

EL FINAL EN LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA

Máximo Brioso Sánchez

Universidad de Sevilla

En una primera aproximación el autor examina los problemas planteados por el desenlace (*dénouement*) en las novelas griegas, su relación con las características del género y la intención moral de los textos, sus límites y rasgos principales, sus cambios históricos y sus componentes fundamentales.

In a first approach the author examines the problems raised by the ending (*dénouement*) in the Greek novels, its relationship with the characteristics of the gender and the ethical intention of these texts, its limits, main features, historical changes and basic components.

Hoy, cuando llevamos ya bastantes décadas de novela intensamente experimental y en que la metaficción parece tender a dominar sobre el mero placer del relato, creemos que es extremadamente útil remontarse a las fuentes, a los orígenes del género, y observar cómo nacen sus formas y se articulan unas primeras reglas, a la vez que también el embrión de sus primeras roturas. Y uno de los puntos en que quizás sea más didáctica esa observación es el de los finales de las historias. Éstos son, como bien saben los escritores, una auténtica prueba de fuego en su tarea (“la única dificultad es concluir”, ha opinado alguno¹), y, si es cierto que “it is one of the great charms of books that they have to end”², también lo es que se nos ofrecen como un punto delicado y por tanto muy digno de atención. Nosotros, que hemos estudiado una serie de cuestiones formales en la

¹ R. L. Stevenson en una de sus cartas aludiendo a la técnica de escribir relatos juveniles y citado por J.-Yves Tadié, *Le roman d'aventures* (Paris 1982) 145.

² F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (Oxford-London-New York 1966) 23.

novela griega³, incluso alguna que, como el *resumen retrospectivo*, tiene relación con el tema del final, dejamos en su momento de lado éste y es ahora llegada la ocasión de referirnos a él. Y de paso podremos también reexaminar un aspecto interesante de la emulación que se da en la novela respecto de uno de sus más remotos y desde siempre reconocidos antecesores, la *Odisea*. Aquí sin embargo sólo nos acercaremos al tema y a algunos de sus problemas, dejando para otra ocasión un examen más pormenorizado de los desenlaces de los distintos autores.

Desde luego, el final de un relato de ficción debe estar estrechamente relacionado con el modo en que se plantee éste como totalidad y cómo se conciba esta totalidad. Las novelas griegas nacen en un contexto cultural dominado por ideas ya muy arraigadas acerca de la concepción del fenómeno literario, con el punto de partida de esta teorización en la *Poética* aristotélica. Y es un hecho bien conocido que Aristóteles, tomando como modelo primario los poemas homéricos, señaló la eficacia de la limitación de un relato a sólo una etapa de una historia, con el ideal de “una sola acción”, unitaria, abarcable y armoniosa, con un principio, un medio y un fin: una meta que usualmente se ha pretendido alcanzar en la ficción, tanto en el teatro como en las novelas, que se oponen así a la vida real. La ficción es una simplificación planificada y artificial que reduce las variables a un mínimo, frente a las innumerables posibles en la realidad. Así, en tanto que en la novela griega se proclama el reino del azar, de hecho todo está bajo control: se suman el orden moral y el esquema genérico con sus propias expectativas, que deben cumplirse; por ello, más allá de la graduable dosis de intriga, nada se improvisa⁴. De ahí, como se ve sobre todo en Aquiles Tacio y Heliodoro, la necesidad de fomentar y complicar la intriga para crear la ilusión de azar e imprevisibilidad. Y, por otra parte, se tiende también a seleccionar una etapa en las vidas de sus héroes y en la historia de su contexto social, rechazándose así un concepto biográfico, en que cuna y sepultura deberían ser los términos propios. Aunque, por ejemplo, un posible modelo biográfico como el de las *Vidas* de Plutarco no se acomoda siempre estrictamente al esquema biográfico con los hitos del nacimiento y la muerte⁵, sin embargo es evidente que se aproxima a este otro modelo, muy distinto del novelesco que nos interesa aquí. La muerte en cambio en la ficción novelesca antigua (no así en la tragedia, como en la novela moderna) difícilmente podría ser el dato final, puesto que entraría en contradicción con el estado deseado de felicidad. Una historia como la de Egialeo, inserta en la novela

³ Sobre todo en “Aspectos formales del relato en la novela griega antigua”, en M. Brioso y F. J. González Ponce (eds.), *Actitudes literarias en la Grecia romana* (Sevilla 1998) 123-207, y “La técnica del *resumen retrospectivo* en la novela griega antigua”, en *Kalon Theama. Estudios de Filología Clásica e Indoeuropeo dedicados a Francisco Romero Cruz* (Salamanca 1999) 51-63.

⁴ Después nos referiremos a una teoría muy distinta de S. Nimis.

⁵ Cf. Ch. Pelling, “Is Death the End? Closure in Plutarch’s *Lives*”, en D. H. Roberts, F. M. Dunn y D. Fowler, *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature* (Princeton, N. J., 1997) 228-250.

de Jenofonte de Éfeso (5.1.4-11), es, en este sentido, antinovelesca: sin embargo, ahí la muerte es una especie de estímulo de la fidelidad erótica, un modelo de lo posible en el relato principal (en éste se habla más de una vez de la fidelidad hasta la muerte y en la muerte, pero esto no se realiza narrativamente), una puesta en escena en el sentido de *mise en abyme*, pero no pasa de este punto. Sin embargo, veremos cómo la muerte de los amantes puede estar de algún modo presente en el género, incluso de un modo que supuestamente rompa esa norma. A su vez, la apariencia compleja de una acción, por ejemplo, con una pluralidad jerarquizada de historias, es una rotura que no tiene por qué ir contra aquel principio aristotélico, y la razón es que hay elementos que mantienen la unidad. También en *Ilíada* y *Odisea* existe una pluralidad de acciones, pero todas coadyuvan a la unidad esencial. Del mismo modo, la pluralidad temporal o espacial tampoco atenta contra la organicidad básica.

En la novela griega, como en la tragedia, se tiende a una rigidez evidente y una sujeción a un tema que cabe llamar, como en la música, “dominante”, en este caso el del amor. Las novelas griegas tenidas forzosamente por canónicas, las cinco conservadas completas, y las fragmentarias que suponemos siguieron el mismo patrón, sitúan el amor como centro de referencia y por tanto como concepto unitario y foco de la acción. Y, si el amor es el concepto tenido por dominante y al que se subordinan todos los otros ingredientes de la historia, serán especialmente relevantes el inicio de la pasión y su presentación como estado definitivo, de acuerdo con la convención de que existe ese estado puro en que se ha alcanzado la felicidad (aquí en la unión de la pareja) y ya nada importa, porque nada puede cambiar. El relato sigue, pues, el esquema del planteamiento, desarrollo y cese del conflicto, lo que está posibilitado por la otra convención de que sólo existe un punto realmente conflictivo y que reside en el mismo concepto del amor. La perspectiva es única y la acción será plenamente orgánica: el amor es, en sí y manifestado como fidelidad, el principio, el medio y el final. Y el mejor modo de mostrar esta organicidad es no el relato linealmente indefinido, sino sujeto a una circularidad, un concepto éste al que habremos de volver.

Naturalmente, sabemos que la novela moderna ha llegado gradualmente a poner en cuestión el modelo aristotélico, con una fuerte inclinación a la inorganicidad, tal como a la ambigüedad u opacidad argumental, al fragmentarismo y a la metaficción. Frente a la organicidad tradicionalmente postulada y el trazado cristalino de la historia⁶ se puede plantear el ideal caótico o, si se quiere, de una en todo caso distinta organicidad, la que se acerca más al modelo de la confusión y la imprevisibilidad de la propia realidad. Kermode cree que “no novel can avoid being in some sense what Aristotle calls ‘a completed action’... on the eidetic imagery of beginning, middle, and end, potency and cause” (138), lo que no obsta, como es lógico, para que el género hoy pretenda lo contrario. Y el término

⁶ Opaco y cristalino son términos de Iris Murdoch muy expresivos, que Kermode acoge con acierto (130 s).

de la acción es un punto clave en la decisión que debe tomar el escritor. Y con toda razón Kermode compara a continuación aquel criterio de la acción unitaria con el modelo del carácter: el carácter en la ficción es también unitario, ya que “if the man were entirely free he might simply walk out of the story, and if he had no character we should not recognize him” e igualmente “this is true in spite of the claims of the doctrinaire *nouveau roman* school to have abolished character” (*ibid.*). Y una vez más la novela griega se sitúa en el grado extremo en esta cuestión. No obstante, también debe advertirse que ya el género antiguo tiene su propia historia y ese perfil tan eficazmente regulado que parece regir el género sufre cierto desgaste con el paso del tiempo. Sobre todo los novelistas tardíos, más dotados de una conciencia crítica respecto al propio género, introducen una mayor flexibilidad en esas reglas, imponiendo ya una cierta dosis de opacidad y una organicidad que depende mucho más de la forma que antes. El relato lineal de los primeros tiempos resulta alterado, pero aun así, como ocurrirá todavía en los siglos XVIII y XIX, dominan los criterios de la vieja organicidad, al igual que la visión ética.

Ahora bien, aquel corte en el tiempo, indispensable para la organicidad pretendida, supone a su vez una continuidad propia, puesto que se considera que todo lo que ocurre en él coadyuva a mostrar lo que se pretendía mostrar: el amor y la fidelidad erótica como valores absolutos. Temporalmente no caben lagunas. Los acontecimientos se suceden unos a otros en un orden causal, tal como en una crónica histórica. Pero, como entre las pruebas a que se ven sometidos los amantes está la de su separación, una convención forzosa es la de dos (a veces más) líneas narrativas que se pretenden simultáneas: esto es evidente ya en Caritón y Jenofonte de Éfeso. Podrá haber también, como hemos recordado, dos (o más) espacios geográficos. Es más, a veces se llega a otra convención: los espacios no son en realidad diferentes sino el mismo y, así, el amante sigue circunstancialmente los pasos de la amada. Esto se expresa poéticamente en Caritón, cuando leemos que el héroe sigue exactamente “como tras las huellas de la nave” que había llevado a Calíroo y arriba a Mileto igualmente en tres jornadas y al mismo punto de la costa (3.6.1), y eso que estamos en un medio de caminos tan inciertos como el mar. La *búsqueda* como motivo argumental justifica esto, que en Jenofonte produce en cambio un laberinto de caminos, pero en un mismo y único ámbito geográfico. Se dan así unas coincidencias artificiosas, que estimulan la intriga, y la razón es que en estas novelas todo tiende a la unidad, que se encarnará final y definitivamente en el reencuentro y la unión dichosa. Aquiles Tacio ha forzado el esquema separación/reencuentro al límite, con su repetido recurso a las muertes aparentes de Leucipa. Pero ya Jenofonte había esbozado este artificio con la mutua creencia en la muerte de ambos protagonistas. Al final, tiempo y espacio quedan reducidos a la mínima expresión: el tiempo a la intemporalidad de esa situación de dicha, como en el cuento popular; el espacio con la reducción de la geografía variada de la separación a la *patria-hogar* del inicio. Todo es amor, todo es uno y simple, frente a la variedad conflictiva del tiempo, éste sí

en decurso, de la crisis narrada. Se da así finalmente una especie de plenitud, de cumplimiento, que tiende a anular el tiempo, porque el tiempo estaba asociado a la crisis. Y es que en el fondo estamos ante una concepción quasirreligiosa, que justifica a su vez la elección de la forma del final como clausura del tiempo. Por ello este final no puede entenderse como un reencuentro orientado hacia un futuro que, como el de la vida real, sea incierto. Ha de ser intemporal y perfecto. Pero los sucesivos novelistas, como veremos, han procedido a agrietar esta concepción monolítica. Incluso un autor como Longo tiene ya sus dudas respecto a esta planificación tan esquemática e idealizante y Aquiles Tacio muestra un pragmatismo burgués (“hemos decidido pasar el invierno...”: 8.19.3), mientras que Heliodoro, arrastrado por su concepción mística, retorna a la vieja simplificación, sacralizando también su desenlace y mostrando con ello el parentesco de aquel esquema con una concepción religiosa. Es más, introduce cuando ya se dibuja ese desenlace unos conceptos que desvelan claramente su perspectiva al escribir que sólo la divinidad podía iluminar este resultado “acomodando hechos totalmente contrarios en una solución armoniosa” (10.38.4).

Respecto al final de los relatos existe una conocida y problemática dicotomía: la del final abierto frente al cerrado, entendido éste sobre todo como absoluto (“clôture absolue”). En una cultura como la griega antigua es una simplificación excesiva asociar, como se ha hecho a veces, el final abierto con la oralidad y el cerrado con los textos literarios escritos. También se ha operado igualmente con esta otra formulación esquemática: el final cerrado sería más típico de las obras antiguas, y conformaría una especie de tradición; el final abierto sería “moderno”, o más esperable modernamente, como sujeto a alguna forma de experimentalismo, o, si se quiere, de reflexión metaliteraria⁷. Pero, como veremos, incluso en el caso de la novela griega conviene utilizar los conceptos cerrado/abierto con extrema prudencia. Kunz ha acumulado en su libro argumentos sobre esta cuestión⁸. De hecho, todo final de un texto puede contemplarse objetiva y formalmente como cerrado, puesto que el relato termina y de un modo un tanto forzoso se cierra con una última frase⁹, pero la pretensión del autor puede ser otra. Hay dos ejemplos que entre tantos otros pueden aducirse y sobre todo por su diversidad: uno es el de *The Sound and the Fury* de William Faulkner: el final de la novela, que coincide con el de la parte cuarta, es totalmente abierto, pero el apéndice sobre los personajes crea un final prácticamente cerrado unos años después de 1928,

⁷ Cf. M. Kunz, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (Madrid 1997) 11.

⁸ Cf. sobre todo 115 ss. y 233 ss. Una monografía como la de M. Vaquero Goyanes *Las estructuras de la novela actual* (Barcelona 1970), sobre todo 187-202, plantea el tema, a pesar de algunas matizaciones, de un modo hoy un tanto simplista.

⁹ Es precisamente el *cierre* en términos de Kunz: “Entendemos por *cierre* el final del texto”, “el cierre es, pues, un lugar en el discurso” (19). A su vez *final* engloba tanto a *cierre* como a *desenlace* (34). Éste último es “el final de la historia narrada (con o sin solución de los conflictos)”: 19 (cf. también 41). En adelante adoptamos estos términos, aunque atenderemos en especial al *desenlace* como más problemático.

fecha en que concluye el relato. El otro es el de *La peste* de Albert Camus, que en apariencia tiene un final cerrado, pero este desenlace queda como una herida que amenaza reabrirse en cualquier momento: la plaga, el mal, está siempre ahí. El relato, por tanto, nos deja ante un futuro incierto¹⁰. Sea como sea, si, desde el punto de vista del lector, el final cerrado supone el término de cualesquiera expectativas, “the expectation of nothing”, en palabras de B. H. Smith¹¹ (aunque el nivel en que un poema, el campo propio de ese estudio de Smith, se cierra no es equiparable al del relato extenso de ficción en prosa), e implica en todo caso una satisfacción estética cuando no una satisfacción moral, el final abierto puede ser, por el contrario, inquietante, desasosegante. Hay otros ejemplos en que, en sentido opuesto y más allá de la posible solución del conflicto, el autor acumula indicios para que entendamos que su intención es zanjar definitivamente su historia: son finales que cabría calificar de notariales o de contable, donde todo debe cuadrar¹², una tendencia a la que volveremos a referirnos. Por ello, si “el criterio decisivo para calificar una novela de ‘abierta’ suele ser el grado de irresolución de su conflicto al final”, según escribe Kunz (118), y en este sentido todas las novelas griegas tendrían un desenlace cerrado, esto no significa que planteen un corte absoluto en el tiempo que podamos expresar recurriendo a la expresión “foto fija”. Lo decisivo es que el conflicto esté resuelto, de modo que se trata en todo caso de atar ciertos cabos que también deben quedar solucionados en el desenlace: véanse, por ejemplo, las muchas páginas que siguen a la muerte del héroe en *Tirant lo Blanc* de Martorell o el capítulo final de *El idiota* de Dostoievski. A veces el narrador, como en este segundo caso, llega incluso hasta el “presente” y hasta observamos en ocasiones una especie de ajuste de cuentas, como ocurre, por poner otro ejemplo bien conocido, en *La fontana de oro* de Pérez Galdós, que refleja una cierta justicia poética. Se trata de un empeño en no dejar pendientes hechos o personajes con los que el lector se ha ido encontrando a lo largo del relato, lo que en bastantes ocasiones conlleva demostraciones de actitudes morales y también un marco temporal que puede parecer desbordar el del desenlace propiamente dicho, es decir, como el momento de la solución del conflicto. Este tipo de final es el que en general suelen practicar los novelistas antiguos, los griegos desde luego y también el autor de la *Historia Apolonii regis Tyri*. Y es de algún modo el reconocimiento práctico de que tampoco hay finales que sean absolutamente cerrados, dado que las relaciones humanas no pueden zanjarse de un tajo, sino que también en un relato implican, como en la vida, una continuidad.

¹⁰ Véase un catálogo de recursos sobre la relatividad de la conclusión en Kunz, 142 y 233 ss. Vaquero Goyanes explica el carácter cerrado “por su imposibilidad de continuación, o, al menos, dificultad de continuación” (190), lo que, en el nivel literario, es francamente inapropiado.

¹¹ *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (London 1968) 34.

¹² Recuérdese la irónica frase de Henry James en “The Art of Fiction”, ensayo reimpreso en R. Scholes (ed.), *Approaches to the Novel. Materials for a Poetics* (San Francisco 1961) 289-312: “...A distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs, and cheerful remarks” (295).

La novela griega antigua parece, pues, decidida y convencionalmente inclinada hacia un final lo más cerrado posible, un acabado *dénouement*, con cada cabo narrativo bien atado, y no sólo con su conflicto principal resuelto. Estos finales novelescos suponen igualmente una forma de lo que M. Torgovnick¹³ ha llamado “circularity”, es decir, alguna clase de retorno a la situación inicial o, como sucede en algunos textos modernos y a través de diversos métodos posibles de lengua, de agrupación o reagrupación de personajes, etc., una retrotracción a determinados datos del comienzo. Como las novelas griegas con frecuencia proceden a reconstruir en cierto modo una unidad rota, sobre todo haciendo que sus héroes se reencuentren y vuelvan a su patria, la circularidad parece ser en ellas una constante esencial. Justamente el peso que suele tener en el desenlace este retorno es un modo elemental de poner de nuevo a la luz la cuestión ideológica, con la geografía al servicio de la ética y con la satisfacción de una justicia poética. El narrador antiguo no recurre, pues, a especiales sutilezas¹⁴ para reforzar la circularidad. Simplemente, construye un círculo y lo exhibe del modo más explícito, pudiendo aplicarse perfectamente a nuestros textos el criterio definido por Ch. Grivel respecto a la novelística decimonónica: “La tactique romanesque consiste à mimer le renversement de la règle afin d’affirmer son invulnérabilité final”¹⁵.

Ya en las novelas más antiguas, en las de Caritón y Jenofonte de Éfeso, se da también la situación descrita: al reencuentro de los héroes y otros ingredientes del desenlace se añade un ajuste argumental, con una satisfactoria solución de diversos hilos temáticos secundarios. Esto ya lo notó Von Fleschenberg en un artículo pionero sobre la cuestión que nos ocupa¹⁶. Y por ello puede escribir A. Billault: “Aucun des romans que nous possédons ne finit au moment des retrouvailles et, pour certains, il s’en faut même de beaucoup”¹⁷. Sería posible ver ahí el criterio de un escrupuloso cronista, pero ya en la *Odisea* se nota el énfasis en dejar bien cerrados diversos aspectos más allá del triunfo del héroe sobre los pretendientes y el reencuentro de los esposos, por lo que, si nos preguntamos por el origen de aquella conducta en las novelas, éste puede ser lógicamente objeto de polémica.

Este ajuste argumental puede incluir datos que, cronológicamente, no sean posteriores al momento estricto en que los hilos principales del relato se anudan en el desenlace, pero también pueden darse referencias a sucesos o situaciones que, como en el ejemplo citado de Dostoievski, remiten a un futuro que ya se entiende como secundario en el nivel de lo que se nos ha contado: estamos ante el concepto de Tomachevski “Nachgeschichte” (aproximadamente lo que Torgovnick llama “succession” y entendido como *prolepsis*), es decir, lo que se supone,

¹³ *Closure in the Novel* (Princeton 1981) 13.

¹⁴ Véanse ejemplos en Kunz, 258 ss.

¹⁵ Citado por Kunz, 123.

¹⁶ “Technik der Romanschlüsse im griechischen Liebesroman”, *WS* 30 (1908) 231-242 (cf. sobre todo 237, n. 2).

¹⁷ *La création romanesque dans la littérature grecque à l’époque impériale* (Paris 1991) 213.

por estar indicado en la historia, que ha de suceder después del fin del tiempo desarrollado en la obra literaria. Kunz lo entiende dentro del concepto más amplio del *epílogo* como *epílogo-resumen* (70) y comenta que, “muy difundido en la novelística decimonónica, consiste en contar rápidamente cómo continuaron las vidas de los protagonistas y de los diversos personajes secundarios después del punto culminante del desenlace” (*ibid.*). Y de hecho se plantea la duda de si este tipo de epílogo es separable del desenlace: lo que podemos concluir al menos es que es un indicio claro de que no estamos ante un final en que se pretende ingenuamente un límite como corte absoluto (hemos hablado de “foto fija”), sino que, como en la vida real, la cadena del tiempo continúa. Pero los escritores pueden jugar con su propio texto e incluso utilizar el término “epílogo”, como hace Valera en *Pepita Jiménez*, en ejemplo citado por Kunz (71) y cuya autonomía y superfluidad confiesa el propio *editor*: “La historia de Pepita y Luisito debiera terminar aquí. Este epílogo está de sobra”. Y los novelistas griegos, aun inclinados por razones estéticas y morales a plantear sus desenlaces como absolutos y por tanto a contemplar sus argumentos desde la perspectiva de la *clausura*, es decir, con su “capacidad de aparecer como unidad formal y semántica cuya cohesión interna permite que el lector experimente el texto como conjunto suficientemente completo para prestarse a interpretaciones coherentes” (Kunz, 107)¹⁸, muestran ya cierta propensión a prolongar los hilos del relato más allá de los datos básicos del desenlace, de un modo paralelo a como en el arranque de sus historias nos pueden dar informaciones retroactivas (*Vorgechichte*, *prehistoria*) para ampliar el ámbito narrativo. Y aquí es indiferente si se trata de datos que proporciona el narrador o si son los personajes los que desean o imaginan ese futuro: por ejemplo, cuando Calíroo expone en carta a Dionisio sus deseos respecto a su hijo (8.4.5 s.).

El desenlace en sentido estricto puede verse, pues, ampliado, por una tendencia a prolongar el relato de algún modo, proporcionándonos nueva información. Longo, por ejemplo, alude a ciertos hechos que prolongan la biografía de los dos protagonistas (“durante el resto de su vida...”, una alusión a su descendencia, “y así hasta que alcanzaron la vejez”: 4.39), contra lo que es lo más usual en el género en Grecia. Este pasaje sobre el futuro se anticipa además, en franca anacronía (extraña por otra parte en una novela muy lineal), al final más convencional con la noche de amor de los recién casados (4.40) con la evidente finalidad de ofrecer como último cuadro justamente el que da por terminada la didáctica amorosa, clave esencial de la novela. Pero es Antonio Diógenes el que más patentemente se extiende en sus noticias sobre sus principales personajes e igualmente hasta la ancianidad e incluso la muerte. Ésta, que tantas veces forma parte del final de la tragedia y de muchos relatos eróticos que conocemos por diversas fuentes, no parece haberse dado como dato básico en el desenlace propiamente dicho de las

¹⁸ El sentido del término *clausura*, como Kunz observa, no tiene por qué corresponderse con los valores que con frecuencia se asignan a conceptos como *clôture* y *closure*.

novelas, excepto como una distante referencia en esas prolongaciones, como hecho felizmente remitido a un remoto futuro¹⁹: así desde luego en la *Historia Apollonii*, en cuyas dos recensiones se alude a la avanzada edad y (en A) al dato del fallecimiento. No se nos ofrece por el contrario como suceso narrado, tal como sucede con relativa frecuencia en la novela moderna. En ese sentido, el desenlace permite una cierta elasticidad narrativa, pero a la vez suele evitar lógicamente un tipo de episodio que estaría en abierta contradicción con el carácter triunfal con que el género busca rematar sus textos. En cambio, en todo caso con la simple cita de la vejez o de la muerte se subraya la fidelidad de los amantes, lo que nos sitúa en un nivel equivalente al de aquellos momentos en que en el curso del relato también se alude al final de la vida (o al propio estado ya de muertos) pero con la misma fidelidad mantenida. Y también puede haber alguna referencia a la fama que quedará de los héroes o, por ejemplo, a algún recuerdo material de sus vidas, lo que en un caso excepcional como el de Longo recordamos que se anticipa en el proemio, con una novedad que sin duda se reiteraba en Antonio Diógenes. Caritón por su parte situó ya en su desenlace el feliz futuro en una perspectiva de futurible, desde el momento en que Calíroo expresa el anhelo en su plegaria a Afrodita de que ella y Quéreas alcancen la muerte juntos y felices (8.8.15 s.), de modo que, como lo expresa M. Fusillo, “the projection of erotic triumph into the future is thus not stated by the author but is represented in the main character’s vow, and in her utopian desire for a common death”, con la consecuencia de que “the resulting subjectivity lessens its optimistic character”²⁰. La plegaria deja bajo la protección de Afrodita la continuidad de su vida feliz, con un mínimo resquicio hacia tiempos problemáticos. Jenofonte, en cambio, que tan presente tiene la idea de la muerte a lo largo de su relato, se despide de sus protagonistas sin este ominoso recuerdo, limitándose a escribir que “en adelante pasaron su vida juntos entre fiestas” (5.15.3). El caso de Antonio Diógenes no es, pues, aparentemente una excepción. Sin embargo, si bien el resumen de Focio únicamente nos permite deducir que la referencia al hallazgo de las tumbas de los héroes formaba parte del preámbulo epistolar, fuese cual fuese el alcance de éste, pero claramente referido a la transmisión de la materia narrada, el hecho es que en algún momento del relato, cuando Dinius cuenta su historia al enviado arcadio (109b6 s.), es ya efectivamente un anciano.

Los teóricos se plantean un problema respecto a esta clase de informaciones complementarias, que nos transportan a veces más allá de las condiciones propias del desenlace y que se ponen en evidencia llamativamente ya en el caso de la *Odisea*: ¿cuál es su sentido? Hoy existe un especial interés en la perspectiva del lector, y, así, D. H. Roberts cree que “our ability to read a work of literature is then end-dependent in a manner analogous to our ability to judge a human life;

¹⁹ En el *Asinus apuleyano* esta anticipación aludida de la muerte se lee durante el sueño profético (11.6.6).

²⁰ “How Novels End. Some Patterns of Closure in Hellenistic Narrative”, en Roberts *et alii* (eds.), *Classical Closure...*, ya citado, 209-227 (217).

we can call no human being happy until death –that is, until the change inherent in the mortal condition has yielded to stasis”²¹. Pero otras veces no se trata de fenómenos tan definitivamente clausulares como la vejez o la muerte, sino de otros datos, como pueden ser los destinos de ciertos secundarios, etc. No hay duda de que esta inclinación de determinados autores responde a la intuición de una preocupación de su supuesto público. Y éste se corresponde a su vez con el empeño en contemplar todos los hilos de una historia convenientemente atados, sean relevantes o no. Y es tarea del autor, provisto de una mayor o menos sutileza, la de proporcionar de un modo u otro esa información suplementaria. En la novela griega, todavía en una fase rudimentaria de la historia del género y del hábito de su lectura y en que las preocupaciones formales van surgiendo gradualmente, tal información se acumula justamente en el propio desenlace, de modo que nunca se da un *epílogo* autónomo, como sí ocurre en cambio en algunas novelas modernas y hemos recordado en el ejemplo de *Pepita Jiménez*. Este hecho debe tener relación con el paralelo de que tampoco encontramos casos en que el relato esté precedido de un preámbulo autorial realmente autónomo, si exceptuamos el de Longo. Ya G. Genette señaló este segundo dato en su estudio sobre la paratextualidad²², por contraste con la fuerte tendencia al prefacio independiente en la novelística moderna. Y la excepción que representa *Dafnis y Cloe*²³ puede deberse directamente a la influencia tanto de la retórica como en concreto del género didáctico, en el que se detecta ya una fuerte propensión a la existencia de prefacios con entidad propia²⁴. La ausencia de un *epílogo* autónomo (sólo encontramos algún *excipit*, como el de Heliodoro) y de prefacios equivalentes apunta a que el narrador antiguo se inclinaba por presentar un único cuerpo textual como bloque cerrado, sólo divisible en libros, como forma también simple y tradicional de composición. Por otra parte, la circularidad y esa clase de final que hemos calificado de notarial son dos hechos que se compaginan bien; podríamos suponer incluso que la circularidad puede arrastrar ese tipo de final, puesto que un desenlace que se pretende redondo y perfecto parece requerir justamente que no queden hilos narrativos sueltos. Y, por lo demás, en cuanto a las alusiones a ese futuro distante que debe terminar con la vejez y la muerte, tampoco es inimaginable que se sintieran fuera de lugar cuando se trataba de plantear un estado futuro de dicha. Como hemos observado ya, éste era un modo de subrayar la persistencia de la fidelidad como manifestación del amor. O, de otro modo, las posibles menciones de la vejez y de la muerte no se perciben como ominosas, sino, al contrario, como reflejos del valor representado por el amor.

²¹ “Afterword: Ending and Aftermath, Ancient and Modern”, en el volumen editado por Roberts, etc., 251-273 (254).

²² *Seuils* (Paris 1987) 152 ss.

²³ Desde luego el lector estará pensando también en Antonio Diógenes, pero los datos extraíbles del resumen de Focio, si bien permiten sospechar la autonomía que tendría el juego epistolar del inicio, plantean otros problemas, en los que no podemos entrar aquí.

²⁴ Cf. nuestro artículo “Los proemios en la épica griega de época imperial”, en M. Brioso y F. J. González Ponce (eds.), *Las letras griegas bajo el Imperio* (Sevilla 1996), sobre todo 91 s.

Hay otra cuestión previa que conviene discutir. Hay quienes sostienen que la redacción de las novelas griegas responde a una especie de azar acumulativo, todo lo contrario de una planificación elaborada. Ahí está, por ejemplo, la diatriba de S. Nimis contra los defensores de lo que llama “a teleological approach”, que “is not necessarily the best one for every text, and, in fact, it is my contention that such a model of reading is prejudicial to the ancient novels”²⁵. Su propuesta comienza por tropezar con las leyes no escritas, pero evidentes, del género y, en segundo lugar, con los esfuerzos de los sucesivos novelistas por remodelar esas leyes, siempre en el sentido de componer obras de estructuras cada vez más complejas. Que todo el desarrollo de cualesquiera de estas novelas, incluida la aparentemente más inorgánica, que sería la de Jenofonte de Éfeso, no camina de modo planificado hacia su desenlace y a la vez a demostrar con un *exemplum* una tesis moral, se nos antoja una interpretación simplista que repara más en los detalles, en los hilos sueltos o incluso contradictorios (no raros en novelas de cualquier época) y en los pormenores intertextuales que en los conjuntos informativos. Cada novela es, al contrario, un conjunto con una organicidad manifiesta y el que en los relatos puedan darse cabos sueltos que el crítico disfruta denunciando y desmontando (en ocasiones como supuestos “impromptu adjustments”: 232) no es una prueba en contra de que cada autor haya pretendido componer, como creemos nosotros, un todo unitario. Mientras que Nimis ve por todas partes, incluso en Heliodoro, “a lack of mastery” sobre su obra (229), imaginándose a los novelistas desbordados por los propios motivos que toman prestados de la literatura previa y por la tarea de ensamblarlos, pensamos que es perfectamente posible tener una perspectiva muy distinta, entendiendo que cada novela consta de dos fases, la una y primera, en la que se suman peripecias como pruebas que demuestran lo que se trata de demostrar, la virtud y la fidelidad amorosa, y la segunda, en que, superadas las pruebas, todo confluye hacia un desenlace feliz. Es un esquema muy simple, resuelto episódicamente, pero que literariamente funciona. Nimis llega a censurar incluso el que ciertos personajes, como ocurre, por ejemplo, en Heliodoro, pero de hecho en todos los autores, queden fuera de la historia antes del desenlace, cuando éste es un rasgo lógico en construcciones que se articulan justamente como secuencias de episodios, como sucederá siglos después, por citar otro caso genérico, en la novela picaresca. O ve como soluciones banales ciertas muertes (igualmente en Heliodoro, de Termutis, de la vieja bruja del libro VI, de Ársace en el VIII: 233), cuando no se trata sino de formas de ajustes de cuentas morales que tienen su propia justificación en la perspectiva ética de la historia. Por el contrario, un fino análisis como el efectuado por J. R. Morgan²⁶ sobre las equívocas y sutiles líneas que confluyen en el desenlace de un autor como Heliodoro

²⁵ “The Sense of Open-endedness in the Ancient Novel”, *Arethusa* 32 (1999) 215-238 (216).

²⁶ “A Sense of the Ending: The Conclusion of Heliodoros’ *Aithiopia*”, *TAPA* 119 (1989) 299-320.

revela de un modo práctico hasta qué punto Nimis se equivoca en sus conclusiones.

Un problema decisivo es el de cuándo podemos dar por comenzado el final de un relato, es decir, en qué momento percibimos que los hechos narrados apuntan ya inequívocamente y en función de los usos del género al término de la historia. Kunz se refiere al tema, calificándolo con cierta exageración de “irresoluble” (28 s., cf. también 42), pero la cuestión es cierto que se agrava y se convierte fácilmente en polémica si nos referimos precisamente a la etapa más amplia que es el desenlace. Existen sin duda complicaciones, como, por ejemplo, la de que éste incluso puede ubicarse, como situación final de la historia y cuando se producen inversiones temporales, en el inicio del relato, lo que nunca sucede desde luego en los textos griegos que estudiamos: en aquel caso estamos ante una falta de coincidencia entre la *historia* y la *trama*. Y sin embargo el análisis de los relatos suele permitir desvelar las pistas que cada autor ofrece al respecto. Lo que es discutible es tomar por principio como indicio una unidad como, por ejemplo, el moderno capítulo, o, en nuestro caso, el libro, si no existen razones particulares que lo avalen. Tampoco parece provechoso vincular, de modo abusivo, *desenlace* con *cierre*, de modo que entendamos aquél meramente como la parte del texto más cercana al *cierre*. Es mucho más útil observar los elementos que suelen servir de pistas o componentes habituales del final y, si es posible asociados entre sí, tomarlos como referencia objetiva. Excepcionalmente Caritón nos ha ayudado con lo que escribe en 8.1.4, al contemplar como unidad significativa justamente la representada por su último libro y erigiendo un hito demarcativo con sus propias palabras. Es más, con el término aristotélico καθάρσιον, referido a ese “libro final”, lo contrapone al resto, es decir, al intrigante y dramático desarrollo de los otros siete²⁷. Caritón explicita con todo rigor que a partir de ese momento desaparece ese curso conflictivo y entramos en una especie de larga cadencia hacia un final feliz. Menciona, por citar un dato relevante, que Afrodita ya ha cesado en su cólera contra el celoso Quéreas y dedica buena parte de sus siguientes páginas a dejar bien ordenada la situación de sus personajes y sin mucho sentido cualquier tipo de hipotética continuación. Sólo cita todavía una amenaza, aunque rápidamente resuelta, al darnos la noticia de la derrota de los rebeldes egipcios y el avance hacia Arado de las tropas del Gran Rey (8.2.3), una rotura de ese carácter positivo del desenlace y que complica la simplicidad de su planteamiento, pero que podemos interpretar como un eficaz estímulo para el regreso a Siracusa y por tanto en línea con las demás notas del desenlace. En Caritón hay, pues, en este punto una patente quiebra de la conflictividad y, sobre la base de una circularidad difícil de superar en el género, un paso a un estado que se promete como de dicha duradera. Sería absurdo no ver en ese momento de cambio de su novela un eco de la definición que Aristóteles esboza del desenlace (λύσις) en su *Poética*

²⁷ Cf. la precisa nota de A. Rijksbaron “Chariton 8, 1, 4 und Aristot. Poet. 1449 b 28”, *Philologus* 128 (1984) 306 s.

y en la que es precisamente fundamental el concepto de “cambio” (μετάβασις) ya sea “hacia la felicidad o hacia el infortunio” (εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν: 18.1455b26-29). El resto de las novelas, aun ateniéndose a ese concepto de cambio, carece en cambio de una formalización del desenlace tan precisa, debiéndonos conformar con la búsqueda de una situación que por razones determinadas nos parezca equivalente. Pero las comparaciones son muy arriesgadas y no se puede establecer una metodología mecánica ni mucho menos. Así, por ejemplo, también en Jenofonte de Éfeso podríamos deducir que la semejante cólera de Eros contra Habrócomes (cf. 1.4.5 y 10.2) debió cesar en algún momento y ya parecen anticiparle algo así unos niños proféticos a Antía en 5.4.11, pero tal sospecha no pasaría de ser una deducción del lector. No obstante, Jenofonte, que en éste como en muchos otros aspectos es un precursor de Heliodoro sobre todo, se fuerza en mantener después las peripecias y la intriga hasta mucho más cerca del final, con un resultado muy distinto del de esa dilatada cadencia de Caritón. Y también lo harán Longo, Aquiles Tacio y desde luego Heliodoro. Además, en el texto citado de Jenofonte la profecía infantil todavía remite al futuro, aunque sea próximo (ταχύ), e incluso Antía seguirá corriendo graves riesgos en cuanto a su castidad. No obstante lo cual y ahora respecto a Heliodoro se puede encontrar alguna aplicación mecánica del modelo de Caritón, con resultados muy poco positivos. Nos referimos a la propuesta que se lee en el artículo citado de Fusillo de que “Heliodorus’s denouement is a long one, filling the entire tenth book” (221). Este libro continúa de hecho manteniendo la intriga, contiene nuevas pruebas para los protagonistas y en modo alguno funciona como una cadencia al modo de Caritón. En su comienzo Heliodoro sólo advierte que ya han terminado “los sucesos de Siene”, narrados en el libro previo, y únicamente el que Hidaspes se ponga en marcha hacia Etiopía (10.1.1) puede darnos una pista de que se inicia el último acto del drama, que es como creemos que hemos de contemplarlo. Como escribe Morgan en su artículo citado, “Heliodoros avoids the closure of his plot until the last possible moment. The reader’s residual fear that generic law may be broken is never allowed to atrophy...” (319). Y son dos hechos bien diferenciados el que, de un lado, como razona Morgan, está el carácter impredecible del final hasta prácticamente el término del relato y, de otro, “the fact that the ending is the predictable one” (*ibid.*)²⁸. La conclusión, pues, es que, si bien Caritón puede ofrecernos ciertas enseñanzas respecto al desenlace, en concreto sobre todo acerca de sus componentes, no ocurre así con la extensión que le concede a aquél ni con su identificación con la de un libro.

A su vez, esa errada interpretación de Fusillo nos sirve como excelente base para confirmarnos en la idea de que una condición que parece, al menos provisionalmente, relevante para que podamos hablar de desenlace, es la de que estemos

²⁸ También se debería debatir si en *El asno* apuleyano el paso al libro final implica la entrada en el desenlace: desde luego, la plegaria y la visión en sueños de Isis serán determinantes para la redención del personaje y creemos que la respuesta es positiva.

ya fuera del dominio precisamente de los riesgos y las pruebas a que son sometidos sistemáticamente los protagonistas de un relato. Si en vez de pruebas utilizamos el término aventuras y siempre en un nivel de provisionalidad, el límite puede estar aun más claro: no podemos referirnos con seguridad al desenlace en tanto que continúe la cadena de las aventuras, las cuales conllevan siempre un riesgo. En algún trabajo de análisis del relato como el de R. Dorra²⁹, en el que se trata de distinguir los rasgos de lo específicamente narrativo frente a lo descriptivo, lo narrativo se nos dice que se caracterizaría sobre todo por el que Dorra llama precisamente factor “riesgo”, que conlleva la presunción continua de un desenlace, al considerarse que la narración no implica sólo un desarrollo sino que, en particular, ese desarrollo apunta constante y precisamente a un desenlace. De ahí que este avance hacia un desenlace engendre suspense ante los diversos desenlaces posibles. El que las novelas griegas más antiguas conocidas prácticamente ignoren la descripción como pausa significativa en el devenir del relato no debe ser ajeno a esta supeditación a un tipo de narración eminentemente suspensiva y abocada a un desenlace que se pretende como absoluto. Y responde sin duda también a un tipo de lector emotivo en el que predominaba el interés por la intriga, y de ahí por un tipo de narración lineal y en suspense permanente, frente a la morosidad de una narración entrecortada por descripciones y digresiones de todo tipo. Un relato más complejo suele dar lugar a tales descripciones, como elementos digresivos, ya sean en calidad de ornatos retóricos o didácticos (así en la misma novela griega posterior o sofística), ya sean como cuadros sociales o ambientales (como en la novela decimonónica), ya incluso como estructuras en que lo descriptivo se entrelaza íntimamente con lo narrativo, como sucede en una novela tan elaborada como *Dafnis y Cloe*.

Pues bien, a la luz de este planteamiento cabría establecer que el inicio del desenlace se da cuando todo parece mostrar, siempre según los usos del género y con el ejemplo de Caritón como modelo, que desaparece ese “riesgo” de otros desenlaces posibles. En este punto el reencuentro de los héroes y el retorno, es decir, las bases de la circularidad, parecen en principio datos fundamentales. Y una aseveración también provisional es que ciertos ingredientes repètibles en el género deben, en principio, darse en el desenlace y de ahí que convenga identificarlos, con lo cual su presencia puede servirnos como advertencia de que estamos ya en el ámbito de aquél. A este respecto es justo volver a citar el estudio pionero de Schissel von Fleschenberg, que creemos que fue el primero en llamar la atención, décadas antes del movimiento formalista y desde luego del narratológico, sobre el interés de los finales de las novelas griegas. Bien es verdad que lo hizo sobre todo para demostrar que la afirmación de W. Schmid de que la distinción, señalada por primera vez por éste, entre novelas presofísticas y sofísticas era únicamente lingüístico-estilística, era errónea. Von Fleschenberg subrayó que

²⁹ “La actividad descriptiva de la narración”, en M. A. Garrido Gallardo, *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, I, CSIC (Madrid 1985-1986) 509-516.

había en concreto una clara diferenciación estructural ya en el modo de presentar los desenlaces. Caritón y Jenofonte ofrecen un tipo marcado por la presencia de tres elementos (que nombramos adecuándolos en parte a nuestra propia terminología): reencuentro/reconocimiento (en Jenofonte la *confluencia* en Rodas es previamente determinante, como lo es el episodio de Arado en Caritón), con su posible secuela citada: el retorno, con el énfasis puesto en la circularidad y que se cumple incluso en un texto marginal al género como es *El asno*; noche de amor (*Liebesnacht*) y *resúmenes retrospectivos*, con un esquema que parte a todas luces del modelo de *Odisea XXIII*³⁰. Y, como dato añadido, hay que reseñar que el reencuentro no es raro que esté asociado a un espacio sagrado, un santuario o templo³¹, y del mismo modo conviene ya dejar sentado que el apartado de los *resúmenes* puede verse sustituido o acompañado por la existencia de *historias complementarias* (por ejemplo, por boca de Sóstrato en Aquiles Tacio 8.17 s.), por las que nos enteramos de datos que no corresponden a hechos previamente narrados. Hay, pues, en cuanto a aquellos dos autores un relativo paralelismo en el planteamiento del desenlace, con elementos semejantes y situaciones equivalentes. En cuanto a los relatos llamados sofísticos (habría mucho que matizar respecto a este concepto), existe una evidente dispersión en las soluciones, lo que indica la mayor madurez del género, así como una fuerte inclinación a retrasar el momento del desenlace, que no se limita al caso de Heliodoro señalado por Morgan. Es más, no va a ser raro que componentes ya citados o de los que hablaremos ahora se anticipen al desenlace propiamente dicho, introduciéndose así una cierta disolución del concepto y desde luego alguna pérdida de la nitidez de sus límites. Todo apunta a que hay un contraste acusado entre los planteamientos novelescos más antiguos y los posteriores y que quizás obligue a revisar los intentos de conceptualización del desenlace ya avanzados. Pero esto requeriría sin duda un examen mucho más detenido de los autores tardíos que el que podemos efectuar aquí.

Acerca de esos y otros componentes posibles del desenlace³² hay tres observaciones generales. La una es que las sucesivas novelas, como ya hiciera notar C. Ruiz Montero, ofrecen agrupaciones que son bastantes cambiantes³³, aparte de la presencia de los aditamentos que en forma de esbozo epilodal también se han ido sumando y a los que ya nos hemos referido. A los componentes ya mencionados e incluyendo esos datos epilodales, se pueden añadir por ahora el capítulo

³⁰ Caritón deja explícitamente constancia del reconocimiento de este hecho en 8.1.17 con la cita de *Od.* 23.295.

³¹ En Heliodoro, donde el reencuentro es previo, la *confluencia* final tiene lugar en la llanura cercana a Méroe convertida en un espacio sagrado y provista de un templo y altares (cf. 10.6.1 s.).

³² Dejamos de lado, aunque pueda haber coincidencias, la cuestión de los tipos de discurso que examina H. Bonheim, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story* (Cambridge 1982).

³³ *La estructura de la novela griega. Análisis funcional* (Salamanca 1988), sobre todo 288 s. Debemos aclarar que la perspectiva de la autora es muy distinta de la nuestra, ya que Ruiz Montero se refiere ahí a "los últimos episodios" y no estrictamente al desenlace. Pero sus análisis no dejan por ello de ser muy útiles para nosotros.

de las *recompensas* (o posibles castigos)³⁴, que suele ir ligado a la consecución de riquezas o algún poder por parte sobre todo del héroe, la indicación o el recuerdo del cumplimiento de un oráculo³⁵, el desvelamiento de algún enigma o secreto, y por supuesto, cuando la hay, la boda, con o sin su continuación erótica en la citada *noche de amor*. También se deben citar determinados factores como la confirmación o el énfasis puesto en la conservación de la castidad (o virginidad) y la fidelidad de los amantes y la existencia de alguna forma de reconciliación (entre humanos o de los dioses con éstos), lo que conlleva o se acompaña de la expresión del paso a un estado de armonía y luminosa felicidad³⁶. Y no es en absoluto raro que ese estado se represente ya con situaciones festivas y gozosas, que tienen su evidente inspiración, como tantos datos novelescos, en la improvisada fiesta de *Od.* 23.130 ss. Desde el punto de vista formal puede darse un planteamiento dramático del desenlace o meramente narrativo: el primero no es raro que corresponda a escenas multitudinarias, en las que se exalta a los héroes (la idea del triunfo suele estar presente) y se reflejan sentimientos populares de admiración y aclamaciones. Armonía y exaltación popular reflejan sin duda un sentido utópico, en que lo moral y lo político-social, entendido como unanimidad de las clases sociales; se añan con la religiosidad. Se trata, pues, de un flexible catálogo del que naturalmente cada autor elige los elementos que le parece.

La segunda observación es que ciertos componentes, por ejemplo, los *resúmenes* y desde luego las *recompensas* y castigos, las aclamaciones populares o incluso los reencuentros no tienen naturalmente por qué ser exclusivos del desenlace, y de esto último hay una prueba indiscutible en el primer y dramático reencuentro de Leucipa y Clitofonte en el largo episodio de los Vaqueros (3.17 s.). Es más, como vemos en Heliodoro, el reencuentro de los héroes puede estar muy anticipado en la narración. *Resúmenes* se dan igualmente en el cuerpo del relato, como se ve ya en Caritón, y en el desenlace, o, en éste, pueden desaparecer o reducirse a la mínima expresión, como ocurre sobre todo en Aquiles Tacio y en Longo, y aparecer en cambio, como hemos dicho, en su lugar o como complementos relatos secundarios que colman lagunas narrativas. También se debe señalar que la citada confirmación o subrayado de la virginidad, castidad y fidelidad puede llegar a estar representada por pruebas u ordalías que, como riesgos, es factible entender que o bien preceden al desenlace o, como confirmación, pertenecen ya a éste, lo que plantea un problema delicado sobre todo en Aquiles Tacio y Heliodoro. Y la tercera observación es que la novela griega no parece haber desarrollado más que un par de esquemas de final en lo que se refiere a la relación entre los protagonistas, incluso con un cierto orden cronológico, como ya señalara Fleschenberg,

³⁴ También pueden adherirse a este capítulo las ofrendas a las divinidades que se dan en algunos textos.

³⁵ El que no se dé este caso con los sueños nos confirma el papel menor de éstos al respecto que luego señalaremos.

³⁶ Ya nos hemos referido a las frases de Caritón en 8.1.4 s. y de Heliodoro en 10.38.3 s.: en éste la desaparición de los sacrificios humanos será un punto esencial en esta dirección.

y como en una oposición entre dos soluciones. El matrimonio como parte esencial del desenlace es un motivo bastante usual y reproduce un final posiblemente tomado de la comedia. Este final con boda parece sin embargo típico de las novelas tardías, incluida verosímelmente la de Antonio Diógenes³⁷, mientras que tanto Caritón como Jenofonte (es de suponer que también Jámblico)³⁸ acuden a la otra solución e inician sus relatos con uno o más breves episodios que se cierran con la boda. Éste debió ser también el esquema de *Nino*³⁹, pero no es seguro si el de *Metioco*⁴⁰. Esta solución lleva luego al reencuentro de los esposos y tiene una clara inspiración en la *Odisea*, y, al igual que en ésta, puede dar lugar a una *Liebesnacht*. El final con boda parece haberse impuesto en las últimas generaciones de novelistas y seguramente por más de una razón: refuerzo de la intriga, con mayor peso también del riesgo y de las notas sexuales, y desde luego un lógico deseo de variación respecto al viejo modelo. Pero, sea cual sea la solución adoptada, el reencuentro es un hecho común a casi todas las novelas y tras una separación mayor o menor, ya como pieza clave del desenlace, ya como preliminar básico de éste. A diferencia, pues, de lo que suele suceder en nuestra también idealizante “novela rosa”, las griegas no imponen la boda final como requisito esperable del desenlace, pero no excluyen que forme parte de él. Por el contrario, el reencuentro es un dato que de algún modo parece mucho más fuertemente

³⁷ La ambigua expresión de Focio (109a26) Δεινίας κατ' ἔρωτος νόμον ὀμιλεῖ Δερκυλλίδι referida a la estancia en Tule y la noticia sobre los relatos de Dercílida hacen pensar a Fusillo en el preámbulo de su edición en una “serie di notti d'amore” (22), lo que en nuestro género debía implicar la previa boda, pero no hay nada que nos impida interpretar esa expresión como “estar enamorados” y suponer que la boda no tiene lugar sino tras el reencuentro en Tiro. Debe hacerse notar que el mismo Focio, cuando se refiere a los protagonistas de Jámblico, emplea una expresión mucho más precisa: νόμφ γάμου ἐρώητες ἀλλήλων καὶ δὴ καὶ ζευγνύμενοι (74a5 s.). S. A. Stephens y J. J. Winkler (*Ancient Greek Novels. The Fragments* [Princeton, N. J., 1995]) creen, por el contrario, que, si en Tiro los protagonistas forman una pareja casada, en Tule su relación habría consistido “entirely in trading stories” (110). Y K. Reyhl en su Tesis *Antonio Diogenes. Untersuchungen zu den Roman-Fragmenten der “Wunder jenseits von Thule” und zu den “Wahren Geschichten” des Lukian* (Tübingen 1969) interpretó ya aquellas palabras de Focio en el sentido de que el encuentro y el enamoramiento responden a un plan de Eros, como ocurre en otras novelas (19). Una cuestión distinta es el motivo de la “Traumliebe” que Reyhl cree encontrar (18 y 82), pero que no pasa de ser una hipótesis atractiva.

³⁸ Cf. nuestro artículo “El amor, de la Comedia Nueva a la novela”, en M. Brioso Sánchez y A. Villarrubia Medina, *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia antigua* (Sevilla 2000) 145-229 (203, n. 56, § 59).

³⁹ Cf. C. Ruiz Montero, “La novela de Nino y los comienzos del género”, en Brioso y González Ponce, *Las letras griegas*, ya citado, 135-150, donde leemos lo que es muy razonable: tras la boda, la esposa acompañaría a Nino de acuerdo con los usos orientales, como ocurre en Caritón (6.9.6), lo que precisamente permitiría luego la forzada separación (144).

⁴⁰ Véase el intento de reconstrucción de su argumento por parte de T. Hägg, “The *Parthenope Romance* Decapitated?”, *SO* 59 (1984) 61-92 (cf. también Stephens-Winkler, 74-76). A partir de los datos de los fragmentos y testimonios Hägg deja este punto honradamente indeciso: en el comienzo del relato los dos protagonistas “fall in love and are betrothed (or married)” (81). Y las versiones persas no permiten confirmar ninguna de las dos soluciones. Sin embargo, la insistencia en diversos testimonios en la virginidad de la heroína, así como el carácter probablemente parlante de su nombre, hacen pensar más bien en una boda final. No hay matrimonio desde luego en *El asno* griego ni tampoco, como es bien sabido, en el de Apuleyo: en éste es claro el futuro de castidad que se le exige al redimido Lucio (11.6.7).

vinculado al desenlace, aunque no forme obligadamente parte de él. Y esto es lógico por cuanto la separación es un recurso dramático intensamente practicado y hasta Longo ha jugado con él, si bien en el tono menor que le es propio⁴¹.

Ya nos hemos referido, por otra parte, a la boda como relacionada en ciertas novelas, dentro del desenlace, con el componente de la *noche de amor*, que naturalmente tampoco es un hecho exclusivo del desenlace, pero que sí debe entenderse en ese contexto concreto como uno de sus posibles componentes. Hay dos novelas en particular que excluyen este último elemento: las de Aquiles Tacio y Heliodoro. Ruiz Montero en su libro citado considera que en el caso de Heliodoro el matrimonio es secundario, lo que deja fuera de lugar el episodio de la noche amorosa, en tanto que es la futura función sacerdotal de los protagonistas el dato realmente relevante (34 s.), y de hecho es la asunción de la corona sacerdotal lo que fue ya anticipado en el oráculo, como el narrador recordará ahora (10.41.2), pero creemos que matrimonio y sacerdocio, junto con la herencia del trono, son tres aspectos indisociables: Hidaspes y Persina son monarcas, sacerdotes y cónyuges, e Hidaspes corona a ambos jóvenes con las mismas coronas sacerdotales que ciñen él y Persina. Los héroes por ahora son ordenados como sacerdotes, pero el relato deja bien claro que a continuación tiene lugar el desposorio. Y la pareja Hidaspes-Persina será en el futuro sustituida por esta nueva pareja en la que el matrimonio, el sacerdocio y la realeza coincidirán de nuevo en un vínculo estrecho. Heliodoro sitúa por ello el motivo del matrimonio en su última frase, antes del colofón autorial, mostrando el papel de la unión en su novela⁴². Así, por mucho realce que aquí tenga la ordenación religiosa, que es innegable y más en un texto en que el sacerdocio es un atributo de extraordinaria importancia, la boda es un hecho que cumple perfectamente con su esperada función dentro del desenlace. Pero, en todo caso, lo que más nos importa aquí no es la mayor o menor relevancia que veamos en el acto formal de la boda, sino la ausencia de la *noche de amor*, justificable, a nuestro parecer, precisamente en que el final de Heliodoro tiene un carácter tan desusadamente piadoso que sería incompatible con la referencia explícita al acto carnal. A este respecto es muy ilustrativa la diferencia entre la conducta de Lucio en las últimas páginas de *El asno* griego y en el casto y piadoso destino del protagonista de Apuleyo. Y, por lo que se refiere a Aquiles Tacio, autor en que la sensualidad desempeña un papel nada desdeñable, no se nos ocurre ninguna otra razón que la de que en una historia narrada por su protagonista esa mención estuviera un tanto fuera de lugar: los episodios previos de intentos de seducción, siempre frustrados, justificarían el que ahora

⁴¹ Recordemos sobre todo el fugaz secuestro de Cloe en 4.28 s.

⁴² Morgan en su artículo mencionado escribe al respecto: "The marriage about to be enacted when the text closes is the end to which all the experiences of hero and heroine have been directed, and which alone can make their experience bearable and senseful. It is a sacramental ending to a novel which has elevated love to the status of sacrament. The last sentence of narrative coincides with the attainment of the novel's truest value: the consummation, under the auspices of marriage, of true love" (320).

se nos hable simplemente de “las tan deseadas bodas” (8.19.2). No sería el pudor sólo lo que refrenase al narrador, también la redundancia evidente de los pormenores que nos ofrecen otros novelistas y el inevitable desgaste de los motivos genéricos. El contraste sobre todo con Longo surge como inevitable.

Entre los componentes que puedan también darse en lugares distintos del desenlace nos hemos referido a las *recompensas* y los castigos. Y es que se observa que el énfasis suele ponerse, dentro del marco del desenlace, más en las primeras, es decir, el premio a los personajes éticamente positivos, que en el castigo de los moralmente negativos, y la razón es que éstos en su mayor parte reciben su castigo con anterioridad, de un modo bastante puntual, en episodios en los que desempeñan un papel importante o en todo caso poco después: la sanción, que tiene carácter de ejemplo moral, tiende expresivamente a seguir lo más de cerca posible a los actos culpables. Basta citar como ejemplos los de Terón en Caritón (3.4.18)⁴³, Cino (4.4.2) y Anquíalo (4.5.5) en Jenofonte, Lampis (4.29) en Longo, Tisbe (2.12), Termutis (2.20.2), la vieja hechicera (6.15.5) o Ársace (8.15.2) en Heliodoro⁴⁴. La mera funcionalidad de bastantes de estos secundarios y su papel más o menos episódico pueden ser una justificación de esta breve secuencia. No obstante, no faltan tampoco relatos que contienen castigos en el desenlace, en buena parte tal vez como recuerdo del motivo en la *Odisea*: aparte de lo dicho sobre Aquiles Tacio, la *Historia Apollonii regis Tyri* puede ser el caso más digno de citarse, con los suplicios del proxeneta, de Estranguilión y Dionisíade, que contrastan con la recompensa concedida a Atenágoras, y todo hace pensar que en *Babilóniacas* se daba la misma ubicación del motivo con el obligado castigo de Garmo y quizás de sus secuaces. Pero, de todos modos, hay un hecho que se da con cierta asiduidad en los desenlaces y que naturalmente debe relacionarse con el motivo del ajuste de cuentas citado, y es la usual presencia, a veces nutrida, de personajes secundarios. Por lo que quizás sería preferible referirse a esa presencia como parte de las *confluencias* y los reencuentros vinculados a los desenlaces⁴⁵ y entender que premios y castigos no son sino lógicas derivaciones de tal presencia. Esa presencia no hay duda de que obedece a una razón de peso: no es sólo la existencia previa de ciertos secundarios, como el “amigo” del héroe u otros acompañantes, lo que fuerza a su recuperación narrativa o a su asistencia a los últimos actos, sino la aparente necesidad de que haya testigos, lo que en ocasiones llega a generar las típicas escenas multitudinarias. Pero éste es un fe-

⁴³ Recordado luego en el contexto del desenlace (8.7.8).

⁴⁴ En Antonio Diógenes Paapis resulta muerto todavía en Tule. En Aquiles Tacio el castigo de Tersandro y Sóstenes (cf. 8.14.5 s.) es en cambio parte del desenlace y todavía hay después una referencia a la huida del primero y sus secuales jurídicas (19.1 s.) que se integra decididamente en el final. El del rival erótico y tramposo Quéreas ocurre en cambio antes del desenlace, si bien el lector recibe esta noticia dentro del desenlace, cuando Leucipa rememora sucesos anteriores (8.16.4-7).

⁴⁵ Utilizamos el término *confluencia* como en nuestra contribución (“El viaje en la novela griega antigua”) a M. Brioso Sánchez y A. Villarubia Medina (eds.), *Estudios sobre el viaje en la literatura de la Grecia antigua* (Sevilla 2002) 223, § 6.2.

nómeno que se da en otros momentos en ciertos relatos y nos remite al carácter *público* que poseen muchos argumentos de las novelas griegas. Y a esto se debe añadir razonablemente, como un apartado vinculable al de las *recompensas*, el de las no raras ofrendas a la divinidad, destacables sobre todo en Longo y que no faltan ni siquiera en *El asno griego*.

Por su parte, entre algunos otros motivos que debemos comentar igualmente aquí, del oráculo diremos que no sólo puede verse complementado por los sueños premonitorios sino que no tiene propiamente un papel en el desenlace excepto en su calidad de vaticinio cumplido. Desde el punto de vista de las expectativas genéricas esos mecanismos proféticos serían superfluos, lo que no quita para que sean literariamente provechosos por su virtualidad dramática o, como es evidente sobre todo en Heliodoro, por los equívocos que puedan introducir. Los oráculos, además, suelen ser al menos relativamente explícitos. En cambio, la tragedia, aun abocada genéricamente, salvo excepciones, a otro final esperado, catastrófico, admite una cierta ambigüedad en el texto oracular: así ya en *Edipo rey* y desde luego modernamente en una pieza como *Macbeth*⁴⁶. Si en la novela se deben cumplir las expectativas y los episodios de crisis son sólo transitorios, etapas hacia el desenlace feliz (¿quién podría creer que Antía, Habrócomes o Leucipa están muertos?: sólo otros personajes que no saben nada de las leyes del género), como en un segundo nivel confirmativo el lector (también, ¿qué duda cabe?, los mismos personajes) puede tener otras pistas incluso desde el comienzo mismo del relato: los ejemplos más claros son esos oráculos, que encontramos en Jenofonte y en algunos otros autores, bien es verdad que frecuentemente con un notable retraso en su ubicación en el relato⁴⁷. De ahí que, mientras que esto permite algún grado de imprevisibilidad, por ejemplo, en el caso de Heliodoro, no debe haberlo en el de Jenofonte, modelo aquí en simplicidad estructural. Por lo que se refiere a Caritón, será el propio narrador el que anticipe, aunque también tardíamente (al comienzo del libro VIII), el final feliz, como si no bastara la expectativa genérica, y a modo de sustitución del motivo oracular. Es claro que los distintos novelistas, aun siendo plenamente conscientes de las reglas del género, han jugado así a suscitar emociones. Como los dioses homéricos, los héroes no pueden morir en el curso de sus avatares. Ni siquiera las heroínas pueden ser violadas, lo que equivaldría a su muerte moral⁴⁸. Todo lo cual tiene que ver claramente con la ética maniquea y rigorista que rige el género y que obliga al triunfo del bien. Sólo que los acontecimientos narrados, los avatares de la aventura, demoran ese triunfo y ese final feliz ineludible, creando un lapso elástico entre el inicio y el término de la historia. Es ese lapso el que a su vez genera una pretensión

⁴⁶ Ya Aristóteles observó esto respecto a la obra sofoclea: cf. *Poética* 11.1452a.

⁴⁷ En el texto de Apuleyo el sueño en que se vaticina la salvación de Lucio es también muy tardío (11.6).

⁴⁸ Cf. nuestras observaciones sobre la violación en "Aspectos marginales del tema del amor en la novela griega antigua", *Museum Philologum Londiniense* 11 (2002) 11-41 (cf. sobre todo §§ 15 ss.).

de expectación, un temor fingido, cuya base es el tratamiento del tiempo. Y la alteración del curso lineal, del paralelismo entre los sucesos y el curso del tiempo, genera a su vez una mayor dosis de expectación, como es claro sobre todo en Heliodoro, que suplementa esa dosis igualmente con la demora en el conocimiento del oráculo.

Pero todavía es posible alegar otras razones, aparte de la emocional citada, para la inserción de estos oráculos o, en algún caso, el sueño premonitorio equivalente en los relatos como anticipo del desenlace. Toda una tradición literaria invitaba a pensar en un final cerrado anticipado de algún modo y con frecuencia desde el inicio del texto. Así ocurre en la tragedia y sobre todo desde el uso del prólogo clarificador por parte de Eurípides y, en general, desde el momento en que este género, a diferencia de la comedia, no se sustentaba decididamente en la intriga, por estar basado sobre todo en argumentos del bagaje mítico y en un sentido fatalista de la existencia. Jenofonte de Éfeso es el principal y más claro deudor de esta tradición. Y está también el hecho de que, entre otros indicios, el oráculo subraya la circularidad de la narración y, por otra parte, es más activo como recurso que la simple expectativa genérica, la cual, desde el punto de vista de la técnica de la intriga es precisamente deseable que sea olvidada por el lector y es desde luego una abstracción que no sólo pasa a segundo plano en el curso de la lectura sino que incluso aparece eventualmente neutralizada por la propia intriga, tal como ocurre en nuestra experiencia de géneros con desenlace tan previsible como el policíaco.

En cuanto al momento ocupado por el oráculo en el relato, Heliodoro no es el único en retrasar su presencia. También lo han hecho Jámblico y Antonio Diógenes, y se trata de un efecto que recuerda indiscutiblemente el lugar ocupado en la *Odisea* por la profecía de Tiresias (11.121-137), pero que arrastra cierta quiebra de la circularidad. Sea como sea, en las novelas el oráculo, como recordábamos, se cumple en el desenlace, mientras que en el texto homérico este extremo se plantea como parte de una *Nachgeschichte* muy discutida. Es cierto que el oráculo reaparece en forma de rememoración en el reencuentro con Penélope (23.267-284), pero su cumplimiento queda aplazado a un vago futuro. Hay, pues, una diferencia esencial en este punto entre las novelas y su distante modelo épico. Y la razón es evidente: esa suspensión del cumplimiento deja un final abierto totalmente incompatible con las tendencias del género nuevo. Y, por otro lado, como el oráculo odiseico parece estar referido a una reconciliación del héroe con Posidón, estamos ante un motivo que sólo resurge, como hemos visto, en ciertos novelistas antiguos, en que el protagonista es ya benévola contemplado por Eros o Afrodita, y queda relativamente diluido en el marco del desenlace.

Si el oráculo es un indicio suficientemente anticipatorio al menos en dos novelas ya citadas, en éstas mismas y en otras aparece el sueño, según recordábamos, también como vía de anticipación de acontecimientos. Pero los sueños son muy abundantes y en gran parte, entre los premonitorios, apuntan a momentos previos al desenlace, y sólo algunos se refieren, directa o veladamente, a éste. En

Caritón, en lugares como 3.7.4 y 4.1.1 no se apunta explícitamente al final, y lo mismo se repite en el sueño de Habrócomes en Jenofonte 1.12.4, así como en Longo 1.7.2, en tanto que sí podemos ver una anticipación del desenlace en los de Dafnis en 3.27.2 (boda y riqueza) y Dionisófanos en 4.34,1 (el matrimonio de los dos muchachos). En Aquiles Tacio los sueños paralelos de los dos protagonistas referidos a su unión sexual (4.1) en apariencia están limitados a este momento apetecido, pero esta unión corresponderá al matrimonio como término del desenlace. También el viejo Sóstrato sueña con su próximo reencuentro con “su hija y el hijo de su hermano” (7.12.4), lo que nos sitúa ya al menos en los debatibles prolegómenos del desenlace, mientras que en Heliodoro 3.11.5 (cf. 4.14.2 y 8.11.3, así como 5.22.3, donde se promete sin embargo un τέλος δεξιόν) el final aparece todavía como incierto y abierto⁴⁹. A esto se añade que el sueño puede conllevar alguna clase de simbología y elementos enigmáticos. Ya en Caritón 3.7.4 s. Calíroo interpreta erróneamente la visión de Quéreas encadenado, en tanto que la de 5.5.5 deja en el aire si se refiere al futuro o al pasado⁵⁰. Un sueño como el de Habrócomes en Jenofonte 2.8.2 es claramente profético respecto al desenlace, pero su carácter alegórico, con el simbolismo equino, lo hace oscuro, y de ahí que al héroe sólo le suscite una ligera esperanza (μικρὰ εὐελπίς ἦν). Y en Heliodoro es lo normal que los sueños provoquen erradas interpretaciones.

Hemos hablado también ya del reencuentro y posible reconocimiento como componentes y de las *confluencias* como hecho previo y frecuente. Pero el reconocimiento, que tiene una larga tradición literaria, puede suponer el desvelamiento de un enigma, como ocurre con los padres de Dafnis y Cloe, aunque desde luego en este caso sabemos desde el comienzo que los niños fueron expuestos y que su origen no era humilde. Pero no parece que la solución de enigmas o la revelación de secretos sea un tópico del desenlace muy reiterado en el género. Así, en cuanto a Antonio Diógenes, que debe haber situado en las epístolas iniciales el dato de las tumbas y sus misteriosas inscripciones, Fusillo en su edición cree que al menos ese enigma “sarà sciolto molto più oltre” (17), cuando se narren los motivos de la muerte diurna, etc. Esto, al igual que el origen arcadio de Dinias, explicaría el misterio de algunas cifras⁵¹, pero no es seguro que hubiese que esperar al

⁴⁹ Ya nos hemos referido antes (cf. n. 37) a la hipótesis de Reyhl acerca de una “Traumliebe” en Antonio Diógenes, pero su efecto correspondería en todo caso al encuentro en Tule y no al desenlace en Tiro. En Apuleyo, en cambio, el sueño que trae la visión de Isis, al comienzo de XI, no sólo se refiere al desenlace, sino que lo abre y es decisivo para él.

⁵⁰ La expresión del narrador sobre Calíroo ὡςπερ προμαντευομένη τὰ μέλλοντα es por supuesto interpretable como premonición del desenlace, pero no deja de ser una identificación discutible: cf. T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies in Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius* (Stockholm 1971) 223. Sobre los sueños en los novelistas más antiguos cf. R. Fernández Garrido, “Los sueños en la novela griega: Caritón de Afrodísias y Jenofonte de Éfeso”, *Habis* 34 (2003) 345-364, con bibliografía.

⁵¹ Cf. la interpretación propuesta por Stephens y Winkler en su citada edición de los fragmentos (111 s.).

desenlace para que éste se desvelase. En Heliodoro sabemos ya desde la historia retrospectiva contada por Calasiris quiénes son los padres de Cariclea e incluso la portentosa razón de su blanca tez (4.8), de modo que el secreto mejor guardado hasta su desenlace es seguramente el rechazo divino de los sacrificios humanos. Sisimitres, vocero de esta revelación se nos presenta ahora, como antes Calasiris, como el dueño de los secretos y él mismo expresa el proceso al que asistimos como uno en que todo se va desvelando gradualmente hasta su cabal clarificación (10.38.3). Y, en todo caso, se encuentran soluciones de otras cuestiones menores o noticias que, como ya hemos comentado, rellenan lagunas narrativas. Pero una auténtica sorpresa final posiblemente estaría contra el espíritu del desenlace feliz previsible⁵², al que contribuyen sobre todo el oráculo y las mismas prácticas normales del género.

Un hecho que debemos señalar finalmente es que a la vez que existen componentes que parecen relativamente obligados en el desenlace de las novelas griegas, hay otros que no sólo no se dan sino que incluso en algún caso se nos antojan impensables. Naturalmente no podemos detenernos aquí en el cúmulo de posibilidades que ha abierto al desenlace la novela en los últimos siglos, sobre todo en el sentido de la ambigüedad y la tendencia a un final abierto, pero sí en dos de ellas. Entre los finales típicos de algunos géneros no es, por ejemplo, raro que se lea algún comentario del narrador (o, si se prefiere, del autor) a título de conclusión ejemplarizante o moraleja deducida de la historia⁵³, que en cambio está ausente de los relatos griegos. El único caso que se le acerca es el de Longo y su comentario, en la última frase, sobre la diferencia entre los juegos eróticos anteriores y lo que sucedió en la *Liebesnacht*, que es como un compendio de todo el argumento, pero podemos añadir el jocosó comentario del narrador en *El asno*. Tal ausencia es digna de resaltarse precisamente porque los textos de los que nos ocupamos tienen una orientación moralizante indiscutible. Y, en segundo lugar, está un tipo de cierre que tiene ya algún antecedente en la literatura antigua y cuya ausencia de la novela griega merece meditar por más que, en apariencia, se explique ya por la propensión al final cerrado: se trata de la existencia de alguna nota explícita respecto a una continuación de la historia. Y es que cuando ello ocurre en un relato, independientemente de que tal continuación llegue a escribirse o publicarse o no, no hay duda de que estamos ante una pretensión de final abierto. Un final de este tipo se da ya en la *Historia verdadera* de Luciano, donde, después de un breve resumen de lo acontecido, se nos prometen unos “libros siguientes” (ἐν ταῖς ἐξῆς βιβλίοις), aunque esto nunca tendrá lugar. Es claro que Luciano se sitúa así fuera del ámbito tenido por “novelesco” en su tiempo y que tal vez conocía bien. Ha sido un recurso (usualmente denominado

⁵² Nótese en cambio la sorpresa o chiste final (si bien como elemento secundario) de *El asno* griego, con la frustrada visita a una insaciable dama (56).

⁵³ Cf., por ejemplo, dos obras tan diferentes como *Vanity Fair* de W. M. Thackeray y *Paz en la guerra* de Unamuno.

hoy *linkage*) muy utilizado modernamente, pero muy ligado sobre todo a ciertos géneros o clases de relatos, en la literatura en lengua castellana especialmente la novela picaresca, pero sin que falte en la pastoril. Pero sacar consecuencias de este contraste nos llevaría seguramente demasiado lejos y siempre habrá tiempo de comentarlo en otro momento.