesarios en principio en el caso de las digresiones<sup>6</sup>.

Ahora bien, en el estudio de Couégnas vimos cómo bajo el principio de la *repetición* se amparaban muy diversos fenómenos y aspectos (§§ 2.2 y 2.4). Más concretamente, este autor, cuyo tratamiento del tema ha servido de inspiración a Fusillo, se refiere, también dentro del capítulo de la *repetición*, al procedimiento que aquí nos interesa como “des résumés, des récapitulations de l’action” (90) y lo integra en un catálogo de “annonces métanarratives” que nos parece un tanto confuso por heterogéneo. Tales recapitulaciones o *resúmenes* aparecen al lado de otras “ruptures du récit entraînant des changements de lieux, de personnages, d’action, de retours en arrière” (*ibid.*) y llaman la atención, en el caso de los *resúmenes*, por su “rapidité narrative saisissante, contrastant avec la lenteur appliquée de la narration primaire”, incluso por su léxico (palabras como “recapitular”, “capítulo”, “nuestro héroe”, etc.). Pero por este tratamiento y por la cita posterior (137) es evidente que Couégnas piensa sólo en un tipo de *resumen retrospectivo*, el que corresponde al *autor-narrador*, y desde luego no analiza el tema con una mínima profundidad. Para complicar aun más la definición se refiere también como *resúmenes* a ciertos instrumentos de carácter editorial y comercial, como, por ejemplo, los que aparecen en las solapas de algunas colecciones. Y concreta los que nos interesan ahora en especial, como “*résumés récapitulatifs incorporés*”, con un único ejemplo tomado del primer volumen (*L’Héritage mystérieux*) de *Rocamboles* de Ponson du Terrail y que se lee al comienzo precisamente de un capítulo. Por lo demás, este tipo de *resumen retrospectivo*, formalizado y sistemático, *de autor* que se ejemplifica con ese texto de Ponson du Terrail aparece también mezclado en su exposición con simples y breves fórmulas de transición y engarces episódicos que deberían segregarse convenientemente, como hemos hecho nosotros en estudios previos y como haremos de nuevo aquí (§§ 3.16 s.).

**3.3.** Por tanto, el concepto de *repetición* por ser demasiado amplio y estar empleado por un autor como Couégnas muy diversamente debe tomarse con las debidas precauciones, sobre todo si, como lo reflejan Couégnas y otros estudiosos (cf. § 3.6), pretendemos ver en él un rasgo o tendencia de la *literatura de consumo*. Pues, tal como ya discutíamos en el citado volumen en memoria del Profesor Romero, ¿cuáles son los límites de la *repetición* como tendencia o rasgo de la *literatura de consumo*? ¿Hablamos de una *repetición* referida básicamente,

<sup>6</sup> En la novela histórica, por ejemplo, sobre todo al modo de Manzoni o como practicada por Tolstoi en *La guerra y la paz*, las frecuentes interrupciones del relato para introducir comentarios o incursiones históricas no serían por supuesto imprescindibles para el hilo de la narración propiamente dicha. Son sólo necesarios para que el lector capte mejor el marco histórico en el que se integra esa acción ficticia. Quizás el ejemplo más llamativo en este sentido sean algunos de los excursos (Waterloo, sobre el monacato...) de *Les misérables* de Hugo.

tal como nosotros la entendemos, a componentes narrativos mayores tales como los tipos de personajes, los episodios y situaciones, etc., que son señalables como elementos equiparables incluso en obras diversas por su posible carácter serial, o también de hechos bien diferentes como son los de cariz formulario, de expresión, de lenguaje o incluso la rememoración analéptica que constituye el *resumen retrospectivo*, como han pretendido Couégnas y, tras sus pasos, Fusillo? En nuestra opinión este tipo de aseveraciones contribuye a introducir ciertas dosis de confusión en torno a la novela griega en su fase más antigua conocida, cuando no en torno a las notas que se pueden tomar como más típicas de una *literatura de consumo*. Hägg en fecha previa había echado las bases para una confusión semejante en sus referencias a la oralidad, al tomar también de modo ambiguo y sin clarificación alguna el concepto de *repetición*. Por ello merece la pena citar por extenso un pasaje de su monografía de 1971: "As we know from Homer and Herodotus, repetition of different kinds is an important characteristic of oral performance, not only as points of rest for reciter and listener but also, of course, for clarity's sake; the listener needs a compensation for the reader's opportunity to pause, when he chooses, and to turn back, if necessary. We do not know to what extent these considerations are relevant to the specimens of the romantic genre which are left to us. It is reasonable, however, to think that they are so for the Hellenistic, 'non-sophistic' beginnings of the genre. Taking it the other way round, I would suggest that precisely the frequent use of recapitulations in the romances of Chariton and Xenophon Ephesius reveals something about their 'Sitz im Leben', about the kind of audience these writers addressed themselves to" (332). En este tipo de planteamiento, que en Hägg se refería a la oralidad y aún arrastraba ciertas dudas, creemos que está, en parte al menos, el germen de la exposición de Fusillo (la otra procede, como hemos recordado, del libro de Couégnas), ahora en el nivel de la *literatura de consumo*, y también de los que, en nuestra opinión, son sus puntos más débiles<sup>7</sup>.

Todos aquellos elementos enumerados antes pueden tener en común la *repetición*, pero responden a vertientes muy diferenciadas, desde el momento en que se trata de un fenómeno con muy diversas caras. La primera serie citada de repeticiones (de tipos, de situaciones...) se puede emparentar con aquella elementalidad temática aducida por Anderson (cf. § 2.5), a la vez que con la simplicidad psicológica y moral, que también señalaran el mismo autor y desde luego Couégnas (cf. § 2.3 b). No hay relación imaginable entre un fenómeno como la relativamente monótona reiteración, por ejemplo, de esquemas episódicos, que se da en Jenofonte de Éfeso, que no obstante siempre cuida de introducir variantes, y una rememoración de sucesos ya acontecidos de la clase que ahora estudiamos

<sup>7</sup> La teoría de la oralidad se encuentra a veces aun más extremada en trabajos como el de L. Rojas Álvarez "Realismo erótico en Aquiles Tacio", *Nova Tellus* 7 (1989) 81-90, en el que se trata de resolver una aparente dificultad del relato de este autor con el recurso a la divulgación oral.

y que es especialmente típica de Caritón<sup>8</sup>. Y es que la rememoración analéptica, en la que encaja el *resumen retrospectivo*, no es en absoluto claro que tenga que ver con un semejante nivel de elementalidad narrativa, entre otras razones porque muchos relatos paraliterarios o supuestamente tales carecen de ella, sino que incluso puede corresponder precisamente, como la digresión (descriptiva o narrativa)<sup>9</sup>, a lo contrario, a un criterio estructural ajeno o distante de aquella concepción literaria que podemos etiquetar como popular o de *literatura de consumo*. Y del mismo modo tampoco es posible convincentemente señalar en ella el resultado de la oralidad. Debe tener otra explicación. Y el que sea más típica, sobre todo precisamente en el nivel autorial, de un Caritón y mucho menos de Jenofonte de Éfeso no se debe sin duda al azar.

3.4. Por muchas razones, pues, debemos examinar el *resumen retrospectivo* como un hecho con entidad propia. Y cabe preguntarse ahora por qué un autor como Ponson du Terrail utiliza extractos retrospectivos como el del ejemplo citado por Couégnas. Si examinamos el pasaje aducido, observamos que ahí se resumen no sólo acontecimientos (¡de sólo dos días!) que llenan, tal como revela el cómputo establecido por el propio Couégnas, 85 páginas de la novela, sino cuatro hilos narrativos distintos. Estamos, pues, ante un caso extremo de embrollo novelesco muy típico de autores como Du Terrail y que no nos sorprende en absoluto que requiera de vez en cuando un alto en el camino con un rápido vistazo atrás en forma de extracto sistemático para guía y descanso de sus lectores. Y sobre todo de un tipo de lector que quizás no fuese capaz él sólo de realizar un esquema mental semejante también de vez en cuando para no perderse en la maraña de sucesos y de personajes<sup>10</sup>. En cambio, un escritor como Víctor Hugo en su tan multiforme y dilatado relato *Les misérables* o igualmente Martin du Gard, que nos ha dejado una tan fluvial novela como *Les Thibault*, o, más modernamente todavía, Mijaíl Shólojov en su monumental *El Don apacible* no practican un procedimiento parecido, sin duda porque suponen que su lector no lo requiere<sup>11</sup>. Pero tampoco lo hace Dumas en textos extensos y complejos como *La reine Margot* o *Le Comte de Montecristo*, al menos donde podrían esperarse preferentemente, en los finales o comienzos de sus amplias secciones. Por tanto, aquel único ejemplo aducido de Ponson du Terrail no está claro que deba permitirle a Couégnas establecer que el *resumen retrospectivo* es un rasgo propio de la *literatura de consumo*. Y lo mismo cabría decir, sobre la base de algunos de los otros ejemplos, de la narrativa de otros niveles. Al contrario, nuestras observaciones nos inducen a llegar a la conclusión contraria: el *resumen retrospectivo* no es un hecho que se encuentre precisamente de modo corriente en cualesquiera

<sup>8</sup> Véanse detalles en Brioso 1998<sub>1</sub>, § 3.26, y en el citado volumen de homenaje a F. Romero.

<sup>9</sup> Cf. de nuevo Brioso 1998<sub>1</sub>, §§ 3.4 ss.

<sup>10</sup> Cf. luego las observaciones de Kaimio que citaremos en § 3.13.

<sup>11</sup> Después nos referiremos sin embargo a otros ejemplos de rememoraciones en la literatura culta moderna (§ 3.14).

tipos de relatos paraliterarios. Y, cuando se encuentra, su presencia puede obedecer a causas concretas, independientemente de que esos textos respondan a narraciones populares como las de Ponson du Terrail.

Por otra parte, como se ve también en ese ejemplo citado por Couégnas, esa clase de *resúmenes* implica una clara *injerencia* del autor y responde, como dice el mismo Couégnas, a una clase de material metaliterario autorial que, según él, no es precisamente usual en la *literatura de consumo*, donde, repetimos que según los aspectos expuestos en su libro (sea esto o no cierto), la intermediación del autor suele evitarse<sup>12</sup>. Estamos, pues, ante una aparente contradicción que, mucho nos tememos, procede de las observaciones en este punto un tanto apresuradas de Couégnas. Y, como veremos también en los casos antiguos, para nosotros bien diferenciados, de Caritón y Jenofonte de Éfeso, la presencia de *resúmenes retrospectivos* autoriales semejantes al ejemplo citado de Ponson du Terrail no corresponde precisamente a aquel de esos dos autores en que otros rasgos típicos de una *literatura de consumo* se dan con mayor profusión y claridad.

En realidad, en autores como Du Terrail o Ayguals de Izco, ni menos en otros como el citado Dumas, no faltan las *injerencias* de diversos pelajes y sobre todo en los finales y comienzos de capítulos. La novela “gótica”, en general, suele carecer en cambio de ingredientes de esa clase, incluidos los *resúmenes*, y no son usuales tampoco en la novela policíaca. Es, por tanto, más bien una cuestión de subgéneros y de autores, y tal como no puede concluirse que en la narrativa paraliteraria por principio se eviten las *injerencias* autoriales, sobre todo las de rango sentimental o moral, que son muy densas igualmente, y con frecuencia mucho más, en la literatura “culto” tradicional, tampoco se puede afirmar taxativamente que un elemento como el *resumen retrospectivo* al modo de Ponson du Terrail (y de Caritón) sea específico de la *literatura de consumo*.

**3.5.** El *resumen retrospectivo* es, como decíamos, un extracto de acontecimientos ya conocidos por el lector, si bien no tienen por qué serlo por parte de alguno o varios personajes a los que puede estar dirigido; puede ser más o menos extenso, abarcando mayor o menor número de acontecimientos rememorados<sup>13</sup>. La *retrospectiva* es esencialmente típica de los personajes, que cuentan sus propias peripecias; el *resumen* puede tanto estar en boca de un personaje, ya sea en estilo indirecto, ya en estilo directo, como proceder del autor (cf. § 3.1); de ahí que desde el punto de vista del personaje que ignora sea equivalente a una

<sup>12</sup> Cf. § 2.6, donde hemos discutido esta cuestión.

<sup>13</sup> M. V. Fernández-Savater Martín en su artículo “Técnica narrativa en la *Historia Apollonii regis Tyri*: las retrospectivas”, *Epos* 13 (1997) 31-53, donde lleva a cabo una aplicación del método de Hägg pero pasado por la terminología narratológica, distingue precisamente entre *recapitulación*, para aquellos casos en que se trata “de una vuelta al pasado más extensa...”, y *retrospección* cuando se producen “anacronías puntuales, de detalle”, que recuerdan “un acontecimiento aislado, pero significativo...” (36). Para nosotros, en principio, sería irrelevante la extensión de los *resúmenes retrospectivos*, si bien lógicamente después tendrán más interés los que tienen una entidad mayor, pero es su funcionalidad lo que más va a importarnos.

breve *retrospectiva*, pero no lo es en cambio para el lector. Cuando procede del autor, su fin aparente sería sólo el de refrescarles a los lectores su recuerdo, con un carácter externo, por tanto, y su sentido por consiguiente básicamente funcional, pudiendo corresponder a un alto narrativo, lo que, como veremos, se da en particular en la técnica generalmente sencilla de Caritón. Razón por la que no podemos entender muy bien que A. Billault escriba lo siguiente: “La récapitulation s’adresse toujours, sinon uniquement, au lecteur et elle ne serve pas à rafraîchir sa mémoire. C’est moins sur le contenu que sur la forme qu’elle porte”<sup>14</sup>. Pero sobre esta afirmación habremos de volver (§§ 3.10-12).

Habrá que distinguir con precisión, por tanto, entre *resúmenes* de autor y *resúmenes* en boca de personajes, con funciones en principio distintas, ya que los primeros están destinados claramente al lector y los segundos a otros personajes, y sus funciones serán, las unas, externas, y, las otras, internas respecto al relato. Sin embargo, también esta distribución deberá ser matizada más adelante.

3.6. El *resumen retrospectivo* como un supuesto rasgo entre otros de un tipo de relato de carácter popular fue ya señalado para la novela griega en un artículo<sup>15</sup> por G. Dalmeyda, el cual en la Introducción de su edición de Jenofonte de Éfeso en *Les Belles Lettres* (París, 1926) insistió más en general en el talante de relato popular como explicación del estilo de este autor. En el mismo sentido, pero sin centrarse en el caso de Jenofonte, Hägg en su monografía de 1971 (327 ss.) y más tarde Scobie en su artículo ya mencionado<sup>16</sup>, partiendo de la frecuencia y entidad de los *resúmenes retrospectivos* en la novela griega, los han puesto en relación con el papel desempeñado por sus hipotéticos *story-tellers* orales. Y en fecha tan reciente como 1996 Fusillo ha vuelto sobre ellos con una intención semejante, pero referida a su tesis de una *literatura de consumo*.

Al tema Hägg le dedicó un capítulo bastante exhaustivo de su monografía mencionada, si bien limitando su análisis del fenómeno a los tres autores por él estudiados. Nosotros hemos tratado de completar modestamente esa aportación de Hägg en un largo artículo (1998<sub>1</sub>, §§ 3.26-30) y todavía en otro trabajo más reciente hemos subrayado la relación, que nos parece evidente, entre el fenómeno representado por estos *resúmenes* y la unidad representada por el *libro* como criterio de composición<sup>17</sup>. Pero ha sido en el también ya citado homenaje al Profesor Romero donde hemos debatido su alcance en relación con la propuesta de Fusillo y desde luego con resultados negativos. Sin embargo, creemos que en el contexto de este debate en torno al supuesto papel de la oralidad y de la *literatura de consumo* de las novelas griegas más antiguas no está de más que pro-

<sup>14</sup> *La création romanesque dans la littérature grecque à l’époque impériale* (Paris 1991) 78. Las cursivas son nuestras.

<sup>15</sup> “Autour de Xénophon d’Éphèse”, *BAGB* 13 (1926) 18-28, en particular 22.

<sup>16</sup> Cf. especialmente 254.

<sup>17</sup> “La novela griega antigua y la unidad *libro*”, *Studia Philologica Valentina* 3 (1998<sub>2</sub>) 5-18.

fundicemos en este tema, encajándolo en una discusión de más amplio alcance que la que pudimos reflejar en el mencionado homenaje.

Por su parte, Scobie cita entre los recursos empleados por Caritón determinados pasajes que son simplemente *injerencias* de autor (por ejemplo, 5.1.2, 3.2.17) comparables a las que se leen en historiadores como Heródoto o Tucídides, pero que no se dan en Jenofonte de Éfeso, y que le llevan a concluir demasiado precipitadamente: "These are clearly expressions which are more appropriate to an oral narrator than to a writer" (1979, 255). En nuestro artículo citado de 1998<sub>1</sub> (§ 2.4) hemos señalado que esta técnica de *injerencias*, muy típica para casos como los ahí citados de Caritón, puede responder perfectamente a la influencia historiográfica, muy patente en este autor primerizo. Caritón, pues, puede haberla imitado de la literatura previa. Y Scobie parece olvidar que Caritón, según éste nos informa al comienzo de su obra, era secretario de un rétor y jamás alude de un modo suficientemente explícito a que su texto esté destinado expresamente a un determinado tipo de público como el que Scobie imagina, en tanto que por el contrario sí alude, como vimos, al carácter de *lectores* de este público (cf. § 1.9), así como a la división de su novela como estructurada claramente según un criterio libresco<sup>18</sup>.

3.7. En cuanto a la técnica de los *resúmenes retrospectivos*, en ningún momento Scobie se refiere, como tampoco lo hace Fusillo, a esa distinción ya citada y que nos parece esencial, entre *resúmenes de autor* y *de personaje*. Los que deberían importarnos aquí principalmente son con toda lógica los de autor, dirigidos directamente al público lector y que ofrecen un carácter más típicamente orgánico o composicional. El *resumen retrospectivo* en boca de personajes es tan antiguo como la épica, y basta citar como ejemplos el de Aquiles en *Iliada* 1.365-392, las palabras de la diosa Atena al comienzo del canto V de la *Odisea*, el extracto que hace Odiseo en 7.246-299, al que volveremos a referirnos luego, o el muy breve pronunciado por Poseidón cuando en 13.134-138 sondea el ánimo de Zeus, todos en estilo directo. En el *Himno homérico a Deméter* Core resume (vv. 406-433), en orden inverso, dos sucesos previos. Virgilio mismo pone en boca de Eneas un breve resumen al comienzo del libro III de la *Eneida*. Por su parte, un amplio *resumen retrospectivo* como el de *Odisea* 23.300-341, en el que Penélope le relata a su esposo sus sufrimientos en Ítaca y el héroe le hace a su vez un cumplido y ordenado extracto de sus sucesivas aventuras y penalidades, no puede menos que traernos a la memoria el extenso *resumen* final de Caritón (8.7 s.) y sobre todo la escena de 8.1.13-17, cuando los esposos protagonistas se reencuentran y se narran sus peripecias<sup>19</sup>. En el caso de ese último pasaje de la *Odisea*, formalmente estamos ante estilo indirecto, pero por su extensión y carácter es el que más se acerca a los *resúmenes retrospectivos de au-*

<sup>18</sup> Nos permitimos remitir de nuevo a uno de nuestros artículos citados (1998<sub>2</sub>, sobre todo 7 s.).

<sup>19</sup> La cita en 8.1.17 de *Od.* 23.296 corrobora esta intención intertextual.

tor de la futura novela. Y se trata de un lugar que diversos novelistas han imitado en los momentos del reencuentro y mutuos relatos de sus protagonistas.

Todos esos *resúmenes retrospectivos* que leemos en el texto de la *Odisea* tienen básicamente una función interna. Si no se produjesen, la ignorancia de tales hechos pasados por parte de determinados personajes podría repercutir en el relato, pero se trata de una información que el lector ya posee. Lo que no significa, como veremos, que ciertos *resúmenes* de personajes no puedan tener una función añadida de carácter orgánico y por tanto dirigida a la vez al lector. Incluso en el caso citado de 7.246-299 la funcionalidad se aprecia en el hecho de que la brevedad de este relato contrasta con la prolijidad y extensión de la narración odiseica que comienza en el canto IX. En el primer caso la brevedad se justifica porque, si bien no los feacios, el lector sí conoce ya estos hechos, mientras que no ocurre así en el detallado y largo relato que seguirá después sobre las demás aventuras del héroe<sup>20</sup>.

La técnica del *resumen retrospectivo* está, pues, ya en la épica homérica, tal como lo está en la historiografía y desde luego en las enseñanzas de la retórica<sup>21</sup>. Y la novela puede perfectamente haber partido de estos modelos en cuanto a la utilización de este recurso.

**3.8.** A diferencia de la gran mayoría de los *resúmenes retrospectivos* de personajes que cumplen una función eminentemente interna (sólo poner al tanto de los hechos a otros personajes, aunque de paso sirvan también para refrescar la memoria al lector), hay efectivamente *resúmenes* en boca de personajes que se delatan por su papel funcional añadido, de modo que en este punto se aproximan a los de autor. De ahí que un *resumen retrospectivo* en boca de un personaje como el que leemos en Caritón 8.7.3-8.11 pueda tener una intención particular. Y puede tener razón Hägg cuando escribe, refiriéndose justamente a este *resumen* ante la asamblea de Siracusa: “By submitting the whole story to an official retelling, he reduces its private character and makes it the concern of all the people” (1971, 259), lo que se corrobora, añadimos, con el papel desempeñado por Hermócrates. O, de otro modo, “this is a consistent follow-up of the initial efforts to attach the fictitious story to history” (*ibid.*), lo que nos parece una explicación convincente. El carácter de este *resumen* extenso es, pues, en principio bien distinto del de los *resúmenes retrospectivos de autor*, establecidos en puntos narrativamente muy estratégicos, pero ello no es obstáculo para que, como igualmente señala Hägg, le sirva como gran recapitulación final: “The author is

<sup>20</sup> O. Tsagarakis, “The Flashback Technique in Homer: a Tradition from Oral to Literary Epic?”, *SIFC* 85 (1992) 781-790, ha analizado, si bien no en profundidad, la técnica de las *retrospectivas* y de ciertas anticipaciones homéricas como un rasgo de hábil manejo de recursos posibles supuestamente en un estadio de elaboración o reelaboración escrita de la épica. Pero también incluye entre esas *retrospectivas* un pasaje como el citado de *Od.* 7.246-299, que corresponde a un auténtico *resumen retrospectivo* del tipo que estudiamos aquí, pues Odiseo procede ahí a extraer acontecimientos narrados ya en el canto V y comienzos del VI.

<sup>21</sup> Ver luego sobre la historiografía y la retórica §§ 3.9.

obviously anxious to make the reader remember the action in all its essential parts and re-experience it from beginning to end as a unity" (*ibid.*). Es decir, con una finalidad orgánica, si se quiere, equiparable a la de los *resúmenes retrospectivos de autor*. Este carácter orgánico, aquí, además, de panorámica también retrospectiva, coincide, al igual que la suma de reencuentros que han llevado hasta ese momento, con lo que Couégnas llama *clôture absolue* (117; cf. aquí § 2.8) o *dénouement* en sentido más pleno, típico de la novela griega. El amplio *resumen* final contribuye claramente a esta impresión de perfecta organicidad, de sistema redondo y cabal.

Ese papel especial del extracto citado del libro VIII de Caritón, en boca de Hermócrates y de Quéreas ante la asamblea, se muestra sobre todo cuando se le compara con lo que podría haber sido su equivalente en las páginas finales de Jenofonte de Éfeso. Éste sólo ha reiterado, pero sin mayores consecuencias, el motivo de la multitud ansiosa, la de Rodas en su novela, pero sus *resúmenes retrospectivos* son de mínima extensión, en parte en estilo directo y en parte en estilo indirecto, y se producen en momentos diversos del relato y siempre con carácter privado: en 5.10.11 Leucón y Rode cuentan brevísimamente sus peripecias a Habrócomes (se da la paradoja de que éste sería realmente el que tendría más que contar); en 5.13.5 sólo se alude a que, cuando están todos reunidos, "(hubo) de boca de todos muchos y variados relatos de cuanto a cada cual le había acontecido y de cuanto había hecho" (πολλὰ καὶ ποικίλα παρὰ πάντων τὰ διηγήματα, ὅσα τε ἔπαθεν ἕκαστος καὶ ὅσα ἔδρακε); y, finalmente, Antia, esta vez en estilo directo, le resume a su esposo sus avatares en dos rápidas series de términos (sucesos y nombres propios: 5.14.1 s.), con el fin indudable de subrayar cómo entre tantos acosos y penalidades su virtud y su fidelidad no han sufrido quebranto. No existe, por tanto, ninguna exposición en público ni un *gran resumen* final, sino una constelación de *resúmenes* dispersos, y todos ellos es evidente que cubren sobre todo una necesidad puramente interna. Incluso el aparente carácter más global que poseen las palabras de Antia está limitado a los avatares padecidos por ésta y por tanto no representa, a diferencia del *resumen* final de Caritón, una panorámica general de la novela. Y hasta, como ya observara Hägg, el esperable orden cronológico ha sido supeditado a una ordenación en determinados catálogos de peligros y nombres de acosadores sexuales<sup>22</sup>. Y por ello también, cabe añadir, Habrócomes no responde con otros catálogos propios, sino con la confirmación de que él igualmente vuelve impoluto a la ahora recobrada vida conyugal (5.14.4). Así, estos *resúmenes retrospectivos* contribuyen mucho más escasamente a la impresión de *clôture absolue* del término del relato, por contraste con lo que vimos que ocurría en Caritón.

**3.9.** Mientras que los *resúmenes retrospectivos* en boca de personajes, según decíamos, suelen responder al juego de la acción narrada, como medios in-

<sup>22</sup> 1971, 273, recogiendo de paso observaciones de O. Schissel von Fleshenberg, "Technik der Romanschlüsse im griechischen Liebesroman", *WS* 30 (1908) 231-242.

ternos, los *resúmenes de autor* evidentemente responden en principio más a la necesidad, percibida o sospechada por el escritor, de que su público tenga en la memoria los datos imprescindibles para poder seguir el relato, incluso para que disponga de una visión panorámica (total o parcial) de éste, y, en principio, se podría esperar que fuesen lógicamente típicos de obras de cierta extensión y de narración compleja. En cierto modo, por sí solos o con otros elementos, representan igualmente, como ya se ha dicho, un alto en el proceso narrativo, como se observa muy en especial en los dos *resúmenes retrospectivos de autor* de Caritón al comienzo de los libros V y VIII, que actúan de fronteras o términos de grandes secciones narrativas, y de modo secundario también en algunos de los *resúmenes* puestos en boca de personajes. Pero esa necesidad, por parte del lector, de altos narrativos semejantes, a la que hemos aludido, es natural que se perciba en mayor grado cuando se inaugura un género y el lector carece del hábito de asimilación de un tipo novedoso de obras. Si éstas además son extensas y de cierta complicación argumental, la necesidad puede sentirse como más perentoria. Desde nuestro de vista, esto puede ser en parte lo ocurrido en el caso de Caritón. Si, por otro lado, se contaba con una tradición literaria que ya había practicado algún tipo de *resumen retrospectivo*, como hemos visto, por ejemplo, en la *Odisea*, los datos todos coinciden y es fácil la justificación de la existencia de tales *resúmenes*, con este dato añadido de que pueden ser interpretados también como rememoraciones literarias, es decir, como componentes intertextuales.

En el caso de los historiadores, podemos citar algún uso en Tucídides (así, 5.24-26), con una relevante *injerencia autorial* como reflexión y llamada de atención al lector, o el preámbulo del libro VI de Polibio, que incluye referencias a aspectos ya tratados, o todavía los *resúmenes* con que concluyen los libros de Diodoro. Si no nos limitamos estrictamente al nivel del autor, incluso fuera de la historiografía y la narrativa propiamente dicha y tal como hemos señalado en otro artículo ya citado (1998<sub>2</sub>, 7) en el propio Platón, en algunas obras muy extensas, podemos hallar ejemplos de este recurso. Es lo que sucede en la *República*, en los inicios de los libros VI y VIII, donde leemos breves compendios de las conclusiones previas en boca de Sócrates (narrador y a la vez personaje). Esta técnica del *resumen retrospectivo de autor*, o de los asimilables de personaje por su funcionalidad, es aplicable, por consiguiente, tanto en obras de supuesta ejecución oral, como las épicas, como en otras destinadas a la lectura, y es practicada igualmente en la narrativa moderna en cuanto el escritor lo juzga conveniente: por ejemplo, en el capítulo 9 de la parte II de *Don Quijote*, donde se traza una panorámica general de las previas hazañas del caballero, o incluso excepcionalmente en alguna novela gótica de cierta extensión, como el *Udolpho* de Radcliffe, o en alguna ocasión (comienzo del capítulo 27) de *I promessi sposi* de Manzoni, etc.<sup>23</sup>, textos todos ellos nada sospechosos de estar destinados a una

<sup>23</sup> Luego citaremos (§ 3.14) un pasaje de Balzac que hasta cierto punto podría también calificarse de *resumen retrospectivo*.

divulgación oral o, casi todos, de pertenecer a la *literatura de consumo*. Una vez más, pueden ser elementos como la extensión y la complejidad los que llevan a la existencia de *resúmenes retrospectivos*, pero, en todo caso, igualmente un empeño estructural, si bien sin que aquellas condiciones obliguen tampoco a la presencia de tales *resúmenes*. O, de otro modo, el *resumen retrospectivo de autor* parece ser indiferente en principio tanto a la técnica oral como a la libresca, pero de todos modos la exclusión de los *resúmenes* autoriales de un largo relato como el homérico y, en general, de la épica<sup>24</sup> y su presencia, en cambio, en la historiografía e incluso en ciertos tratados apuntan a que puede responder más a una técnica como la de la redacción de la crónica informativa o el documento científico, en la que domina la organización de los hechos expuestos con un criterio orgánico y didáctico.

Pero hay además otro hecho que autores como Scobie y Fusillo parecen olvidar, que sin embargo fue ya recordado por Hägg (1971, 329 s.) y que en realidad está en la mente de todos. Se trata de que el *resumen retrospectivo* es un procedimiento recomendado por la retórica (*ἀνακεφαλαίωσις*, *recapitulatio*, *enumeratio*, *renovatio*). Los rétores lo refieren a la memoria, pero igualmente, gracias al efecto de intensificación provocado por la brevedad, a las emociones<sup>25</sup>. Su *virtus* reside precisamente en la *brevitas*, que puede estar reforzada por la acumulación sindética y asindética, y su carácter emotivo lo hace especialmente apto para la *peroratio*.

La forma más económica de rememoración está representada por esos catálogos de términos, de los que hay varios casos en el propio Caritón (3.8.9, 3.9.11 ó 8.1.4), como también algunos en Jenofonte de Éfeso (3.3.1 ó 5.9.12) y más tarde en Aquiles Tacio (8.17.2). Suelen responder a un uso entre los personajes, excepto en el citado preámbulo del libro VIII de Caritón. Estamos, pues, una vez más ante un rasgo en el que Caritón practica también su inclinación a los procedimientos de carácter autorial y, en general, ante un evidente influjo retórico.

**3.10.** En *Quéreas* y *Calíroe* hay no menos de veinte pasajes que pueden ser titulados *resúmenes retrospectivos*, lo que nos revela la insistencia en un recurso tenido sin duda por necesario, pero los hay de muy distinta extensión y finalidad y es totalmente lógica y esperada su acumulación en los últimos libros<sup>26</sup>. Un hito narrativo relevante es, por ejemplo, el reencuentro y reconocimiento de los protagonistas (8.1.14-17), que, como en un pasaje citado de la *Odisea* (23.300-

<sup>24</sup> En Homero, en todo caso, encontramos fórmulas de enlace narrativo, equivalentes a breves *estados de la cuestión*, un procedimiento que se reencuentra especialmente en la novela de Jenofonte de Éfeso. Cf., por ejemplo, en *Odisea*, la transición entre los cantos V y VI, o, en *Ilíada*, el inicio de IX. Respecto a Jenofonte de Éfeso, cf. Brioso 1998<sub>1</sub>, § 3.30, y aquí § 3.16.

<sup>25</sup> Cf., por ejemplo, Quintiliano 6.1.1: *rerum repetitio et congregatio, quae Graece dicitur ἀνακεφαλαίωσις, a quibusdam Latinorum enumeratio, et memoriam iudicis reficit et tam simul causam ponit ante oculos, et, etiamsi per singula minus moverat, turba valet.*

<sup>26</sup> El séptimo es una excepción fácilmente explicable: véase Hägg 1971, 264, y, de nuevo, para más detalles Brioso 1998<sub>1</sub>, § 3.26.

341) y tal como ocurre en otras novelas, es un momento muy idóneo para generar tanto *resúmenes retrospectivos* como, por usar los conocidos términos de Genette, *analepsis completivas*. Como en otros casos semejantes, este tipo de *resúmenes retrospectivos* corresponde esencialmente al nivel de los personajes, aunque secundariamente el lector pueda sacar provecho de ellos para su rememoración del argumento.

Pero en el otro tipo de *resúmenes* es el autor el que, como criatura omnisciente, sobrevolando los acontecimientos, pone ante los ojos del lector esa rememoración ordenada de hechos ya narrados y con una finalidad mucho más decididamente funcional. Por lo que se refiere a estos *resúmenes retrospectivos* autoriales, plantea su obra con una perspectiva de cronista que no es infrecuente encontrar reiterada también en la novela moderna. Y con tal criterio “historiográfico” percibió sin duda la necesidad de una organización rigurosamente cronológica de su materia y una clara distribución en unas pocas y amplias secciones, que, además, no debían estar desvinculadas de la unidad *libro*, ya bien asentada en su época. E igualmente la exigencia de unos hitos en el camino, en la forma de *resúmenes retrospectivos*, que facilitasen la labor de la lectura y la comprensión del conjunto como una unidad orgánica, pero a la vez sujeta a una clara división. Tales *resúmenes retrospectivos de autor*, escasos en número en el propio Caritón y eliminados en la novela posterior, pueden tener en el texto justificaciones diversas y acompañar a planteamientos de situaciones nuevas, como la confluencia de personajes en Babilonia, que da lugar al amplio *resumen* del comienzo del libro V, o de nuevo al inicio de VIII, inmediatamente antes del reconocimiento de los dos esposos y donde el extracto está limitado a los hechos del libro precedente. Este último caso puede ser una prueba de que el servicio de la memoria del lector, que un estudioso como Billault negara (cf. § 3.5), no puede ser la razón decisiva, puesto que se trata de sucesos que fácilmente podrían ser recordados, y que, al menos en el relato de Caritón, el empeño estructurador (la “fonction esthétique” de Billault, 78 y 85) debe haber actuado como mecanismo más determinante. Caritón, salvadas una vez más las considerables distancias, procede como cuando un autor tan artificioso como Sterne hace un alto en su camino al final de su volumen o parte IV.

3.11. El carácter de concisa y funcional panorámica retrospectiva es, si no exclusivo, como hemos señalado, sí típico de los *resúmenes de autor*, que son, insistamos una vez más, un recurso limitado a la técnica de Caritón. En cuanto a los que se leen en boca de personajes, una función panorámica (y, por tanto, orgánica) semejante se da prácticamente sólo en las partes finales de ciertas novelas, y esto de modo más señalable igualmente y no por azar también en Caritón. Algo semejante se podría decir de un caso como el de la *Ciropedia*, cuando Ciro rememora en el momento previo a su muerte en términos generales su existencia (8.7.6 s.) y, al igual que hará Quéreas en la novela de Caritón (8.8.12-14), toma ciertas disposiciones (8.7.8 ss.).

Por tanto, es abusivo de todo punto extender esa función particular por definición a cualesquiera *resúmenes retrospectivos*, y de ahí que hubiéramos agradecido a Billault una mayor precisión cuando escribe lo siguiente: “Pour récapituler ce qui s’est passé, l’auteur interrompt le récit, coupe l’élan de la lecture, contraint son public à regarder en arrière... Il ne peut donc compter sur chacun des événements qu’il rappelle pour susciter l’intérêt du lecteur. Son espoir réside, en revanche, dans *leur accumulation ordonnée*. Il nous convie à *contempler un ensemble* dont chaque composante nous est connue, mais dont la *totalité doit nous étonner*. Nous découvrons d’un coup la *partie de l’œuvre qui s’est déjà déployée* dans et par notre lecture, mais qui ne pouvait nous apparaître dans sa totalité parce que chaque épisode requerrait toute notre attention. La récapitulation permet une seconde lecture qui est lecture de la forme accomplie, de l’œuvre même” (78)<sup>27</sup>. De ahí que Billault se refiera en especial, como no podía dejar de ocurrir, a los dos casos autoriales de Caritón de tipo tan excepcional, pero como “*exemplaires par leur clarté et leur ampleur*” (*ibid.*) y no como casos únicos, notables justamente por ello y de paso, lo que no es menos relevante, como un recurso que de inmediato el género parece haber dejado de lado, para lo que podemos imaginar muy diversas razones: posiblemente por ser demasiado ajenos al relato, es decir, por su conspicuidad como elementos externos y no integrados en la narración; seguramente también por tratarse de componentes narrativos que recordaban excesivamente, como otras *injerencias* autoriales, la herencia historiográfica, y tal vez, en tercer lugar, porque los lectores habían adquirido ya el hábito de enfrentarse a composiciones de ficción en prosa largas y complejas sin necesidad de estos apoyos orgánico-memorísticos. O, dicho de otro modo, por tratarse de un recurso que seguramente evidenciaba con demasiada claridad, de una parte, su tono *primitivo*, de crónica, y, de otra, su sabor de ingrediente heredado. En cambio, los *resúmenes retrospectivos* de cierto carácter panorámico pero en boca de personajes, que han sido utilizados por otros novelistas, como hemos visto todavía en Jenofonte de Éfeso, han persistido en el género, sin duda porque eran un recurso literario de muy noble estirpe (con la *Odisea* como el más remoto modelo) y porque se situaban especialmente al final de las novelas y en episodios (los reencuentros sobre todo) donde con mucha mayor naturalidad podían insertarse<sup>28</sup>. Que en algunos casos pudieran tener, además, una cierta funcionalidad añadida, con vistas a su aprovechamiento por el lector, es a todas luces un hecho secundario. Sea como sea, la novela posterior a Caritón y Jenofonte de Éfeso ha refinado este recurso, haciéndolo mucho más ágil y adaptado a las diversas circunstancias narrativas.

<sup>27</sup> Las cursivas de la cita son nuestras. Cf. también de nuevo 84. Es cierto que Billault se refiere a “l’auteur”, pero todo estaría más claro si se hubiese distinguido previamente entre las dos categorías citadas.

<sup>28</sup> Ejemplos notables de este tipo sólo se dan en realidad precisamente en Jenofonte, con una acumulación ya observada de *resúmenes* desde 5.9.5 hasta 5.14, y en Aquiles Tacio 8.5.1-7.

**3.12.** Los *resúmenes* y en especial los de autor se nos ofrecen en el caso de Caritón como un factor claramente orgánico (de ahí su relación con las fronteras entre los libros), como un recurso técnico en parte seguramente impuesto, según ya veíamos, por la relación entre un relato complejo y un lector virtual posiblemente aún no habituado a un género de creación reciente, una justificación que, como veremos, es compartida por otros estudiosos, pero sin que debamos olvidar que, como ya recordábamos y como Hägg señaló con más detalles, ciertos tipos de *resúmenes* pueden explicarse a la vez como un homenaje u operación intertextual, y por supuesto teniendo presente el papel en ellos de las enseñanzas retóricas. La organicidad citada se pone especialmente de manifiesto cuando el *resumen retrospectivo* está, como hemos visto, ligado a la existencia de unidades narrativas de carácter estructural, incluso, si se desea, editorial, como es la unidad *libro*. O, como en el citado ejemplo de Ponson du Terrail, con la unidad *capítulo*. Este hecho nos lleva por tanto a otro terreno, que tiene su más exacta correspondencia con ciertas técnicas composicionales de la novela moderna relacionadas sobre todo con la unidad *capítulo*. Pues, tal como, por ejemplo, Sterne o Cervantes y bastantes autores posteriores<sup>29</sup> operan claramente con el tramo narrativo representado por el capítulo (también la Parte o el volumen) como pieza estructural, en particular desde el punto de vista de la *trama*, ¿qué duda cabe de que Caritón ha utilizado conscientemente la unidad *libro* con un criterio distributivo y funcional respecto a la división de su materia? Una distribución libresca como recurso editorial y funcional que por supuesto tenía precedentes literarios, como hemos recordado también en otro lugar (1998<sub>2</sub>).

No obstante, sin pararse a observar hechos como los que hemos descrito, autores como Scobie y Hägg, por no hablar de Couégnas y Fusillo, han integrado el *resumen retrospectivo* sin más entre otros recursos o procedimientos o hábitos como la reiteración episódica, la repetición de motivos y de tipos, así como ciertos elementos también de carácter retrospectivo o anticipatorio, ya sea como indicios de oralidad, ya como rasgos típicos de la *literatura de consumo*. Y así, Hägg, al hablar de la expansión del conocimiento de las novelas justamente por la divulgación oral, añade lo que no es sino un resumen de su pensamiento: “The analysis of the narrative technique of the non-sophistic novels seems to confirm that the authors had precisely that kind of literary consumption in mind. Particularly revealing in this respect are various kinds of repetition and instances of excessive clarity. There are also elements resembling the technique of the serial story, such as foreshadowings and regular plot summaries” (1983, 93). Hägg añade que el que algunos de estos aspectos puedan ser una herencia de la épica no sería sino una confirmación de esa prevista oralidad, sin que se le ocurra pen-

<sup>29</sup> Cf., por ejemplo, Walter Scott al final del capítulo 2 de *Waverley*: “But more of this in a subsequent chapter”, o al final del capítulo 4: “The effect of this indulgence upon his temper and character will appear in the next chapter”. Después citaremos algunos ejemplos de Pérez Galdós (§ 3.17).

sar que un autor como Caritón haya procedido simplemente a imitar tales procedimientos como meros recursos literarios. Es más, Hägg que, como vimos, aduce la preconización del empleo de los *resúmenes* en la retórica, parece olvidar luego este dato tan ilustrativo, para inclinarse, aunque sea a veces un tanto dubitativamente, hacia una hipotética forma de transmisión oral de las primitivas novelas. Y apenas creemos que haga falta recordar, ante una posible objeción semejante, que si la retórica apunta primariamente también a la oralidad, no es menos cierto que su elaborada mecánica compositiva se aplicó de modo igualmente sistemático a textos destinados a una divulgación como documentos escritos.

**3.13.** Desde luego no somos los primeros en discutir las tesis de autores como Hägg. Bowie por su parte ha llevado a cabo una aguda lectura de las aportaciones precisamente de Hägg tanto en sus dos libros como en su artículo de 1994 en favor de un público amplio e incluso de una recepción oral. Se refiere igualmente en concreto a aquellos procedimientos narrativos de engarce de episodios, de anticipación y de recapitulación que Hägg subrayara. Pero aquí nos interesa sobre todo su crítica al argumento referido a los pasajes de *recapitulación*. Bowie apunta también que un caso como el de Caritón 5.1.1 puede tener mucho que ver con un hecho de simple técnica editorial, dado que los cuatro primeros libros pudieron ocupar un primer rollo y el inicio del segundo rollo precisar, al menos desde la perspectiva del autor, un extracto de los sucesos previos (1996, 98). El caso de los sumarios de la *Anábasis* de Jenofonte que él mismo aduce no es sin embargo equivalente, puesto que su distribución corresponde a la división libro a libro. Para nosotros, aun reconociendo el valor de esa sugerencia, una razón mucho más poderosa es que estamos precisamente en el centro del relato y en un punto en el que nos vemos introducidos en un nuevo y amplio episodio. Así, concretamente el *resumen retrospectivo* de 8.1, como el mismo Bowie admite, escapa a cualquier argumento parecido y nos acerca aun más al caso citado del historiador Jenofonte, como hemos defendido en nuestro ya varias veces citado artículo de 1998<sup>2</sup>. Sea como sea, este tipo de elementos retrospectivos, al igual que los anticipatorios, pueden estar dirigidos, como también acepta Bowie (99), a un público para el que un relato de ficción extenso en prosa era una relativa novedad, del mismo modo que puede ser un recurso estructural dirigido a lectores familiarizados, por ejemplo, con la teoría de la *káθαρσις* aristotélica, que es aludida en 8.1.4, lo que significa a la vez el mismo tipo de lectores capaces de degustar el nutrido bagaje de citas literarias del texto. Estamos en este nivel ante una dependencia de la literatura arcaica y clásica típica de las letras helenístico-imperiales. Y es por consiguiente un dato no interpretable como “an unambiguous indication” (*ibid.*).

Kaimio en clara coincidencia con algunas de las apreciaciones de Bowie entiende que el carácter directo y elemental de algunos de estos recursos se justifica adecuadamente al ser entendidos como medios para guiar al lector justa-

mente en la lectura de un género novedoso<sup>30</sup>, una explicación que, como hemos adelantado, nos parece muy aceptable por lo que se refiere a ciertos *resúmenes retrospectivos*. Caritón es dado en particular al empleo de estos recursos, que están con toda evidencia relacionados con la *injerencia autorial* a que este novelista procede con tanta frecuencia. El que en cambio tales recursos suelen faltar o darse muy elaborados en la etapa de la novela llamada “sofística” significa por lo general sólo que han sido reemplazados por otros más sutiles, en los que la *injerencia* autorial es menos visible o simplemente no se da, pero que sin embargo cumplen funciones equivalentes.

En cuanto a Fernández-Savater, si bien sigue admitiendo la posibilidad de rastrear en la novela griega ciertos rasgos de la oralidad postulada por Scobie y por Hägg, cree a la vez aceptable reconocer que la complejidad argumental (“el recorrido por diversos escenarios, la acumulación de acontecimientos...”: 53) puede haber contribuido a la necesidad, entre otros procedimientos, de los citados *resúmenes retrospectivos*, con el fin de que los lectores pudiesen asimilarla, con una solución, por tanto, cercana a la de Kaimio y con la que, aunque sólo sea parcialmente, estamos de acuerdo. Los *resúmenes* en concreto tendrían, si entendemos correctamente estas opiniones, una cierta función de índices temáticos, que, aunque en lugares distintos, pueden recordar el relativo papel de índices también de los proemios típicos de la épica, que además con el tiempo tienden a ser *singula proemia*, e incluso de algunas profecías, como la de Fineo en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Éstos pasajes anticipan determinadas partes del argumento, aquéllos recuerdan de modo sumario sucesos y situaciones que ya tuvieron lugar.

**3.14.** Ahora bien, el que por la novedad de un género, que suponía el primer ensayo de un relato de ficción extenso en prosa, y por la complejidad de su desarrollo sus primeros autores recurriesen a medios que facilitarían su lectura, incluso en algún caso muy simples y directos, es algo estrictamente diferente de la popularidad de ese género o de la necesidad de que aceptemos para él algún tipo de transmisión oral. En este sentido, la finalidad de los más llamativos *resúmenes retrospectivos*, que es el caso de los autoriales de Caritón y los equivalentes de personajes, es utilitaria y no sólo estructural, sin que la función estructural, que nosotros mismos hemos resaltado, por ejemplo, en relación con la unidad representada por el *libro* y que Billault también ha destacado, aunque con el riesgo de extenderla abusivamente a la generalidad de los *resúmenes*, deje de tener indudablemente su importancia.

Es del mismo modo como cabe explicar la presencia de *resúmenes retrospectivos* en un autor como Ponson du Terrail y del tipo que vimos tomado como ejemplo por Couégnas (§§ 3.2 y 3.4). Creemos que están igualmente justificados por un criterio orgánico, en función del capítulo como unidad narrativa y edito-

<sup>30</sup> “How to enjoy a Greek Novel: Chariton Guiding his Audience”, *Arctos* 30 (1996) 49-73.

rial, y, por otro lado, como una guía para el lector en un relato de extrema complejidad por la acumulación de hilos argumentales, de personajes y de peripecias. Pero de nuevo insistimos en que éste es un hecho no generalizado en absoluto en toda la literatura tenida por “popular”, sino más bien específico, por lo que sabemos, de ciertas corrientes o subgéneros o autores que destacan precisamente por esa complejidad narrativa.

Por lo que se refiere a la literatura tenida por “cultura”, en principio, como hemos dicho, suele rehuir esta clase de medios elementales, exigiendo sin duda del lector un esfuerzo mayor y facilitándole mucho menos el seguimiento de sus argumentos. Pero no siempre está libre de recursos que tienen fines semejantes, sólo que generalmente evita, tal como hemos señalado que ya ocurre en la novela “sofística”, su uso mecánico y elemental y acude en cambio a procedimientos más sutiles de retrospectión, en forma, por ejemplo, de fugaces alusiones. Víctor Hugo en una obra como *Les misérables*, cuya extensión y densidad desafían al lector medio, si bien no ofrece, como recordábamos (§ 3.4), *resúmenes* en sentido estricto y sistemático, no es raro que al comienzo de un capítulo nos ilustre sobre el sentido de hechos precedentes con fórmulas que apelan a la comprensión del lector<sup>31</sup>, o que proceda a retrospectiones con fines aclaratorios de sucesos, como ocurre en el comienzo del capítulo 10 del libro V de la Parte Segunda o incluso rememore brevemente los sucesos inmediatamente previos a alguna digresión muy amplia<sup>32</sup>. De un modo semejante en *Notre Dame de Paris* y también al comienzo de diversos capítulos emplea fórmulas del tipo de “le lecteur n’a peut-être pas oublié...”. Balzac, por su parte, ofrece una panorámica retrospectiva en un punto muy concreto de su *Eugénie Grandet* con estas palabras que representan un alto en su camino narrativo y en un momento crucial del relato: “À trente ans, Eugénie ne connaissait encore aucune des félicités de la vie. Sa pâle et triste enfance s’était écoulée auprès d’une mère dont le cœur méconnu, froissé, avait toujours souffert. En quittant avec joie l’existence, cette mère plaignait sa fille d’avoir à vivre, et lui laissa dans l’âme de légers remords et d’éternels regrets. Le premier, le seul amour d’Eugénie était, pour elle, un principe de mélancolie. Après avoir entrevue son amant pendant quelques jours, elle lui avait donné son cœur entre deux baisers furtivement acceptés et reçus; puis il était parti, mettant tout un monde entre elle et lui...”<sup>33</sup>. W. M. Thackeray inicia el capítulo 33 de *Vanity Fair* con la significativa frase “The kind reader must please to remember...”. Y el siempre sorprendente Sterne da principio al capítulo 10 del volumen IV de *Tristram Shandy* con esta pregunta retrospectiva: “Is it not a shame to make two chapters of what passed in going down one pair of stairs?”. Pasajes todos ellos a los que nadie, creemos, puede achacar un nivel elemental o me-

<sup>31</sup> Cf. los inicios del capítulo 1 del libro VIII o del 5 del libro V, ambos en la Parte Quinta.

<sup>32</sup> Cf. el comienzo del libro VIII también de la Parte Segunda, tras la digresión sobre el monacato.

<sup>33</sup> P. 159 de la edición de Garnier-Flammarion (París 1964).

cánico de retrospectión. Por ello, en fin, podemos concluir, en el tratamiento de un aspecto como el de los *resúmenes retrospectivos* conviene no ser demasiado dogmáticos y debemos entenderlos como un recurso de aplicación muy variable y desde luego no como exclusivos ni mucho menos de la narrativa popular.

**3.15.** De retorno al mundo antiguo, los *resúmenes retrospectivos* no han de ser interpretados tampoco como la expresión de una técnica repetitiva, válida por definición ni para un destino oral de las obras ni para el principio de la *previsibilidad* extrema que puede considerarse típico de la *paraliteratura*, sino como un recurso de presentación muy variable de autor a autor y que puede responder más bien tanto a las necesidades internas del relato o a las que el escritor imagina en sus lectores, sean éstos cuales sean y desde luego como un colectivo difícilmente definible, como a un empeño técnico y artístico, sobre todo en los casos en que su papel es más orgánico, de acuerdo con una conciencia autorial fácilmente detectable. Y en ello, insistimos, pueden haberse tomado por supuesto como referencia determinados modelos, tal como, según se ha visto, ha podido ocurrir con la *Odisea*, con la historiografía o con otros tipos de textos (cf. §§ 3.7 y 3.9).

Caritón, en efecto, y presumiblemente otros novelistas primerizos, puede haber tomado la técnica del *resumen retrospectivo* y otros mecanismos repetitivos de la tradición literaria. Y desde luego el que algunas obras de esa tradición, como puede señalarse para el caso homérico, puedan responder a su vez a algún tipo de transmisión oral o incluso supuestamente popular no es un hecho pertinente aquí, como no lo fue para estos primeros novelistas.

Por otra parte, tal como hemos analizado con mayor detenimiento en algunos de los trabajos citados, la técnica del *resumen retrospectivo* ofrece ya desde Caritón modelos muy diversos, lejos de la simple mecánica que hubiera sido seguramente más previsible para un género cuyos primeros pasos fuesen de simple tradición oral o destinados a un público de formación modesta. Las obras que siguen en la cronología tradicional afinan todavía más el recurso y desdeñan pronto algunos tipos, muy concretamente aquella categoría particular de los ordenados y orgánicos *resúmenes de autor* e igualmente el extenso en boca de personajes, los cuales sin duda resultaban demasiado elementales y extraños a la continuidad del relato, con marcada preferencia en cambio por formas de expresión más integradas en la narración, tal como vemos que ha seguido ocurriendo en la narrativa moderna.

**3.16.** En el caso de Jenofonte de Éfeso, la exclusión de aquel primer tipo de *resumen retrospectivo* que tenía unas funciones estructurales bien definidas en *Quéreas* y *Calíroo* es lógicamente también una consecuencia natural de su abstinencia en el nivel de las *injerencias autoriales*, pero existe otra razón, que está ligada a la propia organización de su relato, puesto que su construcción como sarta de sucesivos y breves episodios, que tanto contrasta con las grandes y amplias secciones en que se divide el texto de Caritón, pudo hacer bastante innecesario un juego de *resúmenes* semejantes. Lo que también podría decirse en el

caso de Longo, con su distribución del relato en viñetas o cuadritos. En Jenofonte por lo general sólo aparecen breves *resúmenes* parciales, sin carácter sistemático, lo que significa que no sólo han desaparecido los *resúmenes retrospectivos de autor* claramente estructurales, sino, de acuerdo también con aquel hecho general señalado, aquellos en boca de personajes que también podían, secundariamente, desempeñar esa función, como vimos que sucedía en Caritón (§ 3.8). Y, así, en su final Jenofonte ha excluido igualmente un relato retrospectivo ante un público, y eso a pesar de haber movilizadado a la multitud de Rodas. El único *resumen retrospectivo* de cierto detalle y extensión está en boca de la protagonista y corresponde, según el remoto modelo de la *Odisea*, a la reunión privada y amorosa de ambos cónyuges (5.14.1 s.). Y el que no haya otro complementario en boca de Habrócomes, donde éste narrara sus propios avatares, muestra claramente, como vimos, que la finalidad de aquél no es estrictamente recapitulatoria ni menos estructural. Sólo se trata de reiterar el tópico de que la joven esposa (y también el esposo) ha retornado sin mácula alguna a pesar de los innumerables y graves riesgos por los que su virtud ha pasado (cf. § 3.8).

Jenofonte de Éfeso parece, pues, si su modelo fue Caritón, haber juzgado fuera de lugar como procedimiento narrativo aquellos *resúmenes de autor* practicados por éste. Pero el que la presencia o ausencia de *resúmenes retrospectivos*, sean del tipo que sean, es ajena, en principio, al carácter de la novela y a su nivel más o menos culto se prueba por el hecho de que a aquel despliegue y variedad de *resúmenes* típicos de Caritón no sólo renuncia Jenofonte, sino también, como hemos recordado, los autores de las llamadas novelas sofísticas e incluso el de la *Historia Apollonii regis Tyri*. En ningún caso sobre todo, insistimos, se recoge el modelo representado por los *resúmenes retrospectivos de autor*, que, como veíamos, eran justamente los que Couégnas creía que representaban mejor la tendencia paraliteraria.

De modo que, si se desease todavía insistir en ese extraño paralelismo entre la presencia de *resúmenes retrospectivos* y una divulgación oral o una literatura específicamente *de consumo*, por muy limitado que este último concepto deba tener en la antigüedad, se daría la paradoja de que Jenofonte de Éfeso, el autor más propicio por la forma de su relato a cualquiera de estas dos posibilidades, no emplee sino en tono muy menor un recurso calificado con tanto énfasis de típicamente oral por Scobie o de mecanismo propio de esa forma vulgar de literatura por Fusillo. Jenofonte, sorprendentemente, excluiría un instrumento que, según una y otra hipótesis, podría ser tan relevante en ambos niveles como es el ordenado y a veces amplio *resumen retrospectivo de autor*, que en cambio sí practica Caritón. Y, en general, también sorprendentemente, limitaría aquella variedad de tipos de *resumen retrospectivo* que se da en Caritón a unas posibilidades mucho más elementales y en especial al tipo más simple, pero a la vez más mecánico, que en otro lugar hemos definido como breves *estados de la cuestión*<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Cf. Brioso 1998<sub>1</sub>, § 3.27 y 3.30.

El procedimiento aceptado por Jenofonte suele reducirse a una simple transición, con una mera función de “gozne para resolver el frecuente paralelismo episódico” (*art. cit.*, § 3.27). Jenofonte de Éfeso y Caritón muestran, pues, en este aspecto conductas radicalmente distintas. Mientras el segundo actúa con una perspectiva claramente orgánica, que integra el relato completo con sus grandes secciones, por ingenuo que hoy nos resulte tal recurso y como sin duda debió parecerles ya a los novelistas llamados “sofísticos”, el primero aplica esta técnica mecánica y sólo al servicio del encadenamiento de sus numerosos episodios.

**3.17.** Semejantes *estados de la cuestión* por supuesto no son raros en las novelas modernas, si bien suele rehuirse la reiteración y el mecanicismo de su empleo que vemos en Jenofonte. Leemos, por ejemplo, este comienzo de capítulo (20) en *El audaz* de Pérez Galdós: “Dejamos a Susana en el momento en que cayó sin sentido aterrada por la aparición y las palabras del loco...”. Thackeray en su citada *Vanity Fair* los emplea ocasionalmente y con frecuencia con un toque irónico: así, al comienzo del capítulo 12, “We must now take leave of Arcadia, and those amiable people practising the rural virtues there, and travel back to London, to inquire what...”; o, en el inicio del 19, “We have seen how Mrs Firkin, the lady’s-maid, as soon as any event of importance to the Crawley family came to her knowledge, felt bound to communicate it to Mrs Bute Crawley, at the Rectory; and have before mentioned how...”. Y Unamuno principia el capítulo 3 de *Amor y pedagogía* de este modo: “Ya tenemos al niño, al sujeto, y ahora surge el primer problema, el del nombre”.

Tales enlaces pueden funcionar igualmente incluso a distancia, como cuando, por ejemplo, Pérez Galdós escribe al comienzo del capítulo 8 de *La fontana de oro*: “Tres días después de la aventura descrita en el capítulo segundo estaba Clara muy de mañana...”, o, en las primeras líneas del 20: “Antes de dar a conocer en toda su extensión el coloquio de estos personajes, conviene dar noticias... El militar que en el segundo capítulo de esta historia vimos prestando auxilio a *Coletilla* y después introduciéndose furtivamente en su casa, se llamaba...”.

De un modo semejante Ayguals de Izco termina el capítulo tercero de *La bruja de Madrid* con unas inquietantes y retrospectivas preguntas autoriales que atañen a la situación de sus personajes y con la frase “Los siguientes capítulos nos explicarán este enigma”. Este recurso del enlace o *estado de la cuestión* es, pues, a la vista de esta variedad de ejemplos, que podría multiplicarse, también un hecho indiferente al nivel literario. Sólo que su empleo reiterativo y mecánico, como sucede en Jenofonte de Éfeso, puede ser coincidente con un nivel más modesto, si se quiere, más “popular”, de expresión literaria.

#### IV

**4.1.** Pero es tiempo ya de plantearnos un tema que hemos rozado anteriormente (§ 1.4) y que es el de la división en etapas de la historia de la novela

griega, que por supuesto tiene mucho que ver con nuestra materia. En esta cuestión la distinción de dos fases se ha convertido ya en tradicional y en ella, como hemos visto, han insistido, después de Perry, al que nos hemos referido previamente, autores más recientes como Hägg y Fusillo.

Fusillo<sup>35</sup> viene a coincidir con Perry y Hägg en la aceptación al menos de esas dos fases y en su caracterización, de modo que “in linea generale si può dire che la prima fase sembra proiettare i sogni collettivi di un pubblico medio, semicolto, abbastanza largo (questo soprattutto per Senofonte Efesio, mentre Caritone introduce ambiguità principalmente nella rappresentazione del triangolo); nel periodo sofistico, meno popolare, il parallelismo si fa invece meno meccanico, subendo trasformazioni significative...”. Aquel primer tipo de público podría identificarse razonablemente con el público de la divulgación oral que ha defendido Scobie y desde luego con el nivel receptor de una *literatura de consumo* que el mismo Fusillo ha venido a proponer más recientemente. Hägg (1983, 34 s.), en tanto que coincide en la división tradicional en dos fases introduce la novedad de incluir a Aquiles Tacio en la primera (y de ahí el alcance de su libro de 1971), lo que puede ser muy discutible desde luego, pero no constituye un punto de especial interés ahora para nosotros. Para Fusillo, en su libro citado, la segunda fase está representada en cambio por las novelas de Aquiles Tacio y de Heliodoro (1989, 12), y el que no estudie en ella a Longo, que sin embargo será también incluido en esta segunda fase, se justifica en razón de su papel muy particular, “in quanto rielabora il pattern romanzesco con un’ambientazione pastorale” (14), lo que no nos parece un argumento suficiente para esta marginación, puesto que tanto Aquiles Tacio y Longo como Heliodoro suponen una particular adaptación de los esquemas más antiguos; justamente la fase sofística se distingue sobre todo por estas adaptaciones personales, que diversifican el género, como antes hemos dicho, en una dispersión enriquecedora, lo que es lógico y era de esperar en una etapa de mayor madurez.

Pero para nosotros, al lado de esta clasificación diacrónica debe tenerse en cuenta otra más ajena al tiempo y más vinculada en cambio al nivel literario. Ambas formas de clasificación son sin embargo, como también veremos, perfectamente compatibles.

4.2. Llegamos así a un punto que para nosotros es capital. Tal como es prácticamente una opinión general hablar de una etapa “presofística” de la novela, también es lo más corriente que en ella se empareje a Caritón con Jenofonte de Éfeso sin plantearse mayores problemas. Así lo hizo Scobie al delinear su hipótesis de la oralidad, y así lo ha hecho después Fusillo, desde la perspectiva de la oposición entre *literatura de consumo* y literatura “culto” (1996<sub>1</sub>, 52)<sup>36</sup>. Las cuestiones más debatidas de la relación entre ambos novelistas han sido siem-

<sup>35</sup> *Il romanzo greco. Polifonia ed eros* (Venezia 1989) 187.

<sup>36</sup> Cf. de nuevo 1996<sub>1</sub>, 63, en sus conclusiones: “...Dalla letteratura di consumo di Caritone e di Senofonte Efesio...”, tal como ya en 1996<sub>2</sub>, 288 s., con bibliografía en su apoyo en n. 39. Pero

pre la cronológica y las intertextuales positivas, abundándose sobre todo en las diferencias de "calidad", sin percibir que, sean cuales sean sus fechas relativas y la dependencia de un autor respecto del otro, estas mismas diferencias nos llevan a un problema mucho más interesante. Por ejemplo, es de lo más notable que, según vimos, el mismo Fusillo en algún otro lugar las señale sólo muy de pasada, como si fueran un hecho menor, un matiz de grado que separa a dos novelistas que comparten notas semejantes y se oponen claramente a los autores de la etapa siguiente. Y así escribe en otro lugar: "...We can distinguish between the pure entertainment of the first Greek novelists (Xenophon more than Chariton), and the different complexity of the last three..." (1996, 290). Nosotros, en cambio, creemos que es imprescindible subrayar las diferencias, sin dejarse seducir por las semejanzas e incluso las probables emulaciones. Una perspectiva intertextual es extremadamente útil en este caso, pero es básico entenderla también de modo negativo, con la observación de esas diferencias, que además son de todo punto evidentes.

Ya en un estudio previo que citaremos después (1994: cf. n. 51) hemos situado por ello a Jenofonte en un ámbito muy particular, el de una cierta tendencia fuertemente dramatizante, con el acuerdo de otros estudiosos desde luego, y en relación con un aspecto que nos parece muy relevante en el género, el de una geografía que cabe llamar mental, con el paso al primer plano de un mundo como el egipcio, truculento y milagrero. También en otro trabajo posterior (1998<sub>1</sub>, § 0.3) hemos insistido en el hecho de que la novela griega, muy en particular en los casos de Jenofonte de Éfeso y sin duda de Jámblico y Antonio Diógenes, dio un primer paso para la creación de algún tipo de "folletín" relativamente comparable al moderno, es decir, el tipo de relato apasionante en el que se acumulan las peripecias, rayanas muchas veces en el tremendismo. En el caso de Jenofonte seguramente hemos de explicarnos una buena parte de los rasgos de su propio estilo narrativo en función de esta tendencia, no ya sólo por esa acumulación episódica, sino por la reiteración de episodios semejantes, lo que lleva al aligeramiento progresivo de la carga narrativa y ha sido confundido desde hace tiempo con una técnica de extracto, que a su vez ha conducido a la tesis del abreviamento del texto por una mano ajena al autor.

4.3. Caritón responde a una línea de conducta muy diferente, con una clara dependencia de la historiografía clásica y helenística, como ha vuelto a enfatizar R. Hunter<sup>37</sup> y hemos venido insistiendo nosotros aquí, y, por otro lado, anticipa uno de los rasgos más típicos de la etapa "sofística" que es el reflejo en la construcción del texto de una fuerte conciencia autorial, patente igualmente en el *Satiricón* y en Apuleyo. Caritón, cuyo cierto primitivismo dentro de la historia del

lo cierto es que no toda esa bibliografía aducida corrobora por igual sus opiniones: cf. después concretamente el caso de Reardon, citado en § 4.6.

<sup>37</sup> "History and Historicity in the Romance of Chariton", *ANRW* 34, 2 (Berlin-New York 1994) 1055-1086.

género va a la par con su dignificador aparato literario, se permite como cronista un cúmulo de *injerencias autoriales* que ningún otro novelista de los que conservamos textos completos se ha permitido. De este modo crea, con cierta frecuencia, un nivel de presencia autorial que media entre su materia narrada y el lector. Es este nivel posiblemente, como hemos defendido aquí, un resabio historiográfico, y ocurre modernamente en autores como un Walter Scott, o también un Víctor Hugo o un Tolstoi en su vertiente de novelistas históricos. Esta mediación autorial, tan censurada por algunos en el caso sobre todo de Scott, se da en dosis menores desde luego en Caritón, que no se enfrenta a la tarea de crear la novela histórica por supuesto, pero tampoco se limita a una intromisión inicial, como ocurre con Longo o Aquiles Tacio, y está bien distante de la actitud de autores como Jenofonte de Éfeso o Heliodoro, que contemplan su oficio más como el de un puro narrador que el de cronista. En Caritón el relato es, al modo historiográfico, continuamente permeable a aquella otra perspectiva, que impone al lector la existencia de un filtro autorial más recio incluso o al menos más sensible que el de las novelas “sofísticas”. En Jenofonte de Éfeso asistimos, por el contrario, a una clara desvinculación de esa tendencia o herencia historiográfica y, lo que es un hecho igualmente decisivo, pero que creemos indisociable del anterior, a una muy fuerte restricción de esa presencia autorial. Por ello hemos podido escribir que Jenofonte “es el más impersonal de todos los novelistas griegos” (1998<sub>1</sub>, § 2.5) y, si acaso algún otro se le aproxima en este aspecto, éste es Longo, el cual, tras su *pórtico*<sup>38</sup>, se eclipsa en un grado muy superior a otros novelistas, y no hace falta decir que el caso de Aquiles Tacio apenas debería entrar en cuenta aquí, puesto que responde a un tipo de narración “quasi-autobiográfica” muy diferente, pero ya el hecho de recurrir a esa nueva conformación narrativa, con una muy pronta desaparición de escena del autor-“editor”, nos lleva a integrarlo a pesar de todo en la línea de aquellos escritores que tratan precisamente de evitar la *injerencia autorial*.

Pero es sobre todo por su agudo contraste con Caritón, el autor con el que guarda más relaciones intertextuales, como observamos que Jenofonte excluye de modo bastante sistemático las *injerencias* expresas del autor de la clase de las que se dan del modo más conspicuo en aquél. En este sentido el relato de Jenofonte es sin duda el más “impersonal” de toda la novelística griega y tiene plena razón Fusillo cuando define la de este novelista como una “neutral perspective”<sup>39</sup>, por entender, como escribe también en otro lugar, que “represents for us a kind of zero degree of the corpus, showing conventions in their purest form” (1996<sub>2</sub>, 296).

**4.4.** Precisamente esa distancia que separa al novelista de su narración, si en principio no exclusiva por supuesto, ha sido, como hemos visto, postulada

<sup>38</sup> Ver también para este concepto Brioso 1998<sub>1</sub>, §§ 2.10-14, y en general para el tema de las *injerencias autoriales* en la novela griega §§ 2.1-17.

<sup>39</sup> “Textual Patterns and Narrative Situations in the Greek Novel”, *Groningen Colloquia on the Novel I* (Groningen 1988) 26 y 29.

como bastante definitoria de los relatos paraliterarios (cf. § 2.3, c), en cuyo planteamiento es esencial situar en un primerísimo plano la acción como tal y no entrevista a través de la perspectiva autorial, lo que no significa tampoco, como también se vio en su momento, una absoluta abstención autorial (§ 2.6). No se trata ya en todo caso de la pretensión de objetividad y del consciente distanciamiento típico del cronista, sino de la subordinación a una dramatización que arrastre al lector episodio tras episodio atado a las peripecias y que es muy reacia en cambio a reflexiones, digresiones o *injerencias* de otros tipos. Ello puede explicar justamente la ausencia en Jenofonte de Éfeso de cualquier preámbulo al modo de Caritón o de Longo o no digamos de algún *pórtico* episódico extenso, como ocurre en Aquiles Tacio, y creemos que también la inexistencia de *resúmenes retrospectivos* autoriales. Si existe en la novelística griega antigua una tendencia “popular”, ésta se percibe más especialmente en *Efesiacas*, y es esto lo que ha tratado de enfatizar desde otro punto de vista la discutible, pero no por ello menos interesante propuesta de su nueva cronología expuesta por O’Sullivan<sup>40</sup>. Éste<sup>41</sup> ha puesto en duda tras un detallado análisis la tesis casi universalmente aceptada de la dependencia imitativa de Jenofonte respecto a Caritón, mostrando que por lo menos la relación entre ambos novelistas puede contemplarse desde una perspectiva distinta de la habitual. Y no importa nada aquí que su propuesta le lleve a defender la hipótesis de la oralidad, que nos parece menos aceptable. Pero, en cualquier caso y desde el punto de vista que adoptamos aquí, la prioridad cronológica de uno u otro autor es irrelevante para nosotros. En nuestra opinión, Caritón y Jenofonte, sean cuales sean sus fechas relativas y aun dentro de la misma etapa antigua de la narrativa griega, representan dos direcciones novelísticas distintas, por más que compartan muchos elementos argumentales y narrativos, sin que por tanto el hecho de que uno de los dos autores haya imitado al otro sea un obstáculo para nuestro planteamiento.

Ahora bien, el lector puede recordar, por otra parte, que en páginas precedentes (§ 2.6) hemos opuesto ciertas reservas a la consideración como rasgo relevante y generalizado de la *paraliteratura* de la no intermediación del autor, aduciendo ejemplos en sentido contrario tomados precisamente de textos tenidos por paraliterarios. Pero esos textos, también lo dijimos, respondían sobre todo a la corriente típica del folletín sentimental decimonónico, en tanto que nosotros, como ahora veremos, creemos que el relato de Jenofonte está mucho más en la línea de un subgénero como la novela llamada “gótica”, en la que la abstención del autor suele estar mucho más marcada.

Pero conviene hacer todavía otra aclaración. El lector tal vez se sorprenda de que hayamos situado a Jenofonte de Éfeso, a la vez que lo alejamos de Ca-

<sup>40</sup> Ya Reardon (1971, 358, n. 111) sugirió la posible fecha posterior de Caritón, pero sin una mayor profundización en el tema. Por supuesto, dejamos de lado ciertas propuestas cronológicas decimonónicas ahora ya nada pertinentes.

<sup>41</sup> Cf. sobre todo su capítulo VI, 145-170.

ritón en su perspectiva como narrador, que atribuimos a una tendencia de distanciamiento auctorial, en una línea de conducta aparentemente cercana en este punto a la de Longo, Heliodoro o Aquiles Tacio, tan distantes de su modo de narrar y de construir su relato. Pero creemos que no hay contradicción alguna. El distanciamiento auctorial que observamos en estos otros novelistas responde, en nuestra opinión, a resortes literarios bien distintos y no precisamente a una simplificación o elementalidad narrativa. Y esto es de lo más evidente en Heliodoro, la complejidad de cuya novela no tiene nada que ver con la linealidad de Jenofonte de Éfeso.

4.5. En el homenaje al Profesor Romero hemos propuesto la idea de que Jenofonte de Éfeso puede haber inaugurado o al menos pertenecido a una corriente de novela precisamente comparable (si se nos permite el anacronismo) a la de las "Gothic novels" que se escriben desde la segunda mitad del siglo XVIII y a las que hemos venido refiriéndonos con frecuencia. Esto puede significar, si se quiere interpretar así, que Jenofonte hace más densos aquellos aspectos que en todo el género novelesco griego le dan a éste un tinte "gótico", que no puede menos de recordarnos los relatos prerrománticos de Horace Walpole y sus continuadores. Puede dejarse como un problema hoy por hoy insoluble si Jenofonte inaugura esta corriente de relatos tremendistas, puesto que no tenemos para ese momento una información comparable a la que poseemos para la época de Walpole, o si tuvo precedentes, o, en todo caso, si, como es presumible si nos atenemos a la cronología más habitual, esa tendencia quizás inaugurada por Jenofonte no fue sino una desviación verosíblemente más popular frente a la historicista de *Nino*, *Parténope* y *Quéreas y Calíroo*. Lo que sí es claro es que ambas corrientes no fueron fenómenos totalmente autónomos y separados, y de nuevo podemos establecer una comparación con la situación de la novelística inglesa del tiempo mencionado, en la que pudieron convivir perfectamente y ser atendidas por públicos parcialmente coincidentes y parcialmente distintos tendencias muy diversas y entre ellas la de la novela "gótica". La información metaliteraria que nos proporciona un texto tan valioso al respecto como el ya mencionado de *Northanger Abbey* o incluso de modo más limitado los de *Emma* o *Sanditon* de Jane Austen apunta a esa diversidad de gustos y tendencias.

En el caso griego, la corriente de talante más "gótico" pudo desarrollarse en paralelo a la primeramente representada por Caritón y los demás textos mencionados, mientras que la fecha avanzada de un texto como el de *Babilóniacas*, por ejemplo, de hacia fines del siglo II, coincidiría ya con el pleno desarrollo de la llamada novela "sofística". El hablar, para zanjar esta aparente dificultad, de una novela "subsofística", como hace Reardon<sup>42</sup>, no explica mucho y nos parece una complicación innecesaria y una solución que además puede inducir a equívocos.

<sup>42</sup> En su Introducción al volumen editado por él mismo *Collected Ancient Greek Novels* (Berkeley-Los Angeles-London 1989) 9.

Un ingrediente como el de las digresiones (cf. § 2.5), que debían llenar un cierto espacio en el texto de *Babilóníacas*, es un dato coincidente con el pleno desarrollo de la novela “sofística”, que es intensamente digresiva, y la obra de Jámblico puede por sus características integrarse, creemos, de un modo plenamente satisfactorio en esa etapa. Pero a la vez esta coincidencia es perfectamente compatible con su adscripción por otros rasgos a la corriente que identificamos con Jenofonte de Éfeso. Por otra parte, el fuerte papel que parece haber tenido la *injerencia* autorial en algún momento de *Babilóníacas* nos lleva, como ocurre también en el caso de la novela de Antonio Diógenes, a dudar de que ambas obras puedan representar para fechas más avanzadas simplemente un mismo tipo de novela que el que supone la de Jenofonte para una fase anterior. No debe, sin embargo, olvidarse que ya en Jenofonte apunta tímidamente esa tendencia digresiva (cf. § 2.5). Sin duda ninguna la presión de la cultura sofística impidió, al menos por lo que podemos deducir de esos otros dos textos mencionados, la repetición de un tipo de relato como el de Jenofonte de Éfeso, que aúna a su elementalidad narrativa el primitivismo propio de una etapa relativamente temprana del género. Cuando escriben Jámblico y Antonio Diógenes los tiempos habían cambiado y seguramente ya no se contaba con un público que pudiese aceptar un relato tan desprovisto de aditamentos sapienciales como el de Jenofonte.

El lector sin embargo podría creer detectar cierta contradicción en el hecho de que hayamos puesto en duda la adscripción de las más antiguas novelas griegas a una corriente paraliteraria, entre otras razones por la calidad material de los papiros, y el que ahora parezca que nos inclinamos por aceptar para Jenofonte y algunos otros novelistas posteriores tal adscripción. Para nosotros, la dificultad de asociar el género o parte de él a la *paraliteratura* sigue teniendo inconvenientes objetivos. Lo que sí subrayamos es que estos autores se aproximan mucho más que Caritón (y quizás en general la novela primitiva de aires historiográficos) a los rasgos con que suele definirse la *paraliteratura* (a los que, no se olvide, también hemos opuesto ciertas reservas), por más que sigamos abrigando dudas por lo que se refiere en ese tiempo y para el género que nos importa a la existencia de un público popular. Estaríamos a lo sumo ante niveles literarios diferentes y ante textos dirigidos también a gustos diversos dentro desde luego de un público de cierta categoría social. Justamente por ello, y asimismo por sus propios rasgos, hemos comparado esa corriente tal vez iniciada con Jenofonte de Éfeso no con la novelística decimonónica decididamente paraliteraria, sino con un subgénero como la novela llamada “gótica”, cuya alineación como paraliteraria es mucho menos clara.

4.6. No somos naturalmente los primeros en aludir a este carácter tan peculiar de la construcción novelesca de Jenofonte de Éfeso, si bien, salvo unos pocos casos, se observa, tal como hemos venido criticando, una clara tendencia a emparejarlo sin más con Caritón. Al editor Dalmeyda ya nos referimos en su momento (§ 3.6). Aparte del caso también ya citado de O’Sullivan, Reardon en

un libro ya clásico<sup>43</sup> hace hincapié en los aspectos que él, como otros, tiene por más negativos de Jenofonte (casi lo único positivo es la inventiva: “Xénophon ne manque pas d’imagination, du moins”: 357), subraya “l’amour du sensationnel” y establece una distancia respecto a Caritón (357 s.). También Hägg, según vimos (cf. § 1.6), aventuró diversos niveles de público para distintas novelas. Otra de esas excepciones está representada por Holzberg, cuya principal referencia, a pesar de sus generalizaciones (cf. § 1.4), cuando aplica la idea de una posible *literatura de consumo* a la novela griega, a diferencia de lo que ocurre en el caso de Perry, es el texto de Jenofonte de Éfeso<sup>44</sup>. La vieja y tan reiterada tesis del extracto ha venido a distorsionar, en nuestra opinión, un planteamiento correcto del problema de su papel en los primeros tiempos de la novela griega. Tal distorsión se observa de modo indiscutible en Reardon, quien, tras enumerar los rasgos “folletinescos” y populares del texto de Jenofonte, con un exceso de crítica desde luego, los justifica al menos en parte por la deformación provocada por el epitomizador (1971, 357 s.). Pero tampoco queremos que se entienda que vemos en su relato sólo elementos simples como la linealidad narrativa y la reiteración de esquemas episódicos. Ni siquiera creemos que la inhibición autorial responda a una mera pobreza expresiva. Ya A. M. Scarcella llamó la atención en un concienzudo trabajo<sup>45</sup> sobre el error que consiste en ver en *Efesíacas* sólo una superficie elemental, cuando “la semplicità cela una complessità vigorosa e l’ovvietà è alimentata da una perizia adulta” (112). Lo cual sin embargo no sería en absoluto un obstáculo para nuestra tesis, puesto que también ya hemos hablado de las pretensiones de *dignificación* que se encuentran incluso en los subgéneros ínfimos (§ 2.9)<sup>46</sup>. Por otra parte, un autor como Jenofonte, si la cronología es la más habitualmente aceptada, tenía ante sí modelos de la corriente de imitación historiográfica, como es el representado por Caritón y que poseía una cierta altura literaria. Y las relaciones indudables del texto de Jenofonte con el de Caritón serían un indicio más que suficiente en este sentido.

Anderson en un capítulo titulado “The Sublime and the Subliterary” de un libro bien conocido<sup>47</sup> procedió a una comparación entre la novela de Longo y la de Jenofonte. Su opinión es que Longo da la talla como un “clásico”, mientras que en el extremo opuesto Jenofonte “has given a very adequate illustration of

<sup>43</sup> *Courants littéraires grecs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles après J.-C.* (Paris 1971).

<sup>44</sup> “The ancient novel was never closer to modern-day television serials than it is here” (53).

<sup>45</sup> “La struttura del romanzo di Senofonte Efesio”, en *La struttura della fabulazione antica* (Università di Genova 1979) 89-113.

<sup>46</sup> Ya redactado este artículo hemos conocido la excelente Tesis Doctoral, aún inédita, de L. J. López Jordán *Estudios sobre el vocabulario de las Efesíacas de Jenofonte de Éfeso* (Universidad de Murcia 1999), en la que se caracteriza su léxico por una mayor presencia aticista que en Caritón y a la vez por un porcentaje señalable de léxico de extracción no literaria. No obstante, habría una diferencia esencial respecto al léxico empleado por los *Hechos* apócrifos y otros textos afines de la tendencia novelesca cristiana, definible como mucho más popular: cf. J. A. Artés Hernández, *Estudios sobre la lengua de los Hechos apócrifos de Pedro y Pablo* (Universidad de Murcia 1999).

<sup>47</sup> *Ancient Fiction. The Novel in the Graeco-Roman World* (London-Sydney-Totowa, NJ, 1984).

how not to tell a story and how not to write a novel, or indeed how to lose the attention of a sophisticated reader at the first opportunity" (144 s.). Después de esta grave acusación, Anderson enumera, como antes lo hicieran Reardon y otros, todos los "defectos" posibles de *Efesiacas*, muchos de los cuales responden sólo a una inexacta apreciación de la propia novela, como sucede, por ejemplo, con el tema del oráculo<sup>48</sup>, y entran en agudo contraste con las virtudes resaltadas por Scarcella. Términos como "ineptitudes", "ineptly", etc., se utilizan en esas páginas sin misericordia para el desdichado Jenofonte. Y se concluye con una sentencia implacable: "So bare an account of the contents of the *Ephesiaca* almost flatters the bareness of Xenophon's own handling of the story. When all the difficulties are taken into account, it is surprisingly hard to say anything good about such an author, or indeed to find any single reason why he should be so bad. My own suspicion is that he writes the novel one should expect from someone who repeatedly fails to organise even a paragraph. At best he wants plenty of incidents, plenty of places, plenty of emotional displays, without realising that minor variation is not going to be nearly enough to sustain interest over a narrative of the length he allows" (147). Incluso presuntas soluciones como la de la oralidad o la del epítome le parece a Anderson que no pueden explicar satisfactoriamente este fracasado intento narrativo. Una perspectiva, la de Anderson en estas páginas, que nos interesa aquí no por sus juicios condenatorios, que sólo muestran que no se ha caído en la cuenta de que el relato de Jenofonte constituye un caso aparte y que muchos de esos fallos denunciados no responden sino a un análisis por lo menos apresurado o a una incomprensión de los problemas planteados por esta obra, sino por esa decidida actitud que ve en *Efesiacas* precisamente un tipo de obra muy independiente, aunque la confrontación sea con Longo y no con Caritón.

En un trabajo posterior, ya citado (1996: cf. *Habis* 31, 205), Anderson resume todavía así las características de la novela de Jenofonte: "The unresourceful use of language, the taste for melodrama, and the rather indifferent grind of inconsequential adventures" (109 s.), pero lo que nos importa ahora es que a la vez afirma que "the two romantic novels closest to the 'popular' world are unquestionably Xenophon of Ephesus' *Anthia and Habrocomes* and the anonymous Latin *Apollonius of Tyre*". La mención de este segundo texto puede ser menos convincente a este respecto, puesto que al menos las redacciones que nos han llegado han alcanzado un estadio de cierta complejidad en diversidad de niveles y deberían examinarse con mucha mayor atención que como lo hace Anderson. Pero es claro que este estudioso se ha decantado recientemente por una de aquellas soluciones, la de una corriente popular, que antes veía como explicación insuficiente, y que, en esta dirección, también aísla a Jenofonte de otros textos novelescos.

<sup>48</sup> Esta cuestión en concreto fue objeto ya de una discusión en un trabajo nuestro: "¿Una incongruencia narrativa en Jenofonte de Éfeso?", en *Stephanion. Homenaje a María C. Giner* (Universidad de Salamanca 1988) 79-82.

En cuanto a Caritón, Anderson muestra la misma perplejidad que muchos otros estudiosos: "One text however remains deservedly fascinating for its refusal to fall exclusively into the category of either popular or sophisticated, while still maintaining the impression of competence and consistency. Chariton's *Chaereas and Callirhoe* might well be seen as marking the very middle of the middle-brow: on the one hand the author can be seen as smiling at the mannerisms of social underlings, but maintaining a naive outlook in relation to the behaviour of a Persian King as if he were a character in New Comedy; and there is room for variety of interpretation as to the degree to naivety to be attached to the author himself" (1996, 111). El problema, que Anderson no plantea es cuál es realmente el sentido de esa posición especial de la novela de Caritón, cuya comprensión creemos que se facilita precisamente confrontándola con la de Jenofonte de Éfeso y no, como algunos superficialmente han pretendido, asociándola estrechamente a ésta.

Y, finalmente, por recordar todavía un caso muy significativo, incluso el propio Fusillo, que tan reiteradamente ha vinculado a Jenofonte de Éfeso con Caritón, también en ciertos momentos parece desprenderse de ese punto de vista que juzgamos erróneo y llega, como vimos (§ 4.2), si bien muy de pasada, a matizar esta relación. Su diferenciación no pasa, sin embargo, según recordamos ("Xenophon more than Chariton": 1996<sub>2</sub>, 290), de una cuestión de grados, al situar a ambos dentro de la misma corriente paraliteraria.

4.7. Por su parte, Bowie toca un punto que nosotros hemos procurado apenas rozar y que es la caracterización de otras novelas que conocemos sólo gracias a algunos fragmentos. Y se refiere a esas novelas fragmentarias como textos que, desde nuestra perspectiva, cabría presumir muy afines en ciertos aspectos a la corriente sensacionalista de Jenofonte de Éfeso o de *Babiloniacas*, aunque nuestro autor no llegue a suscribir esto de modo tan explícito. Éste sería el caso de *Feniciacas* de Loliano y de *Yólao*, cuyo "sensationalism and a coarser treatment of sex certainly separates them from the 'ideal' novels"; es más, el que Loliano no evite el hiato puede ser un indicio complementario de que "here we are nearer than elsewhere to a work written for a readers who, though literate, were not from the well-educated élite"<sup>49</sup>.

Pero el tema de los fragmentos, aunque lógicamente muy arriesgado, nos permite aún algunas observaciones. La vieja tesis de Rohde de que la novela romana y la griega habían seguido vías divergentes hoy debe ser definitivamente descartada a la vista precisamente de que los descubrimientos papiráceos han puesto a nuestro alcance un panorama más variado del género en Grecia<sup>50</sup>. Los

<sup>49</sup> Bowie (en Schmeling 1996, 104, n. 42) remite al conocido artículo de M. D. Reeve "Hiatus in the Greek Novelists", *CQ* N. S. 21 (1971) 514-539.

<sup>50</sup> Hoy debe reconocerse todavía el innegable mérito de R. Heinze, cuyo artículo "Petron und der griechische Roman" (*Hermes* 34 [1899] 494-519, reimpresso en H. Gärtner, ed., *Beiträge zum griechischen Liebesroman* [Hildesheim 1984] 15-40) acaba de reaparecer vertido al italiano y con

restos de *Fenicíacas*, por ejemplo, nos aproximan a determinados momentos episódicos del *Asinus aureus* apuleyano; la presencia de actuaciones supersticiosas, los juegos de disfraces, etc., se encuentran en ciertos fragmentos, de modo que, como escriben Stephens y Winkler, “Apuleius and Petronius are joined now by several other Greek fragments –*Phoinikika*, *Daulis*, *Iolaos*, and *Tinouphis*–. Those comprise what seems to be a subgenre in the field of ancient fiction, stories that deal with criminal low-life and cult groups, often an amusing or slightly scandalous fashion” (7). Pero nosotros no compartimos sin recelos este optimismo en el descubrimiento de un nuevo subgénero. Unos fragmentos como testimonio pueden llevarnos a falsas interpretaciones, mucho más que los extractos de Focio, que nos proporcionan una visión de conjunto, por miope que sea. ¿Qué pensaríamos si del relato de Aquiles Tacio o incluso del de Heliodoro sólo nos hubieran llegado unos restos de pasajes que están en la mente de todos porque, aislados, podrían representar una, sin duda, errada pero idéntica imagen de ese mismo subgénero? Y a la vez debemos recordar, si es que es necesario, que tanto el texto de Petronio como el de Apuleyo ofrecen caras diferentes del género, tanto elevadas como plebeyas. Este punto, pues, al menos planteado con esta seguridad debe quedar en suspenso. Entramos en arenas movedizas y las posibilidades de llegar a una conclusión equivocada son muy nutridas.

Pero, de vuelta a Jenofonte de Éfeso, Bowie escribe: “The different character of Xenophon’s work –the fact that it is not similarly dependent on allusion to classical literature, its stereotyped phrases and its unsophisticated and sometimes clumsy use of stereotyped motifs– may point to a rather lower level of reader: but not, I suspect, dramatically lower, and any scholar who holds that we have only an epitome of a longer original may postulate that that original was better fashioned and aimed at a more exacting class of reader than the supposed epitome”. Y añade unas palabras con las que estamos totalmente de acuerdo: “I remain sceptical about the hypothesis that novels might have been read aloud to illiterates or ‘inexperienced’ readers, but if any of our extant complete texts was intended or exploited for this purpose Xenophon’s work is a better candidate than Chariton’s” (106).

En cuanto a Antonio Diógenes, el mismo estudioso dice: “Antonius Diogenes’ 24 books seem intended rather for the light relief of the *παιδευμένοι* than for the bafflement of simple reader, and there is adequate evidence that he was indeed read by the *παιδευμένοι*” (*ibid*). No obstante, cabe añadir, los aspectos más truculentos o exóticos de Antonio Diógenes podían ser degustados por lectores muy semejantes a los de Jenofonte, tal como podía ocurrir en el siglo XIX con novelas de calidad o de ciertas pretensiones intelectuales pero transidas de componentes tan dramatizantes como los de los puros folletines. No es raro en absoluto, por otra parte, al hojear folletines de talante “histórico”, ver que en-

una puesta al día en notas por L. Galli, “*Petronio e il romanzo greco* di Richard Heinze”, *Kleos* 2 (1997) 77-98.

cabezan un capítulo con la indicación de que por su carácter serio o erudito pueden ser “saltados por el lector no interesado” (o “por el lector no aficionado a la historia”), lo que no puede menos de hacernos recordar aquella advertencia citada de Walter Scott en *Waverley* a sus impacientes lectores. Incluso podría alegarse lo mismo de esas digresiones ya aludidas que ocupan un lugar también en *Babilónicas*. Todo apunta a que hubo novelas que pretendían abarcar un público variado y que, aun teniendo (y el caso de la de Jámblico es el más indicado para citarse ahora) unas claras inclinaciones afines a las de *Efésicas*, introducen algunos ingredientes típicos de novelas de superiores pretensiones. Sin que haga falta recordar de nuevo que la presión de la novela “sofística” de mayores ambiciones ha debido actuar lógicamente también sobre este género supuestamente inferior. En este sentido novelas como *Babilónicas* estarían con ellas en una relación semejante a la que la de Jenofonte mantiene con la de Caritón. Si uno de los rasgos de cierta *literatura de consumo* es justamente una abstención o inhibición del autor respecto a su relato, lo cual ya fue discutido y matizado (§ 2.6), eso ocurre claramente en Jenofonte, pero esas otras novelas en este punto al menos se apartarían de esta inclinación. Lo que nos remite una vez más a aquella propensión muy usual a la *dignificación* de la *paraliteratura* a la que nos hemos referido anteriormente. Por ello, las digresiones más o menos eruditas que vemos citadas en los extractos de estos relatos y que los acercan a ese otro nivel más elevado pueden interpretarse como confirmaciones a la vez de esa pretensión dignificadora y de la influencia imparable de la corriente sofística más entregada a las presiones de la creciente retorización del género.

4.8. Ahora bien, conviene insistir en que no se trata ya sólo de una estructura formal y del planteamiento particular del relato de Jenofonte de Éfeso, del que posiblemente no difirió mucho el de *Babilónicas* y en cierto modo también un relato de marco más complejo como el de Antonio Diógenes, al menos según podemos juzgar por la multiplicidad episódica y la trepidante acción que dejan entrever los resúmenes de Focio. Los propios contenidos y la vertiente que cabe llamar ideológica del texto del primero apuntan también en una dirección muy distinta de la de Caritón. En un breve artículo de hace pocos años hemos señalado que el Egipto de Jenofonte de Éfeso o, si se prefiere, en general determinados países orientales conforman unos escenarios novelísticos muy típicos de una corriente de relatos de un talante muy particular desde los primeros tiempos del género<sup>51</sup>. Lo mismo puede decirse de Babilonia y su entorno en Jámblico y posiblemente también de algunos de los variados lugares por donde circula el relato en la extensa novela de Antonio Diógenes y quizás de aquellos que cabe imaginar en diversos textos fragmentarios. En el caso concreto de Egipto hay una

<sup>51</sup> “Egipto en la novela griega antigua”, *Habis* 23 (1992) 197-215. Cf. también “El bandidaje egipcio en la novela griega antigua”, en P. Sáez y S. Ordóñez (eds.), *Homenaje al Profesor Presedo* (Universidad de Sevilla 1994) 131-140.

evidente coincidencia entre lo que leemos en Jenofonte de Éfeso y los prejuicios que existían acerca de este país y que pueden rastrearse en otros géneros literarios. No hace falta que recordemos que los relatos de aventuras o de clara inclinación hacia un intenso dramatismo buscan por lo general escenarios asociables a atmósferas de misterio, peligro, violencia y crueldad o al menos a costumbres exóticas<sup>52</sup>. Desde una perspectiva europea, el continente africano y ciertos países de Asia han sido metas típicas de estos subgéneros. De un modo semejante, determinados escenarios suelen vincularse a la novela policíaca y al *thriller* cinematográfico. Ya los autores de los relatos “góticos”, como recordábamos, ubicaron las inquietantes andanzas de sus personajes en parajes convencionales de la Italia o la España renacentistas o barrocas, cuando no en tenebrosos castillos medievales entre escabrosas montañas (cf. § 2.10). Y es que lo mismo ocurre con el parámetro temporal. Un punto en el que no podemos menos de volver a acordarnos del inefable personaje galdosiano Ido del Sagrario, que remitía así sus esferpénticos folletones a un tiempo y a lugares muy precisos en las primeras páginas de *Tormento*: “Todo es cosa de Felipe Segundo, ya sabes: hombres embozados, alguaciles, caballeros flamencos y unas damas, chico, más quebradizas que el vidrio y más combustibles que la yesca; El Escorial, el Alcázar de Madrid, judíos, moriscos, renegados, el tal Antoñito Pérez...”.

Pues bien, todos estos ingredientes tienen ya remotos antecedentes en los relatos de Jenofonte de Éfeso, en Jámblico y en Antonio Diógenes. La perversidad sin el menor paliativo de personajes como el Garmo de *Babiloníacas* o el siniestro sacerdote Paapis de Antonio Diógenes, por no hablar de las crueles *rivales* eróticas que encontramos en Jenofonte de Éfeso, no pueden menos de traernos a la memoria a tantos individuos inquietantes cuando no demoníacos de los relatos “góticos”, como son el Manfred de Walpole, el Montoni de *Udolpho*, el Melmoth de Maturin o el califa Vathek de Beckford. En los relatos griegos está muy arraigado además el viejo tópico del “bárbaro”, con sus connotaciones frecuentemente negativas, y esto lleva a que los malvados suelen estar precisamente caracterizados como tales. Pero por supuesto hay diferencias apreciables. Mientras que en Caritón el tercero en la discordia amorosa que aparece retratado más positivamente es un griego, Dionisio, pero a la vez el propio Gran Rey no muestra signos de aquella estampa pérfida de un Garmo, en aquellos otros relatos las más peligrosas *rivales* eróticas y los individuos menos recomendables es muy corriente que sean igualmente “bárbaros”. Lo que no puede menos de hacernos recordar cómo en el mismo subgénero “gótico” inglés los villanos suelen responder en su catadura perversa o inmoral a una extracción foránea (españoles o italianos, cuando no orientales) tenida por sospechosa por diversas razones. Y todavía cabría hablar de otros ingredientes del relato de Jenofonte que lo alejan de Caritón: por ejemplo, la presencia de una divinidad como Isis, que desborda el

<sup>52</sup> Sobre el *décor* como rasgo típico de determinados géneros de consumo cf. Boyer, 102-104.

marco religioso tradicional y de tanta raigambre literaria que se da en el segundo<sup>53</sup>.

En fin, la narración de infatigables peripecias y truculencias como elementos típicos de las novelas “góticas” se corresponde bastante bien con lo que sucede sobre todo en las páginas de Jenofonte de Éfeso, en los extractos de Jámblico e incluso de Antonio Diógenes, y esto a pesar de la curiosa amalgama que representa la extensa novela de éste último. Y ya en el citado artículo del volumen de homenaje al Profesor Romero llegábamos a la conclusión de que la misma concisión narrativa y el esquematismo del relato de Jenofonte son perfectamente comprensibles en un ensayo quizás inicial en una nueva dirección literaria, como ocurre en el caso que allí también citábamos de la primeriza novela “gótica” de Walpole, frente, por ejemplo, al demorado estilo narrativo de Radcliffe; y añadíamos, como una sugerencia imposible hoy de comprobar, que tal vez también el texto de un autor muy afín como Jámblico tuviese una redacción semejante.

**4.9.** Para nosotros, esta tendencia más dramatizante está vinculada a una desviación respecto a una corriente de novela fuertemente enraizada en la influencia de la historiografía y ejemplificable claramente en Caritón. La creación de esas atmósferas truculentas seguramente contribuyó a alejar la novela, tal como ocurre con el subgénero “gótico” por contraste con las pretensiones más rigoristas de un Walter Scott, un J. Fenimore Cooper o un Tolstoi, de una pretensión histórica, por liviana que fuese, y esto por cuanto fue mucho más lejos de lo que podría permitir imaginar la influencia de la historiografía helenística en su vertiente bautizada como “trágica”. Podía mantenerse incluso la ficción del recurso al pasado histórico, lo que Jenofonte ni siquiera pretende seriamente, pero el esfuerzo en esta dirección era aun mucho más convencional. Y lo mismo ocurre con su cuadro social, lejos del pretencioso nivel de Caritón o *Nino* y centrado, como luego en Aquiles Tacio, en clases más modestas.

La importancia de los componentes más dramatizantes dominó en ciertos textos sobre otros intereses de la novela primitiva y, sin duda para bien del género, ayudó a independizarlo de una subordinación, por relativa o escasa que fuese, a esa herencia historiográfica. Fomentó la imaginación y las capacidades del nuevo género para generar emoción en los lectores, si bien en detrimento de otras cualidades igualmente importantes, pero a la vez con el tiempo también esta corriente, como hemos indicado antes, cedió a los influjos crecientes de la neosofística, como seguramente se podría apreciar en especial en las pretensiones sapienciales del texto de Antonio Diógenes.

Una cuestión en la que por su complejidad no podemos entrar es si esa corriente novelesca no es sino una expresión acusada en lengua griega del fenómeno mucho amplio del tremendismo que recorre el Imperio entre los siglos I y

<sup>53</sup> Cf. lo dicho en § 2.9. No está fuera de lugar recordar aquí las atinadas palabras de Hägg que citábamos en ese mismo lugar.

II d.C. y que tiene sus más preclaros representantes en la literatura latina<sup>54</sup>. Pero lo que es seguro es que Jenofonte de Éfeso representa una cierta banalización de las invenciones del nuevo género, en un proceso que no debemos entender en absoluto con una perspectiva negativa<sup>55</sup>.

Y todavía quisiéramos añadir un dato más en que Jenofonte se distancia de Caritón. Dentro del tema del peso del erotismo en el género, aquí ya aludido (§ 2.11), en este último autor y frente a la idealización de la heterosexualidad, la homosexualidad pederástica apenas se deja intuir en el texto y en todo caso más bien negativamente, en tanto que Jenofonte, como luego el más *realista* Aquiles Tacio, deja que ésta desempeñe un importante y más positivo papel. Autores como Caritón, Longo y Heliodoro se revelan como formando parte de una tendencia en la que claramente domina esa idealización excluyente de la heterosexualidad. Jenofonte en cambio, posiblemente por moverse en un plano menos idealista, se aleja francamente de esa trayectoria, cediendo una parcela en su relato a la homosexualidad, en la que ocupa un lucido lugar central el episodio autobiográfico narrado por el “amigo” del héroe, el *buen bandido* Hipótoo<sup>56</sup>.

**4.10.** La novela griega parece haber nacido en todo caso con una tentación, seguramente tras los pasos de la Comedia Nueva, de ser un producto dirigido a un público relativamente amplio, siempre con las fuertes restricciones que esto implicaría para el mundo antiguo y más para la letra escrita. De ahí que determinados rasgos muy típicos o que apuntan en esa dirección de una *paraliteratura* puedan apreciarse en ella en general, sobre todo en sus primeros pasos. Pero esta tentación es mucho más fuerte en unos relatos (*Efesíacas*, *Babiloniacas*...) que en otros y no es difícil ver a qué distancia está de ellos la novela de Caritón, a pesar de algunos episodios aislados, como el de la tumba de Calíroo (1.6-9), que entroncan con esta misma dirección, pero dentro de una intención literaria general bien diferente.

Por todo ello, en fin, defendemos la tesis de que cualquier exagerada asociación entre Caritón y Jenofonte de Éfeso, tal como ha sido postulada por ciertos estudiosos, es muy desorientadora. A la coincidencia en motivos sueltos no debe dársele más valor que el que posee y, por volver al ejemplo de la novela inglesa ya aducido, podemos recordar que también en otros relatos previos del siglo XVIII se han señalado elementos que anticipan la corriente “gótica”. Como datos que suelen aportarse, la mansión descrita en *Tom Jones* de Fielding, el pa-

<sup>54</sup> Ha tenido cierto éxito un afortunado dicho extraído de un título de R. Barthes, “Tacite et le Baroque funèbre” (en *Essais Critiques* [Paris 1964]). Tácito sería, con Juvenal, uno de sus principales representantes, pero se trata de una extensa nómina de autores caracterizados por el cultivo exacerbado de motivos en torno a la muerte y la crueldad y dominados por un fuerte pesimismo.

<sup>55</sup> Remitimos en esta cuestión a las reflexiones de U. Eco en *Apocalittici e integrati* (Milano 1965).

<sup>56</sup> Para el tema de la pederastia novelesca remitimos a un artículo nuestro: “La pederastia en la novela griega antigua”, *Excerpta Philologica* 9 (1999) 17-50.

tético final de *Clarissa* de Richardson, y seguramente sobre todo la figura del malvado protagonista de *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* de Smollett, que anticipa a los siniestros individuos del goticismo, se encuentran en textos anteriores, aunque sea por pocos años, a *The Castle of Otranto* de Walpole. Aún antes, toda una moda poética, ya en la primera mitad del XVIII, impuso ingredientes como el culto de lo fúnebre, lo onírico, lo decadente o lo terrorífico, anticipándose (con la sombra de Shakespeare siempre presente) a los que serán esenciales en el Romanticismo. Y desde luego en las más grandes novelas de escritores como Hugo, Dickens o Balzac no faltan, como se ha recordado, elementos que las emparentan de algún modo con el folletín contemporáneo.

El que, volviendo a nuestros dos autores griegos, al tiempo se dé una influencia, presumiblemente en el orden que tradicional y mayoritariamente se viene sosteniendo, de una novela primeriza como la de Caritón sobre otra como *Efe-síacas* es una cuestión bien diferente y compatible con las conclusiones anteriores. Si Jenofonte imita a Caritón, el análisis sólo nos permite apreciar una emulación –si se prefiere, unas relaciones intertextuales– restringida. El primero no imita sobre todo aquello que en el segundo implica complejidad (grandes episodios, transiciones muy graduadas, motivaciones psicológicas...), sino que suele proceder por la vía de la esquematización y la simplificación. Ambas corrientes, la una con un grado mayor de idealización y pretensiones literarias, con una mayor atención a los modelos historiográficos, la otra posiblemente más inclinada a gustos más “populares” y al cultivo de una emotividad más superficial y efectista, no sólo pudieron convivir, sino influirse mutuamente. Ciertos rasgos por supuesto son comunes: el gusto por el viaje como simple cambio escénico y como acompañante propicio de la aventura, algún grado de maniqueísmo ético y la defensa de ciertos ideales morales (la castidad pre y extramatrimonial y la fidelidad erótica), etc. Pero ésos son rasgos que definen el género desde los fragmentos de *Nino* hasta Heliodoro.