



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
LETRAS CLÁSICAS

**EL HÉROE EN LA NOVELA ERÓTICA GRIEGA.
CONSTRUCCIÓN DEL CARÁCTER**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:
CLAUDIA VERÓNICA PALMA CANO

TUTORA PRINCIPAL: DRA. MA. DE LOURDES ROJAS Y ÁLVAREZ-GAYOU
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

Integrantes del Comité Tutor
DRA. ELENA REDONDO MOYANO
FACULTAD DE LETRAS, UPV/EHU

DRA. MARÍA ALEJANDRA VALDÉS GARCÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

INVESTIGACIÓN REALIZADA EN EL MARCO DEL PROGRAMA DE BECAS CONACYT

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., JUNIO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE GENERAL

	Página
Prolegómeno.....	I
I. A propósito de un género conocido como novela.....	1
II. La importancia de la caracterización en la novela griega.....	39
III. La novela erótica griega.....	61
III. 1 El héroe de la novela griega.....	66
IV. La obra de Caritón de Afrodiasias, <i>Quéreas</i> y <i>Calírroe</i>	73
IV. 1 Introducción.....	73
IV. 2 El argumento.....	74
IV. 3 La caracterización de Quéreas. Edad y emociones.....	77
IV. 4 Conclusiones.....	117
V. La obra de Jenofonte de Éfeso, <i>Antía</i> y <i>Habrócomes</i> (<i>Efesíacas</i>).....	123
V. 1 Introducción.....	123
V. 2 El argumento.....	124
V. 3 La caracterización de Habrócomes. Pensamientos, acciones y decisiones.....	128
V. 4 Conclusiones.....	148
VI. La obra de Aquiles Tacio, <i>Leucipa</i> y <i>Clitofonte</i>	153
VI. 1 Introducción.....	153
VI. 2 El argumento.....	155
VI. 3 La caracterización de Clitofonte. El héroe narrador.....	164
VI. 4 Conclusiones.....	206

VII. La obra de Heliodoro de Émesa, <i>Teágenes y Cariclea (Etiópicas)</i>	211
VII. 1 Introducción.....	211
VII. 2 El argumento.	213
VII. 3 La caracterización de Teágenes. El héroe desdibujado	217
VII. 4 Conclusiones.	242
VIII. Conclusiones generales.....	247
XI. Bibliografía.....	255

PROLEGÓMENO

La novela griega antigua representa un enigma para los estudiosos modernos del fenómeno literario porque no mucho se ha conservado de ella, sus orígenes son inciertos, su público es incierto, su lugar en la escena literaria y socio-cultural es incierto, su desarrollo es parcialmente conocido. En los últimos años, no sólo sus orígenes o su estructura argumental han llamado la atención de los especialistas, sino también las personalidades que le dan forma. Para responder esta última inquietud, en 1966 Johannes Helms presentó su estudio *Character Portrayal in the Romance of Chariton*, en el cual analizaba la técnica de caracterización utilizada por Caritón de Afrodisias, el primero de los novelistas conservados. El trabajo de Helms buscaba disipar algunas ideas erróneas asociadas a dicha novela a partir de los juicios de Erwin Rohde, quien, en 1876, dio comienzo al interés moderno por este género con la publicación de su obra *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. En dicho trabajo, el filólogo alemán postulaba que la novela habría surgido bajo la influencia de la Segunda Sofística; por lo cual, durante la primera etapa de su desarrollo, la presencia de los *Progymnasmata* era evidente. Sin embargo, Rohde creyó ver que, al pasar de los siglos, el género habría decaído hasta la creación de obras carentes de cualquier artilugio retórico, como consideraba que había sucedido con *Quéreas y Calírroe*.

Helms demostró que esto no sólo era falso, sino que incluso dicha novela poseía cierta afinidad con los principios clásicos de caracterización que ahora detallaré. Consideraba que esta obra, por ser la más antigua, era más histórica y tradicional, estaba menos sujeta a la influencia de los sofistas y, por lo tanto, era menos artificial. Debido a ello, le interesaba analizar cómo Caritón desarrollaba el *ethos* de sus personajes; para lo cual, afirmaba que eran reconocibles cuatro tipos de caracterización claramente establecidos en la tradición griega y

explotados ampliamente en géneros diversos antes del desarrollo de la novela, y que éstos eran perceptibles en la técnica del de Afrodisias; a saber: la caracterización dramática aristotélica, la forense, la realista de Teofrasto y la sofisticada-retórica.

La primera de éstas, la caracterización dramática aristotélica, expuesta con detenimiento en la *Poética*, contribuía con una definición de “carácter” (ἦθος) y con una observación valiosa de Aristóteles, esto es, que para cualquier interpretación moral de las acciones de un individuo se debía tener en cuenta otros factores, considerando siempre las circunstancias que envolvían al personaje. Asimismo, Helms destacó que el estagirita señalaba cuatro atributos propios de los caracteres trágicos, es decir, que fueran buenos, apropiados, realistas y consistentes.¹ Este investigador observó que el primero de éstos operaba hasta cierto punto en Caritón, ya que sus personajes eran en general seres de buena intención; además, el autor no mostraba preferencia por el uso de individuos de baja condición, por lo que estaba más cerca del ideal trágico que el resto de los novelistas.

No obstante, Helms juzgó que la propiedad del carácter (τὸ ἀρμόττοντον) no estaba presente en ninguna de las novelas conservadas, ya que ambos, héroe y heroína, parecían tener los roles invertidos, siendo el hombre débil, irresoluto y cobarde, mientras que la mujer era astuta y valiente. De esta manera, sólo el primer, tercer y cuarto atributos que Aristóteles señalaba para un carácter estaba presente, según Helms, entre los personajes de Caritón; por lo cual, elaboró su análisis a partir de la elección moral, la consistencia y el realismo de éstos. Señaló, asimismo, la importancia de no olvidar que la caracterización siempre se ve afectada por formalismos propios del género literario al cual pertenece la obra en cuestión; en este

¹ Véase, *infra*, n. 104.

caso, el control sobrenatural de los dioses y, en general, la importancia de elementos fantásticos en la trama novelesca es común.

Helms también rescató la importancia de la caracterización forense de Aristóteles, quien desarrolló en la *Retórica* la trascendencia del concepto τὸ πρέπον; esto es, la adecuación entre personaje y discurso, ya que éste debía reflejar al hablante a partir de rasgos que lo definieran, como las emociones, los hábitos, la edad, la fortuna o el sexo. Este estudioso tampoco olvidó la aportación de la caracterización realista de tipos creada por Teofrasto, la cual contribuía al detalle realista, más que al desarrollo del carácter moral, por tratarse de la enumeración de acciones en una serie de incidentes breves, pero vívidos, inventados para provocar reacciones distintivas. Por otro lado, el estudioso sostuvo que la caracterización sofística-retórica, referida en el *progýmnasma* de la etopeya, no contenía una delineación del *ethos*, sino más bien una exhibición minuciosa del *pathos*. Así entonces, Helms analizó la elección moral, la ausencia o presencia de consistencia y el realismo en cada personaje de la obra de Caritón, desde tres perspectivas: 1) los comentarios o análisis del autor, 2) las acciones que revelan el carácter de cada personaje, y 3) la manifestación del carácter a través del discurso citado.

Recientemente, los estudios miran la novela desde la teoría *progymnasmática*. En 1991, Consuelo Ruíz Montero, en su artículo “Caritón de Afrodiasias y los Ejercicios preparatorios de Elio Teón”, destaca la relación existente entre las prácticas escolares y el surgimiento del género novelístico. Esta dependencia, señalada inicialmente por Erwin Rohde, así como la influencia de la Segunda Sofística en la novela, sigue atrayendo la atención de los investigadores. Justamente, en 2007, Rodolfo González Equihua, en su trabajo de grado “La etopeya en las *Etiópicas* de Heliodoro”, considera de vital importancia dicha relación, avalando la teoría de Rohde que considera a la etopeya como origen y centro

del género. González Equihua, fiel a la división que el filólogo alemán establece sobre la novela, sostiene que en *Leucipa y Clitofonte*, *Dafnis y Cloe* y *Etiópicas* —las llamadas sofisticas por Rohde—, es posible observar que los autores obtuvieron sus argumentos y métodos de caracterización de las escuelas de retórica, afirmando que la sofística explicaría la aparición del género. Y, aunque su marco teórico reproduce escrupulosamente el propuesto por Helms, en su análisis, González Equihua soslaya los atributos propios de los caracteres y la adecuación entre personaje y discurso, haciendo sólo una revisión aislada de cada expresión, sin reparar en los enfoques que dentro de una obra develan el *ethos*. De tal manera, el objetivo del estudioso es exhibir que las caracterizaciones en Heliodoro poseen un sentido y forma esquemática, encuadradas en una serie de recursos retóricos, taxativos de la tradición escolar.

En esta misma línea e impulsado por el proyecto de investigación “Novela y formación retórica: los ejercicios preparatorios y las declamaciones en la novela griega antigua”, desarrollado por la Universidad de Sevilla en 2011,² Regla Fernández-Garrido publica “*Etiópicas* de Heliodoro y los progymnasmata: la etopeya”, donde distingue entre etopeyas simples, dobles o mixtas, sin la intención de indagar en el carácter ni la personalidad de los héroes de Heliodoro. Este trabajo monográfico se añade a “El ejercicio del relato (διήγημα) en la novela griega antigua: Caritón de Afrodisias” de la misma autora que, junto con el de González Equihua, bien podrían definirse como “estudios de la *etopeya progymnasmática* en la novela griega”; ya que ambos siguen con apego formal la estructura

² “Novela y formación retórica: Los ejercicios preparatorios y las declamaciones en la novela griega antigua”, integrantes: María Regla Fernández Garrido (Resp.), Miguel Ángel Vinagre Lobo; Universidad de Sevilla, Departamento de Filología Griega. Vigencia 2009-2011.

que proponen los antiguos manuales de ejercicios retóricos y coinciden en la tendencia de observar la etopeya novelística no como un proceso de caracterización, sino como la expresión de emociones y sentimientos en menoscabo del *ethos*.

Considero que estos análisis a partir de los *progymnasmata* —particularmente de la etopeya—, promueven la idea de que la caracterización en la novela consiste únicamente en las palabras que articula determinado personaje frente a cierta situación; tomadas éstas de modelos eternizados por la tradición que, a manera de molde, se adaptan para expresar, en la mayoría de los casos, un lamento y, por lo tanto, son patéticas y no logran transmitir el carácter del personaje, e incluso la mayoría de los estudiosos llegan a insistir en que los héroes no desarrollan una personalidad dentro de la narración. Si bien es innegable la influencia de los ejercicios retóricos en la creación literaria de la época, los modernos parecen olvidar la naturaleza misma de estos manuales. Los *Progymnasmata* eran guías para la elaboración de composiciones retóricas y literarias que, a partir de prototipos, ejemplificaban la perfección en la ejecución de determinada tarea; de tal manera, estaban sujetas a la manipulación e interpretación de los ejecutantes. Ahora bien, debido a que se trataba de manuales escolares, cada *progymnasma* era expuesto y desarrollado de manera independiente; aunque algunos teóricos, como Elio Teón, dejaban en claro que existía una evidente interrelación entre éstos. No obstante, los estudios recientes parecen soslayar que la etopeya está íntimamente relacionada con otros ejercicios, como el relato o la descripción.

Los modernos tampoco consideran que los *Progymnasmata* establecen sólo los principios imperantes del ejercicio y que su reflexión no es extensa ni muy puntual, tal vez a causa de la brevedad y síntesis que los manuales exigían a sus expositores, ante el tratamiento que hacen de postulados ampliamente acreditados. En consecuencia, trabajar con los ejercicios preparatorios implica entender la teoría retórica a la que éstos aluden. Por ejemplo,

cuando Elio Teón explica el *progýmnasma* de la prosopopeya o etopeya, se centra al máximo en el hallazgo de los argumentos apropiados al personaje y a las circunstancias. Esta construcción argumentativa es detalladamente expuesta a partir de la aplicación de la definición aristotélica de τὸ πρέπον a los elementos constitutivos del ejercicio. Así, resulta evidente que el desarrollo de este concepto exige una instrucción teórica fundada en el método desplegado por los manuales de *Progymnasmata* y, asimismo, es indudable la deuda que ésta tiene con los postulados aristotélicos sobre la construcción elocutiva.

En 2014, Koen de Temmerman publica *Crafting Characters. Heroes an Heroines in the Ancient Greek Novel*, alejándose de este enfoque y rechazando por completo la recepción de la novela griega como un producto o de nulo valor por carecer de la explosión sofística, o demasiado artificial por explotar justamente estos recursos retóricos. De Temmerman lleva a cabo un análisis de la caracterización utilizada en cada novela bajo la premisa de que los conceptos modernos de carácter no asignan fácilmente la forma en que éste fue concebido por los antiguos. Estima que dicho procedimiento es un producto retórico y cargado de valores, aunque también ambiguo, que se alinea con la metodología del autor y con la estructura de la obra, concluyendo que ésta emerge del proceso de narración en sí. De Temmerman destaca el modo en que cada autor informa a sus protagonistas a través de medios directos e indirectos sobre su propia constitución; dichos sistemas forman el núcleo retórico de la caracterización. Aunque en su exposición no conjuga las teorías antiguas ni propone una para el estudio de la novela, su lectura concluye que dicho desarrollo es individual, realista y dinámico, con excepción de Longo; por ello, es de su interés demostrar que los héroes están dotados de realismo psicológico y que cambian a lo largo de la narración.

El objetivo de esta investigación es proponer un concepto integral del significado de la caracterización a partir del cual los novelistas habrían trabajado para diseñar a sus

personajes. Así, habiendo asentado la naturaleza compleja de dicha técnica, se busca analizar el método de caracterización utilizado por cada novelista a partir de una comprensión integral del significado que tenía la personificación para los antiguos. Asimismo, se busca apreciar la individualidad de cada héroe y mostrar cómo la construcción del *ethos* es un mecanismo complejo que pone a prueba a los escritores; pues, aunque ellos deben respetar rasgos distintivos que el género ha dispuesto para el protagonista, los novelistas encuentran en estas figuras la oportunidad de plasmar sus intereses y propuestas, tanto literarias como estéticas.

Sin lugar a duda, la focalización de los estudios de Helms es valiosa porque propone un marco teórico conformado por cuatro estilos de caracterización antigua. Coincido con el especialista en que estos tipos no se excluyen, sino que se complementan. Tener esta visión panorámica rechaza por completo el análisis aislado de los discursos de los personajes, ya que es importante no olvidar que el novelista da idea del carácter a través de muchos medios; por ejemplo, en sus propias descripciones, en las opiniones que el resto de los actores tengan sobre el personaje observado y, por supuesto, en la conducción que éste realice de sí mismo. Un acercamiento de esta naturaleza permite observar rasgos específicos y la evolución o involución del héroe en la trama novelesca.

Asimismo, pienso que gran parte de los postulados de la *Poética* se pueden observar en la novela. Ya que la presente investigación se focaliza en el carácter del héroe de cada obra, es posible distinguir el primero de los atributos propios de un carácter trágico; es decir, que sean buenos. Para ello, es importante señalar que cuando Aristóteles establece las características que definen el *ethos* del héroe trágico a partir de su procedencia épica, subraya que el protagonista del drama debe ser χρηστός, esto es, bueno, “bueno” en tanto que “útil”. Sin embargo, no coincido con Helms, quien rechaza que los héroes de novela puedan ser apropiados (ἀρμόττοντα). Retomemos lo dicho por Aristóteles a este respecto: “En cuanto a

los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos. [...] Lo segundo, que sean apropiados; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible...”.³

En efecto, los caracteres dramáticos pueden ser observados en los personajes de la novela, pero señalando con pertinencia las diferencias propias de cada expresión; por ello, observo que el estagirita relaciona dicho concepto exclusivamente con el género literario. Así, por ejemplo, el carácter dócil y nada masculino que atribuye a las féminas hace referencia a la mujer de la tragedia, que en nada se parece a la de la comedia antigua, como la emblemática Lisístrata, ni tampoco a la heroína de novela. Evidentemente este juicio también está determinado por las normas sociales impuestas en época clásica; por otro lado, la dinámica de la mujer imperial —periodo en que se desarrolla la novela— es diferente y esta nueva interacción social la reflejan las obras. Bajo esta perspectiva, juzgo que los cuatro rasgos de los caracteres dramáticos pueden ser observados en los héroes de las obras que ahora nos ocupan, no así la precisión de tipos que desarrolla Teofrasto, debido a la naturaleza noble de nuestros protagonistas; ésta, sin embargo, es de gran utilidad para el análisis del resto de los personajes que interactúan en las historias. Con todo, ya que no atañen a los protagonistas, no es una teoría que se retome aquí.

Quiero señalar que los esfuerzos por contribuir en el estudio acucioso de estas obras se han vistos recientemente reforzados por la publicación en 2018 de *Dirty Love: The Genealogy of the Ancient Greek Novel*, trabajo en el cual Tim Whitmarsh sostiene como

³ Arist., *Po.*, 1454 a 16-24: Περὶ δὲ τὰ ἦθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἐν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ἦ. [...] Δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ’ οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ τὸ ἠ ἀνδρείαν ἢ δεινήν εἶναι. Las traducciones de la *Poética* son de V. García Yebra, Gredos, 1974.

premisa mayor que la novela griega no constituye un género por carecer de elementos formales que le confieran tal unidad, argumento que evidentemente no comparto. Por tal motivo, antes de dar inicio al examen de la caracterización novelística presentado en esta investigación, se sitúa a los lectores en los incipientes y ambiciosos intentos por construir una teoría poética sobre la novela griega antigua, partiendo del estudio atento del proceso de caracterización en este género. Dicha idea ha sido diseñada atendiendo mayormente la *Poética* de Aristóteles; de tal manera, ésta ha sido retomada y adaptada a la naturaleza de la novela griega antigua. Con base en la estructura de análisis del drama que el filósofo expone, aquí se sugiere un esquema doctrinal, objetivos claros y medios que distinguen a la novela en el amplio universo literario; por lo cual, este trabajo indica términos distintivos y privativos para cada parte del proceso aquí sugerido; siempre soportados en los postulados retóricos aristotélicos, dada la estrecha correspondencia que éstos tienen con la práctica poética. Además, respetando la influencia de los *Progymnasmata* en la creación de la novela, se observa con mayor atención la presencia de dos ejercicios preparatorios, a saber: el relato (διήγημα) y la caracterización (προσωποποιία o ἠθοποιία). La teoría aquí desarrollada busca demostrar que la novela erótica griega se compone de tres elementos cardinales: el personaje (τὸ πρόσωπον), el hecho que éste realiza (τὸ πρᾶγμα) y la conducta imitada, el enamoramiento (πάθος ἐρωτικόν).

Bajo esta perspectiva, se observará detenidamente la construcción del *ethos* en cada novelista. Para ello, se retomarán tres técnicas de caracterización antigua: dos aristotélicas —una que expone el carácter moral de los personajes, expuesta en la *Poética*; otra relativa al pensamiento, difundida en la *Retórica*— y una *progymnasmática* —desarrollada a partir de los ejercicios preparatorios de la etopeya y del relato, expuesta en los manuales de Elio Teón, Hermógenes y Aftonio—. Integrando dichas técnicas en un marco teórico diseñado para

exponer la complejidad del concepto de caracterización en la antigüedad, concibo el carácter (ἦθος) como aquel brío que distingue al hombre a partir de un expreso modo de ser (ἔξις), determinado éste ya por ciertos vicios (κακία), ya por algunas virtudes (ἀρεταί). Asimismo, subrayo que esta naturaleza halla su distinción en las circunstancias que definen al individuo, tales como la edad (ἡλικία), la fortuna (ἡ τύχη) o las pasiones (τὰ πάθη).

Habiendo entendido la caracterización como un recurso que sirve para revestir de intimidad a un héroe, como el diseño literario de idiosincrasias, lógico es que sea considerada como una traza de índole particular e independiente, no sólo entre personajes, sino incluso entre novelistas. Por dicha razón, el carácter (ἦθος) de los protagonistas es observado aquí a partir de las tres aristas indicadas por Helms, esto es: 1) el juicio del poeta, autor o narrador; 2) las acciones del héroe; 3) las expresiones o discursos de éste; y añadido una más, 4) las opiniones vertidas por otros personajes. Descubrir el espíritu del protagonista exige observar bajo un lente que abarque el universo entero de la obra; porque es importante demostrar que la caracterización —como conjunto de actos individuales— es un recurso de constitución personal y de naturaleza social, y que tal desarrollo sucede también en la novela erótica griega.

Vale la pena subrayar que este género favorece el cambio de escenarios con relativa facilidad, así como la marcha del tiempo con mayor o menor presteza. La dupla de amorosos recorre casi la totalidad de la narración alejados uno del otro; aunado a ello, la enorme cantidad de aventuras que los retan también los constriñen a enfrentar peligros no menores. Así, la novela motiva el desarrollo y la evolución anímica de los héroes, quienes inician las historias sin grandes problemas y emprenden un largo camino de dificultades que los obligarán a hacer uso de habilidades, ya conocidas, ya recién aprendidas, para concluir su travesía con un espíritu diferente. El análisis aquí expuesto observa la caracterización

novelística como un conjunto de acciones que revisten a los héroes de un temperamento; por lo tanto, son oportunamente señalados los rasgos que los individualizan. Dichas singularidades son rastreadas a lo largo de la obra para advertir cómo los autores someten a sus personajes a un cambio constante que ostenta no sólo el realismo psicológico patente en las figuras del género, sino también la maduración emocional que inspira la novela a través de sus argumentos.

El marco teórico para el análisis de la caracterización de los héroes novelísticos es una propuesta de esta investigación que busca, fundamentalmente, contribuir a la observación acuciosa de la complejidad de aquellas personalidades que lideran estos relatos de amor y aventuras. A pesar de que los estudios sobre la novela griega son relativamente jóvenes y que mucho se ha avanzado en torno a la estructura narrativa del género, a su público o a su construcción retórica, el carácter de sus personajes —mayormente el de los protagonistas, en especial el de los héroes— se ha declarado una y otra vez como algo inexistente. Los amorosos de estas obras han sido vistos desde Rohde hasta la actualidad como entidades prototípicas que simplemente generan cambios de escenario y que —a partir de un esquema inamovible de expresiones, emociones y acciones— dan la ocasión para el desarrollo de un relato y este trabajo aspira mostrar que ello es falso. Esta investigación tiene como propósito demostrar que los novelistas, seguidores de los procesos de creación literaria y retórica —puntualmente estudiados desde Aristóteles—, llevan a cabo en los protagonistas de sus obras una caracterización dinámica, elaborando personajes inmersos en una evolución ética, social y funcional en el universo diseñado por el autor.

Es verdad que Helms fue el primero en señalar la complejidad en el diseño de los personajes de Caritón; décadas más tarde, De Temmerman subrayaría el dinamismo evidente en el carácter de los protagonistas. Sin embargo, aunque los estudios de ambos son

innovadores, presentan un análisis incompleto y en ocasiones endeble a causa de la falta de un marco teórico sólido. Por ello, el mayor compromiso de este trabajo es afanarse de manera clara en dicha tarea, estableciendo un concepto entero de caracterización a partir de las observaciones derivadas de la teoría poética y retórica que antecedieron al género que nos ocupa. Decidí poner a prueba dicha idea de lo que significa *crear una personalidad* en los héroes de estas narraciones, porque ellos suelen ser justamente los señalados como las entidades carentes de toda individualidad dentro de la novela.

En aras de un conocimiento más genuino acerca de la naturaleza de estas obras, mi investigación expone una definición y una estructura cuidadosa del género para entender la diversidad de su construcción; por lo cual, no pretende ser un estudio parcial sobre la consabida influencia de los *progymnasmata* en la novela, sino una exposición interdisciplinaria de la caracterización en estas obras, en las cuales se conjuga en gran parte el conocimiento poético y retórico anterior. El marco teórico que muestro es innovador, pues este género no ha sido examinado bajo dicha perspectiva que señala especialmente la influencia aristotélica en la construcción del carácter dinámico de los héroes de novela; ya que los estudios publicados hasta ahora relacionados con el género se distinguen ciertamente por su visión unidisciplinaria, en la cual se constriñe el genio de sus autores sólo bajo el lente de uno u otro ejercicio retórico, incluso sin que éstos converjan.

Baste decir que a falta de una interpretación multifacética de la teoría de los *progymnasmata*, bajo la ausencia de un concepto integral sobre la caracterización antigua, a causa de una falta de interés por redefinir la novela erótica, del desconocimiento que existe en torno a la creación de personalidades en este género, a que los intentos por demostrar la técnica que tal proceso demanda son notoriamente escasos y a que la propuesta de análisis aquí desarrollada es nueva, la bibliografía de esta investigación carece de trabajos pasados o

actualizados al respecto; situación que espero haber superado apoyada en los teóricos literarios antiguos, en los análisis de Helms y De Temmerman, y en otros tantos modernos que han incursionado parcialmente en la caracterización antigua. Por ello mismo, este trabajo también intenta llenar la laguna de escasa bibliografía sobre el tema, abrir una nueva senda de investigación en torno al género y promover que la visión conjunta entre poética y retórica favorece un acercamiento más genuino al pensamiento antiguo.

I. A PROPÓSITO DE UN GÉNERO CONOCIDO COMO NOVELA

Las obras griegas que actualmente se denominan *novelas* son consideradas el último género que los helenos habrían desarrollado y han sido, desde su creación, un desafío notable para los estudiosos de las letras ya que no hay tras ellas ni teoría ni nombre que las distinga en el universo creativo hasta entonces existente. Ya en el siglo IX d. C. Focio, patriarca de Constantinopla, clasifica dentro de su *Biblioteca* las obras de Jámblico, Aquiles Tacio y Heliodoro con el vocablo δραματικόν.⁴ Estos esfuerzos de catalogación han sido bastante útiles en cuanto que el argumento desarrollado por Jámblico es transmitido por el propio Focio, y a los otros dos escritores los conocemos de manera directa.

Pasarían varios siglos para volver a ver un intento por nombrar y agrupar estas obras: en 1670 Pierre-Daniel Huet, obispo de Avranches, quien traduce *Dafnis y Cloe*, se interesa por determinar los parámetros que siguen las obras que reconoce como narrativa novelesca, a las cuales llama *roman*, en francés. Huet escribe su *Traité sur l'origine des romans* a partir de su conocimiento sobre las piezas de Aquiles Tacio, Longo, Heliodoro, los latinos Petronio y Apuleyo, así como la simple noción del nombre de Caritón y Jenofonte de Éfeso, quienes aún no habían sido editados.⁵

Es importante señalar que el *roman* inauguró en la Francia del siglo XII un movimiento que buscaba convertir las obras de los *auctores* latinos a lengua romance, logrando conseguir que estas piezas se convirtieran en interpretaciones de la realidad en que surgieron. La aparición de este nuevo género de ficción coincidió con la revolución que sufrieron las literaturas vulgares al dejar la oralidad para comenzar el largo camino de la

⁴ Véase, *infra*, nn. 21-24.

⁵ Cf. P. D. Huet, 1672.

escritura. Siendo esto así, con el exigente público de las cortes, dichas obras fueron puestas en romance (*mettre en roman*), de ahí su nombre, y fueron escritas en octosílabos pareados, metro muy cercano a la prosa e ideal para ser recitado.⁶ El *roman* evolucionó conservando el argumento ficcional, aunque, abandonando la métrica, siguió su camino a través de la prosa.

Así, Huet define las obras de Caritón, Jenofonte, Aquiles Tacio, Longo y Heliodoro como *romans*, más concretamente como:

Historias fingidas de aventuras amorosas, escritas en prosa con arte, para el placer y la instrucción de los lectores [...] Digo *historias fingidas* para distinguirlas de las verdaderas. Añado de *aventuras amorosas* porque el amor debe ser el principal argumento de la novela. Conviene que estén *escritas en prosa*, para conformarse al uso de nuestro siglo. E importa que estén escritas *con arte*, y según ciertas reglas; de otro modo, serían una amalgama confusa, sin orden ni belleza. El fin principal de las novelas, o al menos el que debe serlo y que deben proponerse quienes las componen, es la *instrucción de los lectores*, a los cuales se debe siempre hacer ver la virtud coronada, y el vicio castigado. [...] La diversión del lector, que el hábil novelista parece proponerse como objetivo, es tan sólo un fin subordinado al principal, que es la instrucción del intelecto, y la corrección de las costumbres; y las novelas son más o menos regulares según se alejen más o menos de esta definición y de este fin.⁷

Huet señala una serie de características que comparten estas obras y distingue rasgos comunes de forma y contenido que las homologan: así, en cuanto a su forma, observa el uso de la prosa y la pulida técnica narrativa de sus escritores; en cuanto al contenido, advierte que el argumento de las *romans* está construido por un asunto ficticio que tiene como eje central de acción las aventuras y el amor, e incluso apunta una clara funcionalidad de este grupo de obras: la enseñanza moral. La propuesta de Huet de llamar a estas obras *romans* o

⁶ Cf. J. Rubio Tovar, 1990, p. 29.

⁷ Cf. P. D. Huet, 1672; traducción de C. García Gual, 1972, p. 13.

novelas, entendidas como relatos en prosa de cierta extensión que se ocupan de un asunto artificialmente construido, fue bien acogido. Las creaciones de Aquiles o de Longo son distinguidas en la lengua italiana como *romanzo*, en la francesa o alemana como *roman*; no así en la inglesa, en la cual reciben el nombre de *novel* o en español, *novela*. Aunque en Italia, entre finales del s. XIV y principios del s. XV, el *romanzo* designa la narrativa extensa en prosa, hacia finales del s. XIV surge un género lírico entre la cultura hispánica que es llamado *romance*; por ello, en nuestra lengua, *novela* refiere relato extenso de ficción y se suele diferenciar entre novela y novela corta.

Novella —palabra italiana que significa nueva, noticia o relato—⁸ comenzó a utilizarse durante la llamada Baja Edad Media para denominar a aquellas narraciones breves de ficción que buscaban entretener a un creciente sector de la población ávido de distracción; pues, gracias al desarrollo económico que traslada la economía de los campos a la fundación de ciudades, la naciente burguesía viaja de aquí para allá. Ante las soledades que se acrecientan, frente a los tiempos de espera, surge el anhelo por el relato distractor, ya caballeresco para escuchar en el castillo, ya religioso para leer en el convento, ya picaresco para seducir en el mesón. Fuera uno u otro el escenario, fuera uno u otro el deleite literario, en la *novella* coincide “el gusto de narrar para entretener, la admiración por la inteligencia y la argucia, el placer de lo maravilloso, el deseo de hablar bien, la apetencia de nuevos

⁸ Cf., J. Rest, 1971, p. 5. Esta acepción como “novedad” deviene de su origen jurídico-latino *Novellae, -arum*, término acuñado por Teodosio II —emperador romano de Oriente— quien llamó *Novellae* a la promulgación independiente de una legislación ya codificada. El emperador inició este proceso en el año 429, emitiendo en 437 las primeras de ellas, las cuales fueron confirmadas por Valentiniano III —emperador romano de Occidente— un año después.

conocimientos y el realismo narrativo”.⁹ Es importante señalar que las definiciones de lo que hoy conocemos como “novela” resaltan por carecer de precisión en la descripción del fondo y la forma de esta clase de narrativa ficcional elaborada. En realidad, términos como *roman* o *novel* guardan relación con el origen de las literaturas nacionales europeas y con la controversia no resuelta entre antiguos y modernos sobre la naturaleza de este tipo de creación literaria.

Así, durante el Renacimiento, Masuccio de Salerno, el llamado Boccaccio napolitano, en su *Il Novellino*, obra del año 1476, recopila 50 *novelle* o historias cortas engarzadas entre sí, ya por una dedicatoria, ya por una conclusión. En 1554, el monje dominico Matteo Bandello retoma dichos relatos haciéndolos evolucionar hasta lo que se conocerá como *novella*, esto es, narraciones independientes y completas.¹⁰ Dicha obra se popularizó y fue traducida al francés en las *Histoires tragiques* de François de Belleforest. Resulta por demás interesante que, habiendo conseguido semejante avance del *novellino* de Masuccio a la *novella* de Bandello, Belleforest llame *histoire*, historia, a su reinterpretación de la obra de

⁹ Cf. *El novellino*, p. II.

¹⁰ Cf. J. S. Paredes Núñez, 1986, p. 134, quien explica la evolución de la esencia compiladora del *novellino* hasta la madurez narrativa de la *novella*: “Esta búsqueda artística consciente suprime definitivamente el armazón del marco y hace a la *novella* independiente. A partir de este momento, la *novella* busca un arte narrativo que se basta a sí mismo, atento sobre todo a la plenitud de la ejecución. Bandello desarrolla todas las posibilidades del tema con una técnica ampulosa y cargada de ornamentación. Ya no importa la cuidadosa construcción del relato en busca del momento punta culminante, sino el contenido, la acción complicada o el suceso de horror. Fueron, sin embargo, los traductores y refundidores de Bandello los que dieron el impulso definitivo a la evolución del arte de la *novella* terminando el proceso de una nueva forma narrativa que se cultivó de manera particular en Francia y España”.

Matteo, trayendo a escena la complejidad que significa denominar esta clase de narrativa y obligándonos a recordar un juicio de Juliano “el Apóstata” en el que parece aludir a la similitud entre estas *novelas* griegas y la historia:

Nos convendría leer obras de **historia**, cuantas fueron escritas sobre hechos reales, pero aquellas que son **ficciones** narradas en forma de **historia** por los antiguos debemos rechazarlas, como las de **temática erótica** y, en una palabra, todas las semejantes [...] tampoco cualquier lectura conviene al consagrado al sacerdocio, porque **los discursos** producen en el alma una cierta disposición y poco a poco despiertan **las pasiones** y luego, de repente, encienden **una llama terrible** de la que pienso que es necesario mantenerse a distancia.¹¹

Juliano habla acerca de una clase de narrativa que parece compartir con el género histórico algunas características formales, aunque no de fondo. Estas ficciones a las cuales hace referencia se asemejan a la historia quizá en cuanto que se tratan de relatos extensos, en prosa, con personajes determinados; no obstante, difieren de ésta por su naturaleza artificial y sus asuntos amorosos. Juicio que lleva invariablemente a cuestionarse cómo se autoreconocían los escritores de esta clase de obras frente a sus propias creaciones y, en general, en el universo literario de su época. Por ello, vale la pena recordar las líneas iniciales de la primera pieza catalogada como *novela*, esto es, *Quéreas y Calíroo*:

¹¹ Jul., *Ep.*, 89 b: Πρέποι δ' ἂν ἡμῖν **ἱστορίαις** ἐντυγχάνειν, ὅποσαι συνεγράφησαν ἐπὶ πεπονημένοις τοῖς ἔργοις· ὅσα δέ ἐστιν ἐν **ἱστορίαις** εἶδει παρὰ τοῖς ἔμπροσθεν ἀπηγγελμένα **πλάσματα** παραιτητέον, **ἔρωτικὰς ὑποθέσεις** καὶ πάντα ἀπλῶς τὰ τοιαῦτα [...] οὕτως οὐδὲ ἀνάγνωσμα πᾶν ἱερωμένῳ πρέπει· ἐγγίνεται γάρ τις τῇ ψυχῇ διάθεσις ὑπὸ **τῶν λόγων**, καὶ κατ' ὀλίγον ἐγείρει **τὰς ἐπιθυμίας**, εἴτα ἐξαίφνης ἀνάπτει **δεινὴν φλόγα**, πρὸς ἣν, οἴμαι, χρὴ πόρρωθεν παρατετάχθαι. Traducción de J. García Blanco y P. Jiménez Gazapo, Gredos, 2002.

Yo, Caritón de Afrodísias, amanuense del orador Atenágoras, **haré un relato de amor** que sucedió en Siracusa.¹²

Este comienzo diáfano, que pareciera ingenuo, se presenta como una introducción estricta y útilmente ortodoxa para una clase de expresión literaria en construcción, una que comienza a formar sus propios límites y ambiciones. Ya el primero de los maestros de la lengua griega muestra la conveniencia de subrayar desde un comienzo los objetivos de la empresa a realizar: “La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles, / maldita, que causó a los aqueos incontables dolores...”.¹³ El cambio de objetivos en el manejo de la lengua no soslaya dicho procedimiento: “Ésta es la exposición del resultado de las investigaciones de Heródoto de Halicarnaso para evitar que, con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido y que las notables y singulares empresas realizadas, respectivamente, por griegos y bárbaros —y, en especial, el motivo de su mutuo enfrentamiento— queden sin realce”.¹⁴ Heródoto inicia su ingente proyecto con una presentación de sí mismo y la clarificación de sus propósitos con la delimitación manifiesta de los objetivos de su obra, esto es, la presentación de un hecho

¹² Charito, 1. 1, 1: Χαρίτων Ἀφροδισιεύς, Ἀθηναγόρου τοῦ ῥήτορος ὑπογραφεύς, **πάθος ἐρωτικὸν ἐν Συρακούσαις γενόμενον διηγῆσομαι**. Las citas griegas de *Quéreas* y *Calírroe* utilizadas en la presente investigación corresponden a la edición de G. Molinié (ed.), *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, Paris, Les Belles Lettres, 1979. Las traducciones al español son mías, así como las negritas, ya que permiten destacar los términos utilizados en el presente análisis.

¹³ Hom., *Il.*, I 1-2: Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε... Traducción de E. Crespo, Gredos, 2015.

¹⁴ Hdt., 1. 1-5: Ἡροδότου Θουρίου ἱστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι, τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλέα γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι’ ἣν αἰτὴν ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι. La traducción es de C. Schrader, Gredos, 2006.

histórico con afán interpretativo y explicativo. Por un lado, el proemio funciona para un escritor que se desarrolla en un ámbito nuevo —la investigación antropológica, histórica y social— pues, habiendo delimitado sus aspiraciones principales abre la brecha por la cual transitará su escrito y, por otro, el lector o escucha de dicho trabajo es informado desde un inicio que está frente a los resultados de una investigación, no de una obra lírica.

La autodeterminación del escritor frente a su trabajo también preside el relato de la guerra del Peloponeso: “Tucídides de Atenas escribió la guerra entre los peloponesios y los atenienses relatando cómo se desarrollaron sus hostilidades, y se puso a ello tan pronto como se declaró, porque pensaba que iba a ser importante y más memorable que las anteriores”.¹⁵ La observación y el razonamiento de un hecho trascendental para la sociedad helena y los afanes historicistas definen la obra, el género, la clase del relato, a los receptores.

También Caritón, quien se declara como natural de Afrodiasias, se presenta frente a su público como el secretario del abogado Atenágoras. Ésta es la única información que se tiene del escritor, cierta o retóricamente diseñada, sólo esto se conoce de él; y, aunque estos datos no poseen factibilidad, sí es posible comprobar el objetivo, la forma y el contenido de la obra que presenta. Caritón dice que “relatará una historia de amor” que sucedió en Siracusa, un πάθος ἐρωτικὸν διηγήσομαι;¹⁶ así, en un intento por definir su obra, informa que se ocupará de hacer un relato (διήγημα).

¹⁵ Th., 1. 1, 1: Θουκυδίδης Ἀθηναῖος ξυνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων, ὡς ἐπολέμησαν πρὸς ἀλλήλους ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου καὶ ἐλπίσας μάγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων... Traducción de J. J. Torres Esbarranch, Gredos, 2015.

¹⁶ En el siglo I a. C., Partenio de Nicea presenta en el proemio de su obra el tópico del πάθος ἐρωτικὸν dentro del universo de las letras helenas; aunque, como el propio Partenio

Longo, por su parte, llama a su obra “pintura” (γραφή): “En Lesbos, mientras cazaba en un bosque de las Ninfas, vi el espectáculo más hermoso de cuantos había visto: una imagen pintada, **una historia de amor**. Bello también el bosque: arbolado, florido, regado: una sola fuente alimentaba todo, flores y frutos. Empero, era más grata **la pintura**, tanto por su arte extraordinaria como por su **fortuna amorosa**”.¹⁷ Si bien, concibe su obra como una imagen, el argumento no cambia al presentado por sus predecesores: el relato de aventuras amorosas. Un poco más adelante, él mismo pone en voz de Pan un concepto diferente de su texto: “Arrastrasteis de los altares a una doncella (*sc.* Cloe) de quien Eros quiere hacer **una**

señala, no con una intención creativa, sino como una simple enunciación con finalidad mnemotécnica. Parth., 1, 1: Μάλιστα σοὶ δοκῶν ἀρμόττειν, Κορνήλιε Γάλλε, **τὴν ἄθροισιν τῶν ἐρωτικῶν παθημάτων** ἀναλεξάμενος ὡς ὅτι πλεῖστα ἐν βραχυτάτοις ἀπέσταλκα (“Por creer, Cornelio Galo, que a ti más que a nadie te puede resultar agradable, te envío la presente **colección de sufrimientos de amor**, que he escogido y dispuesto en la forma más breve posible”). Traducción de J. L. Navarro González y A. Melero, Gredos, 1981.

¹⁷ Longus, 1. 1: Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον· εἰκόνα γραπτὴν, **ἱστορίαν ἔρωτος**. Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσος, πολὺδένδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον· μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα· ἀλλ’ ἡ **γραφὴ** τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ **τύχην ἐρωτικὴν**. Traducción de L. Rojas Álvarez, UNAM, 1988.

Cuando Longo distingue su obra como una pintura o una descripción (γραφή), se ciñe al precepto aristotélico de la mimesis poética que señala (Arist., *Po.*, 1460 b 8-9): Ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡσπερ ἀνὴρ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός... (“Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero...”). Para una explicación más amplia del concepto, cf. 1447 a 18-20; 1448 a 4-5; 1450 a 26-29; 1450 a 39 – 1450 b 3; 1454 b 10-11; 1460 b 31-32.

fábula".¹⁸ Aquí Longo coincide con Aquiles Tacio en nombrar, cada uno a su propia obra, como μῦθος.

La pieza de Aquiles Tacio inicia con una conversación entre un extraño y el protagonista, Clitofonte; aquél arenga al joven a contar su vida, a lo que el héroe afirma: "Remueves un montón de **cuentos**, pues las mías parecen **fábulas**".¹⁹ La voz de Clitofonte funge como narrador intradieético a lo largo de toda la pieza y son los juicios de este personaje, dispersos aquí y allá, los cuales califican una y otra vez el contenido de su relato como fábulas o mitos, μύθοι. Incluso, casi al final de la obra, cuando Leucipa cuenta lo que había soportado, Clitofonte le pregunta: "¿No vas a exponer **el mito** de los piratas de Faros y el enigma de la cabeza cortada allí, para que también tu padre lo escuche? Pues sólo esto falta para comprender todo **el drama**".²⁰

Para la definición de esta clase de literatura encontramos el término "relato" (διήγημα), "pintura" (γραφή), "historia" (ιστορία), "fábula" o "mito" (μῦθος) y Aquiles Tacio añade "drama" (δρᾶμα). Entre estos autores que nosotros distinguimos como novelistas no existe unanimidad acerca de la clase de ejercicio que realizan; aunque ya en la misma antigüedad surgió la inquietud por agrupar y definir desde un nombre unificador estas obras que comparten rasgos comunes en su fondo y forma. Focio, en su *Biblioteca*, clasifica el

¹⁸ Longus, 2. 27, 2: ἀπεσπάσατε δὲ βωμῶν παρθένον, ἐξ ἧς Ἔρωσ μῦθον ποιῆσαι θέλει.

¹⁹ Ach. Tat., 1. 2, 2: Σμῆνος ἀνεγείρεις, εἶπε, λόγων· τὰ γὰρ ἐμὰ μύθοις ἔουκε. Traducción de L. Rojas Álvarez, UNAM, 1991.

²⁰ Ach. Tat., 8. 15, 4: Οὐκ ἐρεῖς ἡμῖν τὸν μῦθον τῶν τῆς Φάρου ληστῶν καὶ τῆς ἀποτμηθείσης ἐκεῖ τὸ αἰνίγμα κεφαλῆς, ἴνα σου καὶ ὁ πατήρ ἀκούσῃ; τοῦτο γὰρ μόνον ἐνδεῖ πρὸς ἀκρόασιν τοῦ παντὸς δράματος.

escrito de Aquiles Tacio como: “Una obra **dramática** que introduce furtivamente algunos episodios de amores ilícitos”.²¹ Lo define como δραματικόν; es decir, un texto de naturaleza dramática, conformado a partir de un argumento que retrata cierta clase de amores.

Sobre Heliodoro, Focio señala: “La obra es **dramática** [...] la narración está adornada por infortunios posibles, esperables e inesperados y fantásticas salvaciones de desdichas [...] Teje el amor de un hombre y una mujer, muestra un anhelo por custodiar con esmero la virtud. Los personajes son Cariclea y Teágenes, dos castos amantes...”.²² El erudito clasifica las obras de Aquiles y Heliodoro bajo un tipo común de escritura: califica la de Heliodoro como τὸ σύνταγμα δραματικόν, un libro de carácter dramático que contiene un argumento lleno de elementos sorprendentes que enmarcan una historia de amor, aunque no como la retratada por Aquiles; sino que los amores de Teágenes y Cariclea poseen una naturaleza casta. Con todo, ambas piezas son dramas y sus argumentos representan una historia de amor principal envuelta en variadas vicisitudes que enriquecen la trama.

Focio también habla sobre las obras de Antonio Diógenes y Jámblico, las cuales sólo son conocidas a partir de los resúmenes que el patriarca elabora en su *Biblioteca*; sobre el primero señala que creó una “obra dramática”,²³ de Jámblico dice: “Se leyó el **drama** de Jámblico que representa los amores. [...] Estos tres escritores (*sc.* Jámblico, Aquiles Tacio y

²¹ Phot., *Bibl.*, 87: Ἔστι δὲ **δραματικόν**, ἔρωτάς τινας ἀτόπους ἐπεισάγον. Las traducciones de Focio son mías.

²² Phot., *Bibl.*, 73: Ἔστι δὲ τὸ σύνταγμα **δραματικόν** [...] Καὶ πάθει δὲ τὰ μὲν παροῦσι τὰ δὲ ἐλπίζομενοῖς, τὰ δὲ καὶ ἀνελπίστοις διαποικίλλεται ἢ διήγησις, καὶ παραδόξοις ἐκ συμφορῶν σωτηρίαις [...] Ἔρωτα μὲν ἀνδρὸς ὑφαίνει καὶ γυναικός, σωφροσύνης δὲ δείκνυσι πόθον καὶ φυλακὴν ἀκριβῆ. Καὶ ἔστιν αὐτῷ ἢ τοῦ δράματος ὑπόθεσις Χαρίκλεια καὶ Θεαγένης σώφρονες ἀλλήλων ἐρασταί...

²³ Phot., *Bibl.*, 166: Δραματικόν οἱ λόγοι.

Heliodoro), que exponen más o menos un mismo argumento, expusieron intrigas de dramas eróticos [...] En verdad, Jámblico se distingue tanto por la excelencia de estilo, disposición y orden de la narrativa, que es digno de consideración que no haya empleado su técnica y fuerza en asuntos más dignos y no en burlas y **ficciones**".²⁴

Focio retoma el término, *πλάσμα*, ficción, señalado por Juliano²⁵ para describir aquellos textos que reconocía como censurables para la formación de los sacerdotes; característica que exige explorar el uso de la ficción entre los antiguos. El primer ejemplo de ello data del siglo VIII a. C., la *Odisea*.²⁶ El siglo V a. C. y la profesionalización de la retórica que en él se dio permitieron un extenso desarrollo del argumento ficcional con las *Historias* de Heródoto, las *Tetralogías* de Antifonte —primera ficción consciente en prosa—, y las piezas sofisticas originadas del mito como el *Encomio de Helena* o la *Defensa de Palamedes*

²⁴ Phot., *Bibl.*, 94: Ἀνεγνώσθη Ἰαμβλίχου **δραματικόν**, ἔρωτας ὑποκρινόμενον. [...] οἱ γὰρ τρεῖς οὗτοι σχεδόν τι τὸν αὐτὸν σκοπὸν προθέμενοι ἐρωτικῶν δραμάτων ὑποθέσεις ὑπεκρίθησαν [...] Ὁ μέντοι Ἰάμβλιχος, ὅσα γε εἰς λέξεως ἀρετὴν καὶ συνθήκης καὶ τῆς ἐν τοῖς διηγήμασι τάξεως, καὶ τοῖς σπουδαιωτάτοις τῶν πραγμάτων ἀλλ' οὐχὶ παιγνίοις καὶ **πλάσμασιν** ἄξιος τὴν τῶν λόγων τέχνην καὶ ἰσχὺν ἐπιδείκνυσθαι.

²⁵ Véase, *supra*, n. 11.

²⁶ La *Odisea*, el poema homérico que canta el viaje de regreso a Ítaca del héroe Odiseo. La novela griega retomará siglos más tarde la importancia de este motivo a través de sus héroes, quienes buscan sin descanso volver a casa en medio de un recorrido físico que termina por erigirse como una evolución anímica. Al igual que Odiseo, los jóvenes de la novela retratan las vicisitudes propias del hombre en diversos entornos: grescas con enemigos, pérdida de amigos, hermosas mujeres seductoras, soledades, tristezas, añoranzas, desesperanzas, sentimientos de desasosiegos ante la indiferencia divina, pero también la protección de seres celestiales; todas ellas situaciones tornadizas que motivan a los jóvenes protagonistas a mirarse a través de una acuciosa mirada introspectiva.

de Gorgias. El siglo IV a. C. es ya escenario de obras híbridas con tintes biográficos, novelísticos, utópicos y pedagógicos como la *Ciropedia* de Jenofonte²⁷ y, en general, de biografías fantásticas como la *Vida de Alejandro*.²⁸ No es hasta el siglo II a. C. que surge la primera ficción en prosa con el único afán de entretener, *Relatos milesios* de Arístides de Mileto, quien desarrolló la llamada *fabula milesia*, una narración en primera persona que enmarcaba una serie de relatos más breves y que contenía elementos folclóricos como la transformación de un hombre en burro²⁹ —dicha obra es conocida a través de los pocos fragmentos conservados de la traducción de Cornelio Sisena del año 80 a. C.³⁰

²⁷ Cf. J. Tatum, 1994, pp. 15-28.

²⁸ Sobre el rastreo de los orígenes de la novela desde los ss. V y IV a. C. y su relación con la comedia, tragedia y retórica, cf. S. Trenkner, 1958.

²⁹ Siglos más tarde, el humanista Alejo Venegas identifica claramente este género como propio para la distracción: “Hay otra fábula que se dice milesia, que es la que en romance se dice conseja. Dícese milesia de la ciudad de Mileto en Ionia, adonde por la mucha ociosidad de la tierra se inventaron las consejas...”. Su contemporáneo Luis Vives la señala incluso como relativa a los asuntos amorosos, lo cual, a su juicio, la convierte en inferior: “...una pura pérdida de tiempo, como en los convites y tertulias de hombres y mujeres, cual lo es toda la literatura erótica. Fue Luciano el primero que a las conversaciones amatorias las llamó milesias, y Marciano Capella infligió este nombre a determinadas ficciones poéticas. Por dar un nombre preciso de autor de escritos milesios, daré el de Arístides, que escribió algunos libros de ese jaez, y Apuleyo un *Asno* famoso tomado de Luciano y luego enjaezado por él. Apuleyo, ya en el propio comienzo de la obra, dice claramente que tiene ese carácter. Dice: Ahora te voy a deleitar con esta novela milesia. Fábulas de éstas son las patrañas que cuentan las viejas a los niños para que no lloren o no molesten...”. Cf. A. Venegas, 1541; J. L. Vives, 1947-1948.

³⁰ Sobre la influencia de la *fabula milesia* en la novela latina, cf. C. Moreschini, 1990; C. Carmignani, 2009.

Es importante aclarar que aun cuando las obras conocidas como *novelas* —género desarrollado en prosa— son ficciones, entre las letras helenas, no toda ficción es relato novelístico.³¹ Los textos de Caritón o de Aquiles Tacio surgen como producto de la evolución de temas y de estructuras poético-mitológicas tanto de la épica como de la tragedia; dicha variedad de sustratos que conforman la herencia de esta última expresión literaria helena le confieren tanto riqueza como complejidad.³² Ahora bien, debido a que surgió en un momento de importantes cambios en los ámbitos social, cultural y político del pueblo griego, las referencias de los antiguos son notablemente escasas. Por otro lado, el género se desarrolló y transmitió sin circunspección teórica, quizá el ejercicio constante de esta forma de escritura a lo largo de tantos siglos, así como las libertades concedidas por la prosa y la literatura de ficción³³ fueron las causas que favorecieron el desarrollo de ambas circunstancias.

También es cierto que el periodo en el cual surge y florece esta nueva literatura coincide con la entronización del Imperio Romano y, con ello, el confinamiento de la práctica forense a los centros de enseñanza,³⁴ los cuales aleccionaban a los jóvenes sobre la teoría y

³¹ Cf. J. R. Morgan y R. Stoneman, 1994, pp. 1-9.

³² Para un análisis detallado sobre los modelos literarios que abastecieron esta nueva narrativa, poseedora de elementos propios de la tradición épica, utópica, historiográfica, dramática, elegíaca hasta relatos orales, cf. C. Ruiz-Montero, 1996, pp. 29-85.

³³ Cf. C. Ruiz-Montero, 2005, pp. 315-318.

³⁴ Los centros que se dedicaban a la enseñanza de retórica atendían tres ejes de aprendizaje: la enseñanza de la teoría, el estudio de los modelos y los ejercicios de aplicación. En un inicio, el retórico buscaba que el alumno memorizara una lista de vocabulario técnico, así como una serie de esquemas con gran variedad de temas. Aprendido esto, proseguía con el análisis de las cinco partes de la retórica: invención, disposición, elocución, mnemotecnica y acción, para introducir al discípulo en el ejercicio del elogio. El siguiente curso consistía en el estudio de los modelos-tipo de obras consagradas; un canon de autores que variaba,

el estudio de los modelos retóricos en manos del σοφιστής ο ῥήτωρ.³⁵ En la nueva atmósfera que trajo consigo la monarquía, estos conocimientos se afianzaban de mejor manera a través de los llamados ejercicios de aplicación, ejercicios preparatorios o *progymnasmata* (προγυμνάσματα),³⁶ los cuales son conocidos gracias a los manuales de enseñanza conservados. En dichos compendios, los profesores aleccionaban a través del ejemplo de autores consagrados y por medio de la ejecución constante de modelos perpetuados por éstos.

según el maestro, para ejemplificar más claramente el desempeño de la elocuencia magistral en diversos géneros literarios. Finalmente, aleccionaba sobre los ejercicios de aplicación. Cf. H. I. Marrou, 2004, p. 260.

³⁵ R. González Equihua, 2012, pp. I-XIII, realiza un actualizado recuento de las investigaciones en torno a los sistemas de enseñanza de la antigüedad; destaca a especialistas como A. Stramaglia, R. Criatore, T. Morgan o Y. L. Too, quienes están interesados en observar la enseñanza más como una exposición individual y en constante cambio que como un sistema generalizado. Para ello, Equihua señala que los estudiosos se alejan de testimonios como el de Quintiliano y recurren a pruebas más incluyentes como hallazgos papiráceos, tablillas y óstraca.

³⁶ El término *progymnasmata* (προγυμνάσματα) se encuentra por primera vez en la *Rhetorica ad Alexandrum*, atribuida a Anaxímenes de Lámpsaco (380-320 a. C.), maestro de Alejandro Magno. La palabra aparece sólo en una ocasión (28, 4) y con un significado general de práctica o uso constante; sin embargo, la ambigüedad del vocablo en el propio contexto hace suponer que esta expresión, la cual se convirtió tiempo después en voz acreditada, habría sido superpuesta en el texto. Para las otras variantes propuestas, cf. P. Wendland, 1916, pp. 486-490. En los tratadistas posteriores, el término adquirió la acepción de ejercicio preparatorio, aunque los manuales retóricos conservados de Elio Teón, Hermógenes y Aftonio utilizan indistintamente la palabra *progymnasmata* (προγυμνάσματα), *gymnasmata* (γυμνάσματα) y *gymnasia* (γυμνασία). Cf. Ma. D. Reche (trad.), “Introducción” a *Ejercicios de retórica*, p. 14.

Así, el sistema escolar canonizó y conservó escritores anteriores y diseñó un sistema de aprendizaje y creación literaria a través de éstos.³⁷

Este uso y práctica escolar de la retórica posibilita el surgimiento de un movimiento socio-político-cultural conocido como Segunda Sofística,³⁸ periodo en el cual, más que ser método de enseñanza superior, la retórica ejerce una influencia dinámica que permea toda clase de producción literaria.³⁹ Es durante el auge de este movimiento, s. II, que este tipo de literatura, llamada por nosotros *novela*, parece haber alcanzado su máximo desarrollo; por ello, no es extraño que ante la relevancia de los *progymnasmata* (προγυμνάσματα), éstos aparecieran con constancia en las narraciones de amor, ya que son distinguibles en todas las creaciones de la época.⁴⁰

³⁷ Como bien explica Philostr., VS, 481: “La antigua sofística, hasta cuando presentaba cuestiones filosóficas, las exponía prolijamente y por extenso; argumentaba sobre el valor, sobre la justicia, sobre héroes y dioses y cómo se había configurado la forma del universo. La que le sucedió, que habría que llamar no nueva, pues es antigua, sino más bien segunda sofística, exponía discursos en los que el orador personificaba los tipos del pobre y el rico, del noble y el tirano, y cuestiones, donde encarnaba a personajes concretos, para las que la historia es guía adecuada”. Traducción de M. C. Giner Soria, Gredos, 1999.

³⁸ La Segunda Sofística fue un renacimiento de la retórica griega clásica que influyó profundamente en la sociedad helenística entre el año 50 y 250 d. C., convirtiéndose en un poderoso fenómeno cultural en el creciente Imperio Romano. Dicho movimiento tenía por objeto la imitación de autores considerados como clásicos, según los cánones de los filólogos alejandrinos, particularmente se trataba de literatos del siglo V a. C., así como Homero. Cf. L. Rojas Álvarez, 2010, pp. 657-659.

³⁹ Una investigación sumamente completa sobre la creación retórica en la literatura de época imperial es *Lucien écrivain. Imitation et création* de J. Bompaire, 1958.

⁴⁰ Cf. J. A. Fernández Delgado, 2007, pp. 273-306.

Entre los principales compendios conservados se hallan el de Elio Teón de Alejandría, procedente del siglo I d. C.; el de Hermógenes de Tarso, de finales del s. II y principios del s. III; y el de Aftonio de Antioquía, de la segunda mitad del s. IV y principios del s. V.⁴¹ Los *progymnasmata* (προγυμνάσματα) enumerados por estos rétores son: fábula (μῦθος), relato (διήγημα), *chría*, asunto o uso (χρεία), lugar común (κοινὸς τόπος), encomio y vituperio (ἐγκώμιον καὶ ψόγος), comparación (σύγκρισις), descripción (ἔκφρασις), tesis (θέσις), proposición de ley (νόμος) y prosopopeya (προσωποποιία) o etopeya (ἠθοποιία).⁴²

Los primeros dos ejercicios que transmiten los manuales, fábula (μῦθος) y relato (διήγημα), recuerdan la definición que Aquiles, Longo y Caritón dan a sus obras; pues, en un intento por definir su creación, el de Afrodisias, al inicio de su primer libro, informa que se ocupará de hacer un relato (διήγημα).⁴³ En su manual, Elio Teón señala: “**Un relato** es una composición expositiva de hechos que han sucedido o que se admiten como sucedidos”.⁴⁴ Posteriormente, Hermógenes explica:

⁴¹ Cf. M. Patillon-G. Bolognesi (eds.), *Aélius Théon, Progymnasmata*, Paris, Belles Lettres, 2002; H. Rabe (ed.), *Hermogenes. Progymnasmata, Rhetores Graeci (RG)*, vol. 6, Lipsiae, Teubner, 1913; H. Rabe (ed.), *Aphthonius. Progymnasmata, (RG)*, vol. 10, Lipsiae, Teubner, 1926.

⁴² Para un conocimiento detallado sobre la exposición y empleo de cada ejercicio en los manuales mencionados, cf. G. Kennedy, 2003.

⁴³ Véase, *supra*, n. 12.

⁴⁴ Theon, *Prog.*, 78: **Διήγημά** ἐστὶ λόγος ἐκθετικὸς πραγμάτων γεγονότων ἢ ὡς γεγονότων. Para las ediciones de los Προγυμνάσματα utilizadas en la presente investigación, véase, *supra*, n. 41. Las traducciones al español de los tres teóricos son de Ma. D. Reche Martínez, en la edición de Gredos, 1991.

Aphth., *Prog.*, 10, también refuerza la definición: Διήγημά ἐστὶν ἔκθεσις πράγματος γεγονότος ἢ ὡς γεγονότος. Διενήνοχε δὲ διήγημα διηγήσεως ὡς ποιήσεως ποίημα· ποίησις

<<Relato>> difiere de <<narración>> como <<poema>> de <<poesía>>. En efecto, poema y relato versan sobre un único hecho; poesía es la *Ilíada* y poesía es la *Odisea*, mientras que poemas son la fabricación del escudo, la evocación de los muertos y la matanza de los pretendientes. Y, a su vez, una narración es la *Historia* de Heródoto y la obra de Tucídides, mientras que un relato es el episodio de Arión y el de Alcmeón. [...] Sostienen que los géneros del relato son cuatro: que uno, en efecto, es mítico; **otro, ficticio, al que también llaman <<dramático>>**, por ej.: las obras de los trágicos; otro, histórico, y otro, civil o privado.⁴⁵

Si bien el ejercicio del relato no explica la narrativa de Caritón, sí se acerca a la naturaleza expositiva detallada (λόγος ἐκθετικός) de estas obras. Asimismo, en la clasificación que Focio hace de los trabajos de Jámblico o Aquiles Tacio como piezas dramáticas, el adjetivo **δραματικόν** posee una connotación más cercana a la concedida por los rétores de los manuales de *progymnasmata*: entendiendo que, si los relatos históricos y civiles exponen hechos reales y, por tanto, sucedidos, los relatos míticos y ficticios —también nombrados **dramáticos**— revelan invenciones que se aceptan como acaecidas y posibles por ser

μὲν γὰρ πᾶσα ἡ Ἰλιάς, ποίημα δὲ ἡ τῶν Ἀχιλλέως ὄπλων κατασκευή (“Un relato es la exposición de un hecho que ha sucedido o que se admite como sucedido. <<Relato>> difiere de <<narración>> como <<poema>> de <<poesía>>. En efecto, poesía es toda la *Ilíada*, mientras que poema, la fabricación de las armas de Aquiles”).

⁴⁵ Hermog., *Prog.*, 2: Τὸ διήγημα βούλονται εἶναι ἐκθεσις πράγματος γεγονότος ἢ ὡς γεγονότος. [...] Διαφέρει δὲ διήγημα διηγήσεως, ὡς ποίημα ποιήσεως· ποίημα μὲν γὰρ καὶ διήγημα περὶ πρᾶγμα ἓν, ποίησις δὲ καὶ διηγήσις περὶ πλείονα, οἷον ποίησις ἡ Ἰλιάς καὶ ποίησις ἡ Ὀδύσεια, ποιήματα δὲ ἀσπιδοποιία, νεκυομαντεία, μνηστηροφονία. καὶ πάλιν διηγήσις μὲν ἡ ἱστορία Ἡροδότου, ἡ συγγραφὴ Θουκυδίδου, διήγημα δὲ τὸ κατὰ Ἀρίονα, τὸ κατὰ Ἀλκμαίωνα. [...] Εἶδη δὲ διηγήματος βούλονται εἶναι τέτταρα· τὸ μὲν γὰρ εἶναι μυθικόν, **τὸ δὲ πλασματικόν, ὃ καὶ δραματικόν καλοῦσιν**, οἷα τὰ τῶν τραγικῶν, τὸ δὲ ἱστορικόν, τὸ δὲ πολιτικόν ἢ ἰδιωτικόν·

creaciones de los poetas.⁴⁶ Así, la narrativa de Heliodoro es llamada por Focio “dramática” en cuanto que se trata de un hecho que podría suceder, y no “dramático” por la acepción aristotélica de δρᾶμα.

Los latinos ya advierten la existencia de una clase particular de narración que, ajena a las causas civiles, concierne a un ambiente estrictamente personal; en ésta es posible observar la esencia de los hombres, esto es: el lenguaje y el carácter humano.⁴⁷ El autor de *Ad Herennium* señala: “Aquel género de narración que está puesto en las personas, debe tener la festividad de la plática, la disimilitud de los ánimos: gravedad, lenidad; esperanza, miedo;

⁴⁶ Aphth., *Prog.*, 10, no considera cuatro tipos de relato, aunque sí distingue entre los admitidos como sucedidos, esto es, los dramáticos o ficticios; y los acontecidos, es decir, los históricos y civiles: Τοῦ δὲ διηγήματος τὸ μὲν ἐστὶ δραματικόν, τὸ δὲ ἱστορικόν, τὸ δὲ πολιτικόν· καὶ δραματικὸν μὲν τὸ πεπλασμένον, ἱστορικὸν δὲ τὸ παλαιὰν ἔχον ἀφήγησιν, πολιτικὸν δὲ ᾧ παρὰ τοὺς ἀγῶνας οἱ ῥήτορες κέχρηται (“De los relatos, unos son dramáticos, otros históricos y otros civiles. Así pues, son dramáticos los ficticios; históricos, los que contienen una narración antigua, y civiles, aquellos que utilizan los oradores durante los procesos”).

⁴⁷ *Auct. ad Her.*, I 8, 12-13 y *Cic., Inv.*, I 19, 27, establecen que existen tres clases de narración (*narratio*), siendo las primeras dos de exclusiva materia civil. Así, la primera de ellas se propone desplegar la causa y todos los fundamentos de la controversia; la segunda aporta una digresión que por momentos sirve para convencer, acusar, discutir o amplificar el hecho; finalmente, el tercer tipo de narración es ajeno al ámbito jurídico, aunque es ciertamente precioso para el ejercicio oratorio. Éste se divide a su vez en dos clases; a saber: una narración referida a los hechos (*narratio in negotiis posita* o διήγησις κατὰ πράγματα) que presenta los subtipos de relato legendario, historia y ficción; y otra narración concerniente a las personas (*narratio in personis posita* o διήγησις κατὰ πρόσωπα). Ahora bien, ambas categorías de *narratio* originalmente aludían a una sola clase de relato privativo: al *ars poetica*. Aunque ninguna de éstas alude específicamente al género novelístico, sí son importantes para las expresiones literarias futuras.

sospecha, deseo; disimulación, misericordia; variedad de cosas: conmutación de fortuna, inesperada incomodidad, súbita alegría, jocunda salida de cosas”.⁴⁸ Si bien esta variedad no alecciona en específico sobre la novela, sí hace referencia a la “narración literaria, cuyo tratamiento pertenece propiamente al *ars poetica*”.⁴⁹ Los *progymnasmata* (προγυμνάσματα) también, cuando explican en qué consiste un relato o narración (διήγημα), hacen un señalamiento de interés, pues indican que son dos los elementos estructurales en la narración: el personaje (τὸ πρόσωπον) y el hecho que éste realiza (τὸ πρᾶγμα). Incluso, Elio Teón señala con énfasis particular la existencia de seis “elementos básicos de la narración”, los llamados στοιχεῖα τῆς διηγήσεως; a saber: el personaje, el hecho realizado, el lugar, el tiempo, el modo y la causa del hecho.⁵⁰

⁴⁸ *Auct. ad Her.*, I 8, 13: *Illud genus narrationis, quod in personis positum est, debet habere sermonis festivitatem animorum dissimilitudinem, gravitatem lenitatem, spem metum, suspicionem desiderium, dissimulationem, misericordiam rerum varietates fortunae commutationem, insperatum incommodum subitam laetitiam iucundum exitum rerum.* Traducción es de B. Reyes Coria, UNAM, 2010.

⁴⁹ Cf. H. Lausberg, 1966, § 290.

⁵⁰ Theon, *Prog.*, 78: Στοιχεῖα δὲ τῆς διηγήσεως εἰσιν ἕξ, τό τε πρόσωπον (εἴτε ἓν εἴη εἴτε πλείω) καὶ τὸ πρᾶγμα τὸ πραχθὲν ὑπὸ τοῦ προσώπου, καὶ ὁ τόπος ἐν ᾧ ἢ πρᾶξις, καὶ ὁ χρόνος καθ’ ὃν ἢ πρᾶξις, καὶ ὁ τρόπος τῆς πράξεως, καὶ ἕκτον ἢ τούτων αἰτία (“Los elementos básicos de la narración son seis: el personaje, ya sea uno o más, el hecho realizado por el personaje, el lugar en el que se produce la acción, el tiempo durante el cual transcurre la acción, el modo de la acción y, el sexto, la causa de esos hechos”).

Aphth., *Prog.*, 2-3, también reconoce estas partes del relato, pero Elio Teón les concede tal importancia que la simple ausencia de cualquiera de ellas significaría una narración incompleta (ἢ ἔλλιπῆς διήγησις); mientras que la presencia de todas ellas y de otros elementos relacionados con ellas constituye ya una narración acabada (ἢ τελεία διήγησις).

Esto lleva a recordar la estrecha y compleja relación entre retórica y poética; pues, si bien es posible observar “un mutuo proceso de interpretación entre discurso y poesía, proceso dado y nunca interrumpido [...]. La poética se distingue de la retórica, no tanto por el hecho de la división de las funciones [...], cuanto más bien por su intención mimética”.⁵¹ La mimesis (μίμησις) —noción central en la teoría aristotélica— explica el origen de la creación poética, ya que la poesía —concepto extensivo a cualquier producción literaria— es arte imitativo y, por lo tanto, resultado de la imitación. Por ello, la mimesis (μίμησις) se puede hacer o bien mostrando a los imitados como operantes y actuantes, como hace la tragedia, o bien a través de la narración; es decir, convirtiéndose de cierta manera en otro, medio que elige la narrativa de Caritón, de Aquiles Tacio o de Heliodoro.⁵²

Ahora bien, desde el tratado del obispo Huet, a las obras en cuestión se les llama *romans*. Helena Beristáin define *novela* como “relato extenso, narrado, generalmente en prosa, que da cuenta de una cadena de acciones cuya naturaleza en buena medida es la de la ficción (inclusive cuando el narrador autor afirma lo contrario) y cuya intención dominante consiste en producir una experiencia artística, estética”.⁵³ En esta definición retoma a Mijaíl

⁵¹ Cf. H. Lausberg, 1966, § 35.

⁵² Arist., *Po.*, 1448 a 19-24, refiere que existen medios, objetos y modos de imitar. Sobre estos últimos, aclara que se puede utilizar la narración como una cierta abstracción del narrador para dar paso a la voz de los personajes, como hace la poesía épica; o simplemente se presentan a los seres imitados como actores, como lo hace la poesía dramática: Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιο ἂν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

⁵³ Cf. H. Beristáin, 2010, p. 363.

Bajtín quien concibe la narración novelesca como un fenómeno multiestético, discordante y polifónico, gracias a la variedad de voces que conforman la naturaleza de la novela; así, entre el relato del autor, la estilización de otras formas de narración oral y escrita, o el habla individualizada de los héroes, se crea una amalgama de lenguajes independientes que conforman uno sólo.⁵⁴

Si bien, los antiguos no llamaron éstas como *novelas*, los teóricos de la época sí las consideraron como dependientes de un estilo, forma y fondo comunes, a pesar de los siglos que separaban a los autores entre sí. Estas piezas conformarían un género, el cual, en palabras de Helena Beristáin, se trata de un: “Espacio configurado como un conjunto de recursos composicionales, en el que cada obra ‘entra en una compleja red de relaciones con otras obras’ a partir de ciertos temas tradicionales y de su correlación, en un momento dado, con determinados rasgos estructurales (prosa, verso, narración, etc.) y con un específico registro lingüístico”.⁵⁵

A partir de tales observaciones, es posible retrotraer los inicios de esta práctica literaria más allá de Caritón. En 1839, en el Serapeo de Menfis, fue encontrado un fragmento de la obra conocida como *Sueño de Nectanebo*, texto datado hacia el s. II a. C. que contenía una traducción griega de una *novelle* egipcia, escrita en demótico; la cual, por su argumento, se relaciona con la *Vida de Alejandro* del Pseudo-Calístenes; sin embargo, —como señala la estudiosa María Paz López Martínez—, aunque no es un fragmento de novela, brinda valiosa información sobre los orígenes del género novelístico. Lo mismo sucede con el papiro de

⁵⁴ Cf. M. Bajtín, 1986, pp. 22-87.

⁵⁵ Cf. H. Beristáin, 2010, p. 231. En su definición, sigue a M. Corti, *I metodo attuali della critica en Italia*, 1975.

Tinufis, pieza de mediados del s. II a. C., pues ambos textos comparten semejanzas: en las dos obras existe un personaje artesano de gran habilidad a quien se le encomienda una tarea que no concluye a causa de distracciones femeninas.⁵⁶

En 1876 se publica la obra *Der griechische Roman und seine Vorläufer*,⁵⁷ en la cual el filólogo alemán Erwin Rohde postula que la novela habría surgido bajo la influencia de la Segunda Sofística. A partir de sus observaciones, establece una cronología que ahora ha sido completamente desechada, ya que afirmaba que la novela se había cultivado entre los siglos II y VI, dando comienzo con Antonio Diógenes y finalizando con Caritón. Aunque los estudios de Rohde pusieron el género bajo el ojo de los investigadores, su percepción fue parcial y tendenciosa, pues consideraba que existían dos etapas en el desarrollo de la novela: una presofística, representada por obras carentes del elemento retórico y de una forma elaborada, y una sofística propiamente dicha.⁵⁸ Dicho juicio, en realidad parcial, estaba determinado por la cantidad y calidad de exposición de las descripciones (ἐκφράσεις) dentro de la narrativa; pero, como muchos especialistas han señalado en los últimos años,

⁵⁶ Además, el *Sueño de Nectanebo* está escrito en prosa rítmica; mientras que el papiro de *Tinufis* contiene tetrametros yámbicos catalécticos. Como advierte López Martínez, ambos textos demuestran que los griegos tradujeron material variado y son un testimonio de que la novela representa un ejercicio de síntesis no sólo de la propia cultura helena, sino también de tradiciones vecinas. Cf. M. P. López Martínez, 2000-2001.

⁵⁷ La primera publicación de esta obra es: *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876; sin embargo, para esta investigación, se consultó una edición más reciente consignada en la bibliografía.

⁵⁸ E. Rohde dedicó el tercer capítulo de su obra a hablar de la Segunda Sofística y de su influencia en la novela, en particular sobre temas eróticos. Cf. E. Rohde, 1974, pp. 310-387.

particularmente Consuelo Ruiz-Montero, ninguna novela carece en lo mínimo de los principios y finezas retóricas.⁵⁹

Si bien la teoría y cronología propuestas por Rohde fueron reajustadas pocos años después debido a cuantiosos descubrimientos papiráceos que revelaron los errores en los postulados del filólogo, muchos de los elementos constitutivos del género que él atinadamente observó se han venido investigando, como la proyección de los ejercicios retóricos o *progymnasmata* en la novela o la influencia que formas literarias precedentes tuvieron en esta nueva clase de escritura, destacando, por ejemplo: el poder sin límites de la acción de Eros, propio de la elegía, algunos rasgos en común con las obras de Eurípides; los personajes “tipo”, peripecias, raptos, escenas de reconocimiento y el amor a primera vista que se desarrollan en la comedia nueva;⁶⁰ e incluso el uso de algunos recursos exclusivos de la tragedia, como el cambio de fortuna (μεταβολή) o el error nocivo (ἀμαρτία), como ejes posibles de contacto con la novela.⁶¹

En 1893, la atención por la novela griega antigua cobró un auge inusitado cuando fueron descubiertos tres fragmentos de *Nino*, la trama novelesca más antigua de la que se tenga noticia y que parece contar la historia de amor entre el famoso rey asirio —conocido

⁵⁹ Cf. T. Hägg, 2006, p. 127; C. Ruiz-Montero, 2005, p. 315.

⁶⁰ Cf. C. Ruiz-Montero, 2006, p. 52.

⁶¹ El cambio simple de situación (μεταβολή) que lleva al héroe novelesco de la felicidad a la dicha no debe confundirse con la peripecia que exige la tragedia, ya que ésta conlleva un efecto paradójico, cf. Arist., *Po.*, 1452a 22-29. Sin embargo, ἀμαρτία y ὕβρις sí parecen ser elementos que comparten ambos géneros; el primero consiste en el error nocivo que comete el hombre noble y genera compasión en el público; el segundo es la desmesura que hace errar al héroe por desconocimiento, no por vileza de su alma, cf. Arist., *Po.*, 1453a 8-16; C. Bobes (*et al.*), 1995, pp. 83-150.

históricamente con dicho nombre— y Semíramis.⁶² Finalmente, en 1899, llegan procedentes de Fayûm y Oxirrinco innumerables testimonios del género que permitieron ajustar la datación de obras conocidas y sacar a la luz argumentos de piezas no transmitidas en su totalidad, creando una nueva cronología. Aquí presento las obras que se han conservado casi completas y los fragmentos más destacados por su extensión:⁶³

Nino y Semíramis, mitad del s. I a. C.⁶⁴

Caritón, Quéreas y Calírroe, s. I d. C.

Quíone, ¿s. I d. C.?

Antonio Diógenes, *Las maravillas de más allá de Tule*, s. I

Yolao, comienzos del s. II

Herpilis, comienzos del s. II

Metíoco y Parténope, s. II

⁶² Aunque los fragmentos parecen ser del s. I a. C., las características lingüísticas que presentan permiten remontarlos hasta el s. II a. C. Para un comentario detallado de los fragmentos de *Nino* y otras obras, cf. R. Kussl, 1991.

⁶³ Es importante señalar que no existe consenso en cuanto al número de papiros que proceden de novelas: ya por su estado fragmentario, ya por su contenido ambiguo, en ocasiones es difícil discernir si se trata de una obra perdida o en realidad corresponde a una práctica escolar destinada a la enseñanza retórica. Con todo, es generalmente aceptable la edición de por lo menos cuarenta papiros de novela. Sobre los textos encontrados en Egipto, cf. B. P. Grenfell y A. S. Hunt, 1900.

⁶⁴ López Martínez relaciona a la Semíramis literaria con la reina asiria Sammu-rāmat —de quien ya Heródoto da cuenta en 1. 184 y 3. 155— y a Nino con el rey Tukultī-Ninurta I. Diódoro Sículo se refiere en 2. 1, 3-4 a la vida de Nino, distinguiéndolo como el primer rey asirio de quien se conserva historia; sin embargo, él mismo señala que su obra es totalmente dependiente de las referencias de Ctesias de Cnido. López Martínez considera que el novelista, quien tomó como protagonista a este personaje, se habría inspirado en la obra del médico de Cnido, aunque las características de ambos protagonistas literarios difieren de los testimonios historiográficos. Cf. M. P. López-Martínez, 2017 b.

Jámblico, *Babilónicas*, mediados del s. II

Jenofonte de Éfeso, *Antía* y *Habrócomes (Efesíacas)*, s. II

Loliano, *Fenicias (Fenicíacas)*, segunda mitad del s. II

Aquiles Tacio, *Leucipa* y *Clitofonte*, finales del s. II

Longo, *Dafnis* y *Cloe*, finales del s. II / principios del s. III

Antía, s. II

Estafilo, s. II

Heliodoro de Émesa, *Teágenes* y *Cariclea (Etiópicas)*, ca. s. III o IV⁶⁵

Sesoncosis, ¿s. I-IV d. C.?

En medio del creciente poderío de la República y el posterior ascenso del Imperio Romano, los pueblos griegos sitiados por esta política excluyente hallan en esta innovadora expresión literaria la oportunidad de crear ficción, literatura de evasión. Concebida y desarrollada como imitación narrativa en prosa, la novela florece con una libertad inusitada que no habían conocido hasta entonces ni la épica ni la tragedia. Las narraciones conservadas y de las que se tiene noticia comparten entre sí motivos que les son comunes, como amantes que deben separarse, pretendientes indeseables, niños expósitos, visiones en sueños, fantasmas, travesías marítimas, tormentas, naufragios, expediciones militares, anacronismos históricos o descripciones retóricas.

Los descubrimientos papiráceos de Fayûm y Oxirrinco develaron que esta clase de narrativa antigua gozó de un desarrollo extenso en cuanto a temática se refiere. Desafortunadamente, la extensión de algunos de estos fragmentos hace casi imposible saber

⁶⁵ No existe total seguridad sobre la fecha de creación de ninguna de las piezas; no obstante, es posible situarlas con bastantes argumentos en una línea del tiempo. Cf. B. E. Perry, 1967. Los autores y las obras en negritas son las piezas conservadas prácticamente completas, éstas se intitulan a partir de los nombres de sus protagonistas o de la región de dónde éstos son originarios.

si también hubo variaciones en la estructura o en otros elementos característicos del género; por lo cual, únicamente se conoce que estas historias narradas se llegaron a ejecutar con diversos argumentos de fondo.⁶⁶ De hecho, la conservación sólo de cinco novelas con argumento sentimental hace pensar en posibles criterios de los copistas para su selección a partir, probablemente, del ajuste a un patrón estructural fijo, de la presencia de argumentos encuadrados en un ambiente cultural enteramente heleno, a la ostentación de determinadas características literarias y retóricas, y quizá a la ausencia de contenido estimado por los censores como inapropiado.⁶⁷

Actualmente, los estudiosos han simplificado la división de las novelas en eróticas⁶⁸ y no eróticas. Entre las primeras se agrupan las cinco conservadas casi enteras arriba citadas y algunos fragmentos que desarrollan su trama en una atmósfera enmarcada por el amor y las aventuras de sus protagonistas. La nomenclatura de *erótica* existe a partir de que la narración sigue el trayecto de los jóvenes enamorados, ya casados, ya prometidos, fieles hasta la muerte o convenientemente disolutos, habiendo o no crecido la pasión entre ellos, teniendo o no el

⁶⁶ Para conocer más acerca de la clasificación genérica que habría alcanzado la novela, cf. C. Ruiz-Montero, 2005. Asimismo, sobre novelas de temática no erótica que se habrían cultivado también entre los helenos, un trabajo invaluable, en español, es el de M. P. López Martínez, 1993. Su investigación consigna un total de cincuenta y tres papiros agrupados en cuarenta y un capítulos que, a través de la edición, la traducción y el comentario, señalan la riqueza que el género habría alcanzado con una gran variedad de argumentos. Asimismo, para conocer más al respecto, cf. S. A. Stephens y J. J. Winkler, 1995.

⁶⁷ Cf. J. R. Morgan y R. Stoneman, 1994, p. 9.

⁶⁸ En este subgénero se pueden clasificar varios fragmentos que parecen indicar una temática amorosa como *Nino*, *Metíoco* y *Parténope*, *Sesoncosis*, *Quíone*, *Calígone*, *Herpilis*, *Antía* y *Apolonio*.

peso protagónico, el lente del narrador está donde éstos se hallen; sin duda, las vicisitudes de dicha pareja marcan el lugar y los personajes emergentes que el autor va desarrollando. A partir de aquello que dejan ver los fragmentos, los viajes y las aventuras son inherentes al género novelístico; pero, también otros elementos entran en juego para matizar el espíritu de las piezas, a veces la fantasía o situaciones satíricas, en otras realistas, para conformar el grupo de las llamadas *novelas no eróticas*.

Ahora bien, las cinco conservadas cuentan la historia de dos jóvenes amantes —siempre una pareja heterosexual—, extremadamente bellos y pertenecientes a familias ilustres, generalmente procedentes de ciudades de la Magna Grecia o de Asia Menor, que, una vez enamorados, se ven separados por un destino adverso que los lleva a vivir extraordinarias aventuras en tierras lejanas, poniendo a prueba la fidelidad de su amor. De esta manera, los protagonistas de estas historias llevan a cabo largos recorridos de búsqueda entre sí a través del Mediterráneo oriental: los héroes de Caritón se trasladan por Siracusa, Mileto y Babilonia; los de Jenofonte inician en Éfeso y recorren Egipto, Tiro, Siria, Tarso, Capadocia, Alejandría, Etiopía, Siracusa, Rodas y Tarento; los jóvenes de Aquiles Tacio viajan por Sidón, Egipto, Alejandría, Faros, Éfeso y Bizancio; los de Heliodoro van a Delfos, Etiopía, Menfis y Méroe; mientras que el relato de Longo sólo transcurre en Lesbos. Después de enfrentar intrigas, ladrones, piratas y audaces seductores que ponen a prueba la castidad de los amorosos, éstos se reencuentran para permanecer juntos y felices.

Si bien las cinco abarcan un periodo de creación importante —pues va desde el siglo I hasta el IV d. C.— y su argumento contiene la relación erótico-afectiva de una pareja de jovencitos, las emociones y experiencias derivadas de esta interacción son el hilo conductor de la narración, aunque estos amores no tienen en todas las obras la misma relevancia. En las primeras dos novelas, Caritón y Jenofonte hacen del amor de sus protagonistas el eje único

de su relato, el cual se desarrolla de manera lineal; no obstante, con el cultivo asiduo del género, éste fue evolucionando. Caritón no, pero Jenofonte ya inserta historias de vida paralelas a las de los protagonistas: como la del pirata Hipótoo. Los amorosos de Aquiles no están casados, como los de las obras precedentes y, si bien el relato va por donde transita Clitofonte —héroe y narrador—, la cantidad de aventuras y personajes con los cuales éste se cruza y la perspectiva narrativa que establece un relato en primera persona enriquece la exposición de historias paralelas.

En cuanto a la obra de Heliodoro, aunque Teágenes y Cariclea ostentan el rol oficial de héroes, éstos ceden más allá de la mitad de la novela su protagonismo. Así, a partir de la compleja técnica narrativa desarrollada por el escritor —recurso conocido como *mise en abyme*—, cada personaje que va apareciendo se apodera por entero de la escena. Aunado a ello, el comienzo *in medias res* no brinda certeza sobre la relación que une a Teágenes y Cariclea, los cuales van quedando rezagados entre las historias presentadas y parecen dejar el protagonismo al sacerdote Calasiris. Así entonces, aunque la narración va adondequiera que los jóvenes se encuentren, el desarrollo de su amor no posee la importancia y fuerza que en los primeros novelistas.

Asimismo, algunos fragmentos muestran que, además de las cinco novelas conservadas, el tema del amor enmarcado en una atmósfera idealista fue explotado en otras piezas como *Calígone*, e incluso otras en las cuales los acontecimientos narrados surgen a partir de hechos históricos, como lo muestra *Sesoncosis*.⁶⁹ También *Metíoco* y *Parténope*

⁶⁹ El autor de esta obra se habría inspirado en el faraón Sesostri III, monarca de la XII dinastía —período que transcurre de 1800 a 1790 a. C.—, cuya leyenda crece a lo largo de los siglos y va asimilando elementos folclóricos, de tradición oral y escrita desde el segundo hasta el primer milenio antes de nuestra era. Cf. M. P. López Martínez, 2017 a.

comparte con *Quéreas y Calírroe* un ambiente ciertamente histórico, usando como protagonistas personajes históricos mencionados por Heródoto.⁷⁰ La obra está enmarcada en el s. II d. C., lo cual hace notar que dicha herencia historiográfica no fue desechada tempranamente entre los novelistas.⁷¹ Asimismo contiene una discusión sobre el amor en la cual están presentes los dos protagonistas, quienes apenas se están conociendo; dicha escena recuerda el ambiente establecido por Aquiles Tacio en su novela y bien podría demostrar que posiblemente la obra extendía más el relato del proceso de enamoramiento en comparación con el resuelto por Caritón o Jenofonte.

Es verdad que las cinco piezas mejor conservadas tienen un argumento único narrado en prosa. Innegable es que las cinco obras comparten características de fondo y forma bastante similares, aunque han surgido diversos testimonios que permiten observar que las temáticas amorosas no fueron las únicas que dominaron el horizonte de esta nueva narrativa. Las atmósferas pastoriles y los argumentos míticos parecieron ocupar piezas como *Estáfilo*, sin olvidar que las tramas paródicas o satíricas también dieron origen a novelas como *Fenicíacas*, con su episodio de canibalismo grupal. Propuestas inusitadas como los temas de carácter sobrenatural o mágico e inclusive la mezcla de prosa y verso en obras como *Yolao*, son senderos en los que parece haber incursionado el género novelístico entre los griegos.

Entre éstas, quizá destaque la pieza de Antonio Diógenes, quien lleva a sus protagonistas hasta una zona enigmáticamente fantástica y alejada de la ecúmene; su obra, *Las maravillas de más allá de Tule*, después de los descubrimientos papiráceos de finales del

⁷⁰ Cf. Hdt., 3. 124; 6. 39-41.

⁷¹ Existen novelas griegas con trasfondo histórico como ésta o la *Vida de Alejandro* o *Metioco y Parténope*, y se conservan además sus traducciones a diversas lenguas. Cf. T. Hägg y B. Utas, 2003.

siglo XIX, fue datada en torno al s. II d. C. El texto original se ha perdido, aunque se conservan fragmentos, referencias y un importante resumen de la obra en la *Biblioteca* del patriarca Focio, quien explica que la obra estaba conformada por 24 libros.⁷² El protagonista es un arcadio llamado Dinias, quien sale de su patria en un “viaje de investigación” (κατὰ ζήτησιν ιστορίας),⁷³ junto con su hijo Demócares.⁷⁴ En su resumen, Focio logra transmitir la compleja técnica narrativa que desarrolla Antonio Diógenes en su obra; en la cual, el relato está a cargo de uno y otro personaje que no sólo se intercalan la narración, sino que dentro de una surge la otra, recordándonos la intrincada estructura presentada por Heliodoro siglos después. El relato principal pertenece al protagonista Dinias, éste enmarca en Tule las narraciones secundarias de los personajes mencionados por Focio como Dercílida, su sirvienta Mirto, Astreo, Filotis, Mantinias y Azulis; a través del resumen del patriarca se distinguen por lo menos siete narraciones, ya que los personajes de Cármanes y Menisco sólo son mencionados y no existen más datos para saber si éstos también habrían desarrollado un relato propio.

⁷² Hay referencias de la obra en Porph., *VP*, 10-13.

⁷³ Ésta es una propuesta de periplo vigente en el ánimo heleno desde Solón, quien sale rumbo a Egipto y Sardes, según Hdt., 1. 29, “en busca de conocimiento”: καὶ δὴ καὶ Σόλων ἀνὴρ Ἀθηναῖος, ὃς Ἀθηναῖοισι νόμους κελεύσασι ποιήσας ἀπεδήμησε ἔτα δέκα, **κατὰ θεωρίας πρόφασιν ἐκπλώσας...** (“...y entre ellos Solón, un ateniense, quien, después de haber dictado en Atenas leyes a petición de sus habitantes, se había ausentado de su patria por espacio de diez años, **embarcándose so pretexto de ver el mundo...**”). Traducción de C. Schrader, Gredos, 2006.

⁷⁴ Phot., *Bibl.*, 166: Εἰσάγεται τοίνυν ὄνομα Δεινίας κατὰ ζήτησιν ιστορίας ἅμα τῷ παιδί Δημοχάρη ἀποπλανηθεὶς τῆς πατρίδος... (“Saca a escena a un hombre llamado Dinias que anda errante lejos de su tierra junto con su hijo Demócares en viaje de investigación...”). Traducción de J. Mendoza, Gredos, 1979.

El hilo narrativo gira en torno a un sinfín de peripecias que facilita la inclusión de abundante material paradoxográfico, como los castigos para regular el comportamiento de las relaciones descritas, entre las que se pueden hallar penas por causa de impiedad hacia los padres con sentencias que obligan a vivir sólo de noche y morir de día. O bien, la descripción de hechos socialmente revolucionarios, como lo sucedido en la tierra de los Ártabros, donde las mujeres hacen la guerra mientras que los hombres se ocupan de la casa. Por causa de estos elementos que distinguen su argumento, *Las maravillas de más allá de Tule* es una obra que ha sido clasificada como novela utópica, y sin duda estuvo bien cobijada por una amplia tradición narrativa y una extensa fascinación por lo desconocido.⁷⁵ En realidad, el gusto por lo fantástico hechizó desde siempre a los helenos, el primer ejemplo de ello data del s. VIII a. C.: la *Odisea*. Homero cuenta que Ulises llega a la tierra de los Feacios, quienes eran regidos por Alcínoo, el llamado “varón de inspirados consejos”.⁷⁶ Allí, el héroe es encontrado por Nausícaa, hija del rey, quien decide prestarle ayuda en esas tierras desconocidas, aunque algo llama la atención del guerrero, los espacios idílicos que observa a su paso: fuentes y frutos perennes, aguas capaces de purificar lo más inmundo,⁷⁷ a lo cual la joven anfitriona responde:

⁷⁵ M. Brioso Sánchez, 2007, concluye que dicho texto, a pesar de contar con elementos propios de la novela, se aleja de ella en muchas aristas, erigiéndose finalmente como un auténtico trabajo experimental que destaca por su técnica narrativa, pero especialmente por la geografía desarrollada; la cual, no es fantástica, sino real y bastante bien conocida. Tal percepción de la obra de Antonio Diógenes pretende evitar la relación o deuda de esta novela con los relatos precedentes que Brioso juzga como auténticamente utópicos, como el de Evémero o Yambulo.

⁷⁶ Hom., *Od.*, VI 1-12.

⁷⁷ Hom., *Od.*, VI 85-87.

Te guiaré a la ciudad, más el nombre sabrás ante todo de sus gentes: la tierra en que estás la poseen los feacios y la hija soy yo del magnánimo Alcínoo, que tiene entre ellos el mando y el poder [...] No hay en vida un mortal ni jamás nacerá que se llegue al país de las gentes feacias a hacernos la guerra; sobremodo, en efecto, nos aman los dioses, vivimos apartados en medio del mar y sus olas inmensas, al extremo del mundo sin mezcla con otros humanos...⁷⁸

En el s. IV a. C. con la aparición en escena del conquistador Alejandro Magno, el relato inventado toma nuevos e inusitados caminos y se convierte en el lienzo para obras híbridas con tintes biográficos como la narración fantástica de la *Vida de Alejandro*, o con tintes pedagógicos como la *Ciropedia* de Jenofonte. Así, en torno al 300 a. C., Casandro, quien era rey de Macedonia, envía a su amigo Evémero de Mesene como embajador a la llamada Arabia Feliz.⁷⁹ Todo lo visto allí es descrito por él en una obra —ahora extraviada— que intituló *Inscripción sagrada*.

Diodoro de Sicilia informa en su *Biblioteca histórica*⁸⁰ que Evémero llegó a la Arabia Feliz y después a un archipiélago del Mar de Arabia; allí habría descubierto la isla de Hiera

⁷⁸ Hom., *Od.*, VI 194-205: ἄστῦ δέ τοι δεῖξω, ἐρέω δέ τοι οὔνομα λαῶν· / Φαίηκες μὲν τήνδε πόλιν καὶ γαῖαν ἔχουσιν, / εἰμὶ δ' ἐγὼ θυγάτηρ μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο, / τοῦ δ' ἐκ Φαιήκων ἔχεται κάρτος τε βίη τε. [...] οὐκ ἔσθ' οὔτος ἀνὴρ διερός βροτὸς οὐδὲ γένηται, / ὅς κεν Φαιήκων ἀνδρῶν ἐς γαῖαν ἵκηται / δηϊοτήτα φέρων· μάλα γὰρ φίλοι ἀθανάτοισιν. / οἰκέομεν δ' ἀπάνευθε πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ, / ἔσχατοι, οὐδέ τις ἄμμι βροτῶν ἐπιμίσγεται ἄλλος. Traducción de J. M. Pabón, Gredos, 1982.

⁷⁹ Str., II 4 c 104. Para un estudio completo sobre Evémero, véase el trabajo de V. Domínguez García, 1994; en el cual analiza la obra del autor helenístico a través de los fragmentos y testimonios conservados e, incluso, brinda una interpretación del pensamiento de Evémero.

⁸⁰ Cf. D. S., V 41-46. D. S., II 32, también da cuenta de Ctesias de Cnido, un escritor de finales del s. V a. C.: “Ctesias de Cnido vivió en los tiempos de la expedición de Ciro

o Sagrada,⁸¹ que atrajo su atención por la fertilidad de su tierra, aunque paradójicamente no producía frutos, pero sí mirra e incienso suficiente para honrar a los dioses en toda la tierra. Explica que los panqueos, sus habitantes, se regían por leyes propias y no tenían rey; su ciudadanía estaba dividida en tres castas: la primera era la de los sacerdotes, a quienes se adscribían los artesanos; la segunda era la de los agricultores; y la tercera la de los soldados, a los que se adjuntaban los pastores. A nadie le estaba permitido tener propiedades, excepto una casa y un jardín, pues los sacerdotes recibían todos los productos e ingresos y eran ellos quienes distribuían con estricta justicia a cada cual lo merecido. Esta casta se otorgaba a sí misma el doble, aunque tenían rotundamente prohibido salir de la zona sagrada; por ello, si algún sacerdote era hallado fuera de esta delimitada zona, quien lo encontrase tenían pleno derecho de asesinarlo en el acto.⁸² Este relato es considerado de naturaleza utópica porque hace referencia a una sociedad ideal, desarrollada en una lejana región que, fuera de la ecúmene, termina por ser un “no-lugar”.⁸³ La comunidad que refiere Evémero, comparte con

contra su hermano Artajerjes II, hecho prisionero y acogido por el rey por su ciencia médica, pasó 17 años honrado por él”. Ctesias habría vivido los primeros 16 años del s. IV a. C. en Persia, lugar en el que afirmaba haber tenido acceso total a los archivos reales; de ese mundo fantástico de oriente que conoció a través de los textos bárbaros es que se inspira para escribir su *Περσικά* o *Historia de los persas*. Para un conocimiento completo sobre la vida y obra de Ctesias, una investigación exhaustiva y actualizada es el trabajo de grado de A. Nichols, 2008.

⁸¹ Un artículo bastante útil para comprender la geografía descrita por Diodoro es el de E. Robertson, 2008.

⁸² D. S., V 41-46.

⁸³ Para una visión panorámica sobre las sociedades fantásticas antiguas, cf. J. Lens Tuero y J. Campos Daroca, 2000; quienes rastrean las versiones de la vida perfecta en

el país de los feacios el concepto de una zona geográfica no sólo lejana y ajena a la interacción del hombre heleno, sino que también se trata de una isla increíblemente fértil.

Existe también la narración de Yambulo, rescatada también por Diodoro,⁸⁴ quien cuenta que aquél, habiendo muerto su padre, comienza a dedicarse al comercio y decide emprender un viaje a Arabia, allí es capturado por unos piratas y es hecho pastor. Posteriormente, es secuestrado por unos etíopes que lo llevan al litoral de su país para utilizarlo en un sacrificio purificador bastante singular; pues, a partir de una tradición milenaria, ratificada por un oráculo, los etíopes llevaban a cabo un ritual apotropaico consistente en enviar a dos personas en una pequeña, aunque resistente, barca hacia el sur. Así, los naturales embarcan a Yambulo y a un amigo suyo con alimento suficiente para seis meses y los arrojan a la mar; al cabo de cuatro, ambos arriban a las Islas del Sol, un lugar descrito por Yambulo como habitado por hombres felices y honestos. Cuenta que los nativos poseían un cuerpo flexible y resistente, más que el nuestro, que carecían de pelo en el cuerpo, excepto en la cabeza. Superaban el 1.77 m. de estatura. Tenían una doble lengua con la cual producían variados sonidos.

Sin embargo, a Yambulo sorprende particularmente la fertilidad de la tierra, llevándolo a recordar los versos de Homero que rezan: "...a la poma sucede la poma, la pera a la pera, / el racimo se deja un racimo y el higo otro higo...",⁸⁵ versos que aluden al huerto

comunidad desde Homero hasta Tácito o Luciano de Samosata y, aunque no contemplan en su selección la obra de Antonio Diógenes, sí consignan a Evémero y Yambulo.

⁸⁴ D. S., II 55-60. Cf. M. S. Fernandez Robbio, 2010.

⁸⁵ Hom., *Od.*, VII 120-121: ὄγχνη ἐπ' ὄγχνη γηράσκει, μήλον δ' ἐπὶ μήλω, / αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῆ σταφυλή, σῦκον δ' ἐπὶ σύκω. Traducción de J. M. Pabón, Gredos, 1982.

de Alcínoo. Yambulo también cuenta que los habitantes de las Islas del Sol eran hombres longevos que vivían hasta 150 años, después de los cuales se acostaban en una planta que los abrazaba en un sueño eterno. A los enfermos e impedidos solían apremiarlos al suicidio. No existía entre ellos la institución del matrimonio, las mujeres y los niños eran comunes. Yambulo y su amigo estuvieron allí por siete años, pero fueron desterrados, Diodoro sólo señala que debido a un comportamiento incorrecto. Después de un duro retorno, él llega a Grecia y consigna su relato.

La narración de Yambulo se une al motivo de las tierras fantásticas con sociedades autoreguladas, que refieren Homero y Evémero, se trata, asimismo, de una comunidad que vive dichosa en una isla lejana de suelos fértiles; sin embargo, añade elementos que son nuevos en el relato fantástico: el itinerario está enmarcado por aventuras que involucran pillajes, esclavitud y piratas, él no sale *motu proprio* de entre ellos, sino que es expulsado por causa del oprobio. Destierro que, sin duda, se relaciona con la incapacidad del hombre civilizado y enviciado para insertarse en los entornos idílicos primitivos. Además, los seres que conoce en la Isla de Sol poseen una fisionomía extraña. A partir de Yambulo, la descripción de sociedades fantásticas se funde en imprecisos límites con la paradoxografía, acervo de curiosidades que, a partir de los peripatéticos, es recopilado con afán científico y posteriormente heredado a los eruditos alejandrinos para finalmente fusionarse con elementos del folclore.

C. García Gual, 2006, señala que el término utilizado para definir obras como la de Yambulo —*utópicas*—, debe ser tomado como una marca de género y no en estricto sentido etimológico; pues, el ambiente desarrollado especialmente por este autor se trata de un *locus amoenus*.

En *Las maravillas más allá de Tule*, Antonio Diógenes comparte con los relatos de Evémero y Yambulo el retrato de sociedades fabulosas y la paradoxográfica. Esta novela presenta una narración en primera persona para hacer creíbles las cosas increíbles que el autor describe. Contiene elementos conocidos entre la novelística: viajes fantásticos, intrigas amorosas, episodios de magia, de persecución y auxilio, muertes aparentes. Esta obra de Antonio Diógenes llega al universo literario tardíamente, hasta el s. II; sin embargo, tras de sí, existen por lo menos diez siglos de explotación del relato ficcional en prosa y en verso, del relato de no-lugares en los que se desenvuelven hombres semejantes, aunque no iguales, que habitan tierras perfectas en asociaciones dotadas especialmente por la belleza moral.

El anhelo por escapar a los fallos de la civilización, el deseo por realizar con la aprobación de todos en derredor aquellos actos moralmente censurables para otros; la aspiración por una vida sin carencias, prolongada y libre de enfermedades, y en la cual la naturaleza prodigiosa parece proveer de todo lo necesario sin necesidad del fatigoso trabajo cotidiano —que de a poco desaparece en las narraciones—, la ausencia de instituciones y de las obligaciones que traen consigo, están presentes en el ánimo del hombre occidental de forma temprana y asidua. Ciertamente algo salta a la vista, prácticamente nada de la tradición utópica literaria ha llegado hasta la modernidad. Pareciera que el estricto criterio de copistas romanos y particularmente bizantinos no aprobó este discernimiento autocrítico del hombre civilizado.

Ahora bien, en las obras que ahora nos ocupan, la vivencia, manifestación e importancia del amor va cambiando de uno a otro autor; y, a pesar de que la pareja de enamorados es el eje rector del foco narrativo, es innegable que las aventuras y los personajes secundarios van adquiriendo cada vez más protagonismo. Con todo, llamarlas *novelas eróticas* encuadra desde el πάθος ἐρωτικόν de Caritón hasta “las cajas chinas” o el *mise en*

abyrne de Heliodoro. Por lo anterior, es importante apuntar que una profundización en cuanto a la novela griega antigua está en realidad circunscrita a estas piezas que se conservan completas, pues los fragmentos no poseen la extensión adecuada para ahondar en sus peculiaridades. Por ello, cuando se aluda a “la novela” en la presente investigación, se está haciendo referencia exclusiva a las que llamamos *novelas eróticas*.

II. LA IMPORTANCIA DE LA CARACTERIZACIÓN EN LA NOVELA GRIEGA

En su investigación, Erwin Rohde reconoció la importancia de las voces de los protagonistas en el ir y venir que relatan las novelas; por ello, estableció que la etopeya (ἠθοποιΐα)⁸⁶ o ejercicio de caracterización había sido el *progýnasma* que habría favorecido el desarrollo del género; pues, consideraba que la expresión del patetismo en voz de los héroes era el elemento distintivo de esta clase de narrativa,⁸⁷ dejando asentada la relevancia que posee el diseño de caracteres en el género novelístico.

Cuando hablábamos del *progýnasma* del relato o narración (διήγημα), señalábamos la trascendencia del personaje (τὸ πρόσωπον) y del hecho que éste realiza (τὸ πρᾶγμα),⁸⁸ lo cual nos obliga a atender otro ejercicio: la caracterización. Elio Teón, Hermógenes y Aftonio lo exponen en sus manuales; sin embargo, aunque se trata del mismo recurso, el tratamiento que cada uno de ellos ofrece es significativamente diferente. Estas discrepancias en la exposición de la llamada prosopopeya (προσωποποιΐα), y a veces etopeya (ἠθοποιΐα), se encuentran principalmente en la definición y en los medios de ejecución del ejercicio, los cuales no se contraponen entre sí, más bien se complementan. Con todo, es importante analizar estas posturas para develar las teorías retóricas en las cuales se fundamenta la exposición de estos autores y obtener entonces una comprensión integral del significado que tenía la personificación en la antigüedad.

⁸⁶ Véase, *supra*, n. 42.

⁸⁷ Cf. E. Rohde, 1974, pp. 353-356.

⁸⁸ Véase, *supra*, n. 50.

El primero de los manuales para considerar es el de Elio Teón,⁸⁹ quien denomina este *progýmnasma* como prosopopeya (προσωποποιία) y lo define así:

Una **prosopopeya** es la **introducción** de un personaje que pronuncia **discursos indiscutiblemente apropiados** a su propia persona y a **las circunstancias en que se encuentra** [...] Así pues, **antes que nada**, es preciso **reflexionar** sobre cuál es el carácter propio de la persona que habla...⁹⁰

Para el rétor, se trata de una práctica orientada por completo a una sola tarea: crear discursos consistentes con el personaje en cuestión y con el contexto que lo enmarca. El ejercicio constituye una unidad, el objetivo es único y la nomenclatura utilizada para nombrarlo es simplemente *προσωποποιία*. Teón coincide en este término con Demetrio, quien en su tratado *De elocutione* se vale de esta voz para hablar sobre el vigor en el estilo.⁹¹ Si bien éste

⁸⁹ El primero de los manuales conservados es de Elio Teón, contemporáneo de Quintiliano, s. I d. C. Su claridad y finalidad pedagógica se percibe en la descripción puntillosa y oportuna que hace de cada ejercicio, señalando la utilidad que tiene para diversos géneros literarios; por ello, incluye ejemplos de obras antiguas, aunque prefiere los procedentes de Demóstenes. Debido al tratamiento profundo que hace del tema, fue el menos consultado en la Antigüedad —sólo se conservan cuatro manuscritos de su trabajo— y poco conocido en la posteridad. Cf. M. Heath, 2002-2003, pp. 129-160.

⁹⁰ Theon, *Prog.*, 115: **Προσωποποιία** ἐστὶ προσώπου **παρεισαγωγῆ** διατιθεμένου **λόγους οἰκείους** ἑαυτῷ τε καὶ **τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀναμφισβητήτως** [...] **πρῶτον μὲν** τοῖνυν ἀπάντων **ἐνθυμηθῆναι** δεῖ τό τε τοῦ λέγοντος πρόσωπον ὁποῖον ἐστι...

⁹¹ Demetr., *Eloc.*, 265-266. El rétor destaca el uso de la prosopopeya como recurso que favorece el estilo fuerte o vigoroso, pues reviste de energía y vehemencia. La prosopopeya da al pasaje un tinte dramático: Παραλαμβάνοιτο δ' ἂν σχῆμα διανοίας πρὸς δεινότητα <ή> προσωποποιία καλουμένη [...] πολὺ γὰρ ἐνεργέστερα καὶ δεινότερα φαίνεται ὑπὸ τῶν προσώπων, μᾶλλον δὲ δράματα ἀτεχνῶς γίνεται.

considera la prosopopeya como una figura de pensamiento (σχῆμα διανοίας),⁹² ambos teóricos se sirven del vocablo προσωποποιία para designar de manera exclusiva el recurso de personificación. Ni Demetrio ni Teón señalan una subdivisión, aunque es el segundo quien expone que este *progýmnasma* goza de objetivos claros y medios específicos. Él describe el ejercicio fundamentalmente como παρεισαγωγή —expresión adoptada por Teón de modo distintivo para definir la personificación y constituye además un ἄπαξ en teoría retórica antigua—, y así denota gran empeño en establecer que la prosopopeya no consiste en llevar a cabo una simple inmersión de la voz del personaje en el texto, sino en una sutil introducción del actor a través de un discurso capaz de coexistir armoniosamente en todos los géneros literarios.⁹³

Esta primera definición del rétor es precisa al señalar la finalidad de la prosopopeya, esto es, la propiedad indiscutible del discurso (λόγους οικείους [...] ἀναμφισβητήτως). Sin embargo, para comprender el concepto λόγους οικείους es preciso remitirse a Aristóteles, quien establece la claridad (σαφήνεια) y la adecuación (τὸ πρέπον) como principales virtudes de la expresión (λέξις); porque es trascendental para la λέξις su facultad de hacer manifiesto

⁹² La figura (σχῆμα) es una forma artística de expresión, entre las que destacan particularmente las retóricas, que, alejadas del modo común de hablar, son metáforas reveladoras de la forma de vida y de los afectos. Entre éstas, son destacables las llamadas figuras de pensamiento, σχῆμα διανοίας, que surgen del enfrentamiento entre orador y asunto del discurso o público; por lo cual, constituyen un vehículo de expresión tanto del πάθος como del ἦθος. Cf. H. Lausberg, 1967, § § 499, 600, 602, 755 y 756.

⁹³ En su introducción, Teón destaca la utilidad y la importancia de cada uno de los *progymnasmata*. Justamente, sobre la prosopopeya, señala la presencia inequívoca de este ejercicio en la historia, en la oratoria y en la poesía; en los discursos panegíricos, exhortativos y epistolares, e incluso en la vida diaria. Cf. Theon, *Prog.*, 60.

lo que expresa, puesto que si no lo hace no cumple su función y el discurso se convierte en estéril.⁹⁴ Así entonces, Aristóteles señala que la claridad (σαφήνεια) se logra a partir de la selección de verbos y de nombres; pero, ya que existen muchas especies de éstos últimos, son los usuales (τὰ κύρια), **los apropiados (τὰ οἰκεῖα)** y las metáforas (αἱ μεταφοραί) los únicos útiles para la prosa.⁹⁵ El estagirita destaca que los nombres usuales (τὰ κύρια) son comunes a todos⁹⁶ y por ello proporcionan claridad (σαφήνεια) a la expresión.⁹⁷ **Los**

⁹⁴ Debe ser asimismo adecuada a las necesidades y a exigencias propias de su construcción. Cf. H. Lausberg, 1967, § 528. Arist., *Rh.*, 1404 b 1: ...καὶ ὠρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι (σημεῖον γάρ τι ὁ λόγος ὧν, ἐὰν μὴ δηλοῖ οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον), καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν· (“...una virtud de la expresión es la claridad [pues un signo de esto es que si un discurso no hace patente algo, no cumplirá su función]. Ni <debe ser> vulgar ni pretenciosa más de lo debido, sino la adecuada...”). Traducción de Q. Racionero, Gredos, 1990.

⁹⁵ Cf. Arist., *Rh.*, 1404 b 25-31: ὄντων δ’ ὀνομάτων καὶ ῥημάτων ἐξ ὧν ὁ λόγος συνέστηκεν, τῶν δὲ ὀνομάτων τσσαῦτ’ ἐχόντων εἶδη ὅσα τεθεώρηται ἐν τοῖς περὶ ποιήσεως [...] τὸ δὲ κύριον καὶ τὸ οἰκεῖον καὶ μεταφορὰ μόνα χρήσιμα πρὸς τὴν τῶν ψιλῶν λόγων λέξιν (“Y siendo nombres y verbos de los que el habla consta, y teniendo los nombres tantas especies cuantas se han considerado en los tratados sobre poesía [...] en cambio, el usual y el peculiar y la metáfora son los únicos útiles para la elocución de los discursos llanos”). Las siguientes traducciones de la *Retórica* utilizadas en la presente investigación son de A. Ramírez Trejo, UNAM, 2002.

⁹⁶ Cf. Arist., *Po.*, 1457 b 3-4: λέγω δὲ κύριον μὲν ὅ ἅ χρῶνται ἕκαστοι... (“Llamo usual al que usan todos en un lugar determinado”).

⁹⁷ Cf. Arist., *Rh.*, 1404 b 5-6: τῶν δ’ ὀνομάτων καὶ ῥημάτων σαφῆ μὲν ποιεῖ τὰ κύρια... (“Y de los nombres y de los verbos, ciertamente los usuales la hacen clara”).

απορροπιδος (τὰ οἰκεῖα) poseen mayor especificidad en comparación con los usuales y están principalmente relacionados con la acción persuasiva de la locución.⁹⁸

La voz de la prosopopeya (προσωποποιΐα) demanda entonces la propiedad en el discurso respecto a dos elementos: el personaje (τὸ πρόσωπον) y las circunstancias que lo determinan (τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν),⁹⁹ ambos elementos constitutivos del ejercicio de la caracterización y que lo empatan claramente con el *progymnasma* del relato (διήγημα).¹⁰⁰ Es importante señalar que los manuales establecen los principios imperantes de los ejercicios, pero su reflexión no es extensa ni muy puntual, ya que sólo se indican los elementos que los constituyen sin desarrollarlos. Probablemente esto sucede a causa de la brevedad y la síntesis que estos compendios exigen a sus expositores, ante el tratamiento que hacen de postulados ampliamente conocidos.

Particularmente, hablando de la prosopopeya (προσωποποιΐα), cuando los novelistas se dan a la tarea de personificar, atienden no sólo los preceptos establecidos dentro de los *Progymnasmata*, sino también la teoría retórica a la que éstos aluden, como la postura aristotélica acerca de la caracterización dramática y forense. A este respecto, Aristóteles explica que las acciones proceden por naturaleza de dos causas: carácter (ἦθος) y pensamiento (διάνοια).¹⁰¹ Hablemos primero del carácter, el cual consiste en hacer evidente

⁹⁸ Cf. *Ibidem*, 1408 a 19-20: πιθανοῖ δὲ τὸ πρᾶγμα καὶ ἡ οἰκεῖα λέξις· (“Y también la elocución apropiada hace persuasivo al asunto”).

⁹⁹ Véase, *supra*, n. 90.

¹⁰⁰ Véase, *supra*, n. 50.

¹⁰¹ Arist., *Po.*, 1449 b 36 - 1450 a 7: ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὗς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναι φαμεν ποιᾶς τινας), πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. ἔστιν δὲ τῆς

la facultad electiva que el hombre posee.¹⁰² El filósofo considera que el talante radica en la libre elección que se toma en aquellas circunstancias en las cuales se presenta uno o más

μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτο τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούσ τινὰς εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην (“Y, puesto que es **imitación** de una **acción**, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por **el carácter y el pensamiento** [por éstos, en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales], dos son las causas naturales de las **acciones: el pensamiento y el carácter**, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos. **Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres**, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y **pensamiento**, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer”).

La caracterización dramática aristotélica, expuesta con detenimiento en la *Poetica*, contribuye con una definición de “carácter” (ἦθος) y con una observación valiosa de Aristóteles; esto es, que cualquier interpretación moral de las acciones de un personaje debe tener en cuenta otros factores, considerando siempre las circunstancias que envuelven al personaje.

¹⁰² Arist., *Po.*, 1450 b 8: Ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει —διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὃ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων— διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται (“**Carácter** es aquello que **manifieste la decisión**, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla. Hay pensamiento, en cambio, en los que demuestran que algo es o no es, o en general manifiestan algo”). Por su parte, Quint., *Inst.*, 6. 2, 8-10, lamenta que este vocablo griego no posea denominación correspondiente en latín. Sin embargo, reconoce el ἦθος como un estado permanente del ser humano, formado de aquellos sentimientos de naturaleza apacible, suave y ordenada; constitución ésta que permite captar fácilmente la benevolencia y obtener con ello el favor de los demás. Cf. Quint., *Inst.*, 6. 8, 2.

caminos. Ya que sólo se considera la existencia del carácter, si la palabra (λόγος) y el proceder (πρᾶξις) muestran la decisión tomada (προαίρεσις), cualquiera que ésta sea; el carácter (ἦθος) es el que determina al hombre y, por lo tanto, también a un personaje.¹⁰³ Esto es, no hay carácter (ἦθος) sin decisión (προαίρεσις), acción (πρᾶξις) y expresión (διάνοια); por ello, es importante que en el proceso de caracterización se guarden determinadas particularidades que infundan congruencia al personaje. Aristóteles advierte cuatro:¹⁰⁴ que sean moralmente buenos (χρηστά), **apropiados (ἀρμόττοντα)**, coherentes (ὅμοια) y consistentes (ὁμαλά). El primero de los atributos que Aristóteles señala en la construcción de los caracteres es que sean moralmente buenos (χρηστά). Debido a que esta observación está determinada por su análisis a las obras trágicas, no considero pertinente destacar dicha característica en el análisis de la narrativa novelesca, ya que es propia de aquel género; en

¹⁰³ Arist., *Po.*, 1450 a 19: εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοὶ τινες... (“Y los personajes son tales o cuales según el carácter...”).

¹⁰⁴ Arist., *Po.*, 1454 a 16 - 28: Περὶ δὲ τὰ ἦθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἐν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως **χρηστά** ἦ. ἔξει δὲ **ἦθος** μὲν εἰάν ὡσπερ ἐλέχθη, ποιῆ **φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἢ πρᾶξις προαίρεσίν τινα** <ἢ τις ἂν> ἦ, χρηστὸν δὲ εἰάν χρηστήν. [...] Δεύτερον δὲ τὸ **ἀρμόττοντα** [...] Τρίτον δὲ τὸ **ὅμοιον**. τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡσπερ εἴρηται. Τέταρτον δὲ τὸ **ὁμαλόν**. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ἦ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθεῖς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι (“En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean **buenos. Habrá carácter si**, como se dijo, **las palabras y las acciones manifiestan una decisión**, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. [...] Lo segundo, que sea **apropiado** [...] Lo tercero es **la semejanza**; esto, en efecto, no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho. Lo cuarto, **la consecuencia**; pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente”).

cambio, los tres atributos restantes pueden perfectamente buscarse y exigirse en la construcción del carácter de un personaje en cualquier otro género. Son éstos de índole universal.

Por otro lado, el término “coherente” (ὁμοιον) exige que el carácter sea realista y consistente con la atmósfera creada por el poeta; no se debe reflejar la época histórica del autor, sino presentar relación con el ambiente de la obra. Dicho concepto ya creaba confusión en la antigüedad, incluso Horacio lo señala en su *Arte poética*: “O atente a la tradición, o invéntate algo coherente al ponerte a escribir. Si por acaso sacas de nuevo a Aquiles, tan celebrado, que sea incansable, iracundo, inexorable, agresivo; que diga que para él no se hicieron las leyes, y que nada sustraiga al poder de las armas. [...] Si llevas algo no tratado a la escena, y a forjar algún personaje nuevo te atreves, mantenlo hasta el fin tal cual haya aparecido al principio y que sea coherente”.¹⁰⁵

Estos atributos (apropiados-ἀρμόττοντα, coherentes-ὅμοια y consistentes-ὁμαλά), que le conceden propiedad a un carácter (ἦθος), obligan a hablar ahora acerca del pensamiento, otro de los elementos imprescindibles en la caracterización aristotélica. El pensamiento (διάνοια) es la manifestación de un suceso o de las propias convicciones a través

¹⁰⁵ Hor., *A.P.*, 119-127: *Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge / scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem, / impiger, iracundus, inexorabilis, hacer / iura neget sibi nata, nihil non arroget armis. [...] Siquid inexpertum scaenae committis et audes / personam formare nouam, seruetur ad imum / qualis ab incepto processerit et sibi constet.* Traducción de J. L. Moralejo, Gredos, 2008.

del discurso;¹⁰⁶ éste debe buscar, ante todo, la adecuación o el decoro (τὸ πρέπον),¹⁰⁷ una de las dos virtudes de la locución y mencionada también por Elio Teón como característica de la prosopopeya. Esta “armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso o guardan alguna relación con él”¹⁰⁸ se consigue, según Aristóteles, en la observancia de tres elementos: esto es, si la expresión (λέξις) es capaz de manifestar cualquier pasión que nazca del propio discurso, será de condición patética (παθητική); si es capaz de reflejar el carácter del orador o de la persona referida, será ética (ἠθική); y, finalmente, la adecuación se logra si la expresión (λέξις) posee proporción entre estos elementos y los

¹⁰⁶ Arist., *Po.*, 1449 b 36 - 1450 a 3. Cf., Arist., *Po.*, 1456 a 34- 1456 b 2: Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα (“Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo, compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir”).

Arist., *Po.*, 1450 b 4-8, también apunta: Τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δὲ ἔστιν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόητα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἔστιν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς (“En tercer lugar, el pensamiento. Y éste consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica; los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora, en lenguaje retórico”).

¹⁰⁷ Cf. Theon, *Prog.*, 115-117, hace hincapié en su búsqueda constante. También Hermog., *Prog.*, 21, destaca la importancia en su observancia: Πανταχοῦ δὲ σώσεις τὸ οἰκεῖον πρέπον τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις τε καὶ καιροῖς (“En todo lugar observarás el decoro apropiado a los personajes propuestos y a las circunstancias”).

¹⁰⁸ Cf. H. Lausberg, 1966, § 258.

hechos acontecidos (τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον); es decir, si es análoga (ἀνάλογον).

Cicerón explica que entre los latinos el concepto τὸ πρέπον recibe el nombre de *decorum*: “Pero de la elocuencia, como de las demás cosas, el fundamento es el buen sentido. Pues en un discurso, como en la vida, nada hay más difícil que ver qué es lo apropiado. **Πρέπον** llaman a esto los griegos, llamémosle muy bien nosotros **decoro**; [...] por ignorarlo, no sólo en la vida, sino muy frecuentemente en la poesía, como en el discurso, se cometen faltas”.¹⁰⁹ Elio Teón hace hincapié en la búsqueda constante de la adecuación o decoro (τὸ πρέπον); la segunda, y no por ello menos importante, de las virtudes de la locución, sólo después de la claridad (σαφήνεια). El concepto τὸ πρέπον elucidada la condición de **propiedad (ἀρμόττοντον)**¹¹⁰ que Aristóteles designa para los caracteres, puesto que la locución debe ajustarse al género (γένος) —edad, sexo y nacionalidad— y al modo de ser (ἔξις) determinado previamente para el personaje; es decir, un carácter es “apropiado” (ἦθος ἀρμόττοντον) en medida que ostente un paralelismo entre las condiciones biológicas y sociales del individuo y su expresión.¹¹¹ Incluso, el filósofo subraya con empeño la

¹⁰⁹ Cic., *Or.*, XXI 70: *Sed est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia. Vt enim in uita sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat uidere. Πρέπον appellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum; [...] huius ignoratione non modo in uita sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur.* Las traducciones utilizadas de esta obra pertenecen a A. Tovar y A. R. Bujaldón, Alma Mater, 1967; las negritas son mías.

¹¹⁰ Véase, *supra*, n. 104.

¹¹¹ Arist., *Rh.*, 1408 a 25-34, entiende por género la distinción entre mujer u hombre, entre laconio o tesalio, pero también la distancia que existe entre un niño o un anciano; es decir, el término τὸ γένος se refiere al sexo y la nacionalidad o procedencia de una persona: λέγω δὲ γένος μὲν καθ’ ἡλικίαν, οἷον παῖς ἢ ἀνὴρ ἢ γέρον, καὶ γυνή ἢ ἀνὴρ, καὶ Λάκων ἢ

importancia y eficacia de lograr un carácter (ἦθος) consecuente, aun cuando la persona imitada sea naturalmente opuesta a esta condición. Por otro lado, trazar el modo de ser (ἡ ἔξις)¹¹² comprende la disposición que cada cual tiene ante las emociones;¹¹³ bien puede ser negativa, refiriéndose a los vicios (κακίαι), bien, positiva, indicando con ello las virtudes (ἀρεταί). Puesto que el hombre se hace malo o bueno por su elección, ambos, κακίαι y ἀρεταί, son motivo de censura o de elogio, respectivamente. Así, decir palabras apropiadas (τὰ ὀνόματα οἰκεῖα) al talante (ἔξις), construye el carácter (ποιήσει τὸ ἦθος) en la expresión.¹¹⁴

Y, finalmente, según Aristóteles, la adecuación (τὸ πρέπον) se logra si existe proporción entre estos elementos y los hechos acontecidos (τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον).¹¹⁵ Elio Teón también destaca la importancia de atender en la caracterización otros cinco componentes propios de la estructura de la prosopopeya: la ocasión presente (καιρόν),

Θετταλός... El vocablo no comprende lo mismo para Elio Teón, quien en la prosopopeya considera la edad como un rasgo independiente del género; cf. Theon, *Prog.*, 78, 115; H. Lausberg, 1967, § 1227.

¹¹² El modo de ser (ἔξις) es una disposición estable y continua del comportamiento que distingue a quien lo posee, pues le otorga un rasgo o cualidad a su carácter; es decir, le concede propiedad al ἦθος. Cf. Arist., *Rh.*, 1408a 28-34.

¹¹³ Cf. Arist., *Rh.*, 1408a 28-34.

¹¹⁴ Teón hace suya esta teoría aristotélica de la adecuación del discurso para exponer no sólo el objetivo de la prosopopeya, sino también los medios para conseguirla. Es destacable que el rétor sigue incluso el orden de los factores que Aristóteles expone como susceptibles a acomodarse o adaptarse (ἀρμόττειν) en el discurso. Cf. Arist., *Rh.*, 1408 a 25-31.

¹¹⁵ Arist., *Rh.*, 1408 a 10-11. Para su adecuación, la λέξις exige expresar la emoción o la pasión además del carácter de quien la pronuncia, y que esto se ajuste a las circunstancias que acompañan al personaje: Τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἡ λέξις, ἐὰν ἢ παθητικὴ τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον.

el lugar (τόπον), la fortuna (τύχην), los temas de futuros discursos (τὴν ὑποκειμένην ὕλην, περὶ ἧς μέλλουσιν οἱ λόγοι ῥηθῆσεσθαι) y la edad de los involucrados (ἡλικίαν), pues ésta sobre todo concede gran disimilitud a la disertación.¹¹⁶ Así, el rétor muestra que dar a cada hecho o circunstancia la voz que mejor le acomode (ἀρμόττειν) es resultado de un intenso proceso reflexivo: “...debemos proporcionar a cada uno de los hechos la elocución adecuada, **buscando** al mismo tiempo lo que cuadra bien al personaje, al modo, al tiempo, a la fortuna y a cada uno de los elementos antes mencionados”.¹¹⁷

La recomendación inicial de Teón, y quizá la más destacada, es señalar que lo primero (πρῶτον) para conseguir una ejecución correcta en la prosopopeya es meditar (ἐνθυμηθῆναι) sobre el personaje.¹¹⁸ Esto que concibe como una intensa labor lo expresa más adelante con la forma nominal del verbo στοχαζόμενοι, lo cual advierte que el acto implica no sólo buscar con objetivo, sino propiamente investigar.¹¹⁹ En consecuencia, el propósito expreso de la prosopopeya (προσωποποιία) —la creación de discurso apropiados (λόγους οἰκείους) a la persona que los pronuncia y a las circunstancias que la determinan (τὰ πράγματα)—¹²⁰ es

¹¹⁶ Cf. Theon, *Prog.*, 115: Entre los autores de *Progymnásmata* que se conservan, no sólo es Teón quien advierte con mayor tesón la relevancia de estos elementos como sustento del ejercicio, sino que es además quien mayor protagonismo otorga a la edad de los personajes, pues, como señala Aristóteles, la madurez del hombre atribuye un particular valor retórico a la expresión. Cf. Arist., *Rh.*, 1388 b 31-1390 b 14.

¹¹⁷ Theon, *Prog.*, 116: ...τὸ πρέπον ἐκάστῳ τῶν πραγμάτων ἀποδιδῶμεν **στοχαζόμενοι** ἅμα καὶ τοῦ ἀρμόττοντος τῷ τε προσώπῳ καὶ τῷ τόπῳ καὶ τῷ χρόνῳ καὶ τῇ τύχῃ καὶ ἐκάστῳ τῶν προειρημένων.

¹¹⁸ Theon, *Prog.*, 115: **πρῶτον** μὲν τοίνυν ἀπάντων **ἐνθυμηθῆναι** δεῖ... (“Así pues, antes que nada es preciso reflexionar...”).

¹¹⁹ Véase, *supra*, n. 117.

¹²⁰ Véase, *supra*, n. 90.

taxativamente un quehacer reflexivo. Así, la caracterización demanda la propiedad en el discurso respecto a dos elementos: el personaje (τὸ πρόσωπον) —y con ello a su carácter— y las circunstancias que lo determinan (τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν), pues ambas unidades, aunque independientes, son constitutivas del ejercicio. Así, recapitulando, la comprensión del personaje (πρόσωπον) es tal que, por un lado, éste debe ser capaz de hablar según su naturaleza y, por otro, reaccionar de manera coherente con los acontecimientos que lo redefinen (τὰ πράγματα), pues se debe recapacitar que cada hecho posee una expresión conveniente.¹²¹

Hermógenes también expone el ejercicio en su manual, él sí subdivide el *progýmnasma* y distingue tres clases de caracterización;¹²² la primera, y a la que otorga

¹²¹ Theon, *Prog.*, 116, explica que existen discursos ajustados tanto a los lugares como a las circunstancias que determinan al personaje: Καὶ μὴν καὶ αὐτὰ τὰ πράγματα ἕκαστα ἔχει πρέπουσαν ἐρμηνείαν (“Además, los propios hechos tienen, cada uno en particular, una elocución adecuada”).

¹²² Hermógenes y Aftonio conceden el nombre de etopeya al *progýmnasma* que de manera genérica alude al recurso de la personificación, al cual le reconocen tres distintas modalidades: etopeya, idolopeya y prosopopeya, criterio que establecen a partir de la situación que guarda el personaje dentro del ejercicio; esto es, si es real y está vivo, si es real y está muerto o si es ficticio. Sin embargo, Aftonio hace unas pautas de clasificación que subsanan algunas ambigüedades que presenta Hermógenes, pues, al “personaje real” (ὄντος προσώπου) de éste, Aftonio añade el adjetivo γνώριμον; de esta suerte, apunta que la etopeya trata de personajes conocidos, distinguidos o notables. Esta aclaración se hace extensiva a la idolopeya que trata de dar voz a un personaje conocido que está muerto y por tanto ha dejado de hablar. Sin bien Hermógenes no hace esta aclaración en su exposición sobre la idolopeya, en la cual sólo refiere que se trata de atribuir discursos a los muertos, el ejemplo que utiliza —aplicado también por Aftonio— alude a personajes célebres como Temístocles, Pericles, Cimón y Milcíades. Cf. Hermog., *Prog.*, 20; Aphth., *Prog.*, 34.

mayor relevancia, es la etopeya (ἠθοποιία): “Una etopeya es la **imitación** del **carácter** de un personaje propuesto”.¹²³ Para él, este *progýnasma* es fundamentalmente imitación, μίμησις; “...*mímesis* deriva de *mimos* y de *mimeisthai*, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad [...]. *Mimeisthai* no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno”.¹²⁴ La definición que Hermógenes hace de la etopeya como μίμησις implica un estudio atento de los modelos a reproducir, con el objetivo expreso de alcanzar la eficacia y la virtud de los oradores antiguos, comporta entonces un quehacer literario.¹²⁵ Quintiliano explica que este ejercicio es emulación de las costumbres de otros, del ἥθος, que no es otra cosa que aquella disposición permanente que determina al hombre.¹²⁶ De tal forma,

¹²³ Hermog., *Prog.*, 20: ἠθοποιία ἐστὶ μίμησις ἥθους ὑποκειμένου προσώπου. Aftonio ofrece exactamente la misma definición que Hermógenes, aunque en el tratamiento del ejercicio difiere un tanto de él; cf. Aphth., *Prog.*, 34: ἠθοποιία ἐστὶ μίμησις ἥθους ὑποκειμένου προσώπου. Para las ediciones de los Προγυμνάσματα de Hermógenes y de Aftonio utilizadas en la presente investigación, véase, *supra*, n. 39. Traducciones de Ma. D. Reche Martínez.

¹²⁴ Cf. F. Rodríguez Adrados, 1972, p. 52.

¹²⁵ Cf. *Auct. ad Her.*, 1, 2, 3. La obra establece que un orador obtiene las cualidades propias de su labor a través de tres medios: la teoría que permite un acercamiento sistemático y racional a la oratoria, la imitación que estimula mediante el estudio a alcanzar la efectividad de otros oradores y el ejercicio que refuerza y consolida los conocimientos.

¹²⁶ Para la defición de ἥθος, cf. Quint., *Inst.*, 6, 2, 10-13; particularmente 6, 2, 9: *Adfectus igitur hos concitatos, illos mites atque compositos esse dixerunt: in altero vehementes motus, in altero lenes, denique hos imperare, illos persuadere, hos ad perturbationem, illos ad benevolentiam praevalere.* Para la defición de etopeya, cf. Quint., *Inst.*, 9, 2, 58: **Imitatio** *morum alienorum, quae ethopoiia vel, ut alii malunt, mimesis dicitur, iam inter leniores adfectus numerari potest.*

ἠθοποιία es un proceso creativo destinado a amoldar los afectos menos vehementes de los personajes, es modelación poética;¹²⁷ o, en palabras de Elio Teón, es un quehacer reflexivo.

Diseñar un carácter es un proceso complejo, pues “...consiste en describir la naturaleza de una persona con unos rasgos determinados que, como marcas distintivas, son propias de su naturaleza”,¹²⁸ pero es también sumamente eficaz ya que busca una identificación y consigue la adhesión de quienes escuchan: “una caracterización como ésta, en la que se describen los rasgos propios de cada naturaleza, tiene verdaderamente un gran atractivo, pues pone ante los ojos el carácter completo de una persona...”.¹²⁹ A Hermógenes le interesa dilucidar el contraste entre etopeya y prosopopeya, probablemente porque entre ambas existía la posibilidad de confusión. Señala: “La diferencia es clara, pues en aquel caso (*sc.* etopeya) inventamos discursos de un personaje real”.¹³⁰ El rétor elige distinguir el objetivo de la etopeya con el vocablo πλάττομεν que refiere originariamente modelación con arcilla; una elección que concreta la idea ya establecida por el término μίμησις y afianza la noción de creación literaria que ha venido estableciendo el autor para este tipo específico de caracterización. La etopeya busca entonces, a través de la modelación de los discursos, imitar el carácter de un personaje; por ello, el ejercicio está precisado por estos dos componentes.

¹²⁷ Cf. H. Lausberg, 1966, § 257; 1967, §§ 821 y 1131.

¹²⁸ *Auct. ad Her.*, 4, 50, 63: *Notatio est cum alicuius natura certis describitur signis, quae, sicuti notae quae, naturae sunt adtributa...* Traducción de S. Núñez, Gredos, 1997.

¹²⁹ *Ibidem*, 4, 51, 65: *Huiusmodi notationes, quae describunt quod consentaneum sit unius cuiusque naturae, vehementer habent magnam delectationem, totam enim naturam cuiuspiam ponunt ante oculos...*

¹³⁰ Hermog., *Prog.*, 20: ἡ δὲ διαφορὰ δήλη· ἐκεῖ μὲν γὰρ ὄντος προσώπου λόγους πλάττομεν.

Hermógenes apunta con rigor: “En todo lugar observarás **el decoro** apropiado a los personajes propuestos y a las circunstancias”.¹³¹ Esta búsqueda de la adecuación (τὸ πρέπον) se observa también en este rétor; quien, a diferencia de Teón, no sólo alude a los tres elementos del discurso que consolidan la concepción del τὸ πρέπον,¹³² sino que incluso la utiliza para distinguir la etopeya a partir de la naturaleza de la locución, ya moral (ἠθικαί), ya emotiva (παθητικαί), ya mixta (μικταί).¹³³ Cuando Aristóteles desarrolla la relevancia de contemplar el mundo interior de los personajes —la expresión patética o ética—, también destaca la importancia de poner a prueba éstas con el mundo exterior del personaje. Apunta que no se deben juzgar ni las palabras ni los actos sin antes considerar el resto de las variables que envuelven la elocución; por ejemplo, frente a quién se encuentra el que pronuncia, en qué situación se halla o con qué propósito habla.¹³⁴

¹³¹ *Ibidem*, 21: Πανταχοῦ δὲ σώσεις τὸ οἰκεῖον **πρέπον** τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις τε καὶ καιροῖς.

¹³² Véase, *supra*, n. 115.

¹³³ Hermog., *Prog.* 21: ἠθικαί μὲν, ἐν αἷς ἐπικρατεῖ διόλου τὸ ἦθος [...] παθητικαὶ δέ, ἐν αἷς διόλου τὸ πάθος [...] μικταὶ δὲ αἰ σύνοδον ἔχουσαι ἠθους καὶ πάθους (“Son morales aquellas en las que predomina totalmente el carácter [...] Son emotivas aquellas en las que predomina totalmente la emoción [...] Son mixtas las que contienen una mezcla de carácter y de emoción”). Aftonio observa esta misma organización; cf. *Aphth.*, *Prog.*, 35.

¹³⁴ Arist., *Po.*, 1461 a 4-9: Περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς ἢ εἴρηται τι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα, πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτω ἢ οὗ ἔνεκεν, οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται (“Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo, si para conseguir mayor bien o para evitar un mal mayor”).

Recordemos que los *Progymnasmata* también anotan que todo hecho (τὸ πρᾶγμα) está circunscrito por cuatro accidentes que lo determinan, esto es: el lugar (ὁ τόπος), el tiempo (ὁ χρόνος), el modo (ὁ τρόπος) y la causa (ἡ αἰτία).¹³⁵ El lugar (ὁ τόπος) participa de todas las características propias del sitio, ya físicas ya sociales, que definen el espacio en el cual se desarrolla la acción.¹³⁶ El tiempo (ὁ χρόνος), además de comprender pasado, presente o futuro, alude a las épocas, las estaciones, las divisiones del día o cualquier otra circunstancia temporal.¹³⁷ Asimismo, la personificación aristotélica tampoco soslaya que las acciones,

¹³⁵ Véase, *supra*, n. 50.

¹³⁶ Theon, *Prog.*, 79, expone que son asociados al lugar características determinantes: Τῷ δὲ τόπῳ παρακολουθεῖ μέγεθος, διάστημα, γεινιῶσα πόλις ἢ χώρα, ἱερὸς ἢ ὁ τόπος ἢ βέβηλος, ἴδιος ἢ ἀλλότριος, ἔρημος ἢ οἰκούμενος, ὄχυρὸς ἢ ἐπισηφαλῆς, πεδινὸς ἢ ὄρεινός, ἄνυδρος ἢ κάθυγρος, ψιλὸς ἢ δενδρώδης, καὶ πάντα τὰ παραπλήσια (“Acompañan al lugar: extensión, distancia, mención de una ciudad o región vecina, si el lugar era sagrado o público, propio o ajeno, desierto o habitado, fortificado o inseguro, llano o montañoso, seco o húmedo, pelado o poblado de árboles, y todos los calificativos semejantes”). Asimismo, en el ejercicio de la prosopopeya, el rétor señala la importancia del lugar en la búsqueda de discursos apropiados al carácter de los personajes y las circunstancias en las que éstos se hallen; cf. Theon, *Prog.*, 115-116.

¹³⁷ Theon, *Prog.*, 78-79: τῷ δὲ χρόνῳ παρέπεται τὸ παρεληλυθός, τὸ ἐνεστός, τὸ μέλλον, τί πρῶτον τί ἢ δεύτερον καὶ τὰ ἐξῆς, ἢ τί τῷ καθ’ ἡμᾶς βίῳ πρέπει, τί τῷ παλαιῷ, ἐπὶ πᾶσιν αἱ προθεσμῖαι, ἃς κατὰ κοινὸν ἢ κατ’ ἰδίαν ἄνθρωποι συντίθενται· ἔπειτα χειμῶνος ὄντος ἢ ἔαρος, θέρους ἢ μετοπώρου, νυκτὸς οὔσης ἢ μεθ’ ἡμέραν, ἐκκλησίας οὔσης ἐγένετο τὸ πρᾶγμα ἢ πομπῆς ἢ ἐορτῆς· καὶ πότερον γάμων ὄντων, ἢ φίλων ὑποδοχῆς, ἢ πένθους, ἢ τοιαύτης βιωτικῆς περιστάσεως (“Acompañan al tiempo: el pasado, el presente, el futuro, qué ha ocurrido antes o después, etc., o qué es propio de la vida de nuestro tiempo, qué de la antigua, así como los días prefijados para cada cosa que los hombres establecen en común o en privado. A continuación, si el hecho ocurrió durante el invierno o primavera, verano u otoño, de noche o de día, en una asamblea, procesión o fiesta, y si durante unas bodas, o un

elementos constitutivos del carácter (ἦθος), sucedan o bien a causa de factores ajenos al hombre —esto es, de modo involuntario (ἀκούσιον)—,¹³⁸ como la suerte (διὰ τύχην),¹³⁹ la naturaleza (διὰ φύσιν),¹⁴⁰ o la fuerza (διὰ βίαν); o bien son generadas por él mismo —es decir, de modo voluntario (ἐκούσιον)—. El filósofo estagirita explica que cuando el hombre

banquete de amigos, o un duelo o en circunstancias semejantes de la vida”). En el ejercicio de la prosopopeya, Theon, *Prog.*, 116 enfatiza que se debe proporcionar a cada hecho una elocución adecuada no sólo con respecto al personaje, sino también a determinantes de la acción misma, como el tiempo o el modo de ésta; véase, *supra*, n. 117.

¹³⁸ Según Aristóteles, cuando los hombres actúan por motivos extraños a ellos, las cosas sobrevienen por fortuna o por necesidad; si ocurre lo segundo, los eventos son resultado o de la fuerza o de la naturaleza. Cf. Arist., *Rh.*, 1368 b 31-1369 a 1; Arist., *EN*, 1112 a 31-34.

¹³⁹ Arist., *Rh.*, 1388 b 31-32: τὰ δὲ ἦθη ποῖοί τινες κατὰ τὰ πάθη καὶ τὰς ἔξεις καὶ τὰς ἡλικίας καὶ τὰς τύχας... Arist., *Ph.*, 195 b 31-197 a 35, juzga ridículo no reconocer o aceptar, sino omitir la inferencia de la suerte entre las causas de los hechos. Para él, los sucesos producidos διὰ τύχην refieren aquellos eventos con motivo accidental, aunque acontecidos por una elección humana previa; por ello, la suerte no es estrictamente el motor de nada. Este origen circunstancial produce que sean indeterminadas, inconstantes y numerosas todas las causas de esencia fortuita; por lo cual, el hombre suele percibir la suerte como oscura al razonamiento. Este pensamiento llevó a los griegos, desde el siglo IV a. C., a revestir la fortuna con un halo de divinidad. Esta tendencia no es ajena a la atmósfera novelesca, pues es factible observar la Τύχη, representada y caracterizada como un personaje más, aunque de condición extraordinaria, precisamente en la obra de Caritón de Afrodísias.

¹⁴⁰ Arist., *Rh.*, 1368 b 35-1369 b 4. Se refiere a aquellos hechos que, debido a su condición, suceden siempre o casi siempre de la misma forma.

actúa lo hace movido por dos principios:¹⁴¹ por hábito o por costumbre (τὸ ἔθος),¹⁴² o a causa de sus propios impulsos o apetitos (ἡ ὄρεξις); éstos son —como Aristóteles señala— las verdaderas causas del actuar humano.¹⁴³

Ahora bien, existen los impulsos racionales (λογιστική) e irracionales (ἄλογος); racionales, como la voluntad (ἡ βούλησις) y la decisión o preferencia (ἡ προαίρεσις). Estas determinaciones se distinguen por ser de naturaleza provechosa para el hombre, como los bienes (τὰ ἀγαθὰ). El estagirita aclara que los bienes poseen una esencia tal que todos, sin fallo, posan los ojos sobre ellos, ya que infunden conveniencia y permiten que cada cual se baste a sí mismo. Gracias a ello, se consideran como bienes la adquisición de recursos y la pérdida de males; en sumo grado, las virtudes, pues por sí mismas son generadoras de favores; también lo son las cosas bellas; la felicidad (εὐδαιμονία), el placer (ἡδονή) y el vivir (τὸ ζῆν); y todas las ciencias y artes (αἱ ἐπιστῆμαι πᾶσαι καὶ αἱ τέχναι).

Por otra parte, los impulsos irracionales son las pasiones.¹⁴⁴ Entre las más explotadas por la novela se pueden contar el amor (ἔρος),¹⁴⁵ los celos (ζῆλος), la ira (ὀργή), el miedo

¹⁴¹ Arist., *Rh.*, 1368 b 31-1369 a 5.

¹⁴² Arist., *Rh.*, 1369 b 6-7. El ἔθος se refiere a los hábitos formados por una operación repetitiva y constante, por costumbres. Es a través de éste que los seres humanos son capaces de cultivar y perfeccionar las virtudes; cf. Arist., *EN*, 1103 a 15-25.

¹⁴³ Arist., *Rh.*, 1369 a 1-3.

¹⁴⁴ Sobre la importancia de las pasiones en los actuantes, cf. Arist., *Rh.*, 1378 a 20-1388 b 30; *EN*, 1105 b 21-23; Quint., *Inst.*, 6. 2, 12; Theon, *Prog.*, 116-117.

¹⁴⁵ Cf. Arist., *EN*, 1156 b 1-3: καὶ ἐρωτικοὶ δ' οἱ νέοι· κατὰ πάθος γὰρ καὶ δι' ἡδονὴν τὸ πολὺ τῆς ἐρωτικῆς... (“Los jóvenes son, asimismo, amorosos, pues la mayor parte del amor tiene lugar por pasión y por causa de placer...”). La traducción de la *Ética a Nicómaco* es de J. Pallí Bonet, Gredos, 1985. Arist., *Rh.*, 1385 a 23: τοιαῦται δὲ αἱ ἐπιθυμίαι, οἷον ἔρος... (“Y de esta naturaleza son los deseos pasionales, como el amor...”); 1370 b 15-29.

(φόβος), la compasión (ἔλεος), la embriaguez (μέθη), la osadía (θάρσος), la alegría (χαρά), el afecto (φιλία), el ansia (πόθος), el odio (μῖσος), la envidia (φθόνος), la cólera (θυμός) o el deseo (ἐπιθυμία). Estas dos últimas emociones son incontinencias (ἀκρασίαι). Es importante recordar que, en la *Retórica*, Aristóteles se preocupa por examinar los tipos de comportamiento, así como las acciones que le son propias al hombre, según sus pasiones (τὰ πάθη); las cuales, como emociones vehementes, pero pasajeras, trastornan el espíritu del hombre y lo lleva a actuar de forma impetuosa, trayendo para él o pesar o placer.¹⁴⁶ Por ello, el filósofo destaca la importancia de establecer con rigor en qué estado se encuentra el sujeto de la pasión, contra quiénes se dirige o quiénes la padecen; y, finalmente, por qué asuntos surge.

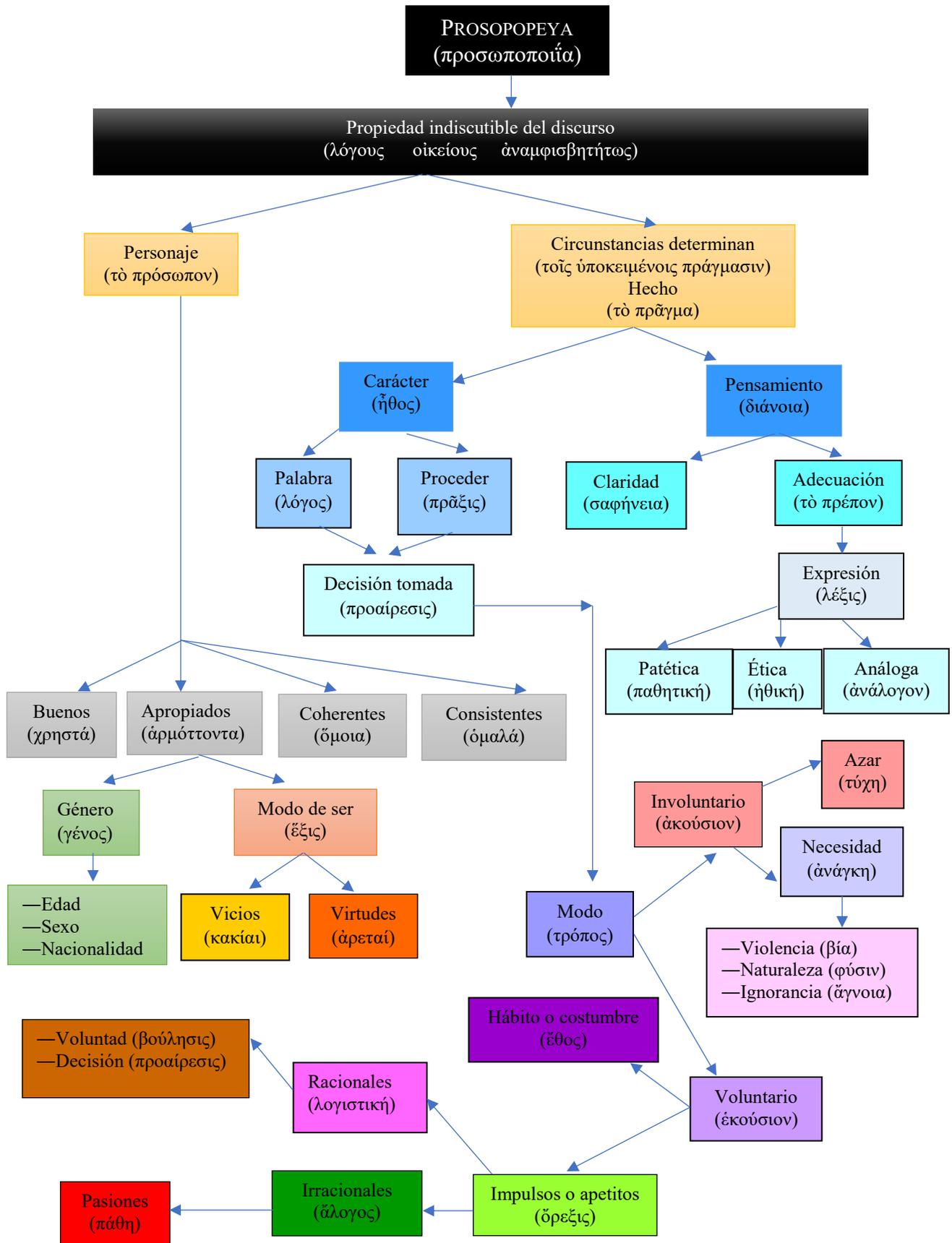
Un carácter (ἦθος) se delinea a partir de estas características, inherentes al personaje; pues éstas, como rasgos distintivos, establecen la naturaleza del personaje y determinan su potencial desarrollo, observable a través de los discursos. El estagirita enfatiza como imprescindible la procuración segura de dos cualidades tanto en el diseño de los caracteres como en la ordenación de los hechos: la necesidad (τὸ ἀναγκαῖον) y la verosimilitud (τὸ

¹⁴⁶ Cf. Quint., *Inst.*, 6. 2, 8-10: *Horum autem, sicut antiquitus traditum accepimus, duae sunt species: alteram Graeci πάθος vocant, [...] adfectus igitur πάθος concitatos, ἦθος mites atque compositos esse dixerunt: in altero vehementes motus, in altero lenes, denique hos imperare, illos persuadere, hos ad perturbationem [...] πάθος temporale esse* (“Pero hay dos clases de tales afectos, como por tradición hemos recibido desde tiempos antiguos: a uno llaman los griegos *páthos* [...] los sentimientos excitados son *páthos*, los apacibles y ordenados *éthos*: en el primero, vehementes conmociones; en el segundo, suaves; en definitiva, los primeros imponen su dominio, los segundos persuaden; los unos prevalecen por su fuerza para perturbar el ánimo [...] el *páthos* sólo dura cierto tiempo”). La traducción de *Institutionis Oratoriae* es de A. Ortega Carmona, Universidad Pontificia Salamanca, 1999.

εἰκός). Asimismo, el teórico Lausberg apunta que la unidad y los límites de acción son asignados por la verosimilitud, cuyo valor máspreciado es la necesidad natural propia de la atmósfera creada. De tal forma, ambas características son impuestas y resguardadas por arbitrio del autor; εἰκός y ἀναγκαῖον constituyen, en el universo privativo de la obra, una suerte de recios engarces que sustentan el hilo argumental de la trama.¹⁴⁷

A continuación, ofrezco un esquema que busca sintetizar la teoría sobre la caracterización que he desarrollado y presentado aquí para la novelística primitiva. Recordando, como ya se ha señalado, la amalgama entre la teoría retórica de Aristóteles, así como la poética sobre la tragedia, y la influencia de los *Progymnasmata*, especialmente el ejercicio del relato (διήγημα) y de la caracterización (προσωποποιία o ἠθοποιία). Esta selección halla su fundamento en la teoría aquí desarrollada, la cual busca demostrar que la novela se compone de dos elementos cardinales: el personaje (τὸ πρόσωπον) y el hecho que éste realiza (τὸ πρᾶγμα). Asimismo, señalo que, al final del análisis de cada personaje, se halla un cuadro que sintetiza la información recabada y que alude a este esquema general a través de los colores empleados, para facilitar, de esta manera, la comprensión del proceso de caracterización.

¹⁴⁷ Arist., *Po.*, 1454 a 33-36: Χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἠθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, αἰεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός (“Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra”). Cf. H. Lausberg, 1967, §§ 1201, 1216 y 1217.



III. LA NOVELA ERÓTICA GRIEGA

Las obras de Caritón, Jenofonte, Aquiles, Longo y Heliodoro son textos dramáticos —δραματικοῖ— que poseen un argumento diseñado por el autor, πλάσμα, una clase de ficción posible.¹⁴⁸ En el juicio de Juliano, sobre la novela como género de ficción,¹⁴⁹ el emperador destaca las similitudes y diferencias entre la historia y este tipo de relatos que eran inapropiados por su contenido, dice que ambas son historias, pero las segundas son ficciones y tienen una temática erótica. A este respecto, vale la pena recordar lo dicho por Aristóteles acerca de la poesía y la historia:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder”.¹⁵⁰

Así, una vez que hemos analizado la variedad de términos bajo los cuales los propios autores denominaban sus obras, las clasificaciones otorgadas por eruditos posteriores y entendiendo que aun en el siglo XXI no contamos con una definición detallada sobre la naturaleza, forma y objetivos de esta expresión literaria, hablemos ahora de qué es una novela erótica y cómo

¹⁴⁸ Cf. ΛΟΓΕΙΟΝ: <http://logeion.uchicago.edu/πλάσμα> (26/11/2018).

¹⁴⁹ Véase, *supra*, n. 11.

¹⁵⁰ Arist., *Po.*, 1451 a 36 -1451 b 5: Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων): ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο.

se construye. Habría que concebir que las obras de Caritón, Jenofonte, Aquiles, Longo y Heliodoro, cada una, como una expresión poética, se tratan de una imitación narrativa en prosa (μίμησις διηγηματικὴ ἄμετρος) que se ocupa de las acciones de dos jóvenes, un hombre y una mujer —conocidos a través de la narración—, que sobresalen por su virtud, su estirpe y su extraordinaria belleza. La acción imitada es el enamoramiento (πάθος ἐρωτικόν) y debe ser presentada de forma completa (ὅλη); es decir, con una parte inicial, una intermedia y una final. Todo ello se logra en la correcta estructuración de los hechos. En el examen de estas características, es posible determinar que esta nueva expresión literaria —llamada por la fuerza de la tradición, *novela*— está constituida por tres elementos, a saber: la estructuración de los hechos (ἢ διάθεσις πραγμάτων), los personajes (τὰ πρόσωπα) y la acción imitada, esto es, un hecho que podría suceder: el enamoramiento (πάθος ἐρωτικόν), siendo este último elemento el que la diferencia de la historia.

La estructuración de los hechos es el esqueleto de la obra y en ella radica el fin que persiguen los protagonistas: la felicidad (εὐδαιμονία). Dicha organización es compleja puesto que en el género suceden cambios de fortuna, ya con peripecias, ya con agniciones, surgidas de la constitución misma de lo imitado; pues, la unidad en la organización de lo acontecido depende íntimamente de la acción reproducida: el enamoramiento. El poeta se circunscribe a un único quehacer, haciendo que todo lo narrado sea parte integrante e imprescindible de la imitación, para que así todos los elementos encuentren su lugar en la historia; de manera que, si alguno fuera omitido, la novela se trastoque por completo.

Los sucesos reproducidos por el novelista inspiran indignación (ἀγανάκτησις) ante la infamia que inmerecidamente sufren seres de condición tan excelsamente casta; y genera, finalmente, el placer (ἡδονή) que es propio del amor mutuo y fructífero entre dos personas de cualidades, naturales y morales, superiores. Todo ello sucede en la correcta estructuración

de los hechos, pues el amor de la novela es producto del equilibrio, mientras más perfecta sea la simetría (συμμετρία) entre los enamorados, mayor el deleite.

El límite del cuerpo que representa la obra está delineado por la dicha (εὐτυχία) en la cual se recrean los protagonistas, cada uno por su lado, al principio de la historia; pasando al infortunio (δυστυχία) en la parte media de la narración —cuando ambos se ven separados— y terminando en la felicidad (εὐδαιμονία). Nótese que el estado inicial y final son similares, mas no iguales; la transición no es circular, pues no se retorna al punto inicial. Esto es, el bienestar que ostentan los jóvenes al comienzo de la historia es diferente al júbilo en el cual concluyen; debido a que, por un lado, la vida y sus bonanzas ya no se conciben ni se saborean de manera individual; y, por otro, las personalidades que iniciaron el relato ya no existen, puesto que han recorrido un largo camino que las ha hecho cambiar para converger ambas en un estado de regocijo hasta entonces completamente desconocido.

Puesto que la novela posee las aptitudes propias para imitar varias partes de la acción que suceden de manera simultánea, es hondamente pertinente escoger con prudencia los hechos relativos a la narración principal y aquellos que conformarán los episodios (ἐπεισόδια) que, una vez entremezclados, darán variedad y amplitud a la obra. Una vez conseguido esto, la novela debe perseguir ante todo una estructura de hechos relativos a la pareja protagónica, tal que sea capaz de producir el placer anhelado; es decir, que suceda aquello que los lectores esperan: la feliz reunión de los amantes.

Los personajes (τὰ πρόσωπα) en la novela están constituidos por pensamientos que expresan a través de la locución y por un carácter moral; delineado éste en rasgos generales por una serie de características que, inherentes a los protagonistas de la novela de amor y aventuras, confieren una identidad al género literario. De tal manera, los dos personajes centrales son un hombre y una mujer; éstos son en cuanto a su edad (ἡ ἡλικία), jóvenes;

respecto a su linaje (τό γένος), procedentes de buenas familias griegas; en cuanto a su naturaleza (ἡ φύσις), distinguidos por un aire noble y una belleza cuasi divina; y, derivado de todo ello, poseen una educación (ἡ ἀγωγή) excelsa. Por estas condiciones, natural es que al comienzo de la narración los protagonistas gocen de una fortuna (ἡ τύχη) favorable, circunscrita por su origen noble, la abundancia de bienes y el poder concedido por sus familias.

Son importantes las acciones de los héroes novelísticos, puesto que éstas revelan carácter y pensamiento. El carácter no es otra cosa que los impulsos racionales del hombre: voluntad y decisión. Mientras que el pensamiento es la manifestación de las propias ideas a través del discurso. Un carácter literario exige propiedad, coherencia y consistencia. El pensamiento reclama adecuación. Estas cuatro características son perceptibles en la expresión, la cual debe tener la suficiencia de desvelar la intimidad del personaje, esto es: situación biológica, social y moral. Bajo esta percepción, la caracterización no puede aislar al individuo de su entorno; antes bien, son las circunstancias las que le exijan redefinirse.

Así, la expresión está determinada por el hecho y son de particular interés el modo y la causa que los suscita, ya sea por factores que escapan a la decisión del hombre, ya sea precisamente motivados por ella. Mas el hombre no tiene sólo un actuar racional, también posee otro que escapa a cualquier acto de cavilación: el desbordamiento de las emociones. Asimismo, los personajes en la novela están constituidos por un pensamiento que expresan a través de la locución y por un carácter moral, delineado éste en rasgos generales por una serie de características que, inherentes a los protagonistas del subgénero erótico, confieren una identidad al género literario.

Así, el carácter y el pensamiento de los héroes pueden ser conocidos por cuatro medios: 1) las descripciones hechas en voz del narrador, 2) el juicio emitido por otros

personajes acerca de éstos, 3) por boca de los mismos protagonistas o 4) por sus acciones. Ya que la expresión está determinada por las circunstancias, es de vital importancia el modo en que se suscitan los hechos, ya por azar o intervención divina, ya por iniciativa de los mismos héroes; en un universo literario, constituyen asimismo las oportunidades de las cuales gozan los protagonistas para definirse y forjar su camino al arbitrio del escritor.

Habiendo establecido la importancia del personaje, de la creación y expresión de su idiosincrasia, es imprescindible anotar que *Dafnis y Cloe* difiere en este sentido de la novela de Caritón, Jenofonte, Aquiles Tacio y Heliodoro; pues recordemos que Longo llama a su obra una pintura (γράφῆ)¹⁵¹ y quizá éste es el término que mejor describe la estética de su creación. Si bien la pieza cuenta la historia de dos jovencitos que se van enamorando a lo largo de la narración, en medio de dificultades y algunos audaces pretendientes, salta a la vista la nula expresión de los personajes; salvo algunos brevísimos diálogos, las emociones de Dafnis y Cloe son concisamente delineadas en escuetas palabras. En realidad, Longo inserta en su obra muchos elementos de la poesía bucólica, no sólo de forma, sino también de fondo; la voz del narrador omnisciente y omnividente se apodera del relato que resulta de una suerte de cuadros o pinturas unidos entre sí. Dado que carece de las voces de los protagonistas que expresen su modo de ser y su toma de decisiones, y que falta también el juicio de otros personajes que logren cuestionar o afianzar la personificación de Dafnis y Cloe, la obra de Longo no ha sido contemplada en el presente análisis.

¹⁵¹ Véase, *supra*, n. 17.

III. 1 EL HÉROE DE LA NOVELA GRIEGA

El vocablo ἦρως hace referencia al guerrero épico de la era de los héroes; representa también la etapa en la que dicho personaje pasa a convertirse en una figura de culto con poderes para el bien o para el mal y que suele ser adorado en una tumba o en un templo; y, por supuesto, ἦρως significa héroe. Según la Real Academia de la Lengua Española, héroe es una persona ilustre por sus hazañas, virtudes y sacrificio por los otros, es asimismo un semidios; pero, héroe es también el protagonista de una obra de ficción.

El primer concepto de héroe proviene de la épica, la distintiva imagen del guerrero revestido de ὀρετή: “Los héroes fueron comprendidos y admitidos como seres que pervivían, pero aún separados de los hombres, y todavía no integrados, salvo excepciones, en el mundo de los dioses. Lo divino se reflejó en ellos, seres reales, y adquirieron rasgos legendarios y simbólicos, y también lo humano se continuó en ellos, y se infundieron de posibilidades materiales y fácticas. Los héroes pasaron a ser seres producidos por la capacidad imaginativa de los hombres, que alcanzaba su total sentido únicamente en la realidad del mundo de los hombres”.¹⁵² La división entre el mundo divino y humano era mediada por la figura del héroe épico; éste, sin ser enteramente dios, estaba por encima de los hombres, ya que poseía una constitución anímica y física sobresaliente.¹⁵³

¹⁵² Cf. F. J. Flores Arroyuelo, 1990, p. 232.

¹⁵³ El personaje central en la poesía lírica comporta una controversia no menor. A partir de la tesis de Bruno Snell, publicada en 1946 que observaba la presencia del pronombre de primera persona en singular dentro de los poemas como muestra fehaciente del concepto de individualidad, ésta fue una idea generalizada sobre el género. Sin embargo, en 2009, Felix Budelmann propone que el “yo” no necesariamente debe interpretarse como una representación de individualidad, sino incluso como la voz colectiva y femenina del coro. En 2018, Bernardo Berruecos presentó su versión de la poesía parenética, introducida, entre

Aparece después la figura del héroe trágico, inserto en un ambiente distinto del cantado por la épica. Este héroe posee asimismo sus características distintivas: ha dejado de ser un trasunto divino en la tierra; el héroe trágico posee la condición física y moral de un hombre, aunque revestido de un linaje ilustre, porque sólo el infortunio de un mortal es capaz de generar temor y compasión entre sus semejantes, como lo explica Aristóteles:

Pues bien, puesto que la compasión de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren terror y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto ni inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor;

otros temas, por esta cuestión: “Según Snell, en virtud de la frecuencia en que aparecen las formas del pronombre ‘yo’ en la poesía lírica griega, ésta debe de representar un capítulo importante en la historia del descubrimiento del espíritu, capítulo en que la individualidad emerge y el hombre comienza a concebirse como un ente dotado de libertad, de sentimientos, de introspección, de reflexión. Estas tesis, sin embargo, son problemáticas por muchas razones, no sólo por motivos cronológicos [...], sino también por razones de índole antropológica. [...] La primera persona es escurridiza y vaga, ya que puede tratarse del *yo* del autor de la performance, o del *yo* colectivo en el que se debe de identificar la audiencia. Por otra parte, el esquema evolucionista de Snell delata irremediabilmente una concepción caduca, según la cual, el ‘yo’ poético, la individualidad y los problemas existenciales fueron una gradual conquista del espíritu humano [...] La edad del heroísmo y la aristocracia dio lugar al mundo del individuo, de la *pólis* y del descubrimiento de la vida y las emociones interiores”, (pp. XXIX-XXXII).

Personalmente, considero que esta controversia es tan delicada que, no siendo conoedora del tema y ante la falta de una postura que resuelva los cuestionamientos antes señalados, optó por no hacer un señalamiento conciso en torno a la figura del héroe en la lírica, en espera de una investigación que logre subsanar dichas lagunas.

ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquélla se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspirará ni compasión ni temor. Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún **yerro**, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes y los varones ilustres de tales estirpes.¹⁵⁴

Cada género literario es hijo de su tiempo y el héroe es un concepto que engloba paradigmas ideales que, desarrollado en una expresión literaria determinada, define un arquetipo.¹⁵⁵ Así, la épica construyó su modelo de héroe que representaba los ideales concernientes a su época, privativos de su canto belicoso. La tragedia creó la figura de héroe idónea a sus trímetros

¹⁵⁴ Arist., *Po.*, 1452 b 30 - 1453 a 12: Ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαιρὸν ἐστίν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἐστίν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον. Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' **ἀμαρτίαν** τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

¹⁵⁵ F. J. Flores Arroyuelo, 1990, p. 231, sostiene que el héroe se convierte en un arquetipo (ἀρχέτυπον).

yámbicos y, claro está, alusiva a la situación socio-cultural de la Grecia del siglo V a. C. Los héroes no son siempre los mismos porque son efigies en las cuales una sociedad y una época vierte sus ideales y los poetas lo retoman como un concepto literario.

Carlos García Gual destaca el esfuerzo de Apolonio de Rodas por retornar a la épica en pleno s. III a. C.; sin embargo, señala que no existe en *Argonáuticas* la búsqueda y resguardo de la ἀρετή, característica intrínseca del género, sino que todo lo domina el amor y la magia. Incluso, parafraseando a Charles Rowan Beye, destaca cómo Jasón, más que ser un héroe épico, es un amante, un apasionado hombre que goza de los placeres nupciales con Medea sobre el preciado vellocino de oro.¹⁵⁶ La actitud de Jasón es un símbolo del ánimo popular.

Habiendo concluido el helenismo, llega la novela y surge la pregunta, ¿acaso sus protagonistas son héroes? Lo son porque en la antigüedad, así como en la modernidad, el término ἥρωες es un concepto literario, y, como sucedió con los géneros precedentes, el héroe novelístico ostenta unas características específicas. El héroe de novela, como el de la tragedia, es tan sólo un hombre, aunque como él, se vincula a un linaje destacable. No se distingue por gozar de una inteligencia superior ni una fuerza física sobresaliente, pero sí es dueño de una belleza sin igual, casi celestial. Si bien en la obra de Caritón y Jenofonte los jóvenes despiertan el enojo de los dioses por su resistencia al amor, en realidad no existe un conflicto con un ser divino que los lleve a la total desventura; por el contrario, sus desgracias son resultado de su propio actuar y la manifestación de los dioses aparece solamente al inicio y al final como un tópico literario.

¹⁵⁶ Cf. C. García Gual, 1972, pp. 116-119; CH. R. Beye, 1969, pp. 31-56; A. R., IV.

Sobre todo, las dos primeras novelas conservan más elementos del héroe trágico; por ejemplo, Quéreas no es de naturaleza malévola, pero comete un yerro (ἄμαρτία)¹⁵⁷ de grandes consecuencias: mata de manera accidental (φόνος ἀκούσιος) a su esposa, hija del célebre general Hermócrates. Es verdad que, a diferencia de la tragedia, dicha muerte es aparente, porque Calírooe sólo cae en estado catatónico; con todo, él sufre —como el héroe trágico— un juicio y un exilio, no como castigo dado por el pueblo siracusano —pues ellos comprenden que se trató de un accidente—, sino como una especie de destierro autodeterminado para salir a buscar a la esposa que no yace en la tumba. En otro ejemplo, el protagonista de Jenofonte, Habrócomes, resguarda su fidelidad marital por encima de las más crueles torturas sin decaer en su ánimo en ningún instante, emulando la valentía del héroe épico. De hecho, ambos, Quéreas y Habrócomes, parecen cruzar todo el mundo conocido en un viaje obligado que trae consigo la adquisición de madurez emocional.

Los héroes de novela carecen de una fuerza sobrehumana; tampoco fundan ciudades ni llevan a cabo batallas sin igual, aunque sí existen episodios —generalmente breves y únicos— en los cuales los protagonistas deben mostrar su linaje, la adquisición de habilidades físicas y tácticas propias de una educación excelsa como la que les es propia. Este héroe no muere en la narración; pues, a diferencia de los épicos y trágicos, éste goza de la felicidad y el placer del amor, la amistad, la familia y la patria. Ciertamente es que la novela retoma determinados arquetipos literarios anteriores y los adapta a sus necesidades, aunque ha perdido el deseo incesante, o quizá la necesidad de salvaguardar la comunidad.

¹⁵⁷ El yerro (ἄμαρτία) no se refiere a maldad innata, sino que expresa una ignorancia nociva para quien la sufre. Cf. Arist., *EN*, 1148 a 3-4; *Rh. Al.*, 1427 a 34. Véase, *supra*, n. 61.

Ben Edwin Perry señalaba que mientras el entorno es pequeño, el héroe es visto más grande e inalcanzable; pero, en cuanto el mundo se abre, el hombre invariablemente se empequeñece.¹⁵⁸ El héroe de la novela es un helenoparlante situado en atmósferas a veces claramente determinadas —como la obra de Caritón que sitúa su acción en el s. V a. C.— o en otras difusas —como la obra de Aquiles Tacio—; pero, sea como fuere, el poeta, el hacedor, el novelista, es también un helenoparlante tributario del creciente y poderoso Imperio Romano. El héroe, como concepto literario, es una figura que se adapta para materializar el ideal humano de la época, sin esta capacidad de cambio y adaptabilidad no podría cumplir su función; por ello, ni los afanes épicos ni trágicos son operantes en la novela, un género representativo de un espacio en constante crecimiento.

El héroe de novela es un hombre extraviado en un universo de posibilidades, el mundo es invariablemente más extenso que el que debía enfrentar el héroe épico o el trágico. Incluso, la misma construcción del género propicia y facilita la creación de un panorama cada vez más desarrollado; por un lado, la renuncia al metro y el relato en prosa amplía las perspectivas narrativas; por otro, la dimisión a la materia mítica y el pronunciamiento de la ficción revisten al poeta de gran libertad y abre un camino casi sin restricciones por el cual pueden ir y venir los personajes.

El héroe de novela es una vía para conocer los ideales de su época, aquellos que el escritor ha querido plasmar como un retrato propio. A través de las características arriba señaladas, se construyó en torno a éste —como sucedió con los de la épica o los de la tragedia— un cúmulo de características privativas del protagonista de novela que representaba tanto su época como los ideales de su género; se construyó así un nuevo héroe,

¹⁵⁸ Cf. B. E. Perry, 1967, p. 45.

otra figura arquetípica en el universo literario y, por supuesto, es el primer personaje de ficción irremediabilmente enamorado y bien correspondido de la cultura occidental.

IV. LA OBRA DE CARITÓN DE AFRODISIAS, *QUÉREAS* Y *CALÍRROE*

IV. 1 INTRODUCCIÓN

La obra de Caritón de Afrodiasias, *Quéreas* y *Calírrroe*, fechada en el siglo I d. C., es la primera novela erótica griega completa que ha llegado hasta la modernidad. La pieza, escrita en ocho libros por quien se presenta como el secretario del orador Atenágoras,¹⁵⁹ se conservó a través de algunos fragmentos y de una copia casi completa en el *Codex Laurentianus Conventi Soppressi*, 627, datado en el siglo XIII.¹⁶⁰

La obra encuadra en su argumento a un personaje histórico, el estratega siracusano Hermócrates, quien es padre de la heroína, Calírrroe. Ella y su amado Quéreas se casan al inicio de la trama para después verse apartados. El general, acérrimo enemigo de los atenienses, no es el único elemento de realidad que sazona dicha historia, puesto que ésta es

¹⁵⁹ Véase, *supra*, n. 12.

¹⁶⁰ La obra de Caritón se encuentra fragmentaria en el *P. Fayûmensis I* y en el *P. Michaelidae I* del siglo II, en el *P. Oxyrhynchus 1019* del siglo III y en el *Codex Wilckanus* del siglo VI o VII. En 1920, F. Garin publica *I papiro d'Egitto e i romanza Greci* con un resumen del contenido de los papiros; en 1922, B. Lavagnini presenta la primera edición completa de la obra en *Eroticorum Graecorum fragmenta papyracea*. En 1933, M. Rattenbury publica en *New Chapters in the History of the Greek Literature* el artículo “Romance: Traces of Lost Greek Novels”, donde considera el material hallado hasta entonces bajo una interpretación personal de los documentos. En 1936, F. Zimmerman divulga *Griechische-romane Papyri und verwandte Texte*, un trabajo excesivo en sus criterios de edición, gobernados más por una inspiración del moderno que por los mismos antiguos. En 1938, W. E. Blake ofrece el primer trabajo filológico de reconstrucción de esta novela, en el cual logra establecer errores comunes que legitiman tanto la relación de parentesco entre unos y otros fragmentos, como la existencia de un arquetipo.

la única novela en la cual la protagonista sufre la irascibilidad del héroe, siendo un episodio de agresión física el motivo de la separación marital.

Es, asimismo, la pieza que más empeño parece mostrar en la formación de un vínculo afectivo entre personajes y auditorio o círculo de lectores,¹⁶¹ ya que los protagonistas están en constante ejercicio de reflexión e introspección, dando como resultado que este abundante estilo directo haga partícipes a quienes, atentos al desarrollo de la trama, se convierten en testigos y cómplices de las emociones de los héroes.

IV. 2 EL ARGUMENTO

El libro primero inicia con el enamoramiento intempestivo y la boda de Quéreas y Calíroe. Sin embargo, el matrimonio no dura mucho tiempo, ya que los antiguos pretendientes de la joven, en un intento por separarlos, consiguen hacer creer a Quéreas que Calíroe le es infiel. Él, envuelto en un frenesí de celotipia, la golpea para comprobar después que fue engañado. Creyéndola muerta, Calíroe es transportada por un suntuoso cortejo fúnebre que no escapa a la mirada de Terón, jefe de una banda de ladrones, quien saquea el sepulcro y encuentra a la joven con vida. El pirata se la lleva y la vende en Mileto a Leonas, administrador de Dionisio, señor de Jonia.

¹⁶¹ Un hecho innegable es la importancia de la oralidad en la sociedad helena, visible incluso en el s. I d. C. en la novela de Caritón con sus múltiples, aunque sucintas, recapitulaciones que bien logran condensar la acción y situar al receptor del relato sin ningún problema en el transcurso de la trama. Cf. T. Hägg, 1994.

No obstante, es interesante observar cómo estos rasgos, propios de una cultura oral, se van perdiendo poco a poco en el resto de las novelas, hasta llegar a obras como la de Aquiles Tacio o la de Heliodoro, que parecen haber concebido sus narraciones de ficción bajo una elaborada estética demandante de un acercamiento en solitario.

La fascinación que Calíroo ejerce sobre Dionisio queda plasmada en el segundo libro. Así, obligado por la pasión, Dionisio interroga a Calíroo sobre su origen y ésta cuenta su historia, aunque evita mencionar su matrimonio con Quéreas. El milesio no quiere perderla y encarga a Plangón, sirvienta y esposa del intendente Focas, que llene de comodidades a la joven. No obstante, Calíroo se muestra inmovible hasta que descubre que espera un hijo de Quéreas. Después de razonarlo intensamente, decide conservar al niño y, en complicidad con Plangón, acepta casarse con Dionisio para hacerle creer que el niño es suyo.

Mientras, Quéreas halla el saqueo de la tumba y sale en pesquisa de los culpables. Encuentra a Terón náufrago y se entera de que Calíroo vive y fue vendida en Mileto. Parte para buscarla en compañía de su amigo Policarmo. Al llegar, averigua que su esposa se ha vuelto a casar. Focas se entera de esta expedición y organiza una emboscada, en la cual ambos amigos son capturados y vendidos como esclavos a Mitrídates, señor de Caria. Orillada por un fatídico sueño, Calíroo cuenta a Dionisio sobre la existencia de Quéreas; sin embargo, aquél olvida sus innatos celos con el nacimiento de su supuesto hijo. Más tarde, llega a oídos de la pareja la noticia sobre la llegada de unos jóvenes a costas jonias. El milesio investiga y encuentra que se trataba de Quéreas, quien habría muerto en la acción.

El libro cuarto comienza con el sufrimiento de Calíroo ante dicha noticia. Dionisio, para animarla, la insta a construir una fastuosa tumba simbólica y celebrar una ceremonia a la cual acuden sátrapas de la región, entre ellos Mitrídates, quien regresa a Caria enamorado de Calíroo. Después de que los compañeros de esclavitud de Quéreas intentan escapar sin éxito, éstos y los dos muchachos son condenados a crucifixión; pero, ante un reclamo de Policarmo, ambos jóvenes siracusanos son llevados ante el sátrapa, quien se sorprende con la identidad de los chicos. Después de acoger a ambos como huéspedes, Mitrídates informa a Quéreas que Calíroo lo cree muerto y lo exhorta a enviar una carta a la siracusana. Sin

embargo, el mensaje va a parar a manos de Dionisio y éste lleva hasta el rey Artajerjes una acusación de adulterio contra el de Caria.

El libro quinto tiene como escenario Babilonia, donde se celebra la contienda judicial en la cual Mitrídates presenta a Quéreas con vida, ante la mirada atónita de Calíroe y Dionisio. El juicio se aplaza porque el rey ambiciona seducir a la joven siracusana que lo ha fascinado. Así, Calíroe queda bajo la custodia de la reina Estatira. En el libro sexto, el rey envía a su eunuco Artaxates para convencer a la muchacha de atender sus propuestas indecorosas. Dicha labor de convencimiento se ve suspendida porque el rey se ve obligado a dirigirse hacia Egipto, en compañía de su séquito, incluyendo a su esposa y a Calíroe, para enfrentar una sublevación.

En el libro séptimo, Dionisio, intentando mostrar su favor al rey, parte como su aliado a la guerra, ordenando previamente que informen a Quéreas que el fallo fue propicio para él. El joven, consternado ante la noticia, se une, junto con Policarmo, al bando egipcio y con un ejército a su cargo toma la ciudad de Tiro. Ante los éxitos de los sublevados, el rey persa decide preservar a su esposa, a Calíroe y sus riquezas en la isla de Arados. Mientras, Quéreas toma el cargo de la flota y vence; Dionisio lucha con la infantería y captura al general egipcio. Ni uno ni otro conoce los resultados de la guerra por tierra ni por mar. Y mientras Artajerjes decreta a Calíroe como esposa legítima de Dionisio, Quéreas y sus hombres llegan a Arados.

Finalmente, en el libro octavo, ambos jóvenes se reencuentran y ella cuenta las causas que la obligaron a casarse con Dionisio. Ante los peligros de la guerra, Quéreas decide trasladarse a Pafos y allí su esposa lo convence de dejar libre a Estatira. La reina parte con dos cartas, una enviada por Quéreas al rey persa y otra dirigida por Calíroe a Dionisio; en ésta, la joven se despide, agradece al milesio el tiempo que pasaron juntos y le encomienda la crianza del niño. Policarmo y la feliz pareja llegan a Siracusa con ricas ofrendas. Allí,

mientras Quéreas satisface la curiosidad del pueblo con sus relatos, Calíroo agradece a Afrodita el reencuentro con su amado esposo y el feliz regreso a casa.

IV. 3 LA CARACTERIZACIÓN DE QUÉREAS. EDAD Y EMOCIONES

Caritón comienza su obra con la presentación de sus protagonistas, Calíroo, una mujer muy hermosa, y un singular muchacho: “En efecto, Quéreas era **un jovencito hermoso** que sobresalía entre todos, tal como escultores y escritores muestran a Aquiles, a Nireo, a Hipólito y a Alcibíades. Su padre, Aristón, había alcanzado el segundo lugar en Siracusa, después de Hermócrates”.¹⁶² La comparación¹⁶³ que Caritón establece entre su héroe y estas figuras no parece ser fortuita; la belleza de Nireo e Hipólito, el genio militar de Alcibíades y la

¹⁶² Charito, 1. 1, 3: Χαιρέας γάρ τις ἦν **μειράκιον εὖμορφον**, πάντων ὑπερέχον, οἷον Ἀχιλλέα καὶ Νιρέα καὶ Ἴππόλυτον καὶ Ἀλκιβιάδην πλάσται τε καὶ γραφεῖς ἀποδεικνύουσι, πατρὸς Ἀρίστωνος τὰ δεύτερα ἐν Συρρακούσαις μετὰ Ἑρμοκράτην φερομένου. Para la edición y traducción utilizadas en la presente investigación, véase, *supra*, n. 12.

El padre de la protagonista, Hermócrates, es un personaje histórico del s. V a. C. Este general siracusano que murió en el año 407 a. C. obtuvo su lugar en los anales griegos gracias a su defensa a la comunidad isleña entre el 415 y el 413 a. C. en medio de la expedición militar ateniense en el marco de la Guerra del Peloponeso. Como líder moral y político de los siracusanos aparece Hermócrates siendo padre de Calíroo; sin embargo, el progenitor de Quéreas, Aristón, no es un personaje histórico, es de entera inspiración poética. Según Caritón, Aristón era un opositor político de Hermócrates, también célebre entre los siracusanos. Cf. Th., 4. 58-64; 6. 32-34; 6. 72. cf. C. Connors, 2002; A. Da Silva Duarte, 2018.

¹⁶³ La comparación o σύγκρισις es uno de los ejercicios desarrollados en los manuales de *Progymnasmata*, su presentación y desarrollo persigue la exaltación del total de características destacadas. Cf. A. Valdés García, 2007.

visceralidad de Aquiles bien podrían ser mencionadas por el autor como una temprana prolepsis acerca del futuro desarrollo de su protagonista.

Definición de la personalidad a partir de la edad

La edad biológica (ἡ ἡλικία) es un elemento importante del carácter (ἦθος),¹⁶⁴ puesto que forma parte del género (γένος) y le confiere propiedad (ἀρμόττοντον) al discurso.¹⁶⁵ Aristóteles señala con mayor tesón la trascendencia de este atributo para la expresión, debido a que cada periodo en la vida del hombre posee su propio y exclusivo valor retórico,¹⁶⁶ y Caritón no soslaya la importancia de precisar la juventud de su héroe. Si bien a lo largo de toda la narración Quéreas es un muchacho, el novelista se vale principalmente de dos sustantivos para denotar el estado emocional de su protagonista a través de las aventuras; a saber, μειράκιον y νεανίας, donde μειράκιον funge como sinónimo de ἔφηβος¹⁶⁷ y νεανίας como equivalente de νέος; esto es, una diferencia entre un grupo de edad que va de los 14 a

¹⁶⁴ Véase, *supra*, n. 116.

¹⁶⁵ Véase, *supra*, n. 111.

¹⁶⁶ El filósofo estagirita distingue tres etapas en la vida de un hombre; esto es, juventud, madurez y vejez. Apunta que cada una se distingue por necesidades e intereses particulares que, circunscritos a las virtudes y valores cultivados, consiguen hacerse manifiestos en la expresión. Así, por ejemplo, la mocedad y la senectud se caracterizan por abundancias y carencias respectivamente; aquellos que están en la plenitud gozan de un equilibrio en el pensar y en el obrar, cf. Arist., *Rh.*, 1388 b 31-1390 b 14. Elio Teón también señala con tesón la importancia de prestar atención a la edad de los personajes para conseguir así un discurso apropiado, esto lo aconseja tanto en el ejercicio del relato como en la prosopopeya; cf. Theon, *Prog.*, 78, 115.

¹⁶⁷ Cf. R. Brethes, 2009, quien, a partir del uso que Meneandro hace del término μειράκιον en sus obras como sinónimo de ἔφηβος, establece esta propuesta de interpretación para Quéreas en la obra de Caritón.

los 17 y de los 17 a los 20 respectivamente.¹⁶⁸ Si bien el autor no especifica el paso del tiempo en la novela, el cambio de términos para referirse a su protagonista está encaminado a subrayar una maduración particularmente emocional.

Quéreas como μειράκιον

Caritón emplea el vocablo μειράκιον para distinguir aquellas etapas de su personaje en las cuales éste se muestra especialmente ingenuo, sobre todo en los primeros hechos narrados. Así, por ejemplo, el novelista explica que el siracusano, como “hermoso jovencito” (μειράκιον καλός), está en peligro a causa del amor que lo abrumba: “...y a todos les entraba en el alma la compasión por **el hermoso adolescente**, quien corría peligro de fenecer por causa de aquella pasión alojada en su noble alma”.¹⁶⁹ El autor justifica el arribo de una pasión abrasadora en el héroe a través de la edad del personaje: “Así pues, se tropezaron por casualidad en una curva muy estrecha, encontrándose uno con el otro, pues el dios había ordenado esta reunión, para que cada uno de los dos pudiera contemplarse mutuamente. Por lo cual, rápidamente intercambiaron entre sí **un sentimiento amoroso**, pues los acompañaban tanto la hermosura como la nobleza de nacimiento”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Para S. Couraud-Lalanne, 1998, μειράκιον en Caritón es equivalente a ἔφηβος pero también a νεανίσκος, y νεανίας tiene como correspondiente νέος e incluso νεανίσκος.

¹⁶⁹ Cf. Charito, 1. 1, 10: καὶ ἔλεος πάντας εἰσήει **μειρακίου καλοῦ** κινδυνεύοντος ἀπολέσθαι διὰ πάθος ψυχῆς εὐφροῦς. Caritón también utiliza este término cuando narra la escena en la cual un actor es enviado por los pretendientes para alabar al joven (μειράκιον) y hacerle creer que su esposa lo engaña (1. 4, 4). Incluso la misma Calírroe, cuando lo cree muerto, se refiere a él como un “hermoso adolescente” (μειράκιον καλός) que no recibió el socorro de Afrodita (3. 10, 7).

¹⁷⁰ Charito, 1. 1, 6: ἐκ τύχης οὖν περί τινα καμπὴν στενοτέραν συναντῶντες περιέπεσον ἀλλήλοις, τοῦ θεοῦ πολιτευσαμένου τήνδε τὴν <συνοδίαν> ἵνα ἐκά<τερος τῶ>

Esta es la razón por la cual, desde este acercamiento inicial y fundamentalmente durante el proceso de enamoramiento, Caritón recuerda con especial esmero la edad de Quéreas con el término μειράκιον. Dicho sustantivo es empleado por el novelista para denotar la disposición del personaje a caer obnubilado a consecuencia del πάθος ἐρωτικόν, ya que los hombres, primordialmente en dicha etapa de la vida, están entregados a esta pasión, pues ella surge en gran medida debido a la pasión y el placer. No sin importancia, Aristóteles advierte que los jóvenes sólo se dejan llevar por lo que anhelan y, ya que son propensos a los deseos pasionales, los estimulan las apetencias referentes al cuerpo, sobre todo los placeres del amor, ante los cuales no pueden dominarse.¹⁷¹

Inicios del conflicto emocional

Quéreas, sintiéndose enamorado de Calíroo, acude a su padre Aristón, quien expresa claramente que el matrimonio tiene pocas posibilidades de realización: “...Sin duda, está claro que Hermócrates no te daría a su hija, teniendo tantos pretendientes **ricos y soberanos. Por ello, es preciso que no lo intentes, para que no seamos deshonrados a la vista de todos**”.¹⁷²

En este episodio inicial, que parece —aunque no lo es— poco trascendental para el desarrollo posterior del protagonista, Aristón, el padre, se erige como la figura más cercana a Quéreas y el primer antagonista, pues él transmite a su hijo unos temores singulares. Caritón

ἑτέρ<ω> ὀφθῆ. ταχέως οὖν **πάθος ἐρωτικόν** ἀντέδωκαν ἀλλήλοις τοῦ κάλλους <τῆ
εὐ>γενεί<α> συνελθόντος.

¹⁷¹ Cf. Arist., *EN*, 1156 b 1-3; *Rh.*, 1389 a 3-9.

¹⁷² Charito, 1. 1, 9: ...δῆλον γάρ ἐστιν ὅτι Ἑρμοκράτης οὐκ ἂν δοίη σοὶ τὴν θυγατέρα τοσοῦτους ἔχων μνηστῆρας **πλουσίους καὶ βασιλεῖς. οὐκ οὐδὲ πειρᾶσθαι σε δεῖ, μὴ φανερώς ὑβρισθῶμεν.**

señala que el siracusano recibe cierto ánimo después del comentario desolador: “Después, el padre apaciguaba a su **hijo**, sin embargo, **el mal** aumentaba en él...”.¹⁷³ Notorio es cómo el autor evita mencionar el nombre de Quéreas y opta por llamarlo *παῖδα*, sustantivo que denota “hijo”, pero también “niño”; pues, con el fin de anunciar la situación de vulnerabilidad en la cual se encuentra, este último significado parece delinearlo como un ser débil frente a connotaciones tales como *μειράκιον* o *νεανίας*.

En realidad, la iniciativa del joven —desplegada en el acto de solicitar ayuda de su familia, reconocer sus sentimientos por Calíroo y el deseo de crear un lazo social con ella—, se ve nulificada y destruida por su padre Aristón, una figura de poder que determina a Quéreas. Caritón desarrolla aquí una comparación compleja de su personaje; pues, mientras él, en su voz de narrador lo presenta bajo la emulación de Nireo o Alcibíades y frente a su emociones lo describe como bien criado y magnánimo (*εὐφυῆς καὶ μεγαλόφρων*),¹⁷⁴ es la voz de un personaje cercano al mismo héroe y que incluso lo distingue por el linaje, quien, por un lado, lo desacredita frente a la riqueza y la estirpe real de otros pretendientes, haciéndolo sentir menos; y, por otro, le infunde un temor a la injuria pública a causa de esta inferioridad subrayada por el progenitor y que incluso el joven Quéreas no concebía como tal. Se observa entonces cómo el proceso de caracterización que realiza Caritón es verdaderamente dinámico al contrastar opiniones sobre el héroe, resaltando así la viveza del personaje central.

Este episodio sirve para exponer sucintos, pero decisivos antecedentes sobre el carácter del héroe. Es importante señalar que en este proceso la voz que se conoce es la de

¹⁷³ Charito, 1. 1, 9: εἶθ' ὁ μὲν πατήρ παρεμυθεῖτο τὸν *παῖδα*, τῷ δὲ ἤϋξετο τὸ *κακὸν*...

¹⁷⁴ Véase, *infra*, n. 203.

Caritón, como narrador omnisciente, pues Quéreas no se pronuncia, sólo siente. De esta manera, el novelista determina un rasgo fundamental del ἦθος del siracusano: su debilidad emocional, plenamente establecida con anterioridad por la edad de éste. Esta pasión que consumía a Quéreas, consecuencia de sus años, lo hizo incurrir en un error: un amor imposible por rencillas políticas entre familias. Teniendo Quéreas conocimiento de su falta involuntaria, mantenía en secreto sus sentimientos, como una manifestación de pudor, característica de su juventud.¹⁷⁵ Este recato voluntario, privativo de aquellos que poseen un noble talante, le impedía arrojarse a un amor limitado de antemano por divergencias políticas entre su familia y la de Calíroo, sin que ello significara la renuncia a su deseo.

Este pudor fue motivo de alabanza y apoyo para Quéreas. Como hijo de un principal, tenía una relación especial con sus compatriotas, quienes lo concebían como un joven noble que no era capaz de albergar ningún mal en su alma. Todos, compadeciéndose del muchacho, realizaron una asamblea ordinaria para pedir a Hermócrates la boda de Quéreas y Calíroo, ya que eran dignos uno del otro. Como ejemplo auténtico de amor,¹⁷⁶ el pueblo siracusano aboga, desinteresadamente, en favor de lo que pensaba que era óptimo para Quéreas.

¹⁷⁵ Arist., *EN*, 1128 b15-20. El filósofo considera que el pudor es una virtud en los jóvenes, ya que éste representa un freno que les impide caer en los errores propios de sus pasiones: οὐ πάση δ' ἡλικία τὸ πάθος ἀρμόζει, ἀλλὰ τῇ νέᾳ. οἴομεθα γὰρ δεῖν τοὺς τηλικούτους αἰδήμονας εἶναι διὰ τὸ πάθει ζῶντας πολλὰ ἀμαρτάνειν, ὑπὸ τῆς αἰδοῦς δὲ κωλύεσθαι· καὶ ἐπαινοῦμεν τῶν μὲν νέων τοὺς αἰδήμονας, πρεσβύτερον δ' οὐδεὶς ἂν ἐπαινέσειεν ὅτι αἰσχυντηλός.

¹⁷⁶ Arist., *Rh.*, 1380b 35-37, define el amor como la voluntad de querer para otro lo que se piensa que es mejor para éste. En este sentido, Caritón no sólo subraya el amor que el pueblo siente por Quéreas, sino la generosidad del acto, que no persigue ningún beneficio

Así, la adversidad interpuesta por Aristón no es superada por el joven héroe; en realidad es el pueblo siracusano quien resuelve el conflicto. Se debe tener en cuenta que, en el microcosmos del héroe, el matrimonio con la amada no contribuye a la maduración emocional del personaje, es más bien una acción permisiva que favorece un escenario opuesto. La actitud del padre lo reduce a la nada, incapacita su poder de decisión, lo invalida como individuo, crea incertidumbre y lo introduce en un estado de ansiedad e inactividad del cual lo saca el pueblo; él no aprende a salir por sí mismo, quizá debido a la confusión e indecisión propias de la adolescencia.

Todo parece indicar que el siracusano contrae matrimonio guardando en su interior estas tres inseguridades infundidas por su padre: 1) el interés que genera Calíroo en hombres ricos y de la realeza, gestando posteriormente celos; 2) la inferioridad de Quéreas frente a ellos y; 3) la injuria pública a causa de ello que traerán consigo tristeza e ira. El héroe acoge en su espíritu un conflicto no menor.

Pasiones: celos (ζηλοτοπία), tristeza (λύπη) e ira (ὀργή), impulsos irracionales que motivan la intriga

Las emociones no sólo laceran a los héroes, en realidad, la trama argumental de Caritón se mueve desde las pasiones; por ello, no es extraño que los enamorados rechazados por Calíroo, guiados por la tristeza (λύπη) y la ira (ὀργή), se unan para fraguar la destrucción

propio. Este afecto recíproco, considera el filósofo, es una característica intrínseca de la amistad sincera. Cf. Arist., *EN*, 1156 a 9-10.

del nuevo matrimonio.¹⁷⁷ Uno de ellos elabora una estratagema a partir de la observación detallada de la pareja:

...Prometo disolver el matrimonio, pues prepararé contra él a los Celos, los cuales, tomando como aliado a Eros, llevarán a cabo una gran desgracia. Ciertamente, Calíroo es íntegra y desconocedora de acechos viciosos; sin embargo, **Quéreas, como ha sido educado en gimnasios y no es inexperto en faltas juveniles**, es posible que, sin ningún trabajo, llegue a sospechar y caiga en una celotipia juvenil. Además, es más fácil acercarse a él y hablarle.¹⁷⁸

El villano entiende y percibe al siracusano como una persona capaz de desconfiar, puesto que conoce los desatinos propios de los jóvenes; por ello lanza un juicio estratégicamente inacabado sobre la soltería del protagonista.¹⁷⁹ La estratagema resulta exitosa porque se

¹⁷⁷ Charito, 1. 2, 1, explica que fueron las pasiones las que motivaron la reunión entre los pretendientes rechazados y la posterior maquinación de éstos contra la pareja: Οἱ γὰρ μνηστῆρες ἀποτυχόντες τοῦ γάμου λύπην ἐλάμβανον μετ' ὀργῆ. τέως οὖν μαχόμενοι πρὸς ἀλλήλους ὠμονόησαν τότε, διὰ δὲ τὴν ὁμόνοιαν, ὑβρίσθαι δοκοῦντες, συνῆλθον εἰς βουλευτήριον κοινόν· ἐστρατολόγει δὲ αὐτοὺς ἐπὶ τὸν κατὰ Χαιρέου πόλεμον ὁ Φθόνος (“Así pues, los pretendientes, privados del matrimonio, aunaron su rabia a su pesar; y ellos, que hasta entonces habían combatido entre sí, ahora se pusieron de acuerdo, y en virtud de este acuerdo, considerándose insultados, se reunieron para una deliberación común. Y la Envidia los enroló como para la guerra contra Quéreas”).

¹⁷⁸ Charito, 1. 2, 5-6: ...ἐπαγγέλλομαι διαλύσειν τὸν γάμον· ἐφοπλιῶ γὰρ αὐτῶ **Ζηλοτυπίαν**, ἥτις σύμμαχον λαβοῦσα τὸν Ἔρωτα μέγα τι κακὸν διαπράξεται· Καλλιρόη μὲν οὖν εὐσταθῆς καὶ ἄπειρος κακοήθους ὑποψίας, **ὁ δὲ Χαιρέας, οἷα δὴ γυμνασίοις ἐντραφεῖς καὶ νεωτερικῶν ἀμαρτημάτων οὐκ ἄπειρος**, δύναται ῥαδίως ὑποπτεύσας ἐμπεσεῖν εἰς **νεωτερικὴν ζηλοτυπίαν**· ἔστι δὲ καὶ προσελθεῖν ἐκείνῳ ῥᾶον καὶ λαλήσαι.

¹⁷⁹ Caritón menciona que los jóvenes se conocen cuando Quéreas vuelve del gimnasio (1. 1, 5); luego, señala que sus compañeros lo extrañan cuando él, enamorado, se ausenta de sus actividades (1. 1, 10). Más adelante, en 1. 3, 6, Quéreas reclama a Calíroo por los rastros

fundamenta en la actitud apasionada, voluble y colérica de Quéreas; así, el joven regresa cuanto antes y, sintiéndose ofendido, reacciona con celeridad:

Puesto que su padre se encontraba mejor, Quéreas se apresuraba hacia su esposa. Mas, viendo una turba desordenada junto a sus puertas, primero se extrañó, pero después que supo la causa, entró precipitadamente como un poseso. Y, encontrando la cámara nupcial aún cerrada, golpeó con ardor. Cuando la sirvienta abrió, cayendo sobre Calíroo, **cambió su ira por tristeza** y, desgarrándose las vestiduras, lloró. Preguntando ella qué había sucedido, él estaba en silencio, incapaz de no creer lo que había visto, ni de creer lo que no quería. Estando él confundido y agitado [...] con los ojos inyectados de sangre y la voz gruesa, dijo:

—Lloro mi suerte, porque rápidamente me olvidaste.

Y le reprochó la fiesta.¹⁸⁰

Este episodio revela algunos rasgos característicos del siracusano. Por un lado, es notoria la tendencia a la ira (ὀργή) que muestra el héroe, ya que cae en un estado poseso de manera casi

de un aparente festejo a las puertas de su casa; ella responde airada y certeramente: “...el que te hayas casado afligió a tus amigos” (...τὸ γεγαμηκέναι σε λυπεῖ τοὺς ἐραστάς). Ahora bien, la relación de Quéreas con sus compañeros de gimnasio era ciertamente estrecha, ya que cuando él regresa con Policarmo y Calíroo a Siracusa, éstos acuden a recibirlo, a pesar del tiempo transcurrido (8. 6, 11); y, aunque dicha relación parece no ser amorosa, el término empleado por Calíroo ἐραστής, bien significa amante o amigo o enamorado.

¹⁸⁰ Charito, 1. 3, 3-5: Χαιρέας δὲ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ ῥᾶον ἐσχηκότος ἔσπευδε πρὸς τὴν γυναῖκα. ἰδὼν δὲ τὸν ὄχλον πρὸ τῶν θυρῶν τὸ μὲν πρῶτον ἐθαύμασεν· ἐπεὶ δὲ ἔμαθε τὴν αἰτίαν, ἐνθουσιῶν εἰστρέχει καταλαβὼν δὲ τὸν θάλαμον ἔτι κεκλεισμένον, ἤρασσε μετὰ σπουδῆς. ἐπεὶ δὲ ἀνέφξεν ἢ θεραπαίνις, ἐπιπεσὼν τῇ Καλλιρῶ τὴν ὀργὴν μετέβαλεν εἰς λύπην καὶ περιρρηξάμενος ἔκλαιε. πυνθανομένης δὲ τί γέγονεν, ἄφωνος ἦν, οὔτε ἀπιστεῖν οἷς εἶδεν οὔτε πιστεῦειν οἷς οὐκ ἤθελε δυνάμενος. ἀπορουμένου δὲ αὐτοῦ καὶ τρέμοντος [...] ὁ δὲ ὑφαίμοις τοῖς ὀφθαλμοῖς καὶ παχεῖ τῷ φθέγματι κλαίω φησὶ τὴν ἑμαυτοῦ τύχην, ὅτι μου ταχέως ἐπελάθου, καὶ τὸν κῶμον ὠνείδισεν.

inmediata al contemplar a una multitud a las afueras de su hogar. Nuevamente un impulso irracional (ἡ ὄρεξις ἄλογος) es el motor de la acción. Por otro, su agresividad se hace aún más evidente al reaccionar de manera claramente violenta con la puerta de acceso. Asimismo, su volubilidad se evidencia al tornar con gran facilidad de una pasión extremadamente irritada a otra distinguida por el agotamiento de los miembros. Se observa cómo el argumento consolida la tesis del autor: la importancia medular en la observación detallada del carácter (ἦθος).

Si bien no logran separarlos, los pretendientes confirman la existencia del talante volátil y la extrema credulidad de su rival, características que utilizan para formular una segunda artimaña y lograr aniquilar el matrimonio. Caritón destaca que éstos hallaron "...a otro actor, ya no tan agradable, sino astuto y confiable al hablar".¹⁸¹ Estas cualidades son importantes porque favorecen la persuasión:

—Yo también tenía un hijo, Quéreas, de tu misma edad, que mucho te admiraba y te quería, cuando vivía. Pero, habiendo muerto él, te considero como mi propio hijo; porque, siendo feliz, eres un bien común para toda Sicilia. Así pues, concédeme tu tiempo libre para que escuches asuntos importantes que afectan toda tu vida.

Aquel **hombre malvado** que, con tales palabras **había elevado el espíritu del muchacho**, llenándolo de **esperanza, miedo y curiosidad**...¹⁸²

¹⁸¹ Charito, 1. 4, 2: ...ὑποκριτὴν ἕτερον [...] οὐκέτι ὁμοίως εὐχαριν, ἀλλὰ πανοῦργον καὶ ἀξιόπιστον λαλήσαι.

¹⁸² Charito, 1. 4, 3-4: κάμοι φησὶν υἱὸς ἦν, ὃ Χαιρέα, σὸς ἡλικιώτης, πάνυ σε θαυμάζων καὶ φιλῶν, ὅτε ἔζη. τελευτήσαντος δὲ αὐτοῦ σὲ υἱὸν ἐμαντοῦ νομίζω, καὶ γὰρ εἶ κοινὸν ἀγαθὸν πάσης Σικελίας εὐτυχῶν. δὸς οὖν μοι σχολάζοντα σεαυτὸν καὶ ἀκούση μεγάλα πράγματα ὄλω τῷ βίῳ σου διαφέροντα. Τοιούτοις ῥήμασιν **ὁ μιαρὸς ἐκεῖνος ἄνθρωπος τοῦ μεираκίου τὴν ψυχὴν ἀνακουφίσας** καὶ μεστὸν ποιήσας **ἐλπίδος καὶ φόβου καὶ πολυπραγμοσύνης**...

Este hombre aparece con una postura paternal. No se debe olvidar que Caritón describe a Quéreas como φιλοπάτωρ, es decir, que siente amor por el progenitor.¹⁸³ El joven, con esta naturaleza, concede oídos a este extraño que logra acercarse y convencerlo con un cuento. El novelista sitúa a su héroe —un jovencito (μειράκιον)—, frente a un hombre adulto (ἄνθρωπος) que es descrito como infame (μιαρός). El autor confronta en este cuadro la inexperiencia e impetuosidad de uno frente a la experiencia, habilidades y maldad del otro. La idea que el poeta quiere destacar es el espíritu del joven (τὴν ψυχὴν ἀνακουφίσας) manipulado por acción del malvado, quien consigue dejarlo vulnerable; ya que lo manipula acercándose con adulaciones. La escena muestra a los impulsos irracionales (ἢ ὄρεξις ἄλογος) como motores de la acción.

Con la expresión “eres un bien común para toda Sicilia”, provoca esperanza (ἐλπίς) en el siracusano ante la expectativa de lo que le va a decir, reaviva sus ánimos. Estimula, asimismo, su curiosidad (πολυπραγμοσύνη) cuando dice “para que escuches asuntos importantes que afectan toda tu vida” y lo manipula generando miedo (φόβος). Caritón logra confrontar las habilidades y herramientas de uno y las debilidades del otro, saliendo, como es de esperarse, airoso el hombre maduro, frente al joven:

Sin agrado, Quéreas, te doy a conocer un hecho triste; aún queriéndolo desde hace mucho, no me atrevía a decirte. Sin embargo, puesto que ya **has sido ultrajado públicamente y este hecho terrible es murmurado por todas partes**, no soporto estar en silencio. Por naturaleza odio la maldad y te tengo en el grado más alto de

¹⁸³ Charito, 1. 3, 1: ὁ δὲ Χαιρέας ἀκούσας, καίτοι **φιλοπάτωρ** ὢν, ὅμως ἐλυπήθη πλέον ὅτι ἔμελλεν ἀπελεύσεσθαι μόνος· οὐ γὰρ οἶόν τε ἦν ἐξάγειν ἤδη τὴν κόρην (“Cuando Quéreas escuchó la noticia —aunque **amaba a su padre**—, sin embargo, se afligía más porque iba a marcharse solo, pues no era posible que sacara a la joven”).

amistad. Pues bien, date cuenta de que tu mujer comete adulterio y, para que lo creas, estoy decidido a mostrar al adúltero en flagrancia.¹⁸⁴

Muy importante entre las argumentaciones del hombre es su alusión a una ofensa pública (φανερῶς ὑβρίζη), pues aquel actor emplea la misma expresión que antes utilizara Aristón para justificar la imposibilidad de un matrimonio entre Quéreas y Calíroo.¹⁸⁵ Ello, aunado a las murmuraciones (θρυλλεῖται πανταχοῦ) que el desconocido menciona, hacen creer al joven que está siendo objeto de una “acción funesta” (τὸ δεινόν). Por consiguiente, no es raro que la sospecha de un adulterio llegue a la mente del héroe, pues, considerando los rastros abandonados a las puertas de su hogar, las advertencias de su padre y los rumores de este extraño, la infidelidad no sería una sorpresa. Ésta es la acción de máxima manipulación que sufre Quéreas en voz de otro personaje; aquel malvado consigue conmover al siracusano, lo persuade de que todo el pueblo conoce la vergonzosa infidelidad de Calíroo, debido a la breve experiencia y a los pocos engaños padecidos, pues el muchacho mantiene su alma desprovista de cualquier malicia. Los hombres se muestran particularmente optimistas durante su juventud porque siempre esperan lo mejor de todos en cualquier situación. Esta innata credulidad los convierte constantemente en víctimas del engaño.¹⁸⁶

Vale la pena hacer notar que el protagonista atraviesa por un proceso de automenosprecio, motivado por el estado de sensibilidad legado tanto por las palabras del

¹⁸⁴ Charito, 1. 4, 5-6: ἀηδῶς μὲν εἶπεν, ὃ Χαιρέα, σκυθρωπόν σοι πρᾶγμα μηνύω καὶ πάλαι βουλόμενος εἰπεῖν ὄκνουν· ἐπεὶ δὲ ἤδη φανερῶς ὑβρίζη καὶ θρυλλεῖται πανταχοῦ τὸ δεινόν, οὐχ ὑπομένω σιωπᾶν· φύσει τε γὰρ μισοπόνηρός εἰμι καὶ σοὶ μάλιστα εὖνους. γίνωσκε τοίνυν μοιχευομένην σου τὴν γυναῖκα, καὶ ἵνα τούτῳ πιστεύσης, ἔτοιμος ἐπ’ αὐτοφώρῳ τὸν μοιχὸν δεικνύειν.

¹⁸⁵ Véase, *supra*, n. 172.

¹⁸⁶ Cf. Arist., *Rh.*, 1389 a 17-20; *Pl.*, *R.*, 409 a.

actor, como por los señalamientos de su padre, quien consideraba que su hijo no era lo suficientemente rico ni poseía el linaje indicado para la hija de Hermócrates. Es importante señalar que mientras personajes como Aristón, los pretendientes e incluso el propio Quéreas tienen una noción negativa del héroe, el narrador se ocupa de construir poco a poco la dignidad del siracusano en la misma acción de los pretendientes, pues, una vez resuelta la boda, alcanzado el éxito, surge la envidia (ὁ φθόνος).

Es importante señalar lo anterior porque la envidia (ὁ φθόνος) es una turbación correlativa al éxito (ἡ εὐπραγία),¹⁸⁷ propia de aquellos hombres afortunados y que lo poseen todo, quienes ven en sus iguales un anhelo por arrebatarles lo suyo. En este caso, los pretendientes ven los dones de la fortuna que Calíroo significa para el siracusano y los beneficios que conlleva para él; éstos, a su vez, anhelan desaparecerlo para acceder a dichos favores, porque el éxito de Quéreas es muestra del fracaso de ellos. Ahora bien, la envidia es una emoción que se genera entre iguales —por razones de estirpe, parentesco, edad, modo de ser, fama o medios económicos— por un triunfo manifiesto; la obtención del objeto deseado o la prosperidad traen, para quien presencia el éxito ajeno, un pesar que deriva en envidia.¹⁸⁸ Así el héroe, sin saberlo, no sólo se halla en igualdad de honra con sus rivales, sino que incluso goza de una conquista aún mayor: un matrimonio con Calíroo cobijado por el amor.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Arist., *Rh.*, 1386 b 18-20. El éxito siempre trae consigo la envidia entre semejantes.

¹⁸⁸ Arist. *Rh.*, 1387 b 23-1388 a 30.

¹⁸⁹ Digna de mención es la expresión que Caritón emplea para narrar el primer encuentro sexual entre Quéreas y Calíroo (2. 8, 4), el cual describe como producto de un deseo equilibrado (ἰσόρροπος ἐπιθυμία).

Estallidos de ira (ἡ ὀργή)

Aristóteles observa que los jóvenes son apasionados, coléricos y propensos a entregarse a la ira;¹⁹⁰ quizá por ello esta pasión, ἡ ὀργή, constituye el detonante en los giros de fortuna del protagonista de Caritón, pues es el motor que mueve a los pretendientes a actuar contra la pareja (1. 2, 1); sintiéndose engañado, motiva primero a Quéreas a interpelar a Calíroo (1. 3, 4); y después lo orilla a golpearla sin escuchar razón alguna (1. 4, 12).¹⁹¹

En esta ocasión, el héroe no desfoga su ira (ἡ ὀργή) contra la puerta, sino en el mullido vientre de su esposa, pues, sintiéndose avergonzado, toma la justicia en sus manos e impulsivamente la golpea. Si bien Caritón no transmite el pensamiento de Quéreas, se sabe que el siracusano ha sido coartado por los embustes de los pretendientes y por las inseguridades interpuestas por su padre; por tanto, la reacción del joven tiene lógica, pues, en medio de esta supuesta infidelidad, Quéreas se siente despreciado por su esposa y también indignado ante lo inesperado del hecho doloroso y vergonzoso que cree que se cometió o estaba a punto de ocurrir. La pena sufrida se compensa exclusivamente con el placer de pensar en la venganza; así como todos los jóvenes airados son incapaces de prever las consecuencias dolorosas de la satisfacción inmediata de sus placeres,¹⁹² él no busca explicaciones y reacciona golpeando a Calíroo. Es importante recordar que el impulso o el

¹⁹⁰ Cf. Arist., *Rh.*, 1389 a 3-9.

¹⁹¹ Charito, 1. 4, 12: ὁ δὲ φωνὴν μὲν οὐκ ἔσχευ ὥστε λοιδορήσασθαι, **κρατούμενος δὲ ὑπὸ τῆς ὀργῆς** ἐλάκτισε προσιούσαν (“Pero él no tuvo voz para injuriarla, sino que, dominado por la ira, la pateó cuando se le acercó”).

¹⁹² Cf. Arist., *Rh.*, 1378 b 15-20; 1382 a 13-15.

apetito irracional (ἡ ὄρεξις ἄλογος) carece de voluntad (ἡ βούλησις) o de decisión (ἡ προαίρεσις). Se trata de un acto motivado por las pasiones.¹⁹³

Así se inicia un juicio público en contra de Quéreas.¹⁹⁴ Caritón explica que sucedió un hecho sorprendente, pues él no arguyó en su defensa: “...ni la calumnia, ni los celos, ni lo **involuntario** de su acto...”,¹⁹⁵ sino que pidió su muerte. No obstante, tuvo un gran defensor, Hermócrates, quien toma la palabra enseguida: “Yo —dijo— entiendo que fue un suceso **involuntario**...”.¹⁹⁶ Al padre de Calíroo le importa especialmente el modo bajo el cual se suscita el enfrentamiento, pues subraya que los hechos acaecieron de modo involuntario (τὸ ἀκούσιον).¹⁹⁷ La intemperancia de Quéreas queda confirmada como

¹⁹³ Cf. Arist., *Rh.*, 1369 b 11-13. Arist., *EN*, 1111b 1-17; 1116 b 23-1117 a 10; 1149 a 24-1149 b 20.

¹⁹⁴ Si bien no hay ninguna certeza de que la información que Caritón da sobre sí mismo sea real, cuando afirma ser el secretario de un rétor —como tampoco la hay con el resto de novelistas conservados—, la obra parece concordar con ello. Él es quien mayor veracidad da a las cuestiones legales dentro de su obra, puesto que se afana en describir detalladamente los juicios, en utilizar el vocabulario técnico apropiado y en mostrar una participación bastante activa del pueblo en los conflictos forenses.

¹⁹⁵ Charito, 1. 5, 4: ...οὐ τὴν διαβολήν, οὐ τὴν ζηλοτυπίαν, οὐ τὸ ἀκούσιον...

¹⁹⁶ Charito, 1. 5, 6: ἐγὼ φησὶν ἐπίσταμαι τὸ συμβὰν ἀκούσιον. Cuando ambos protagonistas finalmente regresan juntos a Siracusa, los espera el pueblo entero y Hermócrates, quien dirige unas palabras a su yerno. Él le recuerda que no debe avergonzarse por lo sucedido, ya que todo fue un acto involuntario (τὸ συμβὰν ἀκούσιον); que sus faltas fueron por exceso, mas no por maldad. Cf. Charito, 8. 7, 4-7.

¹⁹⁷ Véase, *supra*, n. 50. Recordemos que una narración está constituida por personaje, hecho, lugar, tiempo, causa y modo. Respecto a esta última característica, un suceso puede producirse de modo (ὁ τρόπος) involuntario (τὸ ἀκούσιον) o voluntario (τὸ ἐκούσιον). Si es involuntario puede suceder por ignorancia (ἄγνοια), por azar (τύχη) o por necesidad

atenuante del hecho cuando Caritón expone a través de Hermócrates, suegro del héroe, que lo sucedido fue un acto involuntario (τὸ συμβᾶν ἀκούσιον). Quéreas no mató a Calíroo por crueldad, sino por ira no contenida, pues los jóvenes no logran controlar sus pasiones y cometen las injusticias que se refieren a la desmesura, pero no a la maldad.¹⁹⁸ El pueblo decide absolverlo porque considera que el muchacho actuó coaccionado por la naturaleza propia de su edad; sí, había cometido un error por ignorancia (ἄγνοια), pero no una injusticia.¹⁹⁹

Aristóteles considera que hay tres clases de disposiciones morales que deben evitarse: el vicio (κακία), la brutalidad (θηριότης) y la incontinencia (ἀκρασία). En el caso específico de esta última, el hombre que la padece está dominado por la pasión, lo que provoca que no tenga conocimiento, sino sólo opinión —como ha sucedido con el héroe de Caritón—, es decir, una convicción que provoca la indulgencia de quienes lo observan —tal como ha reaccionado Hermócrates y el pueblo siracusano—. Esta disculpa generalizada también se debe a que, según el filósofo, la incontinencia de la ira es la menos vergonzosa, comparada con la de los apetitos, ya que la ira parece escuchar a la razón, aunque mal, debido a la naturaleza ardiente de esta pasión. El razonamiento confundido o la imaginación le indica al individuo que es objeto de ultraje o desprecio y lo precipita a la venganza; los apetitos, en

(ἀνάγκη); si, por el contrario, sucede de manera voluntaria, acontece porque se hace a escondidas (λάθρα), por violencia (βία) o por engaño (ἀπάτη), ya que siempre son hechos motivados a partir de la acción humana. Cf. Theon, *Prog.*, 79: Τῷ δὲ τρόπῳ ἀκουσίως ἢ ἐκούσιως· ἐκάτερον δὲ εἰς τρία διαιρεῖται, τὸ μὲν ἀκούσιον εἰς ἄγνοιαν καὶ τύχην καὶ ἀνάγκην, τὸ δὲ ἐκούσιον, πότερον βία γέγονεν ἢ λάθρα ἢ ἀπάτη.

¹⁹⁸ Aristóteles explica que esto sucede porque los jóvenes yerran por demasía y vehemencia, cf. *Rh.* 1389 b 7-8.

¹⁹⁹ Véase, *supra*, nn. 61 y 157.

cambio, consideran exclusivamente los sentidos satisfechos. Los incontinentes por la ira son vencidos por la razón; los incontinentes por los apetitos ni siquiera la escuchan, es incontinencia en grado absoluto, digna de censura. Luego entonces, la ira es sólo una falta, no un vicio; incluso después la misma Calíroe calificará la violencia que sufrió de su esposo como una falla.²⁰⁰

Es observable cómo la caracterización a través de breves juicios y términos concisos que guardan en su interior un alto contenido de significados no debe escapar al ojo acucioso del lector. Estas alusiones permiten advertir la naturaleza dinámica de los personajes, su individualidad y el realismo psicológico que los distingue en atmósferas cambiantes. Como sucede con Quéreas, quien, habiéndose regocijado en el placer amoroso, se ha tornado en un sujeto víctima de la intemperancia (ἀκολασία).²⁰¹

Quéreas, un νεανίας con virtudes determinadas

A partir de que el siracusano sale en búsqueda de Calíroe, las alusiones a él se hacen desde un nuevo sustantivo. El cambio en la sustantivación de “muchacho” (μειράκιον) a “joven” (νεανίας) revela una clara intención del novelista por demostrar un proceso tenue, aunque latente; constante, aunque lento, en la adquisición de madurez del protagonista²⁰² y están

²⁰⁰ Cf. Arist., *EN*, 1145 a 15-18; 1149 a 25-1149 b 4; Charito, 6. 6, 5.

²⁰¹ Todo aquello de lo que se tiene deseo es placentero, ya que el deseo es un apetito del placer, cf. Arist., *Rh.*, 1370 a 16-18. La *EN*, 1119 b, dice que este deseo no encauzado ni restringido altera el apetito en su tendencia natural, lo que provoca una falta de razonamiento en el individuo que la padece; por lo cual, se puede deducir que el perfil que presenta Quéreas es producto de la intemperancia.

²⁰² Así, cuando Calíroe acude al templo de Afrodita en Mileto, la sacerdotisa le menciona que hace poco dos “hermosos jóvenes” (νεανίσκοι καλοί), procedentes del mar,

ligadas con la enunciación de sus virtudes: “...Quéreas, **joven bien criado y magnánimo...**”.²⁰³

Quéreas es un joven bien criado (εὐφύης), calificativo que encierra, por un lado, atributos primordiales del carácter (ἦθος) de Quéreas y, por otro, le infunde una gran responsabilidad sobre el curso de su vida, sobre la toma de decisiones. Vale la pena recordar que los vicios, tanto del alma como del cuerpo, y las virtudes son electivas. Aristóteles observa que es decisión personal el ser vicioso o virtuoso y, una vez que se ha llegado a ser licencioso o justo, ya no es posible dejar de serlo. Puesto que todos aspiran a lo que consideran bueno —connotación que sin duda cambia según la clase de persona, ya que para unas será el fin uno y para otras lo opuesto—, cada hombre es responsable de su modo de ser (ἔξις) y de la clase de persona que es. De modo que, el hombre bien criado (εὐφύης) —como Quéreas— tiene la capacidad de juzgar adecuadamente y de elegir los bienes verdaderos, no los que un juicio parcial y viciado indica como óptimos.

Dicho de otra manera, como εὐφύης, el siracusano es un hombre al cual la naturaleza ha dotado con la potestad (ἔχω) para juzgar rectamente (κρίνειν καλῶς) y elegir (αἰρεῖσθαι)

recién desembarcados, habían reverenciado la estatua de oro de Calíroo que Dionisio había dado como ofrenda al templo (3. 9, 1). El término también se utiliza cuando Dionisio interroga a Focas sobre “los jóvenes” (νεανίαι), que habían llegado al santuario hacía poco; es decir, Quéreas y Policarmo (3. 9, 5). También cuando éste conversa con Mitridates, define a Quéreas como un “joven” (νεανίσκος) considerado como el primero en Siracusa (4. 3, 1). Incluso Caritón dice que el sátrapa de Caria brinda hospedaje a “los jóvenes” (νεανίσκοι), aludiendo a Quéreas y a Policarmo (4. 3, 12). Probablemente este sustantivo denota más la madurez adquirida por el personaje en aquel episodio en el cual Quéreas ofrece su servicio al general egipcio y éste se refiere al siracusano como νεανίας (7. 2, 5).

²⁰³ Charito, 1. 1, 7: Χαίρεας δὲ νεανίας εὐφύης καὶ μεγαλόφρων...

el bien verdadero (ἀλήθειαν ἀγαθόν). Puesto que esta facultad no se adquiere (λαμβάνειν) ni se aprende (μανθάνειν) de otro —se posee a partir del nacimiento (φύειν)—, es la más grande, hermosa y provechosa que existe para el ser humano.²⁰⁴

Si bien el joven siracusano posee estas virtudes y facultades que tienden hacia el bien, él ha de lidiar con emociones desbordadas y, después de la desaparición de Calíroo, ha de enfrentar la falta de ánimo y de valor para tomar decisiones, mostrando en cambio la determinación suficiente para afrontar situaciones adversas. Así, por ejemplo, después de torturar a las sirvientas²⁰⁵ y conocer la verdad de los hechos, al héroe “entonces, una cierta **compasión** por la muerte entró en su alma y estaba deseoso de suicidarse, pero lo impidió Policarmo, un amigo extraordinario...”.²⁰⁶ Quéreas pasa de la ira (ἡ ὀργή) a la compasión (ὁ ἔλεος),²⁰⁷ puesto que evidentemente carece de medios o herramientas para resolver las problemáticas en las cuales está situado y, sintiéndose agobiado, opta por la evasión a través de la muerte.

²⁰⁴ Cf. Arist., *EN*, 1113 b 3-1114 b 25. Nótese que el estagirita señala con claridad que el ser un hombre bien nacido (εὐφυής) es producto exclusivo del linaje.

²⁰⁵ Las confesiones obtenidas a partir de la tortura parecen haber tenido cierta credibilidad como testimonios, pues la necesidad imperante que se tiene de conocer los hechos justifica la flagelación; aunque Aristóteles rechaza este tipo de pruebas, cf. *Rh.*, 1376 b 31-32.

²⁰⁶ Charito, 1. 5, 2: τότε ἔλεος αὐτὸν εἰσηλθε τῆς ἀποθανούσης καὶ ἀποκτεῖναι μὲν ἑαυτὸν ἐπεθύμει, Πολύχαρμος δὲ ἐκώλυε, φίλος ἐξαίρετος...

²⁰⁷ La compasión (ἔλεος) es el vehículo de purgación de ciertas afecciones en la tragedia, pues surge al contemplar a aquellos que no merecen las desdichas padecidas; cf. Arist., *Po.*, 1453 a 1-6; 1449 b 27-28.

El desánimo de su protagonista por la vida lo refleja Caritón en el decaimiento y el silencio de su héroe; quien, apaciguado y taciturno es auxiliado por Policarmo, amigo fiel y sensato. Este camarada equilibra en todo momento el carácter de Quéreas e, incluso, frena en más de una ocasión los connatos de suicidio del protagonista:

—Traidor a la difunta —dijo—, ¿ni siquiera esperarás a honrar a Calíroo con los ritos funerarios apropiados? ¿Confiarás su cadáver a manos extrañas? Ahora es momento que tú te preocupes de la magnificencia de los sacrificios y que organices un cortejo fúnebre digno de una reina.

Este discurso lo convenció, pues le inspiró **sentido del honor** y un motivo de preocupación.²⁰⁸

Policarmo distrae a Quéreas con los preparativos del funeral, pues le impone un objeto de preocupación y amor propio, φιλοτιμία; por ello, dicho argumento convence al protagonista, ya que reafirma su honor, tan vilipendiado.²⁰⁹ Las palabras del amigo estimulan el orgullo decaído del joven y ocupan su mente con una tarea apremiante que únicamente él puede realizar.

Caritón logra plasmar bien en los discursos de Quéreas los matices de su carácter y los vaivenes de su fortuna; por ejemplo, cuando ambos amigos caen en calidad de esclavos

²⁰⁸ Charito, 1. 6, 1-2: προδότα φησὶ τῆς νεκρᾶς, οὐδὲ θάψαι Καλλιρόην περιμένεις; ἀλλοτρίαις χερσὶ τὸ σῶμα πιστεύεις; καιρὸς ἐστὶ σοὶ νῦν ἐνταφίων ἐπιμελεῖσθαι πολυτελείας καὶ τὴν ἐκκομιδὴν κατασκευάσαι βασιλικήν. ἔπεισεν οὗτος ὁ λόγος· ἐνέβαλε γὰρ **φιλοτιμίαν** καὶ φροντίδα.

²⁰⁹ El término empleado por Caritón, φιλοτιμία, denota un especial amor por la honra y particularmente por la pretensión de honores; es, asimismo, una cualidad imprescindible para llevar a cabo grandes y hermosas acciones, y es probablemente una alusión al futuro desarrollo del personaje. Cf. Pl., *Smp.*, 178 d.

en manos de Mitrídates, éste explica al joven Quéreas las nuevas nupcias de Calíroo. El héroe no tarda en pronunciarse:

Te suplico de nuevo, oh amo, devuélveme a mi cruz. Me atormentas de peor manera obligándome a vivir después de este relato. ¡Oh Calíroo infiel y la más impía de todas las mujeres! En verdad yo fui vendido por tu causa y cavé y sufrí la cruz y fui entregado a manos de un verdugo; en cambio, tú te envanecías y celebrabas unos esponsales mientras yo estaba encarcelado. No te fue suficiente haber sido la mujer de otro cuando Quéreas aún vivía, sino que también has sido madre.²¹⁰

Observando lo dicho por Aristóteles acerca de las tres propiedades fundamentales de los caracteres literarios —propiedad (ἀρμόττοντα), coherencia (ὅμοια) y consistencia (ὁμαλά)—,²¹¹ estas palabras del héroe ejemplifican bien el concepto de adecuación (τὸ πρέπον) en la construcción del ἦθος.²¹² Quéreas se ha desarrollado conforme a los márgenes

²¹⁰ Charito, 4. 3, 9-11: ἰκετεύω σε, πάλιν, ὃ δέσποτα, τὸν σταυρὸν μοι ἀπόδος, χεῖρόν με βασανίζεις, ἐπὶ τοιούτῳ διηγήματι ζῆν ἀναγκάζων. ἄπιστε Καλλιρρόη καὶ πασῶν ἀσεβειστάτη γυναικῶν, ἐγὼ μὲν ἐπράθην διὰ σὲ καὶ ἔσκαψα καὶ σταυρὸν ἐβάστασα καὶ δημίῳ χερσὶ παρεδόθην, σὺ δὲ ἐτρύφας καὶ γάμους ἔθουες ἐμοῦ δεδεμένου. οὐκ ἤρκεσεν ὅτι γυνὴ γέγονας ἄλλου Χαιρέου ζῶντος, γέγονας δὲ καὶ μήτηρ.

²¹¹ Véase, *supra*, n. 104.

²¹² Esta virtud de la construcción elocutiva concede la distinción entre individuos.

D. H., *Lys.*, 9, dice: “Creo también que el estilo de Lisias posee la virtud de la **adecuación** en un grado no menor que los demás oradores antiguos: y esa es la primera de todas las virtudes y la más perfecta; y la veo aplicada convenientemente al que habla, a los que escuchan y a los hechos —pues es en estos tres ámbitos, y con respecto a ellos, como se aplica la adecuación—. Pone en boca de los personajes el lenguaje propio de su edad, familia, profesión, educación, modo de vida y demás aspectos en los que unas personas difieren de otras; y también mide cuidadosamente lo que se dice al oyente, porque no se dirige del mismo modo a un juez que a un asambleísta o a una multitud festiva; y, por último, la expresión adquiere en él formas diferentes según qué aspecto de los hechos narre. En el comienzo del

que le permite su edad, las circunstancias que lo agobian y las emociones que lo dominan. El estagirita explica que la propiedad en un carácter demanda adecuación en el pensamiento, es decir, en la expresión, en cuanto a la situación social y biológica del emisor, del receptor, de las condiciones que envuelven la conversación.

Es destacable cómo, a pesar de que la infidelidad de su mujer lo conmociona, Quéreas ciertamente reconoce su condición de esclavo y respeta la figura que Mitrídates representa ahora en su vida. Estas palabras logran reflejar el desánimo que siente por su existencia, la decepción por la aparente infidelidad de Calírroe, incluso los vaivenes de su fortuna, aunque con un alto grado de victimización del joven Quéreas. Con todo, Mitrídates lo exhorta a descansar: “Mientras Quéreas estaba **encolerizado**, Policarmo intentaba apaciguarlo...”.²¹³ El héroe no puede discernir lo favorable, lo domina su natural incontinencia de ira (ή ὀργή); por ello, pretende lanzarse hacia Jonia y exigir a Dionisio la devolución de Calírroe, a pesar de que instantes atrás consideraba a su esposa como infiel y la más impía de todas las mujeres. En este episodio es la cólera y el afán de recuperar a la esposa aquello que impulsa al héroe a realizar una tarea, aquello que le impone un objetivo preciso e ineludible. No obstante, Mitrídates lo detiene con certeras palabras:

...es necesario **deliberar más sensatamente** acerca de lo que sigue. Ahora te apresuras, **más por pasión que por reflexión**, de ningún modo estás previendo el futuro. ¿Solo y extranjero te irás a una ciudad muy importante y, a un hombre rico y que ocupa el primer puesto en Jonia, quieres arrancarle a su mujer, con la que se ha

discurso la expresión es contenida y fiel retrato del carácter de los personajes; en la narración, convincente y sin artificios; en la demostración, condensada y sólida; en los momentos de enardecimiento y pasión, grave y sincera; y en la recapitulación, informal y concisa”. Traducción de J. P. Oliver Segura, Gredos, 2005.

²¹³ Charito, 4. 4, 1: Χαίρεας μὲν γὰρ ὀργίζετο, Πολύχαρμος δὲ παρεμυθεῖτο...

unido de forma tan extraordinaria? ¿En qué fuerza confías? Lejos de ti están Hermócrates y Mitridates, tus únicos aliados, que podrían más bien estar de duelo que correr en tu auxilio. Además, estoy espantado por la suerte del lugar. Allí has padecido ya terribles males, aunque te parecerá que los de entonces eran más benignos. Entonces Mileto era más bondadosa. Es verdad que fuiste prisionero, pero sobreviviste. Fuiste vendido, pero a mí. En cambio, ahora, si Dionisio se da cuenta que tú conspiras contra su matrimonio, ¿cuál de los dioses te podrá salvar? Estarás entregado a un rival de amores omnipotente...”.²¹⁴

Esta intervención de Mitridates ilumina no sólo al protagonista, sino también al lector sobre las razones por las cuales el amor y la legitimidad de un sentimiento no son suficientes argumentos para que los amantes se unan. Ya que esta relación se convierte en un asunto de política exterior y manejo de recursos, el sátrapa de Caria toma una postura diplomática al respecto que, si bien, tiene como telón de fondo sus propios deseos —quedarse con el amor de Calíroo—, en el camino, mucho le enseña a Quéreas.

La figura de Mitridates funciona de modo semejante a la de Policarmo, exhorta al siracusano a “deliberar más sensatamente” (βουλευσασθαι φρονιμώτερον), puesto que hasta ahora el joven únicamente se ha dejado mover por sus pasiones y no por sus razonamientos lógicos. El sátrapa destaca en esta arenga las desventajas del héroe, pero no a modo de

²¹⁴ Charito, 4. 4, 2-4: ...**βουλευσασθαι δεῖ** περὶ τῶν ἐξῆς **φρονιμώτερον**· νῦν γὰρ σπεύδεις **πάθει μᾶλλον ἢ λογισμῶ**, μηδὲν τῶν μελλόντων προορώμενος. μόνος καὶ ξένος εἰς πόλιν ἀπέρχῃ τὴν μεγίστην, καὶ ἀνδρὸς πλουσίου καὶ πρωτεύοντος ἐν Ἰωνίᾳ θέλεις ἀποσπάσαι γυναῖκα ἐξαιρέτως αὐτῶ συναφθεῖσαν; ποία δυνάμει πεποιθώς; μακρὰν Ἑρμοκράτης σου καὶ Μιθριδάτης οἱ μόνοι σύμμαχοι, πενθῆσαι δυνάμενοι σε μᾶλλον ἢ βοηθῆσαι. φοβοῦμαι καὶ τὴν τύχην τοῦ τόπου. δεινὰ μὲν ἐκεῖ πέπονθας ἤδη· δόξει δέ σοι τὰ τότε φιλανθρωπότερα. [τότε Μίλητος ἦν.] ἐδέθης μὲν, ἀλλὰ ἔζησας· ἐπράθης, ἀλλὰ ἐμοί. νῦν δέ, ἂν αἰσθηταὶ Διονυσίος <σε> ἐπιβουλεύοντα τοῖς γάμοις αὐτοῦ, τίς σε θεῶν δυνήσεται σῶσαι; παραδοθήσῃ γὰρ ἀντεραστῇ τυράννῳ...

censura o escarnio, sino que las señala más como obstáculos circunstanciales que como inferioridades propias de su condición. Mitrídates, en realidad sin quererlo, promueve un cambio en la mentalidad y el proceder de Quéreas; quien finalmente decide esperar y, abandonando el ímpetu por recuperar a su esposa, opta por entablar una línea de comunicación con ella:

Quéreas a Calíroo:

Vivo, y vivo gracias a Mitrídates, mi **bienhechor**, y espero que también el tuyo. Fui vendido en Caria por unos bárbaros, los cuales incendiaron el glorioso trirreme, el del general, el de tu padre, en el cual la ciudad había enviado una embajada en tu socorro. No sé qué les sucedió a los otros conciudadanos, pero a mí y a mi amigo Policarmo, cuando estábamos próximos a ser asesinados, nos salvó la compasión de nuestro amo. Aunque, habiendo sido Mitrídates mi benefactor en todo, sin embargo, me afligió cuando me platicó sobre tu matrimonio. Es verdad que, como hombre, aguardaba la muerte, pero no esperaba tu boda. Con todo, te suplico, cambia de opinión. Vierto mis lágrimas y mis besos en estas letras. Yo soy tu Quéreas, aquél a quien viste siendo doncella, cuando caminabas hacia el templo de Afrodita, aquél por quien te desvelabas. Recuerda tu tálamo y aquella mística noche, en la cual por primera vez tú tuviste experiencia de un hombre y yo de una mujer. Pero tuve celos. Esto es privativo del que ama. Te he pagado la pena. Fui vendido, fui esclavizado, encarcelado. No pienses en vengarte de mí por una impetuosa patada, también yo subí a una cruz por ti y sin echarte en cara nada. Antes bien, si todavía me recuerdas, nada he padecido; pero si piensas de distinta manera, me darás sentencia de muerte.²¹⁵

²¹⁵ Charito, 4. 4, 7-10: Καλλιρρόη Χαιρέας· ζῶ, καὶ ζῶ διὰ Μιθριδάτην, τὸν ἐμὸν **εὐεργέτην**, ἐλπίζω δὲ καὶ σὸν· ἐπράθην γὰρ εἰς Καρίαν ὑπὸ βαρβάρων, οἵτινες ἐνέπρησαν τριήρη τὴν καλὴν, τὴν στρατηγικὴν, τὴν τοῦ σοῦ πατρός· ἐξέπεμψε δὲ ἐπ’ αὐτῆς ἡ πόλις πρεσβείαν ὑπὲρ σοῦ. τοὺς μὲν οὖν ἄλλους πολίτας οὐκ οἶδ’ ὅ τι γεγόνασιν, ἐμὲ δὲ καὶ Πολύχαρμον τὸν φίλον ἤδη μέλλοντας φονεῦεσθαι σέσωκεν ἔλεος δεσπότη. πάντα δὲ Μιθριδάτης εὐεργετήσας τοῦτό με λελύπηκεν ἀντὶ πάντων, ὅτι μοι τὸν σὸν γάμον διηγῆσατο·

Sólo Mitrídates es capaz de controlar el ímpetu del joven esclavo, pues, como benefactor (εὐεργέτης), tiene la docilidad de Quéreas, quien, lejos de Siracusa, tanto necesita de su protección. Por tales razones, el héroe agradece la vida a Mitrídates, ya que, sufriendo el exilio, reconoce grandemente, en relación con sus necesidades, la ayuda que el sátrapa de Caria le provee.²¹⁶ Quéreas erige el amor como justificación de sus acciones y también de sus desgracias. Inicia enlistando las carencias en su éxodo forzoso, lanzando una tras otra las desdichas que debió superar para llegar hasta aquel lugar, amplificando así la impresión del escarnio sufrido. Él considera que estos sufrimientos ya han pagado las faltas que cometió, por ello utiliza como argumentos los recuerdos de un pasado común, pues el amor se aviva cuando el amado está ausente porque el deseo por su presencia es muy grande.²¹⁷

θάνατον μὲν γὰρ ἄνθρωπος ὢν προσεδόκων, τὸν δὲ σὸν γάμον οὐκ ἤλπισα. ἀλλ' ἰκετεύω, μετανόησον. κατασπένδω τούτων μου τῶν γραμμάτων δάκρυα καὶ φιλήματα. ἐγὼ Χαϊρέας εἰμι ὁ σὸς ἐκεῖνος ὃν εἶδες παρθένος εἰς Ἀφροδίτης βαδίζουσα, δι' ὃν ἠγρύπνησας. μνήσθητι τοῦ θαλάμου καὶ τῆς νυκτὸς τῆς μυστικῆς, ἐν ἧ' πρῶτον σὺ μὲν ἄνδρός, ἐγὼ δὲ γυναικὸς πείραν ἐλάβομεν. ἀλλὰ ἐζηλοτύπησα. τοῦτο ἰδίον ἐστι φιλοῦντος. δέδωκά σοι δίκας. ἐπράθην, ἐδούλευσα, ἐδέθην. μή μοι μνησικακῆσης τοῦ λακτίσματος τοῦ προπετοῦς· κἀγὼ γὰρ ἐπὶ σταυρὸν ἀνέβην διὰ σέ, σοὶ μηδὲν ἐγκαλῶν. εἰ μὲν οὖν ἔτι μνημονεύσειας, οὐδὲν ἔπαθον· εἰ δὲ ἄλλο τι φρονεῖς, θανάτου μοι δώσεις ἀπόφασιν.

²¹⁶ Arist., *Rh.*, 1385 a 25-28. La magnitud de un favor está relacionada con las penurias del necesitado y con el número de personas que se hayan ofrecido a ayudar. Puesto que, en la antigüedad, el exilio y la indigencia eran grandes infortunios, quienes los padecían agradecían sobremanera cualquier ayuda recibida, dada la dimensión de sus necesidades y el completo desamparo en que se encontraban. Ahora bien, es importante apuntar que sentimos amor por las personas que nos importan, pero también por aquellos que nos prestan ayuda o servicio en cualquier situación de desventaja. Cf. Arist., *Rh.*, 1381 a 11-15.

²¹⁷ Aristóteles explica que el amor es una emoción que se regocija con la presencia del amado, aunque no desestima la ausencia de éste, pues explica que quien padece el

Aunque en realidad Quéreas no tiene ninguna otra opción debido a su inferioridad circunstancial, sólo le queda aceptar lo solicitado por el sátrapa, sin considerar sus habituales reacciones coléricas, pues, como señala Aristóteles, quienes experimentan vergüenza (ἡ αἰσχύνη) o miedo (ὁ φόβος) no pueden sentir al mismo tiempo ira (ἡ ὀργή).²¹⁸

Motivación final para el cambio

A partir del juicio, Quéreas se convierte en blanco constante del desprecio de sus enemigos, quienes, apoyados en la momentánea esclavitud del siciliano, en su falta de malicia, de poder y de riqueza, intentan alejarlo de Calíroo. Si bien este ultraje es un pesado fardo para el joven, será asimismo el efecto que detonará una reacción coherente (ὁμοία) y consistente (ὁμαλή) del personaje hacia el final de la narración.

Habiéndose iniciado el juicio convocado y sin que el rey diera su fallo, Quéreas se retira apesadumbrado por la aparente indiferencia percibida en su amada. Aunado a ello, su falta de estabilidad emocional y aquel irascible temperamento lo hacen sucumbir nuevamente ante la idea del suicidio:

Hubiera muerto —dijo— más dichoso, si hubiera subido a la cruz a la cual me clavó una falsa acusación cuando estaba encarcelado en Caria, porque entonces me alejaba

abandono, como Quéreas, llora y se lamenta al recordar al objeto de su idilio, y la imagen casi vívida de su recuerdo le proporciona consuelo. Por ello, cuando todos creían a Calíroo muerta, Quéreas contrarrestaba el dolor producido por su ausencia con el placer que le proporcionaba el recuerdo de los tiempos felices, en espera de revivir aquello, porque únicamente la esperanza de un porvenir mejor lo mantenía con vida y mitigaba su tristeza. También Calíroo se apoya en este recurso cuando decide la edificación de una tumba para Quéreas —cuando erróneamente lo cree muerto—, como recuerdo de amor (4. 1, 4-5 ἔρωτος ὑπόμνημα). Cf. *Rh.*, 1370 b 22-28; *EN* 1167 a 4-7.

²¹⁸ Cf. *Arist., Rh.*, 1380 a 32-35.

de la vida ilusionado con la idea de ser amado por Calíroo; sin embargo, ahora he perdido no sólo la vida, sino también el consuelo en la muerte. Viéndome Calíroo, no se acercó, no me besó con ternura; cuando estuve yo a la vista, se avergonzó frente al otro. Que de ningún modo se avergüence; anticiparé la decisión. No voy a esperar un final indigno. Sé que para Dionisio soy un rival insignificante, un hombre extranjero y pobre...²¹⁹

Este soliloquio es una expresión análoga (λέξεις ἀνάλογον),²²⁰ puesto que es compilación sucinta de ideas que muestran el carácter juvenil de Quéreas, así como las emociones que lo embargan. Destacan sobre todo la obstinación que denotan sus palabras y el planteamiento contumaz de un futuro supuestamente veraz, envuelto en la exaltación de su pasión amorosa. La manifestación y la falta de dominio de sus sentimientos permiten dilucidar la carencia de raciocinio en la mente del joven siciliano. El propio héroe señala dos elementos que han sido constantes en el descrédito que ha sufrido en tierra asiática, inseguridades entreveradas por su padre, incluso antes del matrimonio: la pobreza y la falta de poder,²²¹ factores que se convierten en los detonantes para la transformación del personaje. Situación que se une al engaño de Dionisio, quien le hace creer que partió con Calíroo rumbo a la guerra:

²¹⁹ Charito, 5. 10, 6-7: εὐτυχέστερον μὲν εἶπεν ἀπέθνησκον, εἰ ἐπὶ τὸν σταυρὸν ἀνέβαινον, ὃν ἔπηξέ μοι κατηγορία ψευδῆς ἐν Καρία δεδεμένῳ· τότε μὲν γὰρ ἀπηλλαττόμην ζωῆς ἠπατημένος ὑπὸ Καλλορρόης φιλεῖσθαι, νῦν δὲ ἀπολώλεκα οὐ μόνον τὸ ζῆν, ἀλλὰ καὶ τοῦ θανάτου τὴν παραμυθίαν. Καλλιρρόη με ἰδοῦσα οὐ προσῆλθεν, οὐ κατεφίλησεν· ἐμοῦ παρεστῶτος ἄλλον ἠδεῖτο. μηδὲν δυσωπείσθω· φθάσω τὴν κρίσιν· οὐ περιμένω τέλος ἄδοξον. οἶδα ὅτι μικρὸς ἀνταγωνιστὴς εἰμι Διονυσίου, ξένος ἄνθρωπος καὶ πένης...

²²⁰ Véase, *supra*, n. 108.

²²¹ Quéreas es nuevamente desacreditado cuando Artaxates aborda a Calíroo para persuadirla de aceptar a su amo; el eunuco resalta la indignidad de Quéreas a partir de la pobreza y falta de poder del muchacho, al que califica de “isleño pobre” (6. 5, 3-4).

¡Babilonia desleal, miserable anfitriona y para mí también yerma! ¡Qué honesto juez, se ha tornado alcahueta de una mujer ajena! ¡En guerra, fiestas nupciales! Y yo, por mi parte, respetando el juicio; en verdad había creído que dictaminaría lo justo. Pero fui juzgado sin comparecer y Dionisio ha vencido ¡callándo! Pero, ningún provecho le reportará esta victoria, pues Calíroo no pasará la vida separada de Quéreas, estando él presente; además, él primero la engañó haciéndole creer que yo estaba muerto. Entonces, ¿por qué me retraso y no me corto el cuello ante el palacio, vertiendo mi sangre en las puertas del juez? ¡Que persas y medos sepan cómo juzgó el rey aquí!²²²

Quéreas, como joven, con un optimismo propio de su edad, corre a buscar a su amada a la casa del propio Dionisio. Sin embargo, allí es nuevamente burlado por su falta de malicia y se atormenta pensando en los modos arbitrarios y bárbaros del rey para resolver sus juicios, pues aquella farsa que le hizo creer el milesio —esto es, que Artajerjes le había concedido a Calíroo a cambio de la participación de Dionisio en el bando persa durante la guerra— le ocasionaba gran vergüenza. En este pensamiento, Quéreas logra reflejar su indignación ante la noticia de un fallo y permite observar la intimidad del siracusano, que oscila entre esperanza, credulidad, vergüenza y sed de venganza, pero también refleja ese modo impulsivo y cambiante que distingue al héroe.

Si bien Caritón silenció deliberadamente a su héroe al principio de su narración —empeñado en reflejar tanto la mocedad del personaje, como su confusión ante sus propias

²²² Charito, 7. 1, 5-6: ἄπιστε Βαβυλών, κακή ξενοδόχε, ἐπ' ἐμοῦ δὲ καὶ ἐρήμη. ὃ καλοῦ δικαστοῦ· προαγωγὸς γέγονεν ἀλλοτρίας γυναικός. ἐν πολέμῳ γάμοι. καὶ ἐγὼ μὲν ἐμμελετῶν τὴν δίκην καὶ πάνυ ἐπεπείσμην δίκαια ἐρεῖν· ἐρήμην δὲ κατεκρίθην καὶ Διονύσιος νενίκηκε σιγῶν. ἀλλ' οὐδὲν ὄφελος αὐτῷ τῆς νίκης· οὐ γὰρ ζήσεται Καλλιρρόη παρόντος διαζευχθεῖσα Χαιρέου, καὶ τὸ πρῶτον ἐξηπάτησεν αὐτὴν τῷ δοκεῖν ἐμὲ τεθνηκέναι. τί οὖν ἐγὼ βραδύνω καὶ οὐκ ἀποσφάζω πρὸ τῶν βασιλείων ἐμαυτόν, προχέας τὸ αἷμα ταῖς θύραις τοῦ δικαστοῦ; γνώτωσαν Πέρσαι καὶ Μῆδοι πῶς βασιλεὺς ἐδίκησεν ἐνταῦθα.

emociones, las ideas del padre y las mentiras de extraños—, desde que éste cae en manos de Mitridates, Caritón permite que sea el propio héroe quien exprese con prontitud sus inquietudes. Las ideas emitidas por el protagonista reflejan sus sentimientos inmediatos y muestran un cambio en el talante del siracusano, motivado por un desconcierto que halla su punto máximo en esta mentira de Dionisio.

La continencia (ἐγκράτεια), el camino indicado

Quéreas fue continuamente escarnecido durante el lapso del proceso forense. El ultraje y la deshonra fueron inseparables compañeros e ingentes exterminadores que destrozaron los últimos ánimos de lucha que conservaba el joven. Empero, Policarmo, viendo que su desgracia no admitía consuelo y que le era imposible salvarlo, expresó lo siguiente:

Tiempo atrás —dijo—, te animaba, queridísimo amigo, y muchas veces impedí que te suicidaras. Mas ahora me parece que has decidido convenientemente. Y tan lejos estoy de impedírtelo como decidido estoy a morir contigo ahora mismo. Pero reflexionemos el modo de morir, cuál sería mejor. Sin duda, el que tú consideraste trae como consecuencia un obstáculo para el rey y una cierta vergüenza para el futuro; aunque no una gran satisfacción por lo que hemos sufrido. Una vez que se ha determinado el asesinato por acción nuestra, me parece que éste se aplique como represalia en contra del tirano. Ciertamente, sería hermoso que, habiéndole dañado de hecho, lo hagamos arrepentirse y que dejemos para los venideros un célebre y postrero relato: que dos griegos, habiendo sido tratados injustamente, castigaron al gran rey y murieron como hombres.²²³

²²³ Charito, 7. 1, 7-8: πάλαι μὲν ἔφη παρεμυθούμην σε, φίλτατε, καὶ πολλάκις ἀποθανεῖν ἐκόλυσα, νῦν δέ μοι δοκεῖς καλῶς βεβουλεῦσθαι· καὶ τοσοῦτον ἀποδέω τοῦ σε κωλύειν, ὥστε καὶ αὐτὸς ἤδη συναποθανεῖν ἔτοιμος. σκεψώμεθα δὲ θανάτου τρόπον, ὅστις ἂν γένοιτο βελτίων· ὃν γὰρ σὺ διανοῆ, φέρει μὲν τινα φθόνον βασιλεῖ καὶ πρὸς τὸ μέλλον αἰσχύνην, οὐ μεγάλην δὲ ἐκδικίαν ὧν πεπόνθαμεν. δοκεῖ δέ μοι τὸν ἅπαξ ὠρισμένον θάνατον

La amistad de Policarmo es más patente que nunca y se muestra en todo su esplendor; él, buscando lo que cree más conveniente para Quéreas, lo beneficia al infundirle inquietud, acción definitiva en su desempeño. Policarmo acepta como razonable el desgano que siente su amigo, pero no antes de forjarse una venganza que éste ya se merece por la deshonra sufrida; y, aunque su amigo le propone una muerte gloriosa que evidencie de manera contundente la injusticia del gran rey, el siracusano no se deja convencer fácilmente porque le pesa especialmente esto: “¿Cómo —dijo Quéreas— nosotros, que somos dos solitarios y pobres y extranjeros, podemos dañar al señor de tan grandes y tan poderosos pueblos y que tiene una fuerza que ya hemos visto?”.²²⁴

Caritón presenta a Policarmo como un personaje de auxilio para el héroe, colocando en voz del amigo incondicional el apoyo y trabajo psicológico oportuno para rescatar a la figura principal de una depresión: Quéreas no es más que un pusilánime, pues, aunque es digno de cosas buenas, se aparta del honor que trae consigo la virtud porque no se cree digno de él.²²⁵ Para el siracusano, fortaleza y ambición de linaje se han visto reducidas ante la

ὕφ' ἡμῶν εἰς ἄμυναν καταχρήσασθαι τοῦ τυράννου· καλὸν γὰρ λυπήσαντας αὐτὸν ἔργῳ ποιῆσαι μετανοεῖν, ἐνδοξον καὶ τοῖς ὕστερον ἐσομένοις διήγημα καταλείποντας ὅτι Ἑλληνες ἀδικηθέντες ἀντελύπησαν τὸν μέγαν βασιλέα καὶ ἀπέθανον ὡς ἄνδρες.

²²⁴ Charito, 7. 1, 9: πῶς οὖν εἶπε Χαιρέας ἡμεῖς οἱ <δύο> μόνοι καὶ πένητες καὶ ξένοι τὸν κύριον τηλικούτων καὶ τοσοούτων ἐθνῶν καὶ δύναμιν ἔχοντα ἦν ἐωράκαμεν λυπῆσαι δυνάμεθα;

²²⁵ Para Arist., *EN*, 1106 b 24-28, la pusilanimidad es un vicio por carencia, relativo al honor y deshonor. Según el filósofo, la virtud ética, es decir, aquella referente a las pasiones y a las acciones, es perfecta, tanto como la naturaleza, y debe procurar siempre conservar el término medio, ya que los excesos o las insuficiencias destruyen el equilibrio. En este caso particular, el pusilánime, aunque es digno de cosas buenas, se aparta del honor que trae

malicia de quienes se interponen en su camino. La juventud y la pureza de su alma están sofocadas por los continuos avatares, asociados a la ausencia de su amada; únicamente la amistad lo mantiene a salvo, es el único placer sano que le resta.²²⁶

Así pues, Policarmo sugiere unirse al bando que amenaza al gran rey. Ambos se dirigen a Siria, pues, habiendo reconocido la necesidad de restituir su dignidad escarnecida, Quéreas decide moderar sus pasiones y mostrar la fortaleza interior obligada para un líder. Tomando la palabra frente al general egipcio, el héroe expone: “**Nosotros somos griegos, siracusanos de noble linaje.** Éste, que es amigo mío, vino a Babilonia por mi causa y yo por mi esposa, la hija de Hermócrates, si has escuchado acerca de un cierto estratega Hermócrates que venció en combate naval a los atenienses”.²²⁷

Quéreas —interesado en lograr esta coalición, marcado ahora por un control necesario de sus ardores y encaminado a conseguir sus objetivos— se arma de elocuencia para convencer al general egipcio con la sobriedad, porque la contundencia de una presentación que muestre las armas propias de la libertad y del linaje noble aseguran aliados de espíritu ennoblecido. En este momento, el joven ha diferido su desilusión amorosa y la preeminencia de su pasión para restaurar su honor:

consigo la virtud porque no se cree digno de ello. Cf. Arist., *EN*, 1107 b 21-23, 1125 a 20-25.

²²⁶ Arist., *Rh.*, 1371 a 17 -23. La amistad es un placer y lo es también ser objeto de amor; ya que, de esta manera, uno mismo se convierte en un bien, algo que cualquier persona sensata desea.

²²⁷ Charito, 7. 2, 3: ἡμεῖς Ἕλληνές ἐσμεν Συρρακούσιοι τῶν εὐπατριδῶν. οὗτος μὲν οὖν εἰς Βαβυλῶνα φίλος ἐμὸς ὧν ἦλθε δι’ ἐμέ, ἐγὼ δὲ διὰ γυναῖκα, τὴν Ἐρμοκράτους θυγατέρα, εἴ τινα Ἐρμοκράτην ἀκούεις στρατηγὸν Ἀθηναίους καταναυμαχῆσαντα.

Así pues, llegando, nos entregamos como amigos fieles que poseen los dos estímulos más persuasivos para el valor: un vehemente deseo por la muerte y por la venganza. Pues, ya estaría muerto a causa de mis desgracias, pero si vivo aún es sólo para causar daño a mi enemigo. Que de ningún modo muera sin lucha y sin gloria, sino ejecutando **grandes hazañas** que sean conocidas por los hombres venideros.²²⁸

Quéreas se presenta con dos excelentes argumentos que subrayan su desdén por la vida ante el imperante deseo de vencer a su enemigo. La importancia mostrada para derrotar al adversario común lo reviste con una coraza invencible de superioridad ante los egipcios.²²⁹ Es evidente que, cuando el siracusano comprende la necesidad de restituir su honor, entiende que el vehículo para hacerlo es la moderación de sus pasiones, ya que debe mostrar una fortaleza interior que conceda veracidad a su tarea de líder. Ahora, el joven pospone su desilusión amorosa y la preeminencia de su pasión para restaurar su honor ofendido.

Esta sed de venganza en el alma de Quéreas le gana la simpatía del general egipcio hasta elevarlo a la dignidad de consejero, porque el siracusano “mostraba **sensatez y audacia**, y además de esto **fidelidad**, como es propio de una naturaleza noble y de una **educación** no ligera”.²³⁰ La continencia de sus deseos y el manejo oportuno de sus sentimientos ante quienes lo rodean parecen desvelar una **habilidad** en Quéreas que hasta entonces había

²²⁸ Charito, 7. 2, 4: φέροντες οὖν ἑαυτοὺς δίδομέν σοι φίλους πιστούς, δύο τὰ προτρεπτικώτατα εἰς ἀνδρείαν ἔχοντες, θανάτου καὶ ἀμύνης ἔρωτα· ἤδη γὰρ ἐτεθνήκειν ὅσον ἐπὶ ταῖς συμφοραῖς, λοιπὸν δὲ ζῶ εἰς μόνον τὸ λυπῆσαι τὸν ἐχθρόν. Μὴ μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην, ἀλλὰ **μέγας ῥέξας** τι καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι.

²²⁹ El ejercicio de la venganza y la acción de vencer conllevan un gran placer, ambos son apetitos que experimentan todas las personas, pero el segundo proporciona un sabor a superioridad que todos, sin excepción, deseamos. Cf. Arist., *Rh.*, 1370 b 30-35.

²³⁰ Charito, 7. 2, 5: ἐπεδείκνυτο γὰρ **φρόνησίν** τε καὶ **θάρσος**, μετὰ τοῦτο δὲ καὶ **πίστιν**, οἷα δὴ καὶ φύσεως ἀγαθῆς καὶ **παιδείας** οὐκ ἀπρονόητος.

permanecido oculta —es importante destacar que la adquisición de esta habilidad no implica necesariamente una madurez en el talante del joven héroe, es sólo habilidad y lo veremos más adelante. No obstante, se puede percibir que esta medida no surge de la nada, ni del puro deseo de fingir, sino que está determinada por el modo de ser de su alma.²³¹ Vale la pena recordar que el héroe ha sido calificado como εὐγενής, esto es, que posee, por las virtudes de su estirpe, la cualidad de juzgar rectamente y de elegir los bienes verdaderos.

Ahora, Caritón dibuja a Quéreas como un hombre con juventud, belleza y nobleza de linaje (εὐγένεια).²³² Así, su naturaleza también como εὐγενής determinará la tendencia de su alma hacia lo mejor, siempre circunscrita a su edad y a las circunstancias que lo envuelven. Debido a ello y al deshonor sufrido, Quéreas entiende que debe abstenerse de los placeres corporales y de los dolores que lo han arrastrado hasta la pusilanimidad. La noble condición, la buena fortuna y la acertada moderación le despiertan tanto la habilidad para movilizar el espíritu de lucha como la elocuencia en sus palabras:

²³¹ Arist., *EN*, 1104 b 5-29, dice que la virtud moral se relaciona tanto con los placeres como con los dolores; pues hacemos lo malo a causa de los primeros y nos apartamos del bien a causa de los segundos. Véase, *supra*, n. 201.

²³² Charito, 1. 1, 3-6: ὁ δὲ Ἔρως ζεῦγος ἴδιον ἠθέλησε συμπλέξει. [...] ταχέως οὖν πάθος ἐρωτικὸν ἀντέδωκαν ἀλλήλοις τοῦ κάλλους <τῆ εὐ>γενεί<α> συνελθόντος. (“Pero Eros quiso enlazar una pareja singular. [...] Entonces, rápidamente intercambiaron un sentimiento amoroso, al reunirse su hermosura con su **nobleza**”). Véase, *supra*, n. 170.

Arist., *Rh.*, 1390 b 16-31, opone dos estados de nobleza personal: el εὐγενής y el γενναῖος. El primero obtiene su nobleza como mérito de los antepasados, mientras que el segundo la posee naturalmente. Así, el εὐγενής, noble a partir de las virtudes de su estirpe, puede incluso declinar; en cambio, el γενναῖος, como insigne de nacimiento, no se corrompe. Cf. Arist., *HA*, 488 b 16-20.

Compañeros griegos, habiéndome procurado el rey el poder de escoger a los mejores del ejército, los elegí a ustedes porque yo mismo soy griego, siracusano, de linaje dorio. Es necesario que nosotros nos distingamos no sólo por la nobleza de nacimiento, sino también por el valor. Así pues, nadie se asombre por la acción para la cual los exhorto, porque la encontraremos posible y fácil, más difícil en apariencia que en la práctica.²³³

Así, el muchacho logra arengar al egipcio a la guerra y garantizar a las tropas el éxito, pues asegura que lucharán con prudencia y valentía; esta última cualidad será un valor que lo distinguirá en esta nueva etapa, ya que no teme a la guerra ni a una muerte gloriosa y acepta con agrado el peligro para conseguir su venganza.²³⁴

De esta manera, salen rumbo a la ciudad, con una estrategia para simular ser menos numerosos y el siracusano logra apoderarse de Tiro. Caritón atañe el éxito del ataque a que “sólo Quéreas **mantenía la calma**”;²³⁵ quien ni celebra la victoria ni es capaz de olvidar su amor por Calíroo, pues lo tiene reprimido mientras se forja el camino hacia la venganza. Es posible decir que esta actitud en él es continencia (ἐγκράτεια), ya que, aun cuando tiene fuertes deseos pasionales, no se deja arrastrar por ellos. Si bien refleja la desazón que nubla

²³³ Charito, 7. 3, 8-9: Ἄνδρες Ἕλληνες, ἐμοὶ τοῦ βασιλέως ἐξουσίαν παρασχόντος ἐπιλέξασθαι τῆς στρατιᾶς τοὺς ἀρίστους, εἰλόμην ὑμᾶς· καὶ γὰρ αὐτὸς Ἕλληνα εἰμί, Συρακόσιος, γένος Δωριεύς. δεῖ δὲ ἡμᾶς μὴ μόνον εὐγενεῖα τῶν ἄλλων ἀλλὰ καὶ ἀρετῇ διαφέρειν. μηδεὶς οὖν καταπλαγῆ τὴν πρᾶξιν ἐφ’ ἣν ὑμᾶς παρακαλῶ, καὶ γὰρ δυνατὴν εὐρήσομεν καὶ ῥαδίαν, δόξῃ μᾶλλον ἢ πείρᾳ δύσκολον...

²³⁴ El hombre muestra su valentía en situaciones en que es glorioso morir, como la guerra, pues implica los mayores riesgos y los más nobles. El valiente soporta todo lo que es penoso, no teme a nada y se muestra imperturbable en los peligros repentinos porque esta característica forma parte de su carácter. Cf. Arist., *EN*, 1115 a 5-1117 a 20.

²³⁵ Charito, 7. 4, 9: ...μόνος ἐσωφρόνησε Χαιρέας.

su alma, ahora logra controlar su pasión amorosa y evitar las manifestaciones públicas de carácter somático. Por ahora le basta con recordar a Calírroe, experimentando pesar con su ausencia y, de igual modo, cierto placer también en las lágrimas contenidas.²³⁶

Después de triunfos y avatares, Quéreas decide estacionarse en la isla de Arados, en donde se reencuentra con la amada, aunque esto significa para él un cierto retroceso: el siracusano acostumbraba pernoctar en el trirreme para atender cualquier imprevisto; sin embargo, la noche de tan anhelado encuentro duerme en la cámara real con Calírroe y confiere momentáneamente sus funciones a Policarmo, olvidando la situación de vulnerabilidad que él y todos a su cargo sufren por estar en tierra extranjera. Ciertamente, la actitud del joven es de intemperancia (ἀκολασία),²³⁷ cualidad propia de los niños,²³⁸ pues el enorme deseo de estar con su esposa quita el freno a sus pasiones y lo hace delegar sus obligaciones como líder.

Recordemos que el héroe logra contenerse y trabajar para conseguir una satisfacción por el trato recibido del rey Artajerjes y de Dionisio, mostrando ciertas habilidades que le ganan la confianza del general egipcio. No obstante, tal proceso no entraña obligatoriamente la adquisición de madurez, como él mismo lo demuestra, pues al instante se inicia entre ambos enamorados una serie de explicaciones y descripciones de lo sucedido, además de

²³⁶ La *continencia* (ἐγκράτεια) y la *moderación* (σωφροσύνη) suelen ser confundidas entre sí. Ambas disposiciones no hacen nada contrario a la razón por causa de los placeres corporales; pero el *continente* tiene malos apetitos, el *moderado* no; éste no puede sentir placer contrario a la razón, el otro puede sentirlo, pero resistirá. Cf. Arist., *EN*, 1151 b 32-1152 a 3.

²³⁷ Véase, *supra*, n. 201.

²³⁸ Cf. Arist., *EN*, 1119 b 1-18.

disculpas. Calíroeo comienza a hablar y recuerda su arribo a Mileto, pero: "... Quéreas se acordó de sus **innatos celos**, aunque lo calmó el relato sobre su hijo. Y antes de haber escuchado todo, dice: 'Dime cómo llegaste a Arados y en dónde has dejado a Dionisio y qué te pasó con el rey'".²³⁹ Esta actitud es coherente (ὁμοία) y consistente (ὁμαλή) con la pintura que el autor hace de su personaje; el protagonista necesita gobernar sus emociones para restaurar su honor ofendido. La contención restringe sus apetitos, aunque siguen dentro de él, pues el control sobre sí mismo no es síntoma de madurez ni de prudencia, es simplemente habilidad. Como asegura Aristóteles, un hombre no puede ser a la vez prudente e incontinente, porque el prudente también es virtuoso de carácter y capaz de actuar, el incontinente no. Sin embargo, un hombre hábil puede ser incontinente, porque la habilidad difiere de la prudencia en cuanto a su elección.²⁴⁰

Existe certeza de esta reacción únicamente como habilidad (δεινότης)²⁴¹ cuando, una vez que Calíroeo ratifica la indiferencia que siente por sus antiguos pretendientes y la

²³⁹ Charito, 8. 1, 15: ...Χαιρέας δὲ τῆς ἐμφύτου **ζηλοτυπίας** ἀνεμνήσθη, παρηγόρησε δὲ αὐτὸν τὸ περὶ τοῦ τέκνου διήγημα. πρὶν δὲ πάντα ἀκοῦσαι, λέγε μοι φησὶ πῶς εἰς Ἄραδον ἦλθες καὶ ποῦ Διονύσιον καταλέλοιπας καὶ τί σοι πέπρακται πρὸς βασιλέα.

²⁴⁰ Arist., *EN*, 1142 a 5-20, define al hombre prudente (ὁ φρόνιμος) como el que, con un raciocinio verdadero y práctico, delibera rectamente, pues es capaz de saber lo que es bueno o malo para el hombre. Aunque pensemos que es una cualidad propia de los administradores y de los políticos, esto no es del todo cierto, ya que la prudencia tiene también por objeto lo particular y llega a ser familiar sólo por la experiencia; por lo cual, los jóvenes no son prudentes, pues la experiencia requiere mucho tiempo.

²⁴¹ Como Arist., *EN*, 1152 a 10-14, señala: τὸν δὲ δεινὸν οὐδὲν κωλύει ἀκρατῆ εἶναι· διὸ καὶ δοκοῦσιν ἐνίοτε φρόνιμοι μὲν εἶναι τινες ἀκρατεῖς δέ, διὰ τὸ **τὴν δεινότητα** διαφέρειν τῆς φρονήσεως τὸν εἰρημένον τρόπον ἐν τοῖς πρώτοις λόγοις, καὶ κατὰ μὲν τὸν λόγον ἐγγυὸς εἶναι, διαφέρειν δὲ κατὰ τὴν προαίρεσιν ("Nada impide, sin embargo, que un hombre hábil

distancia que mantuvo siempre con ellos, Quéreas confiesa lo injusto y violento que fue en su cólera, ocasionando incluso daño al rey persa: “En verdad yo fui injusto...y precipitado en mi cólera, habiéndole ocasionado tan grandes desgracias al rey, que en nada te faltó; pues, separado de ti, me vi en la necesidad de desertar. Pero a ti no te deshonré: he llenado tierra y mar de trofeos”.²⁴² El joven acepta que sus faltas, provocadas por la incontinencia de ira, lo impulsaron vehementemente a buscar la venganza; por ello, sus actos no debían ser objeto de censura, ya que no eran vergonzosos, pues su razonamiento estaba simplemente confundido, no enviciado. Cuando Caritón define los actos de su protagonista como involuntarios (τὸ συμβᾶν ἀκούσιον), movidos por ignorancia (ἄγνοια), sustrae la maldad del espíritu de su personaje, dejándola completamente ajena a él.²⁴³

Mientras tanto, un mensajero llega a la isla de Arados para anunciar la muerte del egipcio, pero Quéreas, a pesar de su habilidad (δεινότης), se muestra incapaz de actuar ante hechos inesperados. Después de que Calíroo lo hace razonar, logra elaborar un plan rápidamente. El siracusano confecciona una mentira y se presenta con ella ante sus hombres: decide ocultar la muerte del general egipcio, el fracaso de la infantería y logra movilizar todos los recursos humanos y económicos. Quéreas se muestra comprensivo y tolerante con los elementos de la flota que, por cualquier situación, no deseaban viajar; con una actitud

sea incontinente, y por eso, a veces, algunos parecen prudentes e incontinentes, porque **la habilidad** difiere de la prudencia como hemos dicho al principio de esta discusión; y aunque están próximas respecto a su definición, difieren en cuanto a su elección”).

²⁴² Charito, 8. 1, 16-17: ἄδικος οὖν [...] ἐγὼ καὶ ὄξυς εἰς ὀργήν, τηλικαῦτα δεινὰ διατεθεικῶς βασιλέα μηδὲν ἀδικοῦντά σε· σοῦ γὰρ ἀπαλλαγεῖς εἰς ἀνάγκην κατέστην αὐτομολίας.

²⁴³ Véase, *supra*, nn. 197, 198 y 200.

bondadosa y revestido de magnanimidad (μεγαλοψυχία) les da la oportunidad de elegir a cada cual su futuro,²⁴⁴ pues incluso reparte el botín.²⁴⁵ Esta actitud positiva no fue extensiva para el rey, ya que le confiesa su desagravio a través de una carta:

Tú estabas a punto de dirimir el juicio, pero yo ya he vencido ante el juez más justo; pues, de entre el superior y el inferior, una guerra es el mejor juez. Ésta me devolvió a Calírroe, y no sólo a mi mujer, sino también a la tuya. Aunque no imité tu lentitud, sino que rápidamente, sin que me lo reclamaras, te restituyo a Estatira, intocada y habiendo permanecido en cautiverio como una reina. Sabe que no soy yo quien te envía este regalo, sino Calírroe. Te pedimos en cambio que te reconcilies con los egipcios, pues más que a nadie conviene a un rey ser indulgente. Tendrás buenos soldados que te querrán, porque prefirieron permanecer junto a ti que acompañarme como amigos.²⁴⁶

²⁴⁴ Aristóteles distingue la magnanimidad (μεγαλοψυχία) como una de las virtudes del alma. Se trata de una característica propia de los hombres justos, quienes ayudan con presteza a los necesitados; además, son mesurados con los de medio nivel y altivos con los de elevada posición, porque se creen dignos especialmente del honor a causa de su dignidad. Cf. Arist., *EN*, 1123 b 1-1124 b 19-25.

²⁴⁵ La ausencia de codicia y la presencia de bondad en los jóvenes se debe a la abundancia de bienes y la poca experiencia de maldad que han tenido en el transcurso de su vida. Cf. Arist., *Rh.*, 1389 a 14-18.

²⁴⁶ Charito, 8. 4, 2-3: Σὺ μὲν ἔμελλες τὴν δίκην κρίνειν, ἐγὼ δὲ ἤδη νενίκηκα παρὰ τῷ δικαιωτάτῳ δικαστῇ· πόλεμος γὰρ ἄριστος κριτὴς τοῦ κρείττονός τε καὶ χείρονος. οὗτός μοι Καλλιρρόην ἀποδέδωκεν, οὐ μόνον τὴν γυναῖκα τὴν ἐμήν, ἀλλὰ καὶ τὴν σὴν. οὐκ ἐμμησάμην δέ σου τὴν βραδυτῆτα, ἀλλὰ ταχέως σοι μηδὲ ἀπαιτοῦντι Στάτειραν ἀποδίδωμι καθαρὰν καὶ ἐν αἰχμαλωσίᾳ μείναςαν βασιλίδα. ἴσθι δὲ οὐκ ἐμέ σοι τὸ δῶρον ἀλλὰ Καλλιρρόην ἀποστέλλειν. ἀνταπαιτοῦμεν δέ σε χάριν Αἰγυπτίοις διαλλαγῆναι· πρέπει γὰρ βασιλεῖ μάλιστα πάντων ἀνεξικακεῖν. ἔξεις δὲ στρατιώτας ἀγαθοὺς φιλοῦντάς σε· τοῦ γὰρ ἐμοὶ συνακολουθεῖν ὡς φίλοι παρὰ σοὶ μᾶλλον εἴλοντο μένειν.

Por vez primera Quéreas establece contacto directo con el gran rey. El siciliano ya no está en desventaja ni el persa puede decidir su destino; ahora, en igualdad de poder, el joven tiene la libertad de mostrarse orgulloso y rechazar cualquier monarquía, por ello liquida el conflicto mediante la embajada que porta su carta. El constante ultraje y desdén durante su accidentada estancia en el imperio persa habían provocado un deseo infinito de saciar su dolor con la venganza; ahora el placer que lo invade se manifiesta en la esplendidez de estas palabras.²⁴⁷ En esta carta, Quéreas plasma deliberadamente tan sólo una expresión ética (λέξις ἠθικῆ). En ella despliega una serie de virtudes que lo engrandecen frente al destinatario, el gran rey, puesto que así restaurará su honor vilipendiado, justificando con ello el tono de censura que el héroe toma en dicha misiva. Vale la pena recordar que la expresión (λέξις) exige adecuación (τὸ πρέπον), como señala Cicerón al respecto:

El orador, pues, debe ver qué es **decoroso** no sólo en las sentencias, sino también en las palabras. Pues no toda condición, no toda jerarquía, no toda autoridad, no toda edad ni tampoco todo lugar o tiempo u oyente deben tratarse con la misma clase de palabras o de pensamientos, y siempre en todas las partes del discurso, como de la vida hay que considerar qué es **decoroso**; lo cual está fundado tanto en el asunto de que se trata como en las personas de los que hablan y de los que oyen.²⁴⁸

Por ello, no es extraño que Quéreas subraye la injusticia del rey, su carencia de discernimiento y de agudeza para resolver los problemas de la corte, además de su lentitud y

²⁴⁷ Arist., *EN*, 1126 a 21-22. El coraje o la ira cesan cuando sobreviene la venganza.

²⁴⁸ Cic., *Or.*, XXI 71: *Est autem quid deceat oratori uidendum non in sententiis solum sed etiam in uerbis. Non enim omnis fortuna, non omnis honos, non omnis auctoritas, non omnis aetas, nec uero locus aut tempus aut auditor omnis eodem aut uerborum genere tractandus esta ut sententiarum, semperque in omni parte orationis ut uitae quid deceat est considerandum; quod et in re, de qua agitur, positum est, et in personis et eorum qui dicunt et eorum qui audiunt. Cf. Arist., Rh., 1408 a 25.*

su falta de efectividad como autoridad jurídica. En oposición, él sitúa su propia munificencia (μεγαλοψυχία), ya que decidió enviarle con premura a su esposa, y no por merecerlo, sino por mediación de Calíroo. Al rey sólo le queda aceptar recomendaciones que suenan a condiciones, a cambio del regalo recibido sin ofensa. Quéreas no sólo culmina su represalia con batallas, sino también presentándose como ejemplo de ciudadano honorable.

Al fin los jóvenes arriban a Siracusa y todo el pueblo acude a escuchar los detalles de lo sucedido, pero el protagonista comienza su relato por el final porque siente vergüenza (ή αιδώς): “Quéreas dudaba, **avergonzado** porque muchos de los acontecimientos no sucedieron según sus deseos, pero Hermócrates dijo: ‘**No te avergüences por nada**, oh hijo...’”.²⁴⁹ En su interior, el héroe sabe que todos los avatares pasados fueron causados por el arrebato de sus emociones.²⁵⁰ Este pudor (ή αιδώς) que genera elogios en boca del pueblo

²⁴⁹ Charito, 8. 7, 4: ὄκνει Χαίρέας, ὡς ἂν ἐπὶ πολλοῖς τῶν οὐ κατὰ γνώμην συμβάντων αἰδούμενος, Ἑρμοκράτης δὲ ἔφη “**μηδὲν αἰδεσθῆς, ὦ τέκνον**”.

²⁵⁰ Cierta problema implica la definición de vergüenza, ya que en ocasiones puede confundirse con pudor; por ejemplo, Hes., *Op.*, 317-319 y E., *Hipp.*, 383-387 hablan indistintamente de dos tipos de vergüenza o pudor (αἰδώς), uno favorable y otro bastante infortunado. Aristóteles, sin embargo, aborda ampliamente en *Rh.*, 1383 b 11-15 la vergüenza (αἰσχύνη) como turbación derivada de los vicios presentes, pasados o futuros que trae consigo una pérdida de reputación, es decir, la trata como reacción. Esta definición la corrobora en *EN*, 1128 b 10-20, añadiendo a ésta la de pudor (αἰδώς), determinado como sentimiento que funge de freno a las pasiones, pues les va mejor a los jóvenes debido a su impetuosidad; por lo cual, sólo en esta edad el pudor es motivo de elogio. En todo caso, ni uno ni otro término se relaciona con el modo de ser, son más bien afecciones corporales. Cf. Arist., *Rh.*, 1383 b 15-1385 a 15.

Son motivo de vergüenza todos los vicios, los actos producidos por tales vicios y sus signos. Y puesto que la vergüenza conlleva la posibilidad de atraerse una mala reputación, ésta se producirá siempre ante quienes consideramos importantes. Además, el efecto es

siracusano,²⁵¹ contribuye a la firme restitución del honor y la buena reputación de Quéreas para conseguir el reconocimiento de los hombres más honrados, como Hermócrates,²⁵² pues aunque su juventud fue motivo de desgracia, también le permitió sortear dificultades, en favor de su honor y dignidad. La travesía de Quéreas es presentada por Caritón como ejemplo de una afanosa búsqueda de equilibrio entre excesos y defectos. Aunque vuelve a casa todavía con el carácter de un joven, la disciplina de sus emociones, encauzadas por la nobleza de su alma, garantizan que los años le auguran a Siracusa un hombre virtuoso como gobernante.

IV. 4 CONCLUSIONES

La técnica de Caritón para diseñar el carácter de su héroe es bastante compleja, pues va de la mano con la situación biológica, social y anímica de éste, partiendo fundamentalmente de la edad y de las emociones de Quéreas, las cuales favorecen un escenario en constante cambio. El novelista emplea con diversidad significativa los términos que refieren la mocedad de su personaje, estableciendo una correspondencia directa entre ésta y la estabilidad psíquica del protagonista. En ese sentido, es posible observar cómo Caritón es muy cuidadoso de llevar al lector por la naturaleza compleja y tornadiza de su héroe, a través de una serie de vocablos

mayor cuando se es responsable de que estos hechos sucedan en el presente, en el pasado o en el futuro.

²⁵¹ Arist., *EN*, 1108 a 31-32, dice que, aunque la vergüenza no es una virtud, sí se elogia al vergonzoso.

²⁵² Arist., *Rh.*, 1371 a 8-10. El honor y la buena reputación son dos cosas en sumo placenteras. Quienes buscan ser reconocidos por hombres buenos y sabios, esperan con ello construir una alta valía sobre sí mismos, cf. Arist., *EN*, 1159 a 20-23.

reveladores que matizan la interioridad del personaje, para evidenciar que dicha técnica de caracterización es un proceso que exige dinamismo.

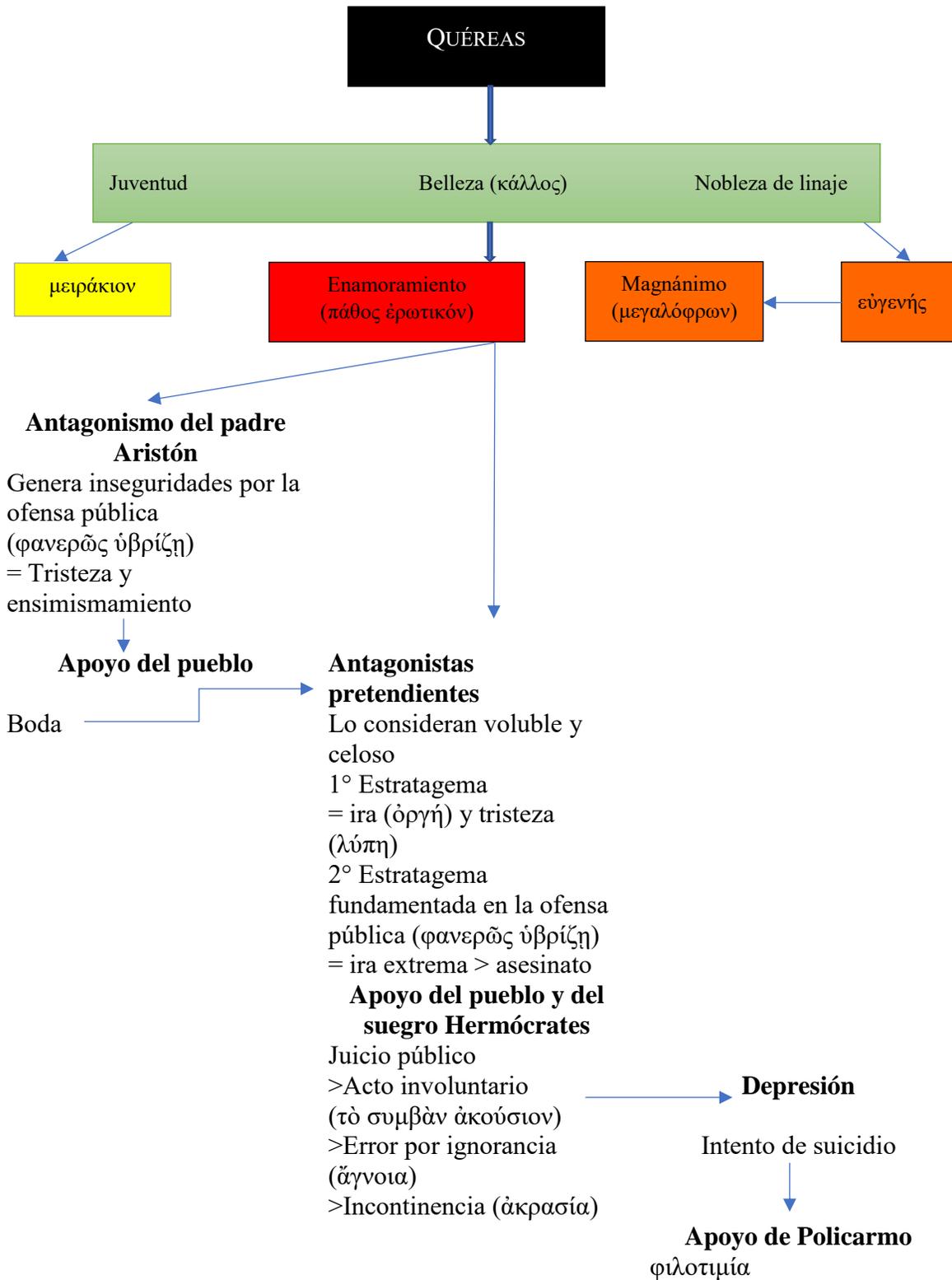
El conjunto de vicios y virtudes que distinguen el modo de ser de Quéreas es paulatinamente revelado por tres vías: los juicios de otros personajes en la historia, a través de las expresiones y acciones del propio siracusano y en voz del de Afrodisias. El primer medio es deliberadamente contrastante, pues, mientras Caritón entiende y expone que el siracusano es digno de Calíroo, son varios los personajes que no comparten dicha valoración. Quizá el más importante o por lo menos el que ejerce una primera y trascendental impresión en la conciencia del protagonista es su padre, Aristón, quien juzga que su hijo es incapaz siquiera de aspirar al amor de la hija del gran Hermócrates. Asimismo, los pretendientes de la joven y más tarde Dionisio o el rey Artajerjes insisten continuamente en la indignidad de Quéreas respecto de Calíroo. Esta atmósfera es elaborada por el novelista para conducir a su héroe por una senda de vaivenes emocionales, especialmente correspondientes con la edad del personaje y con los desasosiegos propios de la juventud; aunado a ello, las situaciones adversas terminan por dibujar un personaje ciertamente voluble.

La segunda vía en el desarrollo del carácter es la expresión y acciones del propio héroe. Es notorio cómo al principio de la historia —particularmente durante el enamoramiento— Quéreas no posee voz, sus acciones están contenidas por el pudor juvenil y después por los temores interpuestos por el padre, hasta llegar a resignarse a soportar en silencio los sufrimientos relativos a los enamorados. Cuando el héroe se manifiesta, es fácil observar su naturaleza dinámica y revestida de propiedad (ἀρμόττοντον), logrando transmitir varios matices que adquiere según la situación en que el siracusano se encuentra, incluso las diversas habilidades sociales que manifiesta frente a Mitrídates, al general egipcio o al rey.

Finalmente, es factible conocer al héroe a partir de lo dicho por Caritón. La voz del narrador asume una condición no sólo de omnisciencia, sino también de apoyo a su tornadizo héroe, por medio de la cual se reconoce lentamente la verdadera naturaleza del héroe. La ambigüedad en la técnica de caracterización es tal que el mismo Quéreas consiente —casi a lo largo de toda la trama— la apreciación social que de él se tiene como cierta, antes que optar por escudriñarse a sí mismo. La primera voz y la más tenaz en esta labor es la de Caritón, la cual encuentra eco posterior en Calíroo, en el pueblo siracusano, en el fiel amigo Policarmo y en el suegro Hermócrates.

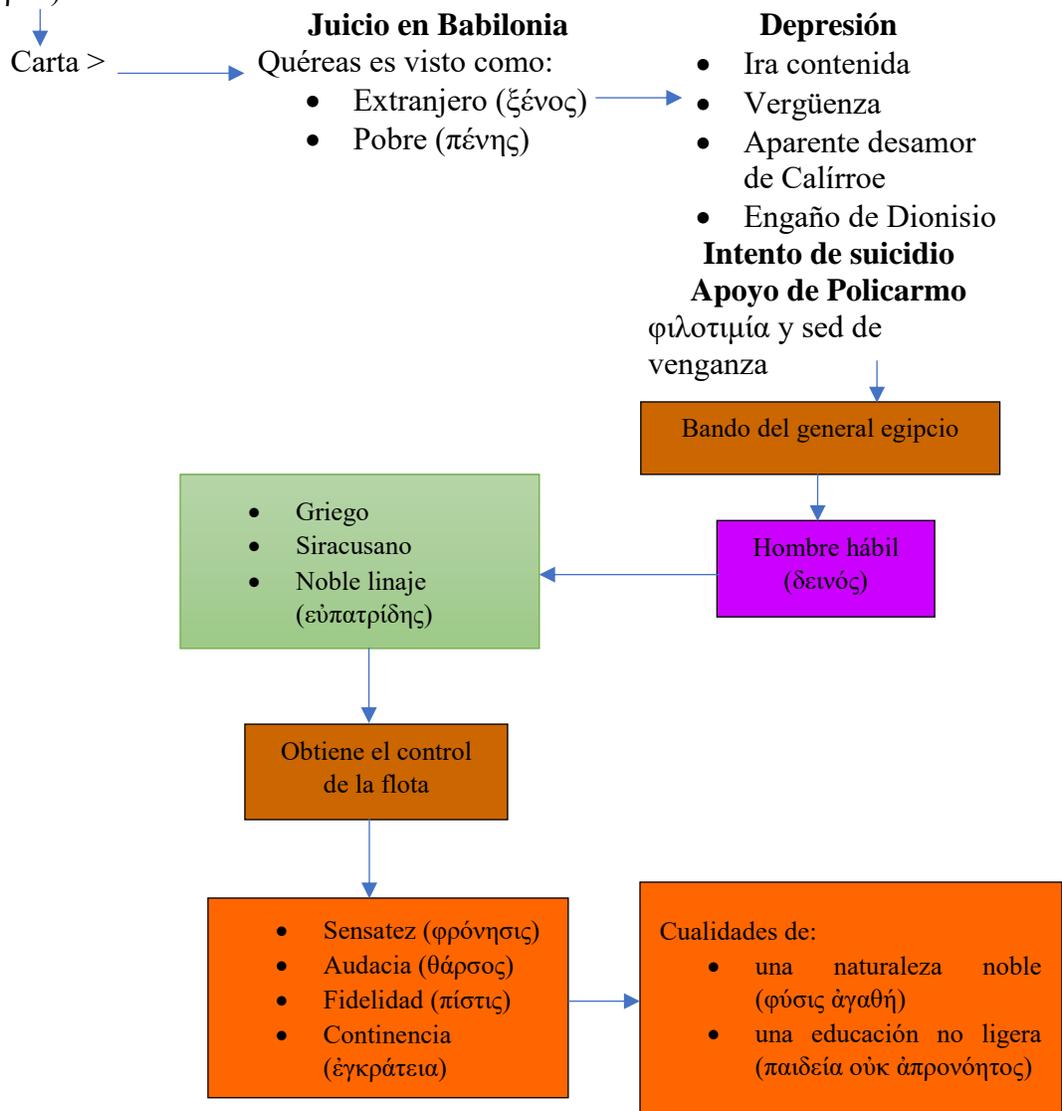
Es digno de señalar que, a pesar de que los juicios vertidos por los detractores del siracusano son malintencionados, éstos no dejan de ser bastante acertados. Todos aluden a la credulidad de un joven que, conforme avanza la historia, recobra voz y fuerza hasta llegar a una revalorización social. Especialmente por ello, la tarea de desarrollar un personaje naturalmente caprichoso en escenarios adversos es bien lograda por Caritón, quien no olvida la recomendación que Aristóteles hace respecto al resguardo de coherencia y consistencia en personajes éticamente inconsistentes.

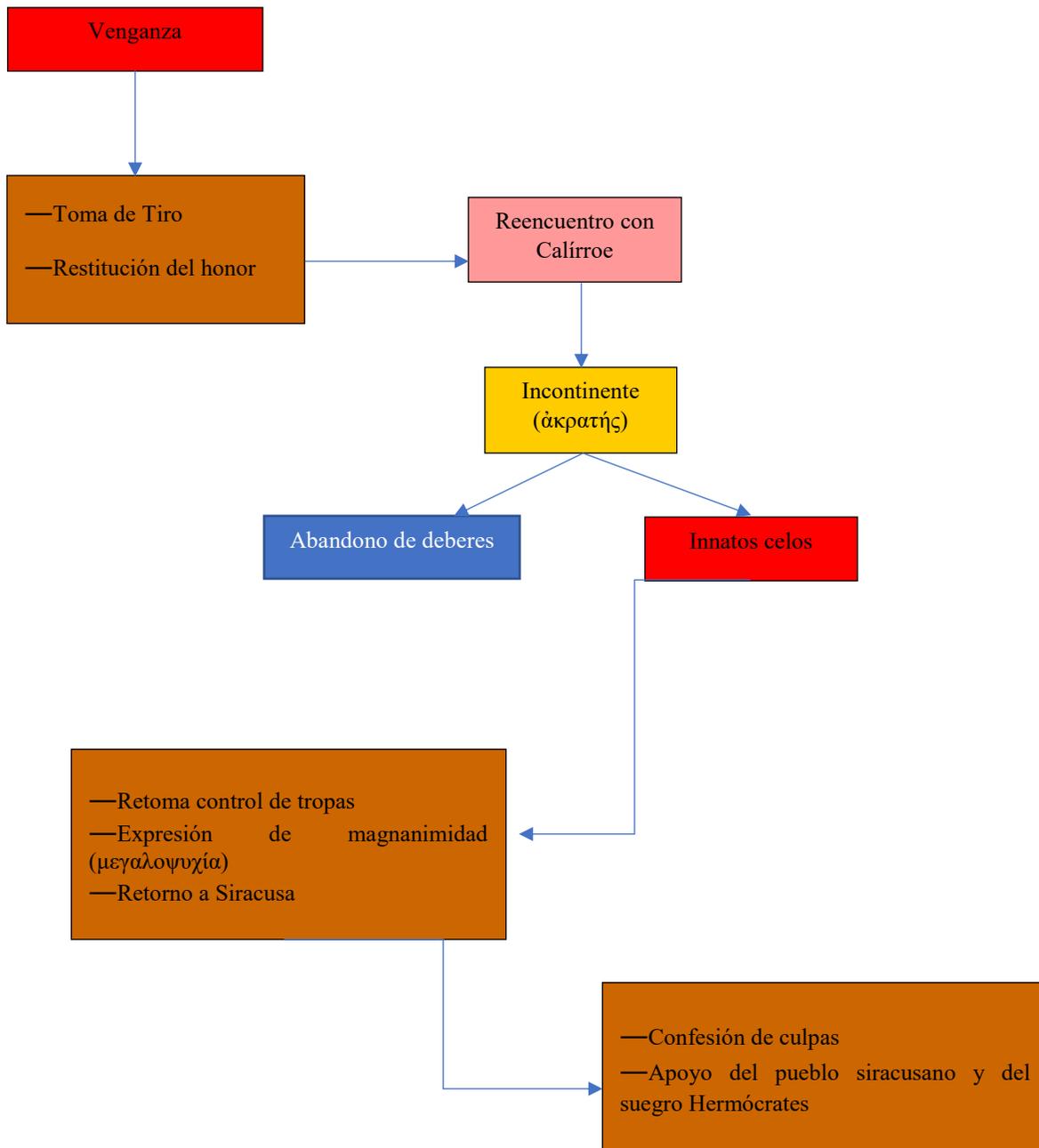
Es notorio cómo el cambio en las emociones, las acciones y las palabras del personaje están motivadas por la necesidad (*τὸ ἀναγκαῖον*) a partir de la estructuración de los hechos, pues, a partir de éstos, es completamente verosímil (*εἰκός*) el desarrollo observado en el protagonista. El novelista es muy cuidadoso en subrayar —bajo uno u otro recurso— que el cambio advertido en el siracusano no implica necesariamente la madurez, lo es aún más en exhibir que este dinamismo logra conceder a Quéreas una individualidad dentro del universo de la obra y una singularidad dentro del género.



νεανίας

Caída en esclavitud
—Se entera del matrimonio de Calírroe y Dionisio
—Apoyo de Mitrídates, lo exhorta a deliberar más sensatamente (βουλευσασθαι φρονιμώτερον)





V. LA OBRA DE JENOFONTE DE ÉFESO, *ANTÍA Y HABRÓCOMES (EFESÍACAS)*

V. 1 INTRODUCCIÓN

La obra de Jenofonte de Éfeso, *Antía y Habrócomes*, también conocida como *Efesíacas*, suele ser datada hacia principios del siglo II d. C., y cuenta la historia de amor de los protagonistas a lo largo de cinco libros.²⁵³ Constituye, después de *Quéreas y Calíroe*, la segunda novela erótica que ha llegado hasta la modernidad. Sin embargo, entre ambas habrían existido por lo menos tres obras con la misma temática; a saber, *Metíoco y Parténope*, *Quíone y Sesoncosis*, de las cuales se tiene noticia gracias a breves fragmentos recuperados.²⁵⁴

En efecto, aunque el tiempo las separa, es posible observar cuantiosos vínculos entre Caritón y Jenofonte, especialmente en cuanto se refiere a argumentos empleados en la trama. No obstante, la estructuración de los hechos, el número de episodios —algunos narrados con gran detalle mientras otros son apenas aludidos— y la cantidad de personajes es bastante más extenso en el segundo novelista; sin mencionar que la personalidad de los héroes, en ambas narraciones, a pesar de experimentar sucesos similares, diverge notablemente.

²⁵³ Como sucede con Caritón, Jenofonte también es un enigma. Existe un testimonio del *Suda* —léxico del s. X d. C.— que reza: “Jenofonte de Éfeso, narrador. *Efesíacas*: son diez libros de amor sobre Habrócomes y Antía...”. No obstante, la novela conservada, que ostenta principio, nudo y desenlace, consta de cinco libros. Algunos estudiosos han tratado de resarcir dicha discrepancia arguyendo que lo llegado hasta la modernidad se trata de un epítome o resumen del original. Recientemente ha sido desechada esta teoría y se considera que el texto conocido es una obra completa, distinguida de las otras por un estilo narrativo vertiginoso y otros rasgos que son sellos de su autor. Cf. *Suda* Ξ 50 Adler.

Para la conjetura de un epítome, cf. E. Rohde, 1974, p. 429; K. Bürgen, 1892. Para la teoría de una obra completa, cf. T. Hägg, 1966.

²⁵⁴ Véase, *supra*, nn. 66 y 69.

Las parejas de ambas obras se casan al inicio de la trama; sin embargo, la relación marital que desarrolla Jenofonte es una propuesta netamente original que nada debe a su antecesor y que es evidentemente planteada para sustentar el progreso deseado de sus héroes. De la misma forma, el poeta contribuye al género con su simetría narrativa claramente distintiva en toda la novela;²⁵⁵ y, si bien, su idea estética pareciera artificial, el matrimonio y la consumación de éste en el lecho nupcial es probablemente la representación más realista que se guarda en todo este género literario.

V. 2 EL ARGUMENTO

Jenofonte cuenta en el libro primero de su obra cómo Habrócomes, un efebo hermoso, natural de Éfeso, y Antía, doncella que lo homologaba en belleza, se conocen y se enamoran durante la fiesta nacional de Ártemis. Al contemplar que éstos sufren mucho, sus padres consultan el oráculo apolíneo en Colofón que les profetiza penas y trabajos sin fin, huidas por mar, persecución a manos de piratas, esclavitud, muerte, la protección de Isis y, finalmente, un

²⁵⁵ En el primer libro, los protagonistas se conocen e inician su historia de amor en Éfeso; Jenofonte desarrolla un coloquio amoroso que logra transmitir la intimidad e ingenuidad de un primer encuentro sexual de la pareja y éstos comienzan su viaje de bodas en Rodas; mientras que, en el último libro, los jóvenes se reencuentran en Rodas, se profesan nuevamente su casto amor y parten hacia su ciudad natal, Éfeso. También es posible reconocer un paralelismo tanto en las plegarias de los héroes (4. 2, 4-5 y 4. 3, 3-4), como en algunos soliloquios (5. 10, 4; 5. 11, 6 y 5. 11, 4) y en las escenas de reconocimiento. Cf. C. Ruiz-Montero, 2006, pp. 95-98.

Es importante señalar que Jenofonte crea episodios de dificultad para Habrócomes con ciertas similitudes; por lo cual, opta por desarrollar con amplitud sólo uno de ellos y el resto lo cuenta, en su voz de narrador omnisciente, de manera breve.

destino favorable para ambos jóvenes; por lo cual, los padres acuerdan tanto un matrimonio como un viaje ulterior para evitar los riesgos mencionados en la profecía. Habiéndose consumado la unión, la pareja se jura fidelidad y la preeminencia de su amor, incluso por encima de la propia vida.

Iniciado el viaje, visitan Rodas; pero, al salir de allí, son víctimas de los piratas Corimbo y Euxino que, acosándolos sexualmente, los llevan hasta Tiro. Ya en el segundo libro, ambos jóvenes pasan a manos del jefe de la banda, Apsirto; momento en el cual, traban amistad con otros dos esclavos, Leucón y Rode. La hija de Apsirto, Manto, intenta seducir a Habrócomes, pero, ante la negativa de éste, ella lo acusa falsamente y consigue que aprisionen y torturen al joven efesio. Después de ello, Manto se casa y se va a Antioquía llevándose con ella a Antía; allí la entrega a un cabrero para que la haga su mujer a la fuerza; aunque éste, compadeciéndose de la muchacha, convive con ella sin ultraje alguno. Sin embargo, Meris, el esposo de Manto, se enamora de Antía y el cabrero decide informar a su ama, quien le ordena matar a la efesia; no obstante, él decide venderla a unos comerciantes cilicios, quienes más tarde son emboscados por una banda de ladrones comandada por Hipótoo. Éstos planean sacrificar a Antía, pero son capturados por el irenarca Perilao, hombre que, enamorado de Antía, se traslada a Tarso para planificar sus bodas con la joven.

Mientras tanto, la verdad se descubre en Tiro y Habrócomes queda en libertad, para enterarse más tarde que Antía fue vendida en Siria. A causa de ello, el muchacho sale furtivamente en busca de su esposa y durante su viaje se encuentra con Hipótoo, el único que logra escapar del irenarca. Ya en el libro tercero, la travesía no sólo los lleva hasta Mazaco, sino que también favorece el surgimiento de una sólida amistad, a través de la cual Hipótoo logra conocer la historia de su nuevo amigo y de la compañera que éste busca, Antía. Con la boda a cuestas, Antía consigue de un médico lo que ella cree un veneno y en el tálamo nupcial

lo bebe. Perilao, suponiendo a su prometida muerta, la coloca en una tumba con suntuosas ofrendas. Allí, la joven despierta y es raptada por unos saqueadores —al modo de la Calíroo de Caritón—, quienes la venden en Alejandría a unos mercaderes. En aquel lugar es nuevamente comprada por un rey de la India, Psamis, hombre que ejerce tal asedio contra la efesia que ella se autoproclama consagrada a Isis hasta alcanzar una edad núbil, para lo cual dice faltar un año. Él lo cree y decide hospedarla en su casa hasta que llegue dicho plazo.

Mientras, Habrócomes e Hipótoo se enteran por el relato que hace una extraña anciana de lo sucedido a Antía y, creyéndola muerta, el efesio se escabulle a hurtadillas rumbo a Egipto para buscar el cuerpo de su esposa. La nave en la cual viaja llega hasta Paralia, donde toda la tripulación es víctima de un asalto y todos son vendidos en Pelusio. Habrócomes es adquirido por un anciano soldado y allí el joven sufre irremediablemente el asedio de su nueva ama, Cino, quien, imaginando tener la simpatía del muchacho, mata a su esposo. El efesio, asustado ante el hecho, huye de la casa y, acusado por ella de asesinato, es detenido y trasladado hasta Alejandría. En el libro cuarto, Habrócomes es sentenciado a crucifixión; pero, habiendo suplicado a Helios justicia, cae al río. Siendo recapturado, es condenado a la hoguera; y, volviendo a implorar, el Nilo apaga el fuego y se suspende la ejecución. Después de contar su historia al gobernador de Egipto, obtiene de él los medios para seguir su búsqueda y embarcarse rumbo a Italia.

Mientras tanto, Psamis decide tornar a la India con todas sus propiedades; aunque, en la frontera con Etiopía, es emboscado por la nueva y terrible banda de Hipótoo, quien, sin reconocer a Antía, se la lleva. Estando en posesión de la banda, la joven sufre un conato de violación a manos de Anquíalo, uno de los malhechores a quien da muerte para salvarse. Hipótoo decide castigarla metiéndola dentro de una fosa con dos perros egipcios, bajo la

custodia de otro de los ladrones, Anfíno, hombre que, cautivado por la joven, le suministra ayuda, alimentando diariamente a los perros.

En el libro quinto, Hipótoo parte con su banda hacia Egipto. Anfíno aprovecha y rescata a Antía para llevársela a Copto. Más tarde, la banda de ladrones es desarticulada por Políido, pariente del gobernador de Egipto, quien se apodera de la efesia y rumbo a Egipto intenta violentarla, pero ésta se refugia en el templo de Isis, consiguiendo la comprensión de su agresor. Ya en Alejandría, Renea, la esposa de Políido, se entera de la existencia de Antía e insultándola y maltratándola físicamente la entrega a un esclavo para que la lleve hasta Tarento y la venda a un proxeneta. Allí, expuesta ante el burdel, Antía finge tener “la enfermedad sagrada”, epilepsia, con lo cual logra atraerse el rechazo de todos los asistentes.

Habrócomes, habiendo estado largo tiempo en Siracusa, practicando el oficio de pescador, aunque desanimado y desesperado por la falta de noticias, llega hasta Nucerio; donde, después de trabajar como picapedrero, decide regresar a su patria y, haciendo algunas paradas, llega a Rodas, donde se reencuentra con sus antiguos amigos de esclavitud, Leucón y Rode. Mientras, Antía, puesta a la venta, es comprada por Hipótoo; quien, habiendo escapado nuevamente, se casa, enviuda y hereda una gran fortuna. Después de conversar con ella, él comprende la situación que orilló a la joven a cometer aquel asesinato y, gestando un interés sentimental por ella, se entera que ésta es la mujer que su gran amigo busca. Ante lo cual, se compromete firmemente a auxiliarla. Rumbo a Éfeso hacen una escala en Rodas. Allí la pareja se reencuentra y, agradeciendo a Isis en su templo, regresan a su ciudad en compañía de las amistades forjadas a lo largo de esta aventura. Allí, ambos agradecen a Artemis en su templo y viven rodeados de felicidad.

V. 3 LA CARACTERIZACIÓN DE HABRÓCOMES. PENSAMIENTOS, ACCIONES Y DECISIONES

Jenofonte inicia su obra delimitando el γένος²⁵⁶ de su protagonista masculino; pues, de entrada, la narración da noticias sobre el linaje, la naturaleza, la educación y la fortuna que hacen de Habrócomes el héroe del relato.

Había en Éfeso un hombre, de los principales y más poderosos de allí, llamado Licomedes. Este Licomedes tenía, de una mujer de la región, Temisto, un hijo, Habrócomes, un gran ejemplar de hermosura por la extraordinaria belleza de su cuerpo, como no ha habido antes en Jonia ni en tierra alguna.

Este Habrócomes, constantemente y cada día, aumentaba en hermosura, florecían en él, junto con la hermosura de su cuerpo, también los bienes del alma, pues practicaba toda instrucción y se ejercitaba en variadas artes; para él, caza, equitación, combate con armas pesadas, eran ejercicios familiares.²⁵⁷

En este acercamiento inicial, son tres las cualidades que resaltan del héroe: la influencia de su familia en la ciudad, su belleza física y el cultivo de su espíritu. La decisión de comenzar la narración con este personaje hace evidente un cierto grado de importancia que la figura de

²⁵⁶ Véase, *supra*, n. 111.

²⁵⁷ X. *Eph.*, 1. 1, 1-2: Ἦν ἐν Ἐφέσῳ ἀνὴρ τῶν τὰ πρῶτα ἐκεῖ δυναμένων, Λυκομήδης ὄνομα. Τούτῳ τῷ Λυκομήδει ἐκ γυναικὸς ἐπιχωρίας Θεμιστοῦς γίνεται παῖς Ἀβροκόμης, μέγα δὴ τι χρῆμα [ὠραιότητι σώματος ὑπερβαλλούσῃ] κάλλους οὔτε ἐν Ἰωνίᾳ οὔτε ἐν ἄλλῃ γῆ πρότερον γενομένου. Οὗτος ὁ Ἀβροκόμης ἀεὶ μὲν καὶ καθ' ἡμέραν εἰς κάλλος ἤϋξετο, συνήνθει δὲ αὐτῷ τοῖς τοῦ σώματος καλοῖς καὶ τὰ τῆς ψυχῆς ἀγαθὰ· παιδείαν τε γὰρ πᾶσαν ἐμελέτα καὶ μουσικὴν ποικίλην ἤσκει, θήρα δὲ αὐτῷ καὶ ἵππασία καὶ ὄπλομαχία συνήθη γυμνάσματα. Las citas griegas de las *Efesíacas* utilizadas en la presente investigación corresponden a la edición de G. Dalmeyda (ed.), *Xénophon d'Éphèse, Les Éphésiaques ou Le Roman d'Habrocomès et d'Anthia*, Paris, Les Belles Lettres, 1926. Las traducciones al español son mías, así como las negritas, ya que permiten destacar los términos utilizados en el presente análisis.

Habrócomes tiene por encima de Antía, erigiéndose incluso como la imagen más representativa de la obra. Jenofonte sitúa en primera instancia un hecho que es determinante para su héroe, el linaje paterno, destacando que el padre de Habrócomes es un hombre “de los más poderosos” de la ciudad. Este rasgo se observa como relevante en la personalidad del joven, ya que la mención en tan pronto lugar hace vislumbrar que éste será determinante para el protagonista.

La belleza también es un atributo destacable del muchacho, la cual se robustece junto con la madurez física y la espiritual. Luego, como señala el poeta, a la par “florecía” (συνήθει) tanto la excelencia del cuerpo como la del alma, ya que, en el ejercicio de varios deportes, Habrócomes va alcanzando la disciplina propia de cada una de estas actividades y con ello “los bienes del alma” (τὰ τῆς ψυχῆς ἀγαθά).

Un joven soberbio e impetuoso

La intención de Jenofonte es delinear desde muy temprano el carácter de su personaje como un joven altanero y ciertamente narcisista. Por ello, al comienzo de la obra, el autor permite que el mismo héroe exprese una serie de pensamientos que consolidan los juicios omniscientes del narrador, revelándose aquél como el héroe novelístico más engreído entre todos los conocidos. Esta imagen nace de la caracterización inicial que Jenofonte hace de su protagonista:

...**se vanagloriaba** por las virtudes de su alma, pero mucho más por la belleza de su cuerpo; a todos los demás, cuantos decían que eran hermosos, los **despreciaba** como inferiores y nada le parecía digno ni de la mirada ni del oído de Habrócomes. Y si escuchaba que algún joven era bello o una doncella hermosa, **se reía** de quienes lo decían, ya que no reconocían que él era el único bello. Incluso ni siquiera consideraba que Eros fuese un dios, sino que lo rechazaba enteramente, no creyendo de ningún

modo en él y diciendo que jamás se enamoraría ni se sometería a este dios sin desearlo.²⁵⁸

Es importante observar que, a diferencia de Caritón, Jenofonte recupera en la figura de Habrócomes las características del héroe homérico para diferenciar y remarcar, al mismo tiempo, un modelo de protagonista que, si bien, se consolida a través de su raigambre épico, no deja de prestar atención al entramado propio de las aventuras que ayudan a construir el carácter del jovencito enamorado de la novela. En ese sentido, Habrócomes, como jovencito (μειράκιον)²⁵⁹ que es, se halla en un proceso de enseñanza de virtudes, las cuales busca afianzar; por tanto, no es extraño que ahora mismo se distinga por la falta de templanza. Entonces, el novelista asienta la personalidad de su héroe en la soberbia (ἡ ὑπερηφανία),²⁶⁰ pues la hermosura conspicua de Habrócomes crea un motivo de envanecimiento para el efesio. Esta vanidad tan propia del héroe lo lleva a ser incrédulo ante el enamoramiento. Jenofonte ratifica con tesón que su protagonista es un joven porfiado: “...como Eros [...] es un dios inexorable con **los orgullosos**, procuró una treta contra el joven, pues también al dios le parecía **difícil de atrapar**”.²⁶¹ Esta jactancia es señalada con tenacidad por el autor, en

²⁵⁸ X., *Eph.*, 1. 1, 4-5: ...ἠγάλλετο μὲν καὶ τοῖς τῆς ψυχῆς κατορθώμασι, πολὺ δὲ μᾶλλον τῷ κάλλει τοῦ σώματος· πάντων δὲ τῶν ἄλλων, ὅσα δὴ ἐλέγετο καλὰ, ὡς ἐλαττόνων **κατεφρόνει** καὶ οὐδὲν αὐτῷ, οὐ θέαμα, οὐκ ἄκουσμα ἄξιον Ἀβροκόμου κατεφαίνετο· καὶ εἴ τινα ἢ παῖδα καλὸν ἀκούσαι ἢ παρθένον εὐμορφον, **κατεγέλα** τῶν λεγόντων ὡς οὐκ εἰδότες ὅτι εἷς καλὸς αὐτός. Ἔρωτά γε μὴν οὐδὲ ἐνόμιζεν εἶναι θεόν, ἀλλὰ πάντα ἐξέβαλεν ὡς οὐδὲν ἠγούμενος, λέγων ὡς οὐκ ἂν ποτέ [οὔ] τις ἐρασθεῖη οὐδὲ ὑποταγεῖη τῷ θεῷ μὴ θέλων·

²⁵⁹ Véase, *supra*, nn. 166, 167 y 168.

²⁶⁰ Este rasgo es mencionado para definir al héroe efesio en 1. 2, 1 por el autor; en 1. 4, 6 por Antía; y en 1. 4, 5 en boca del propio Habrócomes.

²⁶¹ X., *Eph.*, 1. 2, 1: ...ὁ Ἔρωσ· [...] γὰρ ὁ θεὸς καὶ **ὑπερηφάνους** ἀπαραίτητος· ἐζήτει δὲ τέχνην κατὰ τοῦ μειρακίου· καὶ γὰρ καὶ τῷ θεῷ **δυσάλωτος** ἐφαίνετο. Clitofonte, el héroe

especial antes del arribo de la pasión amorosa: “...y entretanto el **insensible al amor**, Habrócomes...”.²⁶² El modo de ser del muchacho es atento y escuetamente delineado por Jenofonte con dos términos: ἀνέραστος y δυσάλωτος, ambos sirven para hacer esperar en el receptor del relato el arribo de una pasión inconmensurable en alguien que se tiene como medida de todas las cosas.

Este talante igualmente es observado por el resto de los personajes. Así, Antía, quien apenas lo conoce, ya aprecia esta naturaleza en su amado: “...Estoy loca por Habrócomes, bello, aunque **orgulloso**. [...] Mi amado es altanero...”.²⁶³ Se observa cómo Jenofonte ratifica la caracterización de su personaje a través del juicio de la protagonista. Antía sirve al autor para enriquecer la observación sobre el héroe y lo identifica como impetuoso, un muchacho altanero (σοβαρός). El examen de ella es certero y agudo, pues las resoluciones del joven —especialmente al comienzo de la trama— partirán de esta inconfundible disposición en su comportamiento. De hecho, esta percepción sobre la soberbia (ἡ ὑπερηφανία) distintiva del personaje no es extraña al mismo Habrócomes, pues él mismo se reconoce como un hombre arrogante, a quien no le es ajeno despreciar a un dios:

¡Ay de mis males! ¿Qué cosas he sufrido, desdichado? El hasta ahora **viril** Habrócomes, **el que despreciaba** a Eros, **el que ultrajaba** al dios, he sido dominado y vencido, incluso soy obligado a ser esclavo de una doncella. Hasta parece ser que alguien es más bello que yo y llamo dios a Eros. ¡Oh yo, enteramente cobarde y vil! ¿Ahora no seré firme? ¿No me mantendré resuelto? ¿No seré más bello que Eros?

de Aquiles Tacio, también se burla (σκωπτεῖν) del amor y de los enamorados; cf. Ach. Tat., 1. 7, 2-3.

²⁶² X., *Eph.*, 1. 2, 9: ...καὶ ὁ τέως ἀνέραστος Ἀβροκόμης...

²⁶³ X., *Eph.*, 1. 4, 6-7: Ἐφ’ Ἀβροκόμη μαίνομαι καλῶ μὲν, ἀλλ’ ὑπερηφάνῳ. [...] **Σοβαρὸς οὗτος ἐρώμενος...**

Ahora es necesario que yo venza a ese dios que no es nada. Es una doncella perfecta, ¿y qué? A tus ojos, Habrócomes, Antía es hermosa; pero, si estás determinado, no para ti. **Resuelto está:** jamás podrá vencerme Eros.²⁶⁴

Habrócomes se concibe como ἀνδρικός, es decir, como un hombre virtuoso, temperante, que, como dueño de sí mismo, mira con desdén la fuerza de Eros. La soberbia (ἡ ὑπερηφανία) lo obliga, por un lado, a no poder concebir la existencia de alguien más bello que sí mismo; y, por otro, a tomar una determinación que se muestra sentenciosa y veladamente irónica, dado el argumento distintivo del género literario, esto es, resistirse con plena intención al amor.

Es observable cómo, en los primeros cuatro párrafos de su obra, Jenofonte determina claramente el modo de ser (ἡ ἔξις) de su héroe a través no sólo de sus propias afirmaciones, sino también de los juicios del mismo protagonista y de otros personajes; todos contribuyen a establecer los rasgos característicos en la personalidad de Habrócomes. Es precisamente en boca de estos tres que se fija el atributo más evidente del joven: el orgullo (ἡ ὑπερηφανία), el cual es mencionado en mayor número de ocasiones. Por ello, no sorprende la abundancia de acciones típicas de un joven tal, para quien no es extraño ufanarse (ἀγάλλεῖν), burlarse (καταγελαῶν) e, incluso, ultrajar (λοιδορεῖν) a un dios.

²⁶⁴ X., *Eph.*, 1. 4, 1-3: φεῦ μοι τῶν κακῶν εἶπε, τί πέπονθα δυστυχής; ὁ μέχρι νῦν ἀνδρικός Ἀβροκόμης, ὁ καταφρονῶν Ἔρωτος, ὁ τῷ θεῷ λοιδορούμενος ἕάλωκα καὶ νενίκημαι καὶ παρθένῳ δουλεύειν ἀναγκάζομαι, καὶ φαίνεται τις ἤδη καλλίων ἐμοῦ καὶ θεὸν Ἔρωτα καλῶ. ὦ πάντα ἄνανδρος ἐγὼ καὶ πονηρός· οὐ καρτερήσω νῦν; οὐ μενῶ γεννικός; οὐκ ἔσομαι καλλίων Ἔρωτος; νῦν οὐδὲν ὄντα θεὸν νικῆσαί με δεῖ. Καλὴ παρθένος· τί δέ; τοῖς σοῖς ὀφθαλμοῖς, Ἀβροκόμη, εὖμορφος Ἀνθία, ἀλλ', ἐὰν θέλῃς, οὐχὶ σοί. **Δεδόχθω** ταῦτα· οὐκ ἂν Ἔρωσ ποτέ μου κρατήσαι.

Asimismo, se evidencia que la acción derivada de este rasgo es la ostentación de desprecio (καταφρονεῖν).²⁶⁵ Además, Jenofonte ha hecho evidente que el protagonista muestra gran resistencia (δυσάλωτος) hacia las cuestiones del corazón, hasta llegar a ser calificado como “insensible al amor” (ἀνέραστος).²⁶⁶ Con todo, el novelista obliga al joven a confrontarse consigo mismo para identificar aquellas nuevas preocupaciones que despiertan su ánimo, para enfrentar sus prejuicios y entregarse a sus intereses como individuo; es decir, su amor por Antía:

Has vencido, Eros, se ha levantado un gran trofeo para ti sobre el **virtuoso** Habrócomes; tienes un suplicante. Pero salva al que ha buscado refugio hasta ti, señor de todas las cosas. No me mires con indiferencia ni castigues por mucho tiempo a este **arrogante**. Siendo aún inexperto, Eros, de tus intereses, me mostraba muy **orgulloso**. Pero ahora, concédeme a Antía; no llegues a ser sólo un dios cruel con quien se resiste, sino bienhechor con el vencido.²⁶⁷

²⁶⁵ Acción mayormente mencionada; así, se encuentra en 1. 1, 4 en boca del narrador y en 1. 4, 1 en voz del propio Habrócomes; quien, habiéndose ya enamorado, reconoce el desprecio mostrado con anterioridad hacia el resto de los jóvenes y vírgenes —como lo habría relatado Jenofonte— e incluso su reaccionar desdeñoso hacia Eros.

²⁶⁶ Es motivo literario, ya ampliamente experimentado, la resistencia del hombre hacia el enamoramiento para hacerlo caer en una pasión sin precedentes. Tanto la obra de Jenofonte como la de Caritón retoman este tópico en la trama inicial y hacen de él un motivo para la presencia en la historia de dioses como Eros o Afrodita; quienes, a modo de venganza, se apoderan de los héroes. Con todo, las divinidades no tienen injerencia en la toma de decisiones de los protagonistas.

²⁶⁷ X., *Eph.*, 1. 4, 4-5: νενίκηκας, εἶπεν, Ἔρωσ, μέγα σοι τρόπαιον ἐγήγγερται κατὰ Ἀβροκόμου τοῦ **σώφρονος**: ἰκέτην ἔχεις. Ἀλλὰ σῶσον τὸν ἐπὶ σὲ καταπεφυγότα τὸν πάντων δεσπότην. Μὴ με περιίδης μηδὲ ἐπὶ πολὺ τιμωρήσῃ **τὸν θρασύν**. Ἄπειρος ὢν, Ἔρωσ, ἔτι τῶν σῶν **ὑπερηφάνουν**: ἀλλὰ νῦν Ἀνθίαν ἡμῖν ἀπόδος· γενοῦ μὴ πικρὸς μόνον ἀντέχοντι, ἀλλ’ εὐεργέτης ἡττωμένῳ θεός.

Cuando finalmente Habrócomes reconoce que está enamorado de Antía, da su primer paso hacia la madurez; este beneplácito arriba con un análisis introspectivo y una aceptación de su naturaleza. Se reconoce como σώφρονος, término que refiere castidad, prudencia, discreción y control sobre sí mismo; sin embargo, no deja de lado un rasgo que hasta ahora lo ha determinado, la soberbia (ἡ ὑπερηφάνια). No se debe olvidar que el modo de ser (ἡ ἔξις) es una disposición estable y continua del comportamiento que distingue a quien lo posee, pues le otorga un rasgo o cualidad a su carácter.²⁶⁸ De tal forma, el héroe exhibe el juicio crítico que ostenta, reconoce su necesidad y la anterior arrogancia se vuelca ahora en solicitud de ayuda y refugio.

Esta evolución en el protagonista de Jenofonte es factible gracias a la misma naturaleza del efesio, puesto que su calidad como ἀνδρικός y como σώφρων predica sobre un hombre virtuoso, temperante y casto. Es importante señalar que ha sido el mismo héroe quien, en propia voz, ha hecho manifiesta dicha tendencia —denotada en estos dos vocablos— siempre hacia la elección de lo que es mejor para cada cual. Si bien las dos primeras expresiones de Habrócomes se descubren análogas (λέξις ἀνάλογον), es elemental advertir que en ellas el joven declara el conflicto que surge entre su natural forma de ser y las emociones que lo sorprenden, ante las cuales finalmente se rinde.

El monólogo es un recurso que Jenofonte utiliza para conceder a su héroe la oportunidad de exponer su intimidad, sus deberes consigo mismo y la pasión que lo abraza. En estos dos soliloquios, el novelista no sólo consigue transmitir emoción y carácter, sino que alcanza a crear un puente de comunicación abierta y sincera entre el personaje y el lector, quien reconoce desde temprano el conflicto en el alma de Habrócomes y la facultad del joven

²⁶⁸ Cf. Arist., *Rh.*, 1408a 28-34.

para tomar decisiones ante las cuales no claudicará. Así, a partir de su facultad introspectiva y su compromiso, Jenofonte deja en evidencia las líneas evolutivas del personaje dentro de la trama, lo cual es imprescindible, pues, frente a una historia vertiginosa, la contundencia de Habrócomes es un recurso útil para no extraviarse entre la gran diversidad de episodios y personajes emergentes y, en cambio, afanarse en la coherencia (ὁμοια) y consistencia (ὁμαλή) del protagonista.

En ese sentido, es importante destacar cómo Jenofonte permite que sea Habrócomes quien reconozca y destaque sus fortalezas en una reflexión introspectiva; pero, más que ello, frente al lector. En realidad, Jenofonte opta por crear la personalidad del efesio a partir de los principios básicos de la caracterización aristotélica, esto es, desde las acciones y los pensamientos.²⁶⁹ Dicha elección en el proceso es, sin duda, un hecho totalmente deliberado. El poeta concibe, además de la propiedad (τὸ πρέπον) en la construcción de su héroe, una evolución ética a través de una serie de infortunios que el efesio ha de enfrentar y padecer a lo largo de varias aventuras. El viaje —físico en la historia— representa una fase de transmutación tanto en las necesidades como en el carácter de Habrócomes. Las aguas turbias y bravas, los escenarios agrestes y lejanos que el argumento del novelista impone al joven son un camino de oportunidades para la observancia de los objetivos que lo presiden en su evolución: la adquisición y refuerzo de virtudes, la maduración personal y la castidad conyugal.

Jenofonte somete a su personaje a una serie de tormentos tanto físicos —los cuales tienen la finalidad de agredir su belleza— como morales —destinados a erradicar así su inmaduro e insolente proceder; ambos sufrimientos arremeten contra una característica del

²⁶⁹ Veáse, *supra*, nn. 102, 103 y 106.

espíritu del héroe: su temperancia o moderación (σωφροσύνη). Ahora bien, el resguardo de los votos matrimoniales implica el fortalecimiento de dicha dignidad, ésta se verá continuamente vilipendiada y sujeta a tal oprobio que exigirá con ello un crecimiento anímico del personaje.²⁷⁰ Como Aristóteles señala, las virtudes son decisiones acertadas propias del hombre prudente que, guiado por la razón, huye de los vicios tanto por exceso como por defecto y busca en cambio el justo medio que a él corresponda.²⁷¹

No es extraño que los protagonistas de Jenofonte dependan íntimamente de los votos de fidelidad mutua que establecen en el lecho conyugal después de la ceremonia nupcial. En ellos, Habrócomes se autoproclama como un marido enamorado (τὸν ἐραστὴν ἄνδρα) y se ocupa en determinar su desvelo por la garantía y el resguardo de la castidad marital:

¡Ah, la noche más anhelada para mí, la que apenas he recibido, habiendo sido desdichado tantas noches atrás! ¡Oh muchacha más dulce para mí que la luz del día y más dichosa que cualquiera de quienes se haya hablado alguna vez! **¡Tienes un esposo enamorado! ¡Que te sea posible vivir y morir con él como una mujer virtuosa!**²⁷²

²⁷⁰ S. Lalanne, 2006, observa las novelas griegas como un testimonio o una guía de educación social sobre los roles de género para los jóvenes pertenecientes a las altas esferas de la época, quienes han de aprender a través de la catársis que trae consigo la delectación en los sufrimientos de los héroes del género, considero que es particularmente compatible con la estética de Jenofonte.

²⁷¹ Cf. Arist., *Rh.*, 1362 b 13-15; 1366 a 38–1366 b 2; 1388 b 32-34; Arist., *EN*, 1105 b 21-1107 a 6.

²⁷² X., *Eph.*, 1. 9, 2-3: ὃ τῆς ἐμοὶ φησὶ ποθεινοτάτης νυκτός, ἦν μόλις ἀπέειληφα, πολλὰς πρότερον νύκτας δυστυχήσας. Ὡ φωτὸς ἡδίων ἐμοὶ κόρη καὶ τῶν πάποτε λαλουμένων εὐτυχεστέρα· **τὸν ἐραστὴν ἔχεις ἄνδρα, μεθ' οὗ ζῆν καὶ ἀποθανεῖν ὑπάρξει γυναικὶ σόφρονι.**

Después del casamiento de Habrócomes, el novelista se afana aún más en la capacidad introspectiva de su protagonista; para que así, en este camino de autoconocimiento, por un lado, Habrócomes desarrolle un juicio crítico y una observación de sí mismo que le condescienda llevar a cabo su evolución y, por otro, afianzar la comunicación entre personaje y lector. Jenofonte silencia su voz narrativa y deja fluir la interacción entre los amantes, consiguiendo así una intimidad erótica-afectiva que no desarrolló su predecesor Caritón. El poeta desde muy temprano logra fundar un puente entre Habrócomes y Antía, entre Habrócomes y los lectores.

La novela de Jenofonte plantea un escenario retador para el héroe; él como hombre de bien, es situado en medio de una atmósfera adversa que debe franquear. El trayecto físico lo recorre solo, pero la travesía anímica no, pues va acompañado de la amada. Es la esperanza de un reencuentro con esa persona lo que consuela su espíritu. De esta suerte, cuando comienzan las aventuras, el poeta tiene un doble reto enfrente: hacer transitar a su héroe de manera coherente con el modo de ser que previamente ha fijado y lograr que su protagonista evolucione. Este quehacer se manifiesta en voz del hasta entonces indiferente Habrócomes, pues en las acciones es posible conocer la personalidad del efesio, ya que éstas emanan tanto del carácter (ἦθος) como del pensamiento (διάνοια).

Episodios de acoso sexual

Después de ser secuestrados en su viaje de bodas, Habrócomes sufre el asedio de un pirata que lo desea. El joven, acorralado y angustiado, expresa —en la frágil intimidad que puede consentir la esclavitud— su indignación a Antía:

¡Oh desgraciados de nosotros! ¿Qué iremos a sufrir en tierra bárbara, siendo entregados a la violencia de unos piratas? Principia lo profetizado. El dios ya me exige una satisfacción por mi orgullo: Corimbo me ama, Euxino a ti. ¡Oh belleza inoportuna

para cada uno de los dos! ¿Para esto me he conservado hasta ahora **casto, para exponerme a mí mismo al vergonzoso deseo de un pirata enamorado?** ¿Y qué vida me queda, llegando a ser prostituta en vez de un hombre, habiendo sido privado de mi Antía? ¡Pero no, por la **moderación**, mi **compañera** desde niño hasta ahora, yo mismo no me someteré a Corimbo! ¡Primero me moriré y muerto me ostentaré como **virtuoso!**²⁷³

Para su adecuación, la expresión (λέξις) reclama pronunciar la emoción o la pasión además del carácter de quien la emite y que además esto se ajuste a las circunstancias que acompañan al personaje.²⁷⁴ Dichos lineamientos no escapan a Jenofonte: su héroe muestra indignación y alarma como claras pruebas de la adversidad en la cual está situado; manifiestan descontento y, finalmente, denotan su carácter virtuoso. El pronunciamiento de Habrócomes ciertamente es una expresión análoga (λέξις ἀνάλογον),²⁷⁵ puesto que descubre la pasión que lo embarga, pero también aquella naturaleza íntegra y virtuosa que lo acompaña, así como los hechos acontecidos.

La σωφροσύνη que refiere en sus reclamos es la modestia, la castidad relacionada con el ideal trascendental del pensamiento heleno, esto es, la medida y control sobre uno mismo.

²⁷³ X., *Eph.*, 2. 1, 2-4: ὡ κακοδαίμονες ἔφησεν ἡμεῖς, τί ἄρα πεισόμεθα ἐν γῆ βαρβάρῳ, πειρατῶν ὕβρει παραδοθέντες; Ἄρχεται τὰ μεμαντευμένα· τιμωρίαν ἤδη με ὁ θεὸς τῆς ὑπερηφανίας εἰσπράττει· ἐρᾷ Κόρυμβος ἐμοῦ, σοῦ δὲ Εὐξείνος. Ὡ τῆς ἀκαίρου πρὸς ἑκατέρους εὐμορφίας, εἰς τοῦτο ἄρα μέχρι νῦν **σώφρων** ἐτηρήθην, **ἵνα ἐμαυτὸν ὑποθῶ ληστῇ ἐρῶντι τὴν αἰσχρὰν ἐπιθυμίαν;** Καὶ τίς ἐμοὶ βίος περιλείπεται πόρνη μὲν ἀντὶ ἀνδρὸς γενομένῳ, ἀποστερηθέντι δὲ Ἀνθίας τῆς ἐμῆς; Ἄλλ' οὐ μὰ τὴν μέχρις ἄρτι **σωφροσύνην** ἐκ παιδός μοι **σύντροφον**, οὐκ ἂν ἐμαυτὸν ὑποθεῖην Κορύμβῳ· τεθνήξομαι δὲ πρότερον καὶ φανοῦμαι νεκρὸς **σώφρων**.

²⁷⁴ Arist., *Rh.*, 1408 a 10-11: Τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἢ λέξις, εἰ ἢ παθητικὴ τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον.

²⁷⁵ Véase, *supra*, n., 108.

Es importante recordar que el hombre regido por la moderación es incapaz de sentir cualquier placer contrario a la razón.²⁷⁶ Por lo cual, no es extraño que el protagonista actúe motivado sólo a partir de impulsos racionales (ή ὀρεξις λογιστική),²⁷⁷ particularmente de una decisión (ή προαίρεσις) firme: la conservación de la dignidad propia y la de su esposa, incluso por encima de la vida misma. En esta oportunidad que tiene el protagonista de revelarse, el poeta, en su voz de narrador, simula sustraerse del plano narrativo y consiente que sea el propio héroe quien se caracterice frente el lector.

A pesar de esta determinación, poco tarda para que Habrócomes deba enfrentar otra situación similar. En calidad de esclavos, Antía y Habrócomes quedan bajo la tutela del pirata Apsirto. Allí, la hija de éste, Manto, habiéndose fascinado por el joven efesio, envía al cautivo Leucón para que persuada al héroe de aceptarla. Así, ante la presencia de Antía, Leucón lanza la indecorosa propuesta sin pensar que suscitará la indignación de Habrócomes:

¡Oh **malvado** y más bárbaro que los fenicios de aquí! ¿**Te atreviste** a decir a Habrócomes tales palabras y estando presente Antía me hablas acerca de otra doncella? Soy esclavo, pero sé guardar los pactos. Tienen potestad sobre mi cuerpo, **mas tengo el alma libre**. Ahora que Manto amenace, si quiere, con espada y horca y fuego y todo cuánto pueda forzar el cuerpo de un criado, jamás me dejaría persuadir para **ofender voluntariamente** a Antía.²⁷⁸

²⁷⁶ Véase, *supra*, n. 200.

²⁷⁷ Véase, *supra*, n. 142.

²⁷⁸ X., *Eph.*, 2. 4, 3-4: ὦ **πονηρὲ** ἔφη καὶ Φοινίκων τῶν ἐνταῦθα βαρβαρώτερε, **ἐτόλμησας** εἰπεῖν πρὸς Ἀβροκόμην τοιαῦτα ῥήματα καὶ παρουσίας Ἀνθίας ἄλλην παρθένον μοι διηγῆ; Δοῦλος μὲν εἰμι ἀλλὰ συνθήκας οἶδα τηρεῖν. Ἔχουσιν ἐξουσίαν μου τοῦ σώματος, **τὴν ψυχὴν δὲ ἐλευθέραν ἔχω**. Ἀπειλείτω νῦν, εἰ θέλει, Μαντῶ ξίφη καὶ βρόχους καὶ πῦρ καὶ πάντα ὅσα δύναται σῶμα ἀναγκάσαι οἰκέτου· οὐ γὰρ ἂν ποτε πεισθεῖην ἐκὼν Ἀνθίαν **ἀδικῆσαι**.

La actual situación de esclavitud del héroe lo lleva a prestar miramiento no sólo a su virtud, sino también a la observancia de sus juramentos. Él sabe que esta decisión derivará inexorablemente en detrimento de su cuerpo, pero también en el fortalecimiento de su espíritu. Por ello, es importante para Habrócomes destacar que tiene un alma libre (τὴν ψυχὴν δὲ ἐλευθέραν ἔχω). En esta frase, el efesio vierte la primera gran lección, tan pronta y hondamente aprendida: aquella vanagloria alimentada por la belleza de su cuerpo, aquella que hasta hace poco ocupara todos sus afanes, se ha convertido en vana ilusión; él mismo la ha reducido a tal insignificancia. Habrócomes, quien viviera por y para sí mismo, edifica ahora en su compromiso matrimonial, en la castidad de sus votos y en la integridad de su esposa —a través de la suya propia— el fundamento de toda su vida, pues solamente una persona de la condición del joven efesio es capaz, habiéndose unido con alguien semejante, de crear un compromiso fundado en el honor. No es extraño entonces que él se proclame incapaz de defraudar (ἀδικεῖν) a Antía.

La respuesta del héroe es otra demostración del proceso de caracterización que Jenofonte ha utilizado en Habrócomes; es a través de los pensamientos y los actos del efesio que éste se reconoce a sí mismo en la atmósfera creada por el poeta. Esta expresión ostenta sus ideas en torno al asunto, sus decisiones y también su disposición altanera. Es observable cómo su naturaleza soberbia no lo abandona del todo, pues, como rasgo de su personalidad, ésta sobresale cuando se siente ofendido, ya que es el único medio que conoce para resolver problemáticas. Mientras que, en el primer ataque sufrido, Habrócomes muestra airadamente su indignación y la desahoga frente a su esposa; ahora, en cambio, goza de la oportunidad de enfrentar directamente a quien lo ofende con insinuaciones injuriosas. Así entonces, el efesio,

audaz, reta a Leucón casi con sentido peyorativo y con la seguridad de que no sucederá un desdoro voluntario.²⁷⁹

Puesto que el carácter determina al hombre, Habrócomes está formando el suyo desde sus resoluciones, a pesar de lo difíciles que puedan ser las consecuencias; pero, en esta voluntad, el héroe devela de a poco su modo de ser (ἡ ἔξις). Jenofonte permite que su personaje se forje un temple frente al lector no a partir de descripciones del narrador, tampoco a partir de las opiniones de otros actores en la escena, sino sólo y exclusivamente desde la convicción de éste; dicha determinación se funda en un noble objetivo: el enfrentamiento tenaz contra todo seductor, contra todo peligro que imponga la trama. Por tanto, no es extraño que Manto contribuya una vez más a templararlo con cartas que hallan una respuesta certera y contundente del esposo de Antía: “Señora, lo que quieres, hazlo y dispón de mi cuerpo como del de un criado. Incluso, si quieres matarme, resuelto estoy; si quieres torturarme, tortúrame como quieras. Mas a tu lecho no iría, ni me sometería a tales cosas que ordenas”.²⁸⁰

Como Aristóteles señala, el razonamiento (λογισμός)²⁸¹ como motivo de acción, es impulsado por una decisión tomada con miras a un fin determinado y conveniente para el sujeto. En el caso de Habrócomes, esta decisión (ἡ προαίρεσις) de rechazar a cualquier seductor está motivada por el afán de preservar la fidelidad a los votos hechos con Antía;

²⁷⁹ Episodios similares, aunque narrados de manera breve, le suceden nuevamente a Habrócomes con el acoso sexual de la egipcia Cino y el posterior castigo en manos del gobernador de la región, quien lo cree un agresor sexual; cf. X., *Eph.*, 3. 12, 2-4. 2, 10.

²⁸⁰ X., *Eph.*, 2. 5, 4: Δέσποινα, ὅ τι βούλει ποίει, καὶ χρῶ σώματι ὡς οἰκέτου· καὶ εἴτε ἀποκτείνειν θέλεις, ἔτοιμος, εἴτε βασανίζειν, ὅπως ἐθέλεις βασάνιζε· εἰς εὐνήν δὲ τὴν σὴν οὐκ ἂν ἔλθοιμι, οὔτε ἂν τοιαῦτα πεισθῆην κελευούση.

²⁸¹ Véase, *supra*, n. 141.

porque, la facultad de decisión en un hombre de bien —como lo es el efesio— se encuentra estrechamente relacionada con la deliberación de lo que se considera mejor para uno mismo, en este caso, la vigilancia de una virtud en particular, la castidad.²⁸²

La separación de Antía

Cuando la pareja protagónica es separada por mediación de Manto, Jenofonte cuenta que frente a Antía, Habrócomes mantiene una actitud contenida, quizá para darle fuerzas a su amada que se presenta ante él temerosa; pero, una vez solo, el joven expresa su congoja:

¡Oh padre amadísimo, oh Temisto, madre! ¿En dónde está esa **felicidad** que alguna vez se presentaba en Éfeso? ¿En dónde están los radiantes y admirados Antía y Habrócomes, los bellos? Ella se va muy lejos, a alguna parte de la tierra, cautiva, y yo estoy separado de **mi único consuelo** y me moriré desdichado, en prisión, solo.²⁸³

Éste es un clamor de angustia, Jenofonte exige más de su héroe al dejarlo solo (μόνος) y conjuga en este lamento la añorada seguridad que proporcionan los padres en la tierna infancia, las delicias de una nueva vida que hace poco iluminaran las antorchas nupciales y la oscuridad de un futuro incierto en la más profunda orfandad, en el más hondo desamparo. Todo cambia, nada permanece. Este joven tan pronto y duramente percibe la pequeñez del hombre frente al tiempo que todo lo arrasa, que nada mantiene. Especialmente en la novela existe un manejo estético del tiempo como prolongación de la intimidad de los protagonistas. Jenofonte, muy apegado a las recomendaciones que el rétor Hermógenes sugiere en su

²⁸² Cf. Arist., *Rh.*, 1369 b 7-11.

²⁸³ X., *Eph.*, 2. 8, 1: ὦ πάτερ λέγων φίλτατε, ὦ μήτηρ Θεμιστώ· ποῦ μὲν ἢ ἐν Ἐφέσῳ δοκοῦσά ποτε **εὐδαιμονία**; ποῦ δὲ οἱ λαμπροὶ καὶ οἱ περίβλεπτοι Ἀνθία καὶ Ἀβροκόμης, οἱ καλοί; ἢ μὲν οἴχεται πόρρω ποι τῆς γῆς αἰχμάλωτος, ἐγὼ δὲ καὶ **τὸ μόνον** ἀφήρημαι **παραμύθιον**, καὶ τεθνήξομαι δυστυχῆς ἐν δεσμοτηρίῳ μόνος.

ejercicio de la caracterización, relaciona el transcurrir de la vida con las experiencias de Habrócomes; el presente como motivo de dificultades, el pasado como segura fuente de felicidad y el futuro como motivo de incertidumbre.²⁸⁴

Ciertamente la fortuna ha dado un giro inesperado para la pareja de recién casados; mientras su esposa se va en calidad de obsequio, Habrócomes no es más que un ser atado en una prisión oscura y estará ahí para siempre, sin ser dueño ni de sus actos ni de su vida ni de sus decisiones. Parece que le ha sido vilmente arrebatada su naturaleza como hombre, toda su libertad. Se duele especialmente porque la partida de Antía significa para él la pérdida total de su ánimo, de su consuelo (τὸ μόνον παραμύθιον).

Letargo, depresión, silencio

Después de la incansable búsqueda de Antía, Habrócomes llega a Siracusa, donde se hospeda con un anciano pescador llamado Egialeo. Pero este vagar tan largo y sin frutos, como es natural, ya empieza a desalentar seriamente al héroe, quien permanece en la región ejerciendo el mismo oficio que su anfitrión: “A Habrócomes le sobrevino mucho tiempo en Siracusa, le cayó un **desánimo** y **una terrible dificultad** porque ni encontraba a Antía ni se ponía a salvo en su patria”.²⁸⁵

El primer término que utiliza Jenofonte para describir esta situación, ἀθυμία, indica desaliento, pero también pusilanimidad. Este sustantivo, más que nunca, anuncia el estado de letargo en el que Habrócomes ha caído y que lo lleva con celeridad a una evidente pérdida

²⁸⁴ Cf. Hermog., *Prog.*, 21-22. Aftonio también recomienda el uso de los tres tiempos: presente, pasado y futuro como un óptimo recurso de argumentación; cf. Aphth., *Prog.*, 35.

²⁸⁵ X., *Eph.*, 5. 6, 1: Τῷ δὲ Ἀβροκόμῃ ἐν Συρακούσαις ὡς χρόνος πολὺς ἐγένετο, **ἀθυμία** ἐπίπτει καὶ **ἀπορία δεινή**, ὅτι μηδὲ Ἀνθίαν εὕρισκοι μηδὲ εἰς τὴν πατρίδα ἀνασώζοιτο.

de coraje. En otras ocasiones él no duda en salir a buscar a su amada, frente a cualquier escenario adverso; ahora, en cambio, sólo se queda pescando en Siracusa donde no sabe nada de Antía. El segundo sustantivo que se utiliza para referirse a la situación por la cual atraviesa el efesio es ἀπορία que denota dificultad, necesidad, falta de recursos, pobreza por la que atraviesa en dicho momento. Esta precariedad es, como la califica Jenofonte, δεινή, terrible; por lo cual se entiende que el muchacho esté sumido en ella y no vea posibilidades para superarla.

Es significativo que Jenofonte lleve a su héroe tan lejos de Éfeso y lo hospede por tanto tiempo con una persona aparentemente benéfica para el joven. Ésta es una de las últimas y más importantes pruebas que el personaje tendrá que enfrentar, si verdaderamente quiere asegurarse un crecimiento. Por una parte, la aparente comodidad que el pescador le ofrece —quien trata al efesio como a un hijo, después de todos los avatares que éste ha debido sufrir— y la falta de oportunidades para salir de la isla son una trampa en la cual el muchacho cae. Habrócomes se mantiene al lado de Egialeo, un hombre absorbido por su propio patetismo, carente de objetivos y pusilánime al extremo; pues, habiendo perdido a su amor, decide momificar y dormir a diario con el cadáver de su esposa. El efesio, al igual que el pescador, renuncia a su vida y pierde de vista el objetivo de su búsqueda. Por otra, es importante no dejar de advertir el silencio del héroe, quien parece diluido en la acción, llegando a ser incluso un elemento más en el cuadro narrado. Todos los elementos del relato²⁸⁶ que Jenofonte presenta en calidad de narrador omnisciente encarnan el letargo que avasallan al joven; esto es, lugar (τόπος), tiempo (χρόνος), modo (τρόπος) y causa (αἰτία) son desarrollados por Jenofonte como una extensión de los sentires de su protagonista.

²⁸⁶ Véase, *supra*, n. 50.

Sin embargo, el novelista no hace más que representar el curso natural de la vida; pues, más tarde o más temprano, el hombre suele extraviarse entre sus anhelos y la realidad adversa, perder el horizonte, diluirse en su propia historia; encontrarse con una figura que, supuestamente compartiendo los mismos ideales, en realidad intenta —a veces con cierto éxito— detener el progreso y el curso natural de la existencia. Esta depresión también la sufre Habrócomes, con la fragilidad propia del hombre, se toma el tiempo para regocijarse en su miseria y llorar su infortunio. Es en este retrato tan humano del héroe de novela que yace su sensibilidad.

No obstante, el efesio despierta de su letargo, recuerda que está vivo y, sobre todo, retoma las riendas de su propio destino. Abandona a Egialeo, a pesar de la brutal falta de recursos y parte de aquella isla en la cual parece que el tiempo consume el espíritu y el raciocinio. Haber salido por sí mismo constituye para este héroe una de las pruebas máximas de madurez emocional. No está de más apuntar que esta determinación (ἡ προαίρεσις) posee una naturaleza provechosa para el joven Habrócomes, como lo es el vivir (τὸ ζῆν).²⁸⁷

Signos de autosuficiencia

Habrócomes sale de Sicilia y llega hasta Nucerio con la misma precariedad con la cual vivía en Siracusa; no obstante, se aventura para buscar a su amada, “...pues ésta era **el objetivo** de toda su vida y de su curso errante”.²⁸⁸ Jenofonte describe a Antía como ὑπόθεσις para la vida de su héroe; esto es, principio, base de todo lo narrado, fundamento de la vida de Habrócomes, de su infinito y arduo vagar. Sin embargo, ante la falta de noticias sobre su esposa y también de recursos, el joven efesio comienza a trabajar con los picapedreros:

²⁸⁷ Véase, *supra*, p. 143.

²⁸⁸ X., *Eph.*, 5. 8, 2: αὕτη γὰρ ἦν αὐτῷ τοῦ βίου παντὸς καὶ τῆς πλάνης ἡ ὑπόθεσις·

Incluso el trabajo le era **penoso**, pues su cuerpo no estaba acostumbrado a someterse a trabajos vigorosos o difíciles. Se sentía mal [...]. “Mira —decía—, Antía, tu Habrócomes se ha hecho obrero de un oficio vil y ha sometido su cuerpo a la esclavitud. Y si tenía alguna esperanza de encontrarte y de vivir contigo en el futuro, esto, de entre todo, más me consolaba. Pero quizá incluso ahora me fatigo en vano e inútilmente y tal vez tú ya has muerto de afecto por Habrócomes. Estoy convencido, mi muy amada, que jamás, ni siquiera habiendo muerto, me olvidarás”.²⁸⁹

A lo largo de estas aventuras, Habrócomes ha ido desempeñado una variedad importante de trabajos. Cuando era aún soltero, se cuidaba y cultivaba en el gimnasio; después de la esclavitud es administrador de una hacienda. Posteriormente, se gana la vida como pescador y ahora es picapedrero, el trabajo más pesado que jamás hubiera imaginado practicar. El quehacer, como lo califica Jenofonte, era arduo (ἐπίπονον), penoso, especialmente para un cuerpo de efebo no acostumbrado a las jornadas vigorosas, violentas, difíciles y crueles propias de este oficio; y, si bien, éstas lo enfocan a trabajar para alcanzar su objetivo, también lo conducen rápidamente al desgaste de su belleza. Este último trabajo es una muestra inconfundible de su madurez, hay en él un abandono de sí mismo y un sacrificio total por la amada.

Los beneficios e impedimentos de los jóvenes parten de su corta edad; las escasas herramientas con que deban enfrentar la vida estarán limitadas por su breve experiencia.

²⁸⁹ X., *Eph.*, 5. 8, 3-4: Καὶ ἦν αὐτῷ τὸ ἔργον ἐπίπονον, οὐ γὰρ συνείθιστο τὸ σῶμα οὐδὲ αὐτὸν ὑποβάλλειν ἔργοις ἐντόνοις ἢ σκληροῖς· διέκειτο δὲ πονήρως [...] ἰδοὺ φησὶν Ἀνθία, ὁ σὸς Ἀβροκόμης ἐργάτης τέχνης πονήρας καὶ τὸ σῶμα ὑποτέθεικα δουλειᾷ· καὶ εἰ μὲν εἶχόν τινα ἐλπίδα εὐρήσειν σε καὶ τοῦ λοιποῦ συγκαταβιώσασθαι, τοῦτο πάντων ἄμεινόν με παρεμυθεῖτο· νυνὶ δὲ ἴσως κἀγὼ δυστυχῆς εἰς κενὰ καὶ ἀνόνητα πονῶ, καὶ σὺ που τέθνηκας πόθῳ τῷ πρὸς Ἀβροκόμην. Πέπεισμαι γὰρ, φιλάτη, ὡς οὐκ ἂν ποτε οὐδὲ ἀποθανοῦσα ἐκλάθοιό μου.

Estos aspectos orillan a los jóvenes a ceñirse a la esperanza, emoción correlativa al futuro, pues la falta de experiencia los hace refugiarse en el porvenir, postura que refleja en sus hechos y palabras.²⁹⁰ Por ello, ya cerca de Éfeso, en Rodas, aunque Habrócomes reconoce su dolor, ni claudica ni renuncia a su propósito. En sus palabras revela su convicción, la fortaleza de su carácter y de sus ideas:

¡Ay de mis males! Llegaré solo a Éfeso y seré visto por mis padres, separada Antía de mí. Haré, desdichado, una vana travesía y contaré una historia quizá increíble, careciendo de un cómplice que haya sufrido conmigo. Pero, sé firme, Habrócomes, y, cuando estés en Éfeso, sobrevive un largo tiempo: levanta una tumba para Antía y gime y ofrece libaciones para ella e inmediatamente dirígete hacia ella.²⁹¹

Es importante recordar que Aristóteles señala que los actos revelan carácter y pensamiento. Jenofonte hace que Habrócomes tome decisiones que lo acercan a su objetivo, lo alejen de seductores, pero también lo lleven a un desgaste físico e, incluso, emocional, pues al final de su trayecto una gran desolación lo agobia. No obstante, todas las acciones e ideas del héroe están motivadas por el respeto a sus votos matrimoniales y, sin que él mismo se percate, termina despojándose de extravíos, fortaleciendo sus virtudes; así lo externa a su amada cuando finalmente se encuentra con ella: “Te juro por el día anhelado, el que apenas se descubre para nosotros, que ni virgen alguna me pareció que fuese bella, ni alguna otra mujer

²⁹⁰ Cf. Arist., *Rh*, 1389 a 20-24.

²⁹¹ X., *Eph.*, 5. 10, 4-5: φεῦ ἔφη τῶν κακῶν· εἰς Ἔφεσον ἴξομαι μόνος καὶ πατράσιν ὀφθήσομαι τοῖς ἑμαυτοῦ χωρὶς Ἀνθίας καὶ πλεύσομαι πλοῦν ὁ δυστυχῆς κενὸν καὶ διηγῆσομαι διηγήματα ἴσως ἄπιστα, κοινωνὸν ὧν πέπονθα οὐκ ἔχων· ἀλλὰ καρτέρησον, Ἀβροκόμη, καὶ γενόμενος ἐν Ἐφέσῳ τοσοῦτον ἐπιβίωσον χρόνον· τάφον ἔγειρον <τῆ> Ἀνθία καὶ θρήνησον αὐτὴν καὶ χοὰς ἐπένεγκαι καὶ σαυτὸν ἤδη παρ’ αὐτὴν ἄγε.

que haya sido percibida por mis sentidos me agradó; sino que has sorprendido a Habrócomes, puro, tal como lo dejaste en Tiro, en prisión”.²⁹²

V. 4 CONCLUSIONES

La técnica de Jenofonte para diseñar el carácter de su héroe se fundamenta en los actos de éste, a través de los cuales revela la idiosincrasia del personaje. Para el poeta, las decisiones revelan el carácter y éstas no existen si no hay un acto de cavilación anticipado y un pronunciamiento ulterior; tan simple como causa y efecto. Jenofonte no reviste a su protagonista de hondura psicológica ni de complicaciones anímicas, como hiciera Caritón. Él, arrancando del tópico innato del héroe novelístico —hombre joven, griego, noble, bello e incrédulo ante el amor—, reviste a su personaje de una característica inconfundible, la soberbia; este rasgo funcionará como hilo conductor para el desarrollo del héroe.

La propuesta es sencilla, eliminar en el joven efesio dicho vicio y fortalecer en cambio sus virtudes. Es entonces que el novelista traza un camino largo, forjado a partir de obstáculos cada vez más arduos que el protagonista debe sortear para despojarse de la soberbia que lo distingue. Para Jenofonte, la renuncia paulatina al orgullo individual únicamente es viable en un escenario respaldado por el compromiso conyugal; por lo cual, no es extraño que el novelista desarrolle su relato en la atmósfera de un amor simétrico, de una entrega tal que llega hasta el autosacrificio.

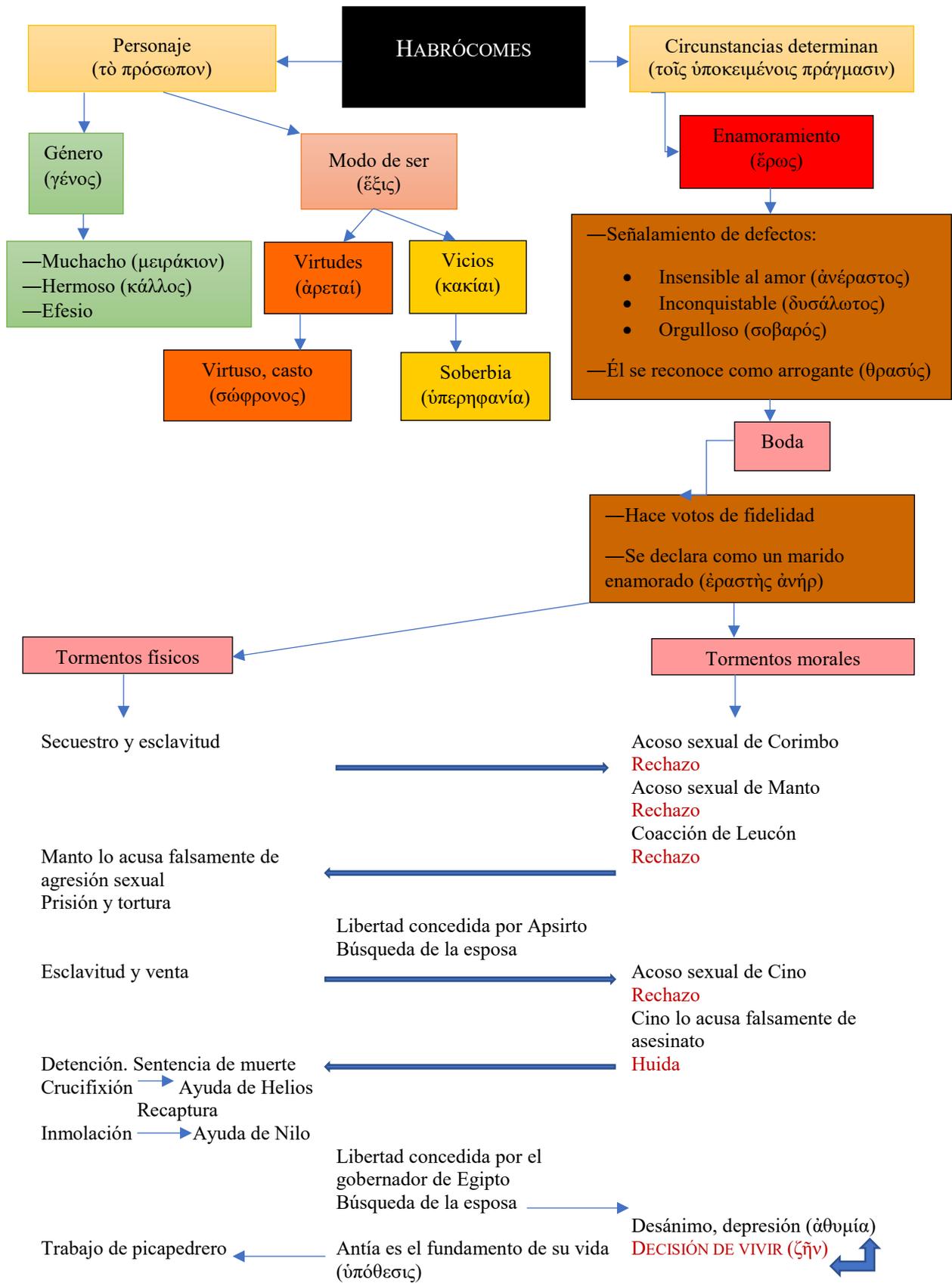
²⁹² X., *Eph.*, 5. 14, 4: ἀλλ’ ὀμνῶ σοι φησὶ τὴν μόγις ἡμῖν ἡμέραν ποθεινὴν εὐρημένην ὡς οὔτε παρθένος ἐμοί τις ἔδοξεν εἶναι καλή, οὔτ’ ἄλλη τις ὀφθεισα ἤρесе γυνή, ἀλλὰ τοιοῦτον εἴληφας Ἀβροκόμην [καθαρόν], οἷον ἐν Τύρω κατέλιπες ἐν δεσμωτηρίῳ.

Habrócomes, a diferencia de lo sucedido con Quéreas, no está sujeto a la definición ni al escrutinio constante del resto de los personajes. Ya que el poeta consigna para su héroe una tarea lacónica; esto es, el resguardo de la fidelidad, el novelista decide acertadamente reducir su labor de narrador omnisciente a sucinto introductor de la voz del joven efesio y cimentar el proceso de caracterización a partir de Habrócomes mismo; pues, éste debe decidir, cavilar, manifestarse y actuar si quiere afanarse en su objetivo. En consecuencia, el efesio, desde muy temprano, domina un agudo juicio crítico y es bajo su voz que él mismo define su forma de ser como arrogante, aunque también virtuosa. Dichas aseveraciones son delicadamente confirmadas por Antía y por el narrador, quien concede al protagonista la honestidad suficiente para llevar a cabo un examen objetivo de sí mismo.

El autor emplea con diversidad los episodios que intentan desviar al héroe de su tarea; en ese sentido, se puede observar cómo Jenofonte lleva al personaje por escenarios gradualmente terribles que exigirán cada vez una mayor convicción y empeño en el objetivo inicial y único. En este afán por el que insiste, Habrócomes va sufriendo una transformación en su natural forma de ser, evidenciando que dicha técnica de caracterización es un asunto que exige dinamismo. Jenofonte faculta al joven efesio para que muestre —desde su propia voz, ideas y acciones— el cambio al lector, porque la caracterización corre a cargo del héroe, mientras que el narrador toma una actitud de enlace entre episodios.

Ahora bien, la estructuración de los hechos está diseñada de tal forma que los sufrimientos físicos y anímicos aumentan cada vez para el joven, impactándolo a él y también a la técnica de caracterización; pues, conforme la presión crece para Habrócomes, éste va silenciando su voz. Dicho efecto parece retratar la angustia y el desánimo en los cuales cae el efesio, consintiendo que sea el narrador omnisciente quien dirija al lector sobre la situación anímica del héroe a través de una descripción de su estado psicológico. Tal escenario muestra

que, tanto en la caracterización como en la procuración de episodios, necesidad (ἀναγκάϊον) y verosimilitud (εἰκός) rigen la atmósfera creada por Jenofonte; ya que forzoso y factible es el decaimiento de Habrócomes, quien no deja de autodefinirse a partir de su idiosincrasia y acciones, pues él persiste en trabajar para encontrar a la amada y volver a casa.



VI. LA OBRA DE AQUILES TACIO, *LEUCIPA Y CLITOFONTE*

VI. 1 INTRODUCCIÓN

La novela de Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, ha sido fechada en la segunda mitad o finales del siglo II, y es la primera novela claramente influenciada por la estilística del movimiento conocido como Segunda Sofística.²⁹³ Esta obra tuvo un éxito evidente durante la época bizantina, como lo atestigua la gran cantidad de papiros y manuscritos conservados en los cuales es posible observar la obra, ya completa, ya parcial.²⁹⁴ Entre los muchos que transmiten la novela de Aquiles Tacio, es importante destacar el *P. Oxyrhynchus 1250*, el cual, a partir de su descubrimiento y posterior publicación en 1914, contribuyó a la datación ahora aceptada para la pieza.

El autor no menciona absolutamente nada sobre sí mismo a lo largo de los ocho libros que conforman la obra; sólo, siglos más tarde el *Lexicon Suidas*²⁹⁵ —enciclopedia bizantina del siglo X—, apunta que la pieza fue escrita por Aquiles Stacio, descrito como natural de Alejandría y a quien también se le atribuye un tratado *Sobre la esfera, Sobre etimologías* y una *Historia mezclada*, referencias que posiblemente fueron inferidas a partir de los

²⁹³ Cf. C. García Gual, 1972, p. 231.

²⁹⁴ La novela de Aquiles Tacio se encuentra fragmentaria en el *P. Oxyrhynchus 1250*, en el *P. Schubart 30*, en el *P. Mediolanensis*, en el *P. Colon. inv. 901* y en el *P. Oxyrhynchus 1014*. Existió un arquetipo con una tradición diferente a la de estos papiros, de los cuales provienen doce manuscritos con el texto completo, como el *Codex Laurentianus Conventi Soppressi, 627*, datado en el siglo XIII y que nos preservó las obras de Caritón, Jenofonte, Longo, Aquiles y Helidoro.

²⁹⁵ Cf. A. Ruiz de Elvira, 1978. Véase la edición crítica de Ada Adler, *Suidae Lexicon*, Leipzig, publicada en cinco volúmenes o también disponible en: <http://stoa.org/sol/> (03/12/2018).

elementos y del estilo que el autor despliega en su novela, pues, en realidad, no existe ninguna otra referencia que avale dicha información.²⁹⁶

Existe también una mención a esta novela en la *Anthologia Graeca* IX 203, en un epigrama atribuido tanto al patriarca Focio, como a León el Filósofo, el cual señala:

Un amor picante, pero una vida virtuosa nos evoca la historia de Clitofonte. Y de Leucipa, en fin, la virtuosísima vida a todos nos exhorta: ¡cómo, tras de ser golpeada, esclavizada y ultrajada y, lo que aún es más, después de morir tres veces, mantenía su entereza! Si también tú, amigo mío, quieres ser virtuoso, no atiendas a los aspectos marginales de la pintura, sino concéntrate en la conclusión del relato: que la virtud acompaña hasta la boda a quienes la anhelan con castidad.²⁹⁷

La honestidad e integridad bajo las cuales fue observada la dedicación de la heroína, hicieron que la tradición asignara a la pareja la paternidad de san Galáctico, santo de la Iglesia Ortodoxa.²⁹⁸ Esta novela, a diferencia de las demás, no tiene su origen en un amor a primera

²⁹⁶ *Suid.*, A 4695: Ἀχιλλεὺς Στάτιος, Ἀλεξανδρεὺς, ὁ γράψας τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα, καὶ ἄλλα ἐρωτικά ἐν βιβλίῳς η'. γέγονεν ἔσχατον χριστιανὸς καὶ ἐπίσκοπος. ἔγραψε δὲ Περὶ σφαίρας καὶ ἐτυμολογίας, καὶ Ἱστορίαν σύμμικτον. πολλῶν καὶ μεγάλων καὶ θαυμασιῶν ἀνδρῶν μνημονεύουσιν. ὁ δὲ λόγος αὐτοῦ κατὰ πάντα ὅμοιος τοῖς ἐρωτικοῖς.

²⁹⁷ *AP*, 9. 203: [ΦΩΤΙΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ, ἄλλοι δὲ φασιν] ΛΕΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΦΙΛΟΣΟΦΟΥ Ἔρωτα πικρὸν, ἀλλὰ σώφρονα βίον ὁ Κλειτοφῶντος ὥσπερ ἐμφαίνει λόγος· ὁ Λευκίππης δὲ σωφρονέστατος βίος ἅπαντας ἐξίστησι, πῶς τετυμμένη κεκαρμένη τε καὶ κατηχρειωμένη, τὸ δὴ μέγιστον, τρίς θανοῦσ' ἐκαρτέρει. εἴπερ δὲ καὶ σὺ σωφρονεῖν θέλῃς, φίλος, μὴ τὴν πάρεργον τῆς γραφῆς σκόπει θέαν, τὴν τοῦ λόγου δὲ πρῶτα συνδρομὴν μάθε· νυμφοστολεῖ γὰρ τοὺς ποθοῦντας ἐμφρόνως. Traducción de M. Fernández-Galiano, Gredos, 1993.

²⁹⁸ Según la historia conservada en quince manuscritos griegos, ocho de los cuales son del siglo XI, Galaktion tuvo por padres a Clitofonte y Leucipa, quienes vivían en Émesa. Según el relato, la discreta esposa Leucipa sufría la violencia de Clitofonte a causa de su

vista, ni hay un matrimonio inicial, ni la posterior separación de los amantes, sino que toda ella se construye en torno a una pareja imposible en principio, que acaba con el *happy end* habitual del género. Asimismo, la pieza se aleja de sus antecesoras por el estilo narrativo mostrado, el cual se conforma como el relato de las aventuras de Clitofonte, en voz del personaje, quien juega con apariencias, hechos velados y la tergiversación de los hechos.

VI. 2 EL ARGUMENTO

El libro primero inicia con un hombre que describe la ciudad de Sidón porque ha llegado hasta allí para ofrendar a la diosa Astarté. Describe una pintura que encuentra en el templo con el tema de Europa montada en el lomo de un toro guiado por Eros niño, argumento que lo lleva a iniciar conversación con un extraño que también la contempla. Dicho joven cuenta que se llama Clitofonte, que es fenicio de nacimiento y que vive en Tiro. Cuenta que, habiendo muerto su madre, su padre, Hipías, se casa nuevamente y tiene una hija a quien llama Calígone. Habiendo ya crecido, mientras Hipías organiza las nupcias entre sus hijos, recibe una carta de su medio hermano, Sótrato, quien le solicita que acoja en su casa a su esposa Pantea y a su hija Leucipa, pues ellas huyen de la guerra.

Una vez que llegaron las mujeres a casa de Hipías, Clitofonte explica que de inmediato queda fascinado con la joven Leucipa, observándola con detalle al pasar de los días y esperando encontrársela dentro de la casa. Embelesado ya a causa de la imagen de la joven, decide visitar a su primo Clinias para explicarle su situación, hasta que son interrumpidos por Caricles, amado de Clinias, quien llega para informar que su padre le alista

esterilidad, hasta que, siendo bautizada y guardándose en castidad, Cristo le anuncia en sueños que podría concebir. Cf. A. P. ALWIS, 2011, pp. 5, 9-10.

un matrimonio con una joven fea, ocasión utilizada por el primo para manifestarse en contra del matrimonio. Al retomar la conversación, Clinias recomienda a Clitofonte aprovechar la cercanía con la amada para explotar el cortejo, aunque el fenicio expresa su temor a enamorarse y a contrariar los proyectos de su padre, quien deseaba que su hijo se casara con la hija de su segundo matrimonio, Calígone. Poco tiempo después llegan a informar que Caricles ha muerto en un accidente a caballo. Habiendo sucedido las exequias, Clitofonte finalmente coincide con Leucipa en el jardín de la casa y, para captar su atención, el joven conversa con su esclavo Sátiro a propósito de los amores entre plantas, animales y cosas.

El libro segundo da comienzo con Leucipa quien toca la cítara, a lo que sigue un festín en honor de Dionisio, oportunidad aprovechada para explicar el mito del dios. Clitofonte señala que durante el banquete la joven ya comienza a mirarlo con más interés y que así pasaron diez días. Explica que pide consejo a su esclavo Sátiro, quien le dice que él tiene relaciones con la esclava Clío, la cual tiene a su cargo los aposentos de Leucipa; indica que usarán esta relación en favor del fenicio, pero subraya que el joven debe seducir a Leucipa, ante lo cual lo prepara con variados consejos. Mientras Clitofonte titubea entre su deseo y los planes de su padre, se topa casualmente con su amada y cruzan unas pocas palabras.

El fenicio explica que el día anterior a éste, mientras Leucipa tocaba la cítara, una abeja picó a Clío y que la joven posó sus labios sobre la herida de su esclava para pronunciar un ensalmo curativo; suceso aprovechado por él para fingir una picadura en los labios y solicitar a Leucipa su ayuda, dando como resultado el primer beso. A la hora de la comida, Sátiro intercambia las copas de los jóvenes para prolongar los besos entre ambos y arenga a su amo a buscar a Leucipa en el jardín de la casa, empresa que no rechaza Clitofonte y que aprovecha para abrazar y besar a la muchacha hasta que son interrumpidos por un ruido.

Clitofonte explica que este ruido provenía del rapto de Calígone que perpetraba un joven llamado Calístenes, libertino y pródigo, que se había enamorado a oídas de Leucipa y la había seguida hasta Tiro. Sin embargo, como no la había visto nunca, la había confundido con Calígone, quien desaparece en el mar con los corsarios. Clitofonte dice estar preocupado por su hermana, aunque también siente alegría de verse libre del compromiso matrimonial con ella. Habiendo pasado algunos días, el fenicio relata que él mismo pide a Leucipa un contacto más íntimo y que ella accede a recibirlo en su habitación. Para facilitar este encuentro, Sátiro droga a uno de los vigilantes llamado Cónope y, con la ayuda de Clío, Clitofonte logra entrar en la habitación de su amada. No obstante, Pantea, habiendo soñado que mataban a su hija, irrumpe en su alcoba y el joven huye, sin ser reconocido. Pantea increpa a su hija y golpea a la esclava Clío. Pero la muchacha sostiene que no ha perdido su virtud y que no sabe quién estaba en sus aposentos.

Clitofonte y Sátiro acuerdan huir antes de que la esclava los delate, pero Clinias propone despachar a Clío inmediatamente, mientras ellos se ocupan de preparar su partida y tratan de persuadir a Leucipa para que los acompañe. Habiendo alistado la huida, Sátiro droga a Pantea, a la nueva esclava de Leucipa y al portero para emprender la fuga. Clitofonte, Leucipa, Sátiro, Clinias y dos sirvientes suyos abordan un barco y llegan a Sidón, después a Berito y finalmente embarcan hacia Alejandría. En el navío conocen a Menelao, un joven egipcio que regresa a casa después de tres años de exilio, pena que le fue impuesta como castigo por matar, accidentalmente, a su amado durante un ejercicio de cacería. Su relato entristece a Clinias al recordarle a Caricles, y, para distraerlo, Clitofonte propone un debate sobre si es mejor el amor de los muchachos o de las muchachas y tiene lugar, de este modo, una fecunda disertación de Menelao en favor de los varones y una defensa de la belleza femenina a cargo de Clitofonte.

El siguiente libro da comienzo con el tercer día de navegación, en el cual son terriblemente azotados por una tormenta. La embarcación es destruida y el grupo se dispersa: a Clinias se lo lleva una ola; Menelao y Sático se sostienen de un mástil y llegan hasta las costas de Egipto, infestadas de piratas; Clitofonte y Leucipa son llevados por la corriente hasta Pelusio y allí visitan el templo de Zeus en el Monte Casio, donde contemplan la pintura de Andrómeda y Prometeo encadenados. Con dinero que conservaban en sus cinturones, permanecen allí unos días y rentan un navío que los lleva hasta Alejandría. Pero su embarcación es asaltada por piratas y la pareja es hecha prisionera. Mientras Clitofonte se lamenta por Leucipa, irrumpe un corsario y se lleva a la joven para ser inmolada en un sacrificio. Enseguida aparecen unos hoplitas que entablan batalla con los piratas, situación aprovechada por Clitofonte y otros prisioneros para escapar y resguardarse con las huestes.

El general Carmides, que capitanea estas huestes, los interroga e integra a sus filas. Cuando se dispone a atacar el gran cuartel de los piratas, Clitofonte se gana su confianza, de manera que se le otorga una montura y es invitado a la mesa del general, donde relata sus desgracias ante un compadecido Cármides, que le concede, incluso, la asistencia de un sirviente egipcio. Iniciado el ataque, mientras los soldados rellenan el foso que los separa de los bandidos, Clitofonte puede contemplar a lo lejos cómo los piratas llevan a Leucipa ante un altar, le vierten una libación sobre la cabeza y la abren en canal para extraerle las vísceras, las que asan sobre el altar y sirven a los demás bandidos. Cuando, por la noche el foso queda relleno, los soldados lo atraviesan, y, a hurtadillas, Clitofonte se acerca al que cree el cuerpo de su amada para suicidarse junto a ella. El ruido de los piratas acercándose le disuade de su intención y espera a que sean ellos quienes lo maten. Sin embargo, los que se acercan no son piratas, sino Menelao y Sático que abren el ataúd en que se encontraba Leucipa y de allí sale ella con vida.

Menelao cuenta que él y Sátiro habían sido capturados por los piratas después del naufragio, y que éstos les habían pedido que se unieran a ellos, logrando así una familiaridad de la que se sirvieron para ayudar a Leucipa. Cuenta que los bandidos habían asaltado a un actor y que se habían quedado con su baúl lleno de utensilios usados para el teatro, entre ellos una falsa daga retráctil. Menelao había relleno con vísceras de animales unas bolsas confeccionadas con piel de oveja y las había ocultado entre las ropas de Leucipa. Además, había cambiado la daga usada en el sacrificio por la falsa del actor, de manera que la muchacha no fuera herida durante el sacrificio. Después del reencuentro, la felicidad que los jóvenes sienten sólo es empañada por la creencia de que Clinias había perecido ahogado.

En el libro cuarto, una vez que fueron amistosamente acogidos por el general Carmides, Clitofonte y Leucipa son alojados en una habitación, situación que el protagonista intenta aprovechar para yacer con la joven. Ella se niega y relata un sueño en el que Ártemis le animaba a no tener miedo, pues ella la mantendría con vida, pero también la instaba a permanecer virgen hasta que fuera conducida a Clitofonte como novia legítima. Éste confiesa que él también había soñado que, al intentar entrar en el templo de Afrodita, una mujer le había negado el acceso, advirtiéndole que en ese momento no podía ingresar, pero que después lo haría incluso como sacerdote.

Clitofonte cuenta que el general Carmides se ha prendado de Leucipa y le pide ayuda a Menelao para acercarse a ella. Sin embargo, éste informa de la situación a Clitofonte y juntos acuerdan engañarlo. Leucipa sufre, entonces, un súbito ataque de locura, periodo durante el cual la refriega continúa y Carmides es muerto en batalla. Tras diez días de enfermedad, se presenta un tal Quéreas, quien explica que Gorgias, un soldado egipcio que había muerto en combate, se había enamorado de Leucipa y le había dado a beber una pócima que le consiguiera su amor. Pero, la dosis había sido incorrecta, ocasionando la enfermedad

que aquejaba a la joven. El sirviente de Gorgias, a cambio de dinero, le administra el antídoto que le devuelve la salud y los jóvenes parten rumbo a Alejandría acompañados de Quéreas.

En el libro quinto llegan a Alejandría y allí Quéreas, enamorado también de Leucipa, urde un plan y los invita a Faros, su ciudad natal. Menelao no acepta la excursión, pero sí Leucipa y Clitofonte. La embarcación en la que viajan resulta asaltada por unos piratas que raptan a la muchacha. Clitofonte pide ayuda, el comandante de la isla acude, embarcan y persiguen a los bandidos; pero, cuando éstos observan que se acercan a ellos, toman a la muchacha y le cortan la cabeza, arrojando su cuerpo al mar. El fenicio recupera los restos acéfalos, los sepulta y regresa a Alejandría. Transcurridos seis meses, en una plaza se reencuentra con Clinias, que había sido salvado por una embarcación que lo condujo hasta Sidón, donde regresó a casa fingiendo no saber nada de Clitofonte ni de Leucipa. Allí se enteró de que Sótrato —sin saber de la fuga— había acordado el matrimonio entre ambos jóvenes; ante lo cual, Clinias decidió mantener los hechos en secreto hasta encontrar a los muchachos.

En convivencia, Sátiro les cuenta que una mujer efesia, joven, hermosa y viuda, llamada Melita, está enamorada de Clitofonte y ofrece hacerlo dueño de todos sus bienes. Ante la insistencia de sus amigos, el joven acepta reunirse con ella, pero pide a Melita que no lo apremie antes de llegar a Éfeso, por un juramento previo hecho a Leucipa. Sátiro informa a la mujer y ella celebra un banquete como prelude de bodas, durante el cual la pareja se recrea tan sólo en los besos. Al día siguiente, ambos acuden al templo de Isis para darse pruebas de fidelidad, con la diosa como testigo: él promete entregarse a ella en Éfeso. Emprenden la partida, pero Menelao se queda.

Después de cinco días de navegación, en los cuales Clitofonte contiene a Melita a base de besos, llegan a la enorme mansión que ella posee en Éfeso. Mientras pasean por las

propiedades, se encuentran con una mujer encadenada, rapada y maltratada que se acerca a Melita para pedir su piedad, pues afirma haber nacido libre, ser tesalia, llamarse Lacena y haber sido comprada por su criado Sóstenes por dos mil dracmas, los cuales asegura poder retribuir. Melita la libera y la traslada a su casa, después de destituir a Sóstenes, que había esclavizado a una mujer libre. Durante la comida, Sátiro retira a Clitofonte de la mesa y le entrega una carta, en la cual la supuesta Lacena se da a conocer como Leucipa, le enumera las desgracias que ha sufrido y le exige que haga que Melita, a quien cree su esposa, la devuelva a casa. El fenicio contesta también con una carta en la que narra su verdadera relación con la efesia.

Como Clitofonte sigue evitando a Melita, ésta pide a la tesalia Lacena su ayuda para hechizar al esquivo marido, misión que acepta la muchacha para salir al campo y buscar los supuestos insumos. Cuando estaban en el banquete nocturno llega Tersandro, el esposo supuestamente muerto de Melita, quien golpea y encadena a Clitofonte; en el jaloneo, éste tira la carta de Leucipa que la efesia recoge y lee. Mientras Tersandro sale de la casa, Melita va al calabozo para enfrentarse a Clitofonte, cuestionarlo y suplicarle que le regale tan sólo una noche a cambio de ayudarlos a escapar. Él acepta.

El libro sexto inicia con el intercambio de ropas entre Melita y Clitofonte, quien logra, de este modo, escapar de la prisión ayudado por el guardia Pasión. No obstante, en su huida, se encuentra con Tersandro que lo captura de nuevo. Sóstenes, buscando congraciarse con su reaparecido amo, secuestra a Leucipa para ofrecérsela como signo de buena voluntad y Tersandro queda inmediatamente prendado de ella. Tersandro y Melita discuten, pues ella dice que sólo auxilió a Clitofonte porque veía en él a un náufrago, como podía ser el mismo Tersandro en otra tierra. Pero éste no la cree y regresa con Leucipa, a quien golpea al negarse ella a entregársele.

En el libro séptimo Tersandro pide al carcelero que asesine a Clitofonte. Pero no logra su muerte y, entonces, contrata a un actor que se introduce en la misma celda de éste para hacerle llegar la falsa noticia de que Melita ha mandado matar a Leucipa. Por ello, durante el juicio, Clitofonte inculpa a Melita. Clinias irrumpe en medio de la peroración y pide que no hagan caso a su amigo, porque se deja guiar por deseos suicidas; explica que nadie conoce el paradero de Leucipa, excepto que la última vez que se le vio con vida estaba en poder de Sóstenes. En el curso del juicio, Melita entrega a sus sirvientes y pide a Tersandro que entregue los suyos para que sean interrogados; pero, él envía un mensajero a Sóstenes y le pide que huya para evitar ser detenido. El proedro condena a muerte a Clitofonte, pero la sentencia se pospone por el arribo de una embajada sagrada dedicada a Ártemis, presidida por Sótrato, en agradecimiento por su favor en la guerra. Cuando Sóstenes huye, Leucipa aprovecha y escapa, se refugia en el templo de la diosa y allí todos se reencuentran con Clitofonte y con su padre, Sóstenes.

En el libro octavo Tersandro exige la custodia de la esclava Leucipa, pero es expulsado del templo sin conseguir su propósito. No obstante, antes de irse, amenaza a la muchacha con la siringa, una ordalía en la que se pone a prueba la virginidad. Todos comparten una comida en el templo. Sótrato relata su historia, Clitofonte la suya, aunque advierte a su interlocutor que omite deliberadamente su encuentro amoroso con Melita. Luego también cuenta los avatares de Leucipa, mientras el sacerdote explica que, detrás del templo, hay una cueva que está prohibida para las mujeres, aunque permitida para las doncellas puras. La joven, puesta a prueba, debe entrar con el atuendo apropiado y alguien debe cerrar las puertas de la cueva: si la muchacha es virgen se escucha una hermosa melodía, las puertas se abren y sale la joven coronada de pino; si la mujer no es virgen, se escucha un lamento y la asamblea popular deja allí a la mujer. Leucipa dice al sacerdote que está lista

para la prueba. Al día siguiente el juicio continúa y Tersandro ofende a Leucipa y a Clitofonte. El sacerdote contraataca narrando la censurable vida que Tersandro llevaba desde su juventud. A su vez, el griego se pronuncia en contra de la virtud de Melita, declarando que duda de su fidelidad y exige que se haga otra ordalía, la prueba de las aguas sagradas de la Estigia. Melita acepta someterse a ella y declara que jamás conoció varón durante el tiempo que Tersandro estuvo desaparecido. Clitofonte explica cómo se desarrolla esta prueba: cuando una mujer es acusada de adulterio, debe escribir su juramento en una tablilla que se cuelga al cuello y debe entrar en la laguna: si no ha faltado a su juramento, el agua se queda en su lugar; si todo es mentira, las aguas suben y cubren la tablilla. Tanto Melita, como Leucipa sortean las pruebas sin dificultades y el mentiroso Tersandro logra escapar; su antiguo esclavo Sóstenes declara en su contra y es condenado al destierro.

Superado el peligro, Leucipa explica que todos creyeron que los piratas la habían decapitado porque éstos habían vestido a una prostituta con sus ropas y la habían sacrificado en su lugar. A su vez, Sóstenes cuenta que Calístenes, tras raptar a Calígone, se había enamorado de ella, lo que le llevó a respetarla y a llevarla de regreso a Tiro, donde la pidió en matrimonio a su padre. El final feliz de esta novela se realiza con el regreso de la pareja de protagonistas a la ciudad de Bizancio, donde se casan y desde donde viajan, a su vez, a Tiro.

VI. 3 LA CARACTERIZACIÓN DE CLITOFONTE. EL HÉROE NARRADOR

Relato falaz, narrador-protagonista, el amor como ultraje: nuevas propuestas en el horizonte novelístico

La novela comienza con la descripción de la ciudad de Sidón en voz de un hombre que se encuentra allí para agradecer a la diosa Astarté el favor recibido durante una tormenta. El sujeto se maravilla en la contemplación de una pintura situada dentro del templo, en la cual se retrata a Europa en las playas de la ciudad mientras monta a un asombroso espécimen taurino.²⁹⁹ Después de recrearse en todas las particularidades de aquella imagen, dice: “Yo admiraba toda la pintura, pero como **estaba enamorado**, miraba con más atención a Eros que conducía al toro, y dije: ‘¡Cómo domina cielo, tierra y mar el infante!’. Y cuando decía esto, **un joven**, que también estaba parado cerca, dijo: ‘Yo lo **podría demostrar**, ya que he sufrido **tantos ultrajes** a causa del amor’”.³⁰⁰

Una imagen con argumento mitológico y trasfondo erótico es el escenario que reúne a estos dos extraños. Sobre el personaje que inicia el relato no se conoce ni se conocerá más

²⁹⁹ Luciano, autor del s. II, comenta la importancia que tiene para los sidonios el templo de la diosa Astarté y su relación con Europa, cf. *Syr. D.*, 4. Sobre la relación entre la divinidad fenicia y Europa, cf. G. López Monteagudo y M. P. San Nicolás Pedraz, 1996 y 1995 de las mismas autoras.

³⁰⁰ Ach. Tat., 1. 2, 1: Ἐγὼ δὲ καὶ τᾶλλα μὲν ἐπήνουν τῆς γραφῆς, ἄτε δὲ ὄν ἐρωτικὸς περιεργότερον ἔβλεπον τὸν ἄγοντα τὸν βοῦν Ἴρωτα, καὶ Οἶον, εἶπον, ἄρχει βρέφος οὐρανοῦ καὶ γῆς καὶ θαλάσσης. ταῦτά μου λέγοντος, **νεανίσκος** καὶ αὐτὸς παρεστώς, Ἐγὼ ταῦτ' ἄν ἐδείκνυν, ἔφη, **τοσαύτας ὕβρεις** ἐξ ἔρωτος παθῶν. Las citas griegas de *Leucipa* y *Clitofonte* utilizadas en la presente investigación corresponden a la edición de J. P. Garnaud (ed.), Achille Tatius, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, Paris, Les Belles Lettres, 1991. Las traducciones son de Lourdes Rojas Álvarez, las negritas son mías, ya que permiten destacar los términos empleados en este análisis.

que esta autoafirmación que se desprende de su interés por el retrato de Europa: “estaba enamorado” (ὄν ἐρωτικός). Dicho estado es quizá aquello que lo detiene por tanto tiempo frente a la imagen de Eros niño, llevándolo a coincidir con otro sujeto a quien señala tan sólo como “un joven” (νεανίσκος). Sin duda, este desconocido se acerca interesado en iniciar una conversación, pues reconoce que tales asuntos no le son ajenos, a pesar del aspecto juvenil que ilumina su rostro; de hecho, sus palabras se esfuerzan por evidenciar que tiene una amplia experiencia, obtenida a partir de los muchos ultrajes o daños (ὑβρεις) ocasionados por el amor.

Ante el afán por descubrir el origen de este supuesto conocimiento que el muchacho parece tener y anhela compartir, el interlocutor lo arenga a conversar; éste responde: “Remueves un montón de **historias**, pues las mías parecen **fábulas**”.³⁰¹ Este sujeto, de quien aún no se sabe casi nada, distingue el relato que está por comenzar como “una fábula” (μῦθος). Esta definición ciertamente descalifica su futura narración, pues, como los *progymnasmata* bien apuntan, “una fábula es una composición falsa que simboliza una verdad”.³⁰² Para este juego establecido por el personaje entre λόγος y μῦθος, vale la pena recordar lo advertido en el manual de Elio Teón:

Los poetas antiguos los denominan principalmente ‘cuentos’ (αἶνοι); otros, por el contrario, ‘fábulas’ (μῦθοι). Con frecuencia, sobre todo los escritores en prosa, los llaman ‘relatos’ (λόγοι), pero no ‘fábulas’ (μῦθοι), de donde llaman también a Esopo ‘relator’ (λογοποιός). [...] Se habla de ‘fábula’ (μῦθος) como si se tratase de un ‘relato’ (λόγος), porque precisamente los antiguos llamaban al ‘relatar’ (λέγειν)

³⁰¹ Ach. Tat., 1. 2, 2: Σμήνος ἀνεγείρεις, εἶπε, λόγων· τὰ γὰρ ἐμὰ μύθοις ἔοικε.

³⁰² Theon, *Prog.*, 72: Μῦθος ἐστὶ λόγος ψευδῆς εἰκονίζων ἀλήθειαν... Aphth., *Prog.*, 1, comparte la misma definición: “Una fábula es una composición falsa que simboliza una verdad”: Ἔστι δὲ μῦθος λόγος ψευδῆς εἰκονίζων ἀλήθειαν.

‘contar fábulas’ (μυθεῖσθαι), y ‘cuento’ (αἶνος), porque también contiene alguna moraleja, ya que la totalidad del asunto se refiere a una advertencia útil. Ahora, sin embargo, incluso a los enigmas algunos los llaman ‘cuentos’(αἶνοι).³⁰³

Ésta es la primera novela en la cual el relator, como máxima figura de autoridad narrativa, asegura que las aventuras que contará tienen toda la apariencia de “fábulas”, de falsedades.³⁰⁴ Su interlocutor, quien aparece dando eco a los pensamientos de los lectores asiduos a este tipo de literatura, arenga a Clitofonte a seguir adelante: “No te rehúses [...] a deleitarme más en esta forma, aunque parezcan **fábulas**”.³⁰⁵ Con todo, la razón de esta aseveración se

³⁰³ Theon, *Prog.*, 73-74: προσαγορεύουσι δὲ αὐτοὺς τῶν μὲν παλαιῶν οἱ ποιηταὶ μᾶλλον αἶνους, οἱ δὲ μύθους· πλεονάζουσι δὲ μάλιστα οἱ καταλογάδην συγγεγραφότες τὸ λόγους ἀλλὰ μὴ μύθους καλεῖν, ὅθεν λέγουσι καὶ τὸν Αἴσωπον λογοποιόν. [...] εἴρηται δὲ μῦθος οἷον λόγος τις ὢν, ἐπεὶ καὶ μυθεῖσθαι τὸ λέγειν ἐκάλουν οἱ παλαιοί· αἶνος δὲ ὅτι καὶ παραίνεσίν τινα περιέχει· ἀναφέρεται γὰρ ὅλον τὸ πρᾶγμα εἰς χρησίμην ὑποθήκην· νῦν μέντοι καὶ τὰ αἰνίγματα αἶνους τινὲς καλοῦσι.

³⁰⁴ Luciano, en su *Verae Historiae*, se inserta por entero en la literatura de ficción construyendo un pequeño relato novelesco del tipo fantástico, en el cual se percibe una parodia a las aventuras propias del género, una sátira al devenir de los personajes y una evidente exageración de los seres fabulosos. Sin embargo, como Ctesias de Cnido y Yambulo —predecesores del relato fantástico de quien se tiene noticia gracias a la alusión posterior de otros autores, en el caso de Ctesias a través de la *Biblioteca* de Focio y en el de Yambulo por un resumen que el historiador Diodoro hace en su obra—, esta pieza obvia las situaciones amorosas. Para conocer la importancia de las obras de Ctesias y Yambulo, así como de una pieza conocida como *Amores* atribuida a Luciano, en el desarrollo de la novela, cf. C. Ruíz-Montero, 2016, pp. 3-17. Asimismo, para una edición de la obra del sofista, cf. A. Georgiadou y D. H. Larmour, 1998.

³⁰⁵ Ach. Tat., 1. 2, 3: Μὴ κατοκνήσης [...] ταύτη μᾶλλον ἦσειν, εἰ καὶ μύθοις ἔοικε. Incluso, casi al final de la obra —habiendo sucedido la prueba de la siringa, en Ach. Tat., 8.

mantiene oculta, pues el joven no desenmaraña el enigma que ha establecido; tanto su oyente como el lector desconocen si esta traza falaz se origina del carácter fantástico de las aventuras vividas o acaso el aspecto poco veraz resulta de la experiencia amorosa que desea relatar.

Ahora bien, esta novela se aleja de sus predecesoras no sólo en la voz narrativa, sino también en la impresión general, ciertamente mala, de la experiencia sentimental que el protagonista emite en sus palabras iniciales. Clitofonte se inserta en el relato declarando tener elementos suficientes para demostrar el poderío de Eros a partir de sufrimientos, no de satisfacciones, producidos por el amor. El joven utiliza el término ὕβρεις, noción que refiere ultrajes, injurias, insultos, violencia, daño, todos ellos conceptos censurables del enamoramiento. Contrario a lo esperado —a partir de los estándares distintivos para los protagonistas de novelas de amor, quienes tienen una percepción positiva de las relaciones de pareja—, dicha sensación no va acompañada de alguna afirmación que rectifique o matice esta experiencia de vida como algo positivo. Este tinte destructivo de lo que significa la experiencia erótica, en boca del protagonista, denota una postura diferente e innovadora del escritor.

Indisputablemente esta sucinta conversación brinda una percepción inicial en el receptor de la obra de incertidumbre respecto a la veracidad del relato, pues éste ostenta una propuesta distanciada del argumento hasta entonces desarrollado por Caritón o por Jenofonte y después por Heliodoro con un narrador extradiegético que aporta certeza al lector: la introducción anuncia a un héroe diferente, quien, como narrador intradiegético, concluye que el amor sólo va ligado al sufrimiento personal. Queda entonces establecida la posibilidad de

17, 1—, Sótrato dice a Leucipa y Clitofonte: “Pues bien, una vez que habéis expuesto vuestras **fábulas**, oh hijos...”: Ἐπεὶ τοίνυν τοὺς ὑμετέρους μύθους, ὦ παιδιά...

que tal vez esta obra pueda tratarse de una sátira al subgénero erótico y la propuesta de un antihéroe, más impúdico que enamorado,³⁰⁶ como intentaré demostrar en el desarrollo de la investigación.

Inconsistencia en la caracterización

Varios argumentos de la trama principal de esta novela difieren de sus antecesoras; por ejemplo, aquí la pareja protagónica no se enamora intempestivamente ni se casan enseguida, sino que la primera parte del relato versa sobre el cortejo. Sin embargo, éste carece de una consistencia argumentativa principalmente en el segundo libro, en el cual la sucesión de los hechos y las reacciones del héroe son variables. Con relación al primero: en el día uno, Clitofonte cuenta cómo Leucipa llega a casa de Hipías, cómo la conoce y se fascina con ella, cómo se sucede el banquete de bienvenida, la recitación de la canción de Apolo y Dafne, el desvelo de Clitofonte por la impresión de conocer a la joven y cómo sueña con besar a Leucipa (1. 4, 1 – 6, 5). El segundo día Clitofonte camina frente a las puertas de la joven esperando encontrarse con ella, aunque esto no sucede (1. 6, 6); durante los siguientes tres días, él sufre una pasión que se agrava (1. 6, 6); el sexto día Clitofonte visita a su primo Clinias y recibe sus enseñanzas sobre galanteo, aunque el muchacho no está seguro sobre qué hacer a causa de los planes de su padre (1. 7, 1 – 11, 3). Suceden las exequias de Caricles —sin delimitación temporal del narrador— (1. 15, 1); el día noveno Clitofonte se acerca a Leucipa en el jardín de la casa y conversa con Sático sobre el amor entre animales y plantas para que la muchacha lo escuche, lo cual se supone que sucede no sin desaprobación de la joven (1. 15, 1 – 19, 3). La narración, que está organizada cronológicamente, responde a unos esquemas de comportamiento que son coherentes entre sí.

³⁰⁶ Cf. K. Chew, 2000; M. Fusillo, 1988; D. B. Durham, 1938.

Al inicio del segundo libro, Clitofonte cuenta que se deleita con el canto de Leucipa, que la observa con detenimiento durante la cena y se percató de que ella también lo contempla con más interés (2. 1, 1 – 3, 3). Señala que los siguientes diez días ambos intercambian miradas (2. 3, 3). Enseguida, Clitofonte describe una conversación con Sátiro y, al concluir, se remonta a “El día anterior a éste”,³⁰⁷ para narrar el episodio de la abeja, esto significa que en el día veintiuno sucedió que, mientras Leucipa toca la cítara, una abeja picó a su sirvienta Clío, suceso que Clitofonte aprovechó para dar un primer beso a la muchacha. Ese mismo día, pero más tarde, ya durante la cena, Sátiro intercambió las copas de ambos, provocando un acercamiento que, a su vez, llevó a los dos jóvenes a encontrarse por la noche en el jardín para besarse (2. 7, 1 – 10, 5). Tras este avance en la relación, acontece la conversación entre Clitofonte y Sátiro, en la cual éste aconseja a su amo acercarse y tocar a la joven, mientras que el muchacho le responde que no se siente suficientemente preparado, pues se considera cobarde para los asuntos del amor. Evidentemente esta reflexión y esta actitud no concuerdan con lo sucedido previamente en el jardín y durante la cena. Ante la insistencia del esclavo, Clitofonte se interpela a sí mismo en un soliloquio que se ve interrumpido por la súbita llegada de Leucipa, ante quien se queda paralizado y apenas acierta a llamarla “reina mía” (2. 4, 1 – 6, 3). Esto es, la charla con Sátiro, la autoproclamación de Clitofonte como inepto y cobarde para la seducción, el encuentro inesperado con Leucipa y la salida del paso llamándola “reina mía”, son posteriores —según la disposición de Clitofonte— al beso robado por motivo de la picadura, a los besos velados durante el banquete y al beso consensuado durante su encuentro en el patio de la casa.

³⁰⁷ Ach. Tat., 2. 7, 1: Ἐτυχε τῆ προτεραίᾳ ταύτης ἡμέρα...

El carácter de Clitofonte reside en una doble dinámica: parecer inexperto, sin serlo en el fondo. El autor establece esta dicotomía: ¿el joven del relato es torpe para el cortejo o es, por el contrario, un muchacho ventajoso y hábil seductor? Dicha bifurcación en las actitudes del personaje principal nos lleva a preguntarnos si éste es el héroe de una novela de amor y aventuras, o, si es acaso el de una novela que hace sátira precisamente de los tópicos sentimentales. Tal duda se hace extensiva a la actitud que se describe para Leucipa, esto es, ¿se trata de una joven que simplemente se aloja en la misma casa que él o es la muchacha que accede a su cortejo?

Interés sexual intempestivo

Otro de los elementos que Aquiles Tacio incorpora al universo de la novela es la expresión detallada del interés que el héroe desarrolla por la protagonista; interés que ciertamente no había sido tan puntual en voz de Quéreas o de Habrócomes. Además, a diferencia de éstos, Clitofonte centra la mayor parte de tal descripción en la inquietud sexual que Leucipa despierta en él, quien emprende su relato así: “Mi raza es fenicia, Tiro mi patria, mi nombre es Clitofonte...”.³⁰⁸ A partir de aquí, hasta el final de la novela, lo único que se escuchará es la historia contada por él; sólo a partir del discernimiento de Clitofonte es que el lector podrá conocer los sucesos y al resto de los sujetos que participan en la narración. Aquel que inaugura el relato y empieza a escuchar al fenicio es prontamente silenciado, desapareciendo sin que ni siquiera su nombre haya sido revelado, demostrando que su inserción fue un motivo para mudar la novela a un relato unipersonal.

El narrador se reconoce como fenicio —siendo, por tanto, el héroe de novela menos heleno, si lo comparamos con Quéreas, Habrócomes o Teágenes— y admite haber vivido

³⁰⁸ Ach. Tat., 1. 3, 1: Ἐμοὶ Φοινίκη γένος, Τύρος πατρίς, ὄνομα Κλειτοφῶν...

aquella experiencia amorosa que va a relatar —hasta ahora calificada como negativa— a los diecinueve años cumplidos. Cuenta cómo a la casa de su padre Hipías llegan la esposa de su tío Sótrato, Pantea, y Leucipa, hija de ambos. La visión de la muchacha le causó la siguiente impresión:

...al lado izquierdo se me muestra **una doncella y deslumbra** mis ojos con su rostro. [...] Y cuando la vi, **de inmediato estuve perdido**. La hermosura hiere más agudamente que una flecha y, a través de los ojos, se precipita hacia el alma; pues el ojo es camino para **la herida amorosa**. Todas las cosas se apoderaron de mí simultáneamente: admiración, consternación, temblor, pudor, **desvergüenza**. Admiraba su tamaño, estaba consternado por su hermosura, temblaba mi corazón, **la miraba impudicamente, me avergonzaba el ser sorprendido**. Forzaba a mis ojos a apartarse de **la muchacha**, pero ellos no querían, sino que tiraban en sentido contrario, jalados allí por la amarra de su hermosura. Y al final, vencieron”.³⁰⁹

En esta descripción aparece la primera información que se conoce sobre la heroína y proviene del protagonista-narrador, quien se refiere inicialmente a ella como doncella (παρθένος). Dicha expresión refleja la pureza de su aspecto, revela el estremecimiento emanado de su presencia, sobresalto que el fenicio dilucida con el verbo καταστράπτειν. Como si hubiera sido golpeado por un rayo, por ello incluso Clitofonte se declara, al punto, extraviado, aunque también arruinado, condenado (ἀπωλώλειν).

³⁰⁹ Ach. Tat., 1. 4, 2-5: ...ἐν ἀριστερᾷ παρθένος ἐκφαίνεται μοι, καὶ καταστράπτει μου τοὺς ὀφθαλμοὺς τῷ προσώπῳ. [...] ὡς δὲ εἶδον, εὐθὺς ἀπωλώλειν· κάλλος γὰρ ὀξύτερον τιτρώσκει βέλους καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν εἰς τὴν ψυχὴν καταρρεῖ· ὀφθαλμὸς γὰρ ὁδὸς ἐρωτικῷ τραύματι. πάντα δὲ με εἶχεν ὁμοῦ, ἔπαινος, ἔκπληξις, τρόμος, αἰδῶς, ἀναΐδεια· ἐπὶ τὸ μέγεθος, ἐξεπεπλήγμην τὸ κάλλος, ἔτρεμον τὴν καρδίαν, ἔβλεπον ἀναιδῶς, ἠδοῦμην ἀλῶναι. τοὺς δὲ ὀφθαλμοὺς ἀφέλκειν μὲν ἀπὸ τῆς κόρης ἐβιαζόμεν· οἱ δὲ οὐκ ἤθελον, ἀλλ' ἀνθειλκον ἑαυτοὺς ἐκεῖ τῷ τοῦ κάλλους ἐλκόμενοι πείσματι, καὶ τέλος ἐνίκησαν.

El retrato de esta reacción ante la amada es sin duda detallado, comparte con los héroes de novelas anteriores la percepción del enamoramiento como “herida amorosa” (ἐρωτικὸν τραῦμα) que turba de una u otra forma el temple.³¹⁰ Con todo, se destaca un elemento nuevo en este proceso: el deseo ciertamente impúdico de Clitofonte por Leucipa. Ni Quéreas ni Habrócomes ni Teágenes, en propia voz o en locución del narrador extradiegético mencionan, ni siquiera sutilmente, algún dejo de desvergüenza o liviandad en el pensamiento dirigido para la amada o en la relación entre los enamorados protagónicos. En cambio, el fenicio reconoce que su mirada hacia la doncella (παρθένος) fue impúdica

³¹⁰ Cf. Charito, 1. 1, 7: Ὁ μὲν οὖν Χαιρέας [...] μετὰ τοῦ **τραύματος**... (“Entonces Quéreas tras la **herida**...”); 2. 4, 1: Διονύσιος δὲ ἐτέρωτο μὲν, τὸ δὲ **τραῦμα** περιστέλλειν ἐπειρᾶτο... (“Y Dionisio, por su parte, estaba herido, pero intentaba esconder la **herida**...”); 4. 2, 4: ...οἷα δὴ **τραῦμα** ἔχων ἐν τῇ ψυχῇ θερμόν τε καὶ δριμύ. (“[sc. Mitrídates] ...como si tuviera en el alma una **herida** ardiente y punzante”); 5. 5, 9: ...γὰρ ἐπὶ **τραύματι ἐρωτικῷ** τῆς παλαιᾶς ἐπιθυμίας σφοδροτέραν αὐτίς ἐλάμβανε πληγὴν (“[sc. Mitrídates] ...pues sobre la antigua **herida de amor** sintió otra vez un golpe más violento”); 8. 5, 6: ...ὡς ἐπὶ **τραύματι** παλαιῷ πληγὴν ἔλαβε καινὴν (“[sc. el rey Artajerjes] ... sintió un nuevo golpe, como sobre la antigua **herida**”); Hld., 7. 10, 2: ...καὶ **τραῦμα** οὐ μέρους μόνον ἢ μέλους ἀλλὰ καὶ ψυχῆς αὐτῆς... (“[sc. Ársace] ...y **herida**, no en una parte o solamente en un miembro, sino en mi alma...”).

(ἀναιδῶς),³¹¹ respuesta que él identifica por entero como moralmente censurable,³¹² pues se abochorna de ser sorprendido en el acto, incluso lo expresa con un verbo que indica en sentido

³¹¹ La desvergüenza, impudencia o descaro (ἀναιδεία) expresa el atrevimiento del enamorado ante la amada, o alude al descaro producido por la pasión, como muestra E., *Med.*, 469-472, cuando la bárbara increpa a Jasón: “Ni osadía ni valor es mirar de frente a los amigos tras haberlos maltratado, sino el mayor de todos los vicios que habitan entre los hombres: el *impudor*”. También Nonn., *D.*, 42. 360-363, describe cómo Dionisio, flechado por el amor, se fascina por la doncella Béroe, a quien después de haber observado detenidamente y habiendo escuchado los consejos de Pan, se acerca a ella para enamorarla: “Y en sus cuitas y anhelos amorosos, mezclando audacia con una *desvergüenza* muy alejada del pudor, pronunció estas palabras multiformes para seducirla”. Asimismo, Musae., 96-100, detalla las emociones de Leandro por la sacerdotisa Hero al quedar irremediablemente prendado de ella: “Domináronle entonces pasmo, *descaro*, temblor y pudor. Temblaba su corazón, mas lo contenía el pudor de verse prisionero. Pasmábale su porte inmejorable y amor le apartó el pudor. Con arrojo abrazaba el *descaro* que le infundía el amor y con un andar reposado se le ponía a la joven de frente”. La traducción de *Medea* es de J. A. López Férrez; la de *Dionisíacas* es de D. Hernández de la Fuente y la de Museo es de J. G. Montes Cala; para más datos de las ediciones, véase la bibliografía.

³¹² El vocablo *desvergüenza* (ἀναιδεία) es utilizado más adelante, en 8. 9, 5, en boca de un sacerdote para describir la postura que Tersandro fue adquiriendo durante su juventud, hasta convertirse en el hombre indigno que retorna a Éfeso. De hecho, cuando Clitofonte y Leucipa observan la representación del mito de Filomela, Procne y Tereo —prolepsis que aciagamente insinúa los avatares de la protagonista al lado del primer esposo de Melita—, la joven pregunta a Clitofonte quién es el “hombre desvergonzado” (ὁ ἀναιδῆς ἀνὴρ) retratado en la escena, ante lo cual el muchacho inicia su relato.

Es importante no perder de vista que la narración corre a cargo de Clitofonte, es él quien, en el primer libro, emplea dicho término para describir su respuesta inmediata ante la imagen de Leucipa y es él mismo quien lo utiliza posteriormente para precisar los actuares vergonzosos de Tersandro. Si bien es cierto que la descripción que refiere el fenicio pertenece a un sacerdote, él, como narrador intradieético, posee la facultad y gusta de alterar el relato;

estricto “ser cogido en un delito” (ἀλῶναι). Sin embargo, el joven no refrena dicho atrevimiento, pues habiendo pasado ya algunos días de distanciada convivencia con Leucipa, de nuevo vuelve el mismo sentimiento: “Conforme continuaba la bebida, ya incluso miraba yo a la muchacha **desvergonzadamente**. Eros y Dionisio, dos dioses violentos, una vez que se apoderan del alma, enloquecen hasta la **desvergüenza**, uno consumiéndola con el fuego que le es propio, y el otro llevando el vino como combustible. Porque el vino es alimento del amor”.³¹³

Es importante notar que cuando Clitofonte conoce a Leucipa, no sólo acepta este deseo carnal que le genera la presencia de la joven, sino que él mismo —en un afán por degradar esta respuesta socialmente rechazada— se refiere a ella al final de su descripción como *muchacha*, esto es, κόρη,³¹⁴ término que posee una significación bastante extensa, pues va desde mujer joven hasta concubina, y resulta ciertamente ambiguo en comparación con la exactitud de la voz *doncella* (παρθένος) empleada inicialmente. Este juego de alternancia es constante a lo largo del relato. En una escena posterior, en la cual todos comparten en un gran banquete, el fenicio narra la distribución de los lugares y dice: “**las doncellas** ocupaban el de la derecha”,³¹⁵ llamándolas αἱ παρθένοι. Después, agradece que su padre haya “hecho reclinar

no obstante, decide conservar la *desvergüenza* (ἀναίδεια) como un rasgo común entre sí mismo —el protagonista— y el antagonista.

³¹³ Ach. Tat., 2. 3, 3: τοῦ δὲ πότου προϊόντος ἤδη καὶ ἀναισχύντως ἐς αὐτὴν ἐώρων. Ἔρωσ δὲ καὶ Διόνυσος, δύο βίαιοι θεοί, ψυχὴν κατασχόντες, ἐκμαίνουσιν εἰς ἀναισχυντίαν, ὁ μὲν καίων αὐτὴν τῷ συνήθει πυρί, ὁ δὲ τὸν οἶνον ὑπέκκαυμα φέρων· οἶνος γὰρ ἔρωτος τροφή.

³¹⁴ Véase, *supra*, n. 309.

³¹⁵ Ach. Tat., 1. 5, 1: ...τὴν δεξιὰν εἶχον αἱ παρθένοι.

a la **doncella**”³¹⁶ ante sus ojos, distinguiendo a Leucipa como *doncella* (παρθένος). Pero, inmediatamente después, cambia a κόρη:³¹⁷ “Y habiendo recargado el codo en el diván e inclinándome, miraba todas las facciones de **la muchacha**, al mismo tiempo que robaba su mirada”.³¹⁸

Hay que señalar cómo Clitofonte utiliza el término παρθένος para referirse a Leucipa en entornos públicos con un desempeño social bien definido; pero, cuando la alusión a ella tiene una connotación sexual, él cambia la expresión por una de acepción ambigua tal como κόρη. Dicha *variatio* parece tener por objetivo minimizar la intención plenamente erótica, sexual o sensual que motivan el actuar del personaje. Sin duda, Clitofonte califica su propio proceder como reprochable; pues, con la alternancia de términos, no sólo intenta menguar lo que sin duda considera como el irrespetuoso deseo por una virgen,³¹⁹ sino que también busca y consigue una justificación a su incesante concupiscencia, introduciendo el relato de la persecución de Apolo a Dafne como recitación en el banquete:

Estas cosas contadas me **inflamaron** más el alma hacia el final. Una historia de amor es un **incentivo del deseo** y, aunque uno esté **advertido** para ser **temperante**, con el ejemplo se incita la imitación, sobre todo cuando el ejemplo proviene de alguien

³¹⁶ Ach. Tat., 1. 5, 2: ...ἀνέκλινε **τὴν παρθένον**.

³¹⁷ Para una alusión a Leucipa como κόρη, con la intención arriba señalada, véase en el libro primero: 1. 6, 1; 1. 6, 5; 1. 6, 6; 1. 15, 1; 1. 16, 1; 1. 19, 1; 2. 1, 1; 2. 4, 3; 2. 9, 1; 2. 9, 2; 2. 9, 3; 2. 10, 1; 2. 10, 4; 2. 19, 2; 2. 23, 4; 2. 27, 2; 2. 27, 3; 2. 30, 1.

³¹⁸ Ach. Tat., 1. 5, 3: ἐρείσας δὲ κατὰ τῆς στρωμνῆς τὸν ἀγκῶνα καὶ ἐγκλίνας ἑμαυτόν, ὅλοις ἔβλεπον **τὴν κόρην** τοῖς προσώποις, κλέπτων ἅμα τὴν θέαν.

³¹⁹ Es importante destacar que Leucipa, a diferencia de Antía y Cariclea —heroínas de las novelas de Jenofonte y Heliodoro respectivamente—, no es relacionada con el sacerdocio de ningún culto, ni tampoco es motivo de comparación con alguna diosa, como sí sucede con Calíroo. Cf. Charito, 1. 1, 2; X., *Eph.*, 1. 2, 2-7; Hld., 10. 41, 1-3.

superior. Pues la vergüenza de las cosas que uno hace mal se convierte en desdoro con la aprobación de quien es superior. Y me decía a mí mismo estas cosas: “Mira: también Apolo ama, también él a **una doncella** y no se avergüenza de amar, sino que **persigue a la doncella**; ¿tú, en cambio, dudas y te avergüenzas y te **controlas inoportunamente**? ¿Acaso eres mejor que el dios?”³²⁰

La conveniente referencia al mito como *exemplum* llega como una invitación para encender o inflamar (ἐκκαίειν) su ardiente agitación por Leucipa.³²¹ Contrario al pensamiento de un héroe como Habrócomes, en las *Efesíacas*,³²² Clitofonte se autocensura por su temperancia, una moderación que ciertamente parece estorbarle, ya que es más impuesta que natural (νουθετέω σωφροσύνην). Así, los actos del dios —quien acosa a una doncella (διώκει τὴν παρθένον)— son escuchados por el fenicio como combustible (ὑπέκκαυμα) para una emoción que define como deseo, ἐπιθυμία. Dicho término aparece como una confirmación

³²⁰ Ach. Tat., 1. 5, 5-7: τοῦτό μοι μᾶλλον ἀσθὲν εἰς τέλος τὴν ψυχὴν ἐξέκαυσεν· ὑπέκκαυμα γὰρ ἐπιθυμίας λόγος ἐρωτικός· κἂν εἰς σωφροσύνην τις ἑαυτὸν νουθετῆ, τῷ παραδείγματι πρὸς τὴν μίμησιν ἐρεθίζεται, μάλιστα ὅταν ἐκ τοῦ κρείττονος, ἢ τὸ παράδειγμα· ἢ γὰρ ὧν ἀμαρτάνει τις αἰδῶς τῷ τοῦ βελτίονος ἀξιώματι παρηρησία γίνεται. καὶ ταῦτα πρὸς ἑμαυτὸν ἔλεγον· Ἴδου καὶ Απόλλων ἐρᾷ, κάκεϊνος παρθένου, καὶ ἐρῶν οὐκ αἰσχύνεται, ἀλλὰ διώκει τὴν παρθένον· σὺ δὲ ὀκνεῖς, καὶ αἰδῆ, καὶ ἀκαίρως σωφρονεῖς; μὴ κρείττων εἶ τοῦ θεοῦ;

³²¹ Este verbo es utilizado con la misma acepción por los otros novelistas, cf. Charito, 1. 3, 7; 2. 10, 3; 3. 1, 8; 6. 4, 5; X., *Eph.*, 1. 9, 8; Hld., 1. 15, 4; 1. 24, 2; 8. 2, 1.

³²² Cf. X., *Eph.*, 1. 4, 1-5.

del evidente interés sensual del fenicio por la joven, además de que este concepto suele estar revestido de connotaciones negativas³²³ en el universo de la novela griega.³²⁴

Clitofonte se acerca a su primo Clinias, un joven iniciado en el amor homosexual, para platicar su reciente anhelo por Leucipa. Éste subraya y aconseja sobre la importancia del cortejo entre la pareja, la cercanía física, la convivencia, la eficacia de que la mujer se sienta deseada porque ello engendra deseo. Es verdad que Clinias pronuncia una indiscutible

³²³ El término ἐπιθυμία tiene una connotación negativa porque se relaciona con la parte irracional del hombre, cf. Arist., *Rh.*, 1370 a 19-27. Caritón lo utiliza en varias ocasiones: por ejemplo, cuando el parásito contratado por los pretendientes de Calíroo quiere seducir a la joven sirvienta de la heroína (1. 4, 2), o cuando se hace referencia a la pasión generada por Calíroo en Dionisio (2. 4, 4; 2. 5, 12; 2. 6, 4; 3. 1, 3; 3. 1, 6; 3. 2, 6; 5. 9, 9;), en Mitrídates (5. 5, 9) y en el Rey (6. 7, 2; 6. 9, 5). No obstante, el uso es frecuente en Dionisio y siempre con valor de apetito incontrolable; incluso, en la última referencia (5. 9, 9) éste precisa que su primer sentimiento hacia Calíroo había sido solamente deseo (ἐπιθυμία) que con el transcurso del tiempo y con el paso de las situaciones se había convertido en amor. Digna de mención es la expresión que Caritón emplea para describir el primer encuentro sexual entre Quéreas y Calíroo (2. 8, 4), el cual describe como producto de un deseo equilibrado (ισσόρροπος ἐπιθυμία). En este caso el autor parece sustraer el término de su connotación negativa con la presencia del adjetivo ισσόρροπος.

³²⁴ Incluso el propio Clitofonte emplea ἐπιθυμία en situaciones negativas; por ejemplo, éste es una de las causas, junto con la venganza, que determinan a Calístenes a raptar a la hija de Sótrato (2. 13, 3); es también el motor que impulsa al general Carmides a pedir la ayuda de Menelao para yacer con Leucipa (4. 7, 3); es utilizado por Melita en su última conversación con Clitofonte, mientras le reclama el tener que ser señalada como adúltera aun cuando no ha podido disfrutar de su deseo por dilaciones del joven (5. 25, 5). Asimismo, Clitofonte, en un desliz de su limitada voz de narrador intradieético (6. 19, 3-5), explica las emociones de Tersandro ante el rechazo de Leucipa, puntualizando que el deseo que no es saciado, y es en cambio rechazado, se convierte en cólera irrefrenable.

defensa del cortejo amoroso que ciertamente no existe en las novelas precedentes e incluso dice a su primo: “...pero yo te **presagio** que también tendrás pronto el acto amoroso. Pues es la compañía continua junto a la amada el mayor recurso para la persuasión”.³²⁵ Sin embargo, el fenicio guarda cierto temor:

Me has dado una gran ayuda y espero tener éxito, Clinias. Sin embargo, temo que **el éxito** sea para mí el principio de males mayores y **me incite a un amor más grande**. Si, por cierto, se convierte en algo **terrible**, ¿qué voy a hacer? Ciertamente no podría casarme, porque estoy prometido a otra doncella. [...] Pero ahora estoy ciego ante su hermosura y sólo tengo ojos para Leucipa. Me encuentro en medio de dos cosas opuestas: **el amor y mi padre rivalizan**. Uno se yergue, dominándome con el respeto; el otro está sentado, encendido su fuego. ¿Cómo resuelvo la lid? Luchan la necesidad y la naturaleza. Deseo decidirme por ti, padre, pero tengo un adversario bastante difícil. Tortura al juez, se yergue con sus flechas, contiene con fuego. Si lo desobedezco, padre, me consumo con su fuego”.³²⁶

Es importante observar la respuesta de Clitofonte a la intuición de su primo, un joven ya iniciado en los asuntos amorosos: el fenicio solicita instrucción y ante la conjetura de una relación próxima con Leucipa, incluso de un encuentro sexual —favorecido entre otras cosas

³²⁵ Ach. Tat., 1. 9, 5: ἐγὼ δέ σοι καὶ τὸ ἔργον ἔσεσθαι ταχὺ **μαντεύομαι**· μέγιστον γάρ ἐστιν ἐφόδιον εἰς πειθῶ συνεχῆς πρὸς ἐρωμένην ὁμιλία.

³²⁶ Ach. Tat., 1. 11, 1-3: Κἀγὼ δέ, Μεγάλα μὲν, ἔφην, ἐφόδια μοι δέδωκας καὶ εὐχομαι τυχεῖν, Κλεινία· φοβοῦμαι δὲ ὅμως μὴ κακῶν γένηταί μοι **τὸ εὐτύχημα** μειζόνων ἀρχῆ καὶ **ἐπιτρίψῃ με πρὸς ἔρωτα πλείονα**. ἂν γοῦν αὐξηθῆ **τὸ δεινόν**, τί δράσω; γαμεῖν μὲν οὐκ ἂν δυναίμην· ἄλλη γὰρ δέδομαι παρθένῳ. [...] νῦν δὲ καὶ πρὸς τὸ κάλλος αὐτῆς τυφλώττω καὶ πρὸς Λευκίππην μόνην τοὺς ὀφθαλμοὺς ἔχω. ἐν μεθορίῳ κεῖμαι δύο ἐναντίων· **ἔρωσ ἀνταγωνίζεται καὶ πατήρ**. ὁ μὲν ἔστηκεν αἰδοῖ κρατῶν, ὁ δὲ κάθηται πυρπολῶν. πῶς κρίνω τὴν δίκην ἀνάγκη μάχεται καὶ φύσις. καὶ θέλω μὲν σοὶ δικάσαι, πάτερ, ἀλλ’ ἀντίδικον ἔχω χαλεπότερον. βασανίζει τὸν δικαστὴν, ἔστηκε μετὰ βελῶν, κρίνεται μετὰ πυρός. ἂν ἀπειθήσω, πάτερ, αὐτοῦ καίομαι τῷ πυρί.

por compartir la vivienda— es invadido por el temor de que tal sentimiento lo consuma, lo agote (ἐπιτριβεῖν), posibilidad que califica como terrible (τὸ δεινόν); con todo, él cavila que si esto llegara a ocurrir, si se sintiera devorado por la pasión, él especifica con gran puntualidad que no podría casarse. Tales palabras revelan el estado de ánimo que domina a Clitofonte: está interesado en acercarse y seducir a su nueva inquilina, Leucipa, pero dicho interés se halla dominado por la sensualidad y sexualidad; esto ya se anuncia en su reacción al conocerla, cuando la mira impudicamente (ἔβλεπον ἀναιδῶς),³²⁷ y no cambia tras la conversación con Clinias.³²⁸

No sólo el vaticinio de Clinias sobre una futura intimidad sexual entre los jóvenes protagonistas se aleja de las novelas anteriores, también la postura del protagonista es totalmente discordante con los intereses nupciales que demostraron Teágenes, Habrócomes o Quéreas al conocer respectivamente a cada una de sus amadas, pues incluso éste último debió hacer frente al menosprecio infundido por su propio padre cuando reveló su anhelo de contender frente a los muchos pretendientes de Calíroo para casarse con ella. Así la pregunta surge y queda sin respuesta, ya que la calidad de terrible (τὸ δεινόν) que Clitofonte designa al hecho de que su amor por Leucipa crezca, bien podría deberse a que él se sentiría devorado, consumido por su pasión, o quizá este juicio se refiere a los problemas que le ocasionaría con el padre y con los planes asignados por él y aceptados ya por el héroe. Sin duda, es evidente que el joven sólo aspira o pretende la satisfacción inmediata de un deseo. Aunado a que el vaticinio de Clinias lleva una importante carga negativa porque lo emite después de su διδαχή

³²⁷ Véase, *supra*, nn. 309 y 311.

³²⁸ Cf. Ach. Tat., 2. 3, 3 o véase, *supra*, n. 313.

contra las mujeres y el matrimonio cuando afirma categóricamente: “Si se domestica a las fieras salvajes por la costumbre, por ésta es suavizada mucho más también la mujer”.³²⁹

Enseñanzas en contra de las mujeres y el matrimonio. ¿Velada misoginia de Clitofonte?

En medio de la conversación entre Clitofonte y Clinias llega Caricles, amado de éste, para informarle que su padre planea casarlo y, además, con una mujer fea. Según el fenicio, esto fue causa de que su primo comenzara a despotricar en contra de las mujeres,³³⁰ acción que define con el verbo λοιδορεῖν, voz que significa no sólo hablar sin reparo, sino propiamente ultrajar. El mismo protagonista-narrador observa puntualmente la actitud agresiva de Clinias, quien evidencia su rechazo: “Este es el placer de las mujeres. Y se asemeja a la naturaleza de las sirenas, pues también aquéllas matan por el placer de su canto. [...] ¡Oh mujeres, que se atreven a todo! Si aman, matan; si no aman, matan”.³³¹

La διδασκαλία de Clinias comienza con este mordaz ataque en contra del género femenino que —si bien es característico del explotado tópico de la misoginia—³³² no es un elemento presente ni constitutivo en las novelas anteriores. La serie de *exempla* mitológicos,³³³ enlistados por el primo de Clitofonte, le sirven para determinar que las

³²⁹ Ach. Tat., 1. 9, 6: εἰ γὰρ τὰ ἄγρια τῶν θηρίων συνηθεία τιθασεύεται, πολλῶ μᾶλλον ταύτη μαλαχθείη καὶ γυνή.

³³⁰ Ach. Tat., 1. 8, 1: ...τὸ τῶν γυναικῶν γένος λοιδορῶν.

³³¹ Ach. Tat., 1. 8, 2-7: αὕτη γυναικῶν ἡδονή· καὶ ἔοικε τῇ τῶν Σειρήνων γύσει· κάκεῖναι γὰρ ἡδονῇ φονεύουσιν ὥδῆς. [...] ὃ πάντα τολμῶσαι γυναῖκες· κἂν φιλῶσι, φονεύουσι· κἂν μὴ φιλῶσι, φονεύουσι.

³³² M. Madrid, 1999, hace un rapaso por este fenómeno social desde época homérica hasta el helenismo.

³³³ En Ach. Tat., 1. 8. 4-8, Clinias alude a Erifila, Filomela, Estenebea, Aérope, Procne, la esposa de Candaules, Helena, Fedra y Clitemnestra, todas ellas reconocidas por

mujeres poseen, de manera inconfundible e incluso natural, un juicio veleidoso y, por consiguiente, carente de fiabilidad. Es verdad que Caritón y Heliodoro llevan a cabo en sus heroínas un cuidadoso uso del discurso falso,³³⁴ del cual se auxilian para librarse de amenazas que atenten contra su virtud; sin embargo, este empleo nunca está motivado por un objetivo siniestro, jamás tiene el afán de perjudicar al esposo, como sí demuestran las referencias mitológicas aludidas.

La intervención de Clinias también se aleja de los tópicos del género novelístico cuando enarbola una postura en contra del casamiento: "...también éste es el infortunio del matrimonio: marchita la flor de la juventud";³³⁵ dicha reflexión descubre un concepto pernicioso y finito del amor conyugal. Este enérgico rechazo a los lazos nupciales es contrario al modelo que sustentan Caritón, Jenofonte y Heliodoro, ya que en sus argumentos el matrimonio llega como remedio vital para la pareja protagónica, especialmente para el héroe; éste es el recurso a través del cual los jóvenes son salvados del debilitamiento físico y anímico generado por el enamoramiento: las bodas evitan que Quéreas y Habrócomes fenezcan,

buscar de manera deliberada la destrucción de sus esposos y el vilipendio de sus lazos maritales.

³³⁴ Cf. E. Redondo Moyano, 2012, expone que Calíroe y Cariclea, heroínas de Caritón y Heliodoro, respectivamente, son mujeres situadas en época clásica y procedentes de buena cuna; quienes, ante los peligros que deben enfrentar a lo largo de la trama novelesca, se ven en la necesidad de pronunciar elocuentes mentiras, aunque siempre en su defensa y frente a seductores que ponen en peligro el compromiso de fidelidad de los protagonistas. Por tanto, dichos discursos están encaminados a conservar y enaltecer los valores familiares que promueve la novela a través de la conformación de la pareja central, y son además signos de la inteligencia de las heroínas.

³³⁵ Ach. Tat., 1. 8, 9: ...καὶ τοῦτ' ἔστι τοῦ γάμου τὸ ἀτύχημα· μαραίνει τὴν ἀκμήν.

impiden que se apague su hermosura.³³⁶ Asimismo, en estas dos primeras novelas, la unión entre la pareja es concebida como proyecto a largo plazo, incluso en Jenofonte los diálogos de los recién casados reflejan votos de fidelidad mutua para un futuro que se dibuja como intemporal.³³⁷

Es importante recordar que Clitofonte es quien hace su relato a un extraño en el templo de Astarté, esto es, los juicios del joven protagonista juegan el rol de narrador y es él quien refiere con abundancia las temáticas misóginas; es el protagonista quien termina inmiscuido en conversaciones con personajes secundarios que tienen percepciones reciamente negativas sobre la naturaleza femenina. Así, después de Clinias, Clitofonte se encuentra con Menelao en el barco en el cual escapa con Leucipa:

Viendo muy triste a Menelao por haber recordado sus penas y que Clinias lloraba en secreto la memoria de Caricles, queriendo alejarlos de su aflicción, emprendo **un discurso con una distracción erótica**, ya que Leucipa no estaba presente, sino que dormía en el interior de la nave. Así pues, les digo, sonriendo:

—¡Cómo me supera Clinias, por mucho! Pues quería hablar contra las mujeres, como acostumbra. Y ahora más fácilmente podría hablar, en efecto, porque encontró a quien comparte sus ideas de amor. No sé, pues, cómo está ahora de moda el amor a los varones.³³⁸

³³⁶ Cf. Charito, 1. 1, 7-13; X., *Eph.*, 1. 4, 4 – 7. 4; Hld., 3. 10, 4 – 11, 2.

³³⁷ Cf. X., *Eph.*, 1. 9, 2-9.

³³⁸ Ach. Tat., 2. 35, 1-3: Ὅρων οὖν τὸν Μενέλαον ἔγωγε κατηφῆ πάνυ τῶν ἑαυτοῦ μεμνημένον, τὸν δὲ Κλεινίαν ὑποδακρύνοντα μνήμη Χαρικλέους, βουλόμενος αὐτοὺς τῆς λύπης ἀπαγάγειν, ἐμβάλλω λόγον ἐρωτικῆς ἐχόμενον ψυχαγωγίας· καὶ γὰρ οὐδὲ ἡ Λευκίπη παρῆν, ἀλλ' ἐν μυχῶ ἐκάθευδε τῆς νηός. λέγω δὴ πρὸς αὐτοὺς ὑπομειδιῶν· Ὡς παρὰ πολὺ κρατεῖ μου Κλεινίας· ἐβούλετο γὰρ λέγειν κατὰ γυναικῶν, ὥσπερ εἰώθει. ῥᾶον δὲ ἂν εἴποι νῦν ἦτοι, ὡς κοινωνὸν ἔρωτος εὐρών. οὐκ οἶδα γὰρ πῶς ἐπιχωριάζει νῦν ὁ εἰς τοὺς ἄρρενας ἔρωτος.

Con este comentario, Clitofonte da pie a una segunda conversación con tintes misóginos, esta ocasión en voz explícita de Menelao. Se hace el señalamiento “voz explícita”, porque quien comienza el diálogo y quien establece la tendencia de la disertación —esto es, el fenicio—, es quien verdaderamente, en su desempeño como protagonista-narrador, pareciera guardar dichos juicios. Especialmente por la insistencia que se observa al reiterar en la imagen negativa de las mujeres, ello aunado a la impresión cuestionable y ciertamente endeble de la virtud de la heroína; la cual, según los tópicos del género debe distinguirse por su calidad inquebrantable ante la percepción del escucha o lector.³³⁹ Es importante recordar que aun cuando las acciones de Calírroe, son cuestionadas ya por Quéreas, ya por Dionisio, Caritón —el narrador extradiegético— se encarga en cada momento de dilucidar las decisiones de su heroína y de acrisolar su imagen honesta. En cambio, como podrá observarse más adelante, la integridad de Leucipa permanece hasta la segunda parte de la obra bajo un deliberado velo de silencios del protagonista-narrador y debe ser incluso puesta a prueba.

El Clitofonte osado y seductor

Las actitudes del protagonista oscilan entre el atrevimiento y la pusilanimidad. Observemos la primera. Una picadura que sufre Clío es pretexto para que Clitofonte finja ante Leucipa haber sido también herido por una abeja, lo que le permite suplicar a la joven que le aplique el mismo remedio otorgado a la esclava, con la salvedad de que la fingida picadura está en sus labios. Leucipa posa su boca sobre la del joven y recita un encantamiento de sanación.³⁴⁰

³³⁹ Cf. K. De Temmerman, 2007; M. T. Quintanilla Zanuy, 2005; E. Redondo Moyano, 2002-2003; J. Helms, 1966.

³⁴⁰ Cf. Ach. Tat., 2. 7, 1-5; dicho encantamiento es definido con el término *κατεπαδεῖν*, que significa embrujar, acepción que después el propio Clitofonte utiliza para

Clitofonte, no satisfecho con el remedio, manifiesta su verdadera intención: “Y yo, entonces, abrazándola, me puse a besarla abiertamente”.³⁴¹ Y, ante la perplejidad de la joven, justifica así su beso y reclama más medicina:

—Beso a la encantadora, porque remedió mi dolor. [...] ¡Ay de mí!, queridísima, de nuevo estoy herido: más dolorosamente, pues hacia el corazón fluye la herida y siente necesidad de tu encantamiento. Ciertamente pienso que también tú llevas una abeja sobre la boca, porque también estás llena de miel y tus besos hieren. Pero te pido que hagas el conjuro otra vez, y que no hagas correr rápido el encantamiento y de nuevo provoques la herida.

Y, al tiempo que hablaba, la abrazaba con más fuerza y la besaba más libremente. Y ella lo toleraba, pretendiendo impedirlo. En esto, habiendo visto de lejos que la sirvienta se acercaba, nos separamos; yo, sin quererlo y entristecido; y ella, no sé cómo estaba.³⁴²

En las palabras del joven se revela el conocido tópico de la herida de amor;³⁴³ argumentos que ciertamente descubren no poca experiencia en las técnicas típicas del cortejo. Las

explicar sus técnicas de seducción con Leucipa (2. 19, 1). Hld., 7. 10, 1, emplea el mismo verbo como preludeo a la pasión de Ársace por Teágenes.

³⁴¹ Ach. Tat., 2. 7, 5: *καὶ γὰρ τότε δὴ περιβαλὼν φανερώς κατεφίλουν*.

³⁴² Ach. Tat., 2. 7, 5-7: *φιλω, ὅτι μου τὴν ὀδύνην ἰάσω. [...] Οἴμοι, φιλάτη, πάλιν τέτρωμαι χαλεπότερον· ἐπὶ γὰρ τὴν καρδίαν κατέρρευσε τὸ τραῦμα καὶ ζητεῖ σου τὴν ἐπωδὴν. ἦ που καὶ σὺ μέλιτταν ἐπὶ τοῦ στόματος φέρεις· καὶ γὰρ μέλιτος γέμεις, καὶ τιτρώσκει σου τὰ φιλήματα. ἀλλὰ δέομαι, κατέπασσον αὐθις καὶ μὴ ταχὺ τὴν ἐπωδὴν παραδράμης καὶ πάλιν ἀγριάνης τὸ τραῦμα. καὶ ἄμα λέγων τὴν χεῖρα βιαιότερον περιέβαλλον καὶ ἐφίλουν ἐλευθερωτερον· ἡ δὲ ἠνείχετο, κωλύουσα δῆθεν. ἐν τούτῳ πόρρωθεν ἰδόντες προσιοῦσαν τὴν θεραπείαν διελύθημεν, ἐγὼ μὲν ἄκων καὶ λυπούμενος, ἡ δὲ οὐκ οἶδ' ὅπως εἶχεν.*

³⁴³ Los labios, el beso de la amada y la picadura punzante de la abeja son símiles utilizados por Dafnis para expresar la herida de amor; cf. Longus, 1. 18, 1.

expresiones de Clitofonte dejan ver a un joven con amplias habilidades retóricas para la persuasión y conquista sentimental; incluso, los actos previos al beso sin duda también evidencian a un muchacho con vastos recursos de interacción con las mujeres. En esta escena, Clitofonte conserva la voz del protagonista-narrador y desde su limitada conciencia narrativa señala tan sólo sus emociones ante la situación, y afirma que desconoce las de la doncella, de quien afirma “y ella, no sé cómo estaba”. Enseguida da paso a un episodio en el cual él se reconoce frente al suceso: “Así pues, yo estaba mejor y lleno de esperanzas, y sentía que el beso se asentaba en mí como un objeto tangible y preservaba rigurosamente el beso, guardándolo como un tesoro **de placer** que por primera vez es grato para **un enamorado**. [...] Sé que antes no me había deleitado así en el corazón. Y entonces, por primera vez, supe que nada rivaliza **en placer** con un beso de amor”.³⁴⁴

Si bien Clitofonte se reconoce como enamorado (ἐραστής) y alude al placer (ἡδονή) que es propio de un beso de amor, no existe una autodeterminación frente a la disyuntiva que enfrenta; esto es, él no decide frente a la emoción que cree reconocer, ni toma una postura respecto a Leucipa; enfrentarse a su padre para cancelar el matrimonio que éste le ha pactado y revelar sus sentimientos por esta joven bizantina no se vislumbra como una opción. Los héroes de Caritón, de Jenofonte y de Heliodoro, a partir de que se reconocen como enamorados, anhelan o esperan conseguir a la amada mediante el matrimonio legal, lo cual sucede, en el caso de Quéreas por mediación del pueblo siracusano y en el caso de

³⁴⁴ Ach. Tat., 2. 8, 1-3: Ἦρών οὖν ἐγεγόνειν καὶ μεστὸς ἐλπίδων, ἡσθόμην δὲ ἐπικαθημένου μοι τοῦ φιλήματος ὡς σώματος. καὶ ἐφύλαττον ἀκριβῶς ὡς θησαυρὸν τὸ φίλημα τηρῶν **ἡδονῆς**, ὃ πρῶτον ἐστὶν **ἐραστῆ** γλυκύ. [...] οὐκ οἶδα δὲ οὕτω πρότερον ἡσθεὶς ἐκ τῆς καρδίας· καὶ τότε πρῶτον ἔμαθον ὅτι μηδὲν ἐρίζει **πρὸς ἡδονὴν** φιλήματι ἐρωτικῷ.

Habrócomes por decisión de los padres de ambos jóvenes,³⁴⁵ Teágenes es, incluso, elevado al sacerdocio bajo el cobijo de su suegro Hidaspes; pero existe en él una actitud clara y determinada por casarse con la amada. En cambio, en el caso de Clitofonte, aunque sus palabras parecen referirse a un enamoramiento, sus sentimientos no son precisados con claridad, y tampoco se concreta la relación que aspira a conseguir; sólo confiesa haber ganado audacia (θρασύτης):

...me acerco a ella, **habiéndome vuelto más audaz** a partir de mi primer **ataque**, como un soldado ya victorioso y **poco preocupado** de la guerra. Pues muchas eran las cosas que me armaban entonces para tener coraje: vino, **amor**, esperanza, soledad. Y sin decir nada, pero como ante una **labor acordada —como era—**, abrazando a **la muchacha**,³⁴⁶ empecé a besarla. Pero cuando también intentaba hacer algo **con ventaja**, un ruido surgió atrás de nosotros y, perturbados, nos pusimos de pie.³⁴⁷

Ese primer beso, del cual él mismo había puntualizado que desconocía por completo la respuesta de Leucipa, genera en él una actitud confiada que parece rayar en el atrevimiento (θρασύτερος), pues, confirmando una vez más su experiencia en los asuntos del amor, asemeja su empresa de conquista con la guerra. Para él, ese primer acercamiento (προσβολή)

³⁴⁵ En la obra de Hld., 4. 6, 3-7, Teágenes, al enterarse por mediación de Calasiris de que Cariclea también lo ama, echa a correr para pedirla a su padre, afirmando: “Por lo que a mí respecta, ni la muerte me importa, con tal de conseguir a Cariclea. [...] Ningún otro mientras yo viva desposará a Cariclea: ni mi mano ni mi espada, con seguridad, se quedarán inactivas”.

³⁴⁶ Véase, *supra*, n. 318.

³⁴⁷ Ach. Tat., 2. 10, 3-4: ...πρόσειμι πρὸς αὐτὴν **θρασύτερος γενόμενος** ἐκ τῆς πρώτης **προσβολῆς**, ὥσπερ στρατιώτης ἤδη νενικηκῶς καὶ τοῦ πολέμου **καταπεφρονηκῶς**: πολλὰ γὰρ ἦν τὰ τότε ὀπλίζοντά με θαρρεῖν, οἶνος, **ἔρωσ**, ἐλπίς, ἐρημία· καὶ οὐδὲν εἰπὼν, ἀλλ’ ὡς ἐπὶ **συγκείμενον ἔργον**, ὡς εἶχον, περιχυθεὶς **τὴν κόρην** κατεφίλουν. ὡς δὲ καὶ ἐπεχείρουν τι **προὔργου** ποιεῖν, ψόφος τις ἡμῶν κατόπιν γίνεται· καὶ ταραχθέντες ἀνεπηδήσαμεν.

es el inicio de un ataque que siente ya ganado, pues él se reconoce como desdeñoso (καταπεφρονηκώς) ante un galanteo que define como “labor acordada” (συγκείμενον ἔργον). Pese a ello, señala que es el amor (ἔρωτος), entre otros elementos, el motor que lo impulsa en su empresa; aunque esta emoción que no parece ambicionar, por el momento, una unión matrimonial, sino una satisfacción inmediata, algo “de más importancia” (προὔργου) que un beso. Clitofonte lo expresa así:

Habiendo dejado transcurrir unos pocos días, dialogaba yo con Leucipa: “¿Hasta cuándo vamos a quedarnos en los besos, queridísima? Hermosos son los comienzos. Agreguemos ya algo también más erótico. Anda, impongámonos la necesidad de un compromiso. Pues si Afrodita nos inicia, ningún otro dios resultará mejor”. Tras repetir esto muchas veces, había persuadido a **la muchacha**³⁴⁸ para que me admitiera durante la noche en su alcoba, con la ayuda de Clío, que era su doncella.³⁴⁹

Esta invitación del fenicio, con el despliegue de sus técnicas de cortejo, lo presenta como un joven resuelto y osado sexualmente que reclama una demostración más sensual (πίστις ἐρωτική) que un cortejo inicial. El propio Clitofonte —durante su viaje de huida con Leucipa— declara a su nuevo amigo Menelao sobre su asiduidad a los prostíbulos, lo cual bien explicaría su avidez y experiencia en el plano sexual.³⁵⁰ Según el relato del fenicio, él convence a Leucipa para que lo admita en su alcoba, ya que la relación entre ambos habría

³⁴⁸ Véase, *supra*, n. 318.

³⁴⁹ Ach. Tat., 2. 19, 1-2: Μέχρι τίνος ἐπὶ τῶν φιλημάτων ἰστάμεθα, φιλάτη; καλὰ τὰ προοίμια. προσθῶμεν ἤδη τι καὶ ἐρωτικόν. φέρε, ἀνάγκην ἀλλήλοις ἐπιθῶμεν πίστεως. ἂν γὰρ ἡμᾶς Ἀφροδίτη μυσταγωγῆσθαι, οὐ μὴ τις ἄλλος κρείττων γένηται τῆς θεοῦ. ταῦτα πολλάκις κατεπάδων ἐπεπέικειν **τὴν κόρη**ν ὑποδέξασθαι με νυκτὸς τῷ θαλάμῳ, τῆς Κλειοῦς συνεργούσης, ἣτις ἦν αὐτῇ θαλαμηπόλος.

³⁵⁰ Cf. Ach. Tat., 2. 37, 5; hecho afianzado por Clitofonte con una minuciosa descripción de un orgasmo femenino en 2. 37, 6-10.

seguido avanzando, pues, según él, ellos habían acordado verse en casa el día que sucede el rapto de Calígone. Si este diálogo existió, debió haber habido mayor contacto entre los dos que él no detalla, a pesar de que en otras situaciones se regocija con los pormenores. No deja de llamar la atención, por un lado, el minucioso retrato que Clitofonte hace sobre la rutina que los sirvientes llevaban a cabo para aislar a la joven durante la noche y resguardar con ello su doncelez y, por otro, la precisa descripción de la habitación de Leucipa. Ambos retratos bien podrían ser exhibidos por el protagonista-narrador para afianzar, sin lugar a duda, su visita en aquel lugar. El recurso de la descripción está inserto aquí a manera de prueba ante un hecho que se presenta ambiguo, pues, fungiendo el héroe como narrador, el receptor del relato no tiene certeza de la veracidad de la invitación de Leucipa a Clitofonte para encontrarse clandestinamente en su alcoba, ni de la presencia de éste en aquel lugar.³⁵¹

Más adelante, Clitofonte desarrolla una relación amorosa con Melita, creyendo muerta a Leucipa; acepta a la efesia y hace votos de fidelidad con ella en el templo de Isis. Con todo, según el relato del fenicio, el encuentro sexual entre ambos es un intercambio pactado en el que ella se compromete a ayudar a la pareja protagónica a escapar. No obstante, no deja de llamar la atención las emociones que turban a Clitofonte en brazos de la hermosa Melita:³⁵²

³⁵¹ No deja de resultar extraño que, habiendo insistido tanto en un encuentro sexual, Clitofonte *desperdicie* la complicidad de las aguas y el barco —durante el cual estuvieron por tres días antes de ser terriblemente azotados por una cruel tormenta— y emplee su tiempo en conversaciones de tintes misóginos con su nuevo amigo Menelao o en otras actividades que no menciona. Cf. Ach. Tat., 2. 33, 1 – 3. 5, 4.

³⁵² Esta es la descripción que Clitofonte, en su propia voz, desde su propio juicio, hace de Melita, 5. 13, 1-2: “En realidad era hermosa, y dirías que su rostro estaba untado con leche y que una rosa estaba injertada en sus mejillas. Su mirada resplandecía con el fulgor de

Entonces, cuando me liberó y me abrazó, llorando, experimenté sentimientos humanos y verdaderamente tuve miedo del Amor [...] Así pues, mientras ella me estaba apretando, yo consentía, y cuando me abrazaba, no me oponía a sus abrazos, y ocurrió cuanto Eros quiso, no estando nosotros necesitados de colchón ni de algún otro recurso amoroso para la práctica. El Amor es un sofista autodidacta e improvisado y que se hace de cualquier lugar para su misterio. Lo simple es más grato para Afrodita que lo muy elaborado, pues tiene el placer natural.³⁵³

Todas las expresiones de Clitofonte parecen referir la escena típica de amor en la novela griega; sin embargo, ésta sucede entre el protagonista y la seductora efesia, una mujer con la que comparte y disfruta lo que, a partir de sus expresiones, se revela como un verdadero acto gozoso.

El Clitofonte inseguro y cobarde

Observemos ahora la faceta timorata del protagonista. Clitofonte explica que acude a su esclavo Sátiro —de quien también recibe lección de cortejo e incluso se ha adelantado y ya tiene un plan— en busca de ayuda y recibe de él esta advertencia: “...Pero es necesario que también **asedies a la muchacha** no sólo hasta los ojos, sino que también digas una palabra

Afrodita. Su cabellera era abundante y espesa y de color dorado, de modo que admití que había visto a la mujer no con desagrado”. En contraposición con la descripción inicial que hace de Leucipa, a quien no compara con ninguna diosa; cf. 1. 4, 3.

³⁵³ Ach. Tat., 5. 27, 2-4: ὡς οὖν με ἔλυσε, καὶ περιέβαλε κλαίουσα, ἔπαθόν τι ἀνθρώπινον, καὶ ἀληθῶς ἐφοβήθη τὸν Ἔρωτα [...] περιβαλούσης οὖν ἠνειχόμεν καὶ περιπλεκομένης πρὸς τὰς περιπλοκάς οὐκ ἀντέλεγον, καὶ ἐγένετο ὅσα ὁ Ἔρωσ ἠθέλεν, οὔτε στρωμνῆς ἡμῶν δεηθέντων, οὔτε ἄλλου τινὸς τῶν εἰς παρασκευὴν ἀφροδισίων. αὐτουργὸς γὰρ ὁ Ἔρωσ καὶ αὐτοσχέδιος σοφιστής, καὶ πάντα τόπον αὐτῷ τιθέμενος μυστήριον. τὸ δὲ ἀπερίεργον εἰς Ἀφροδίτην ἦδιον μᾶλλον τοῦ πολυπράγμονος· αὐτοφυῆ γὰρ ἔχει τὴν ἡδονήν.

más atrevida”.³⁵⁴ En su propuesta, el esclavo recomienda al fenicio actuar y para ello utiliza el verbo *πειρᾶν* que significa esforzarse, seducir, pero también corromper, acción que toma más fuerza al referirse simplemente a “la muchacha” (*κόρη*), a quien, por cierto, no llama ni doncella (*παρθένος*) ni por su nombre, Leucipa. Esta despersonalización de la protagonista en el plan de Sátiro refuerza la connotación de la voz *πειρᾶν* como una atracción que busca un encuentro sexual fortuito.

El esclavo sigue explicando que debe iniciar un contacto físico insinuante y que debe observar la reacción de Leucipa.³⁵⁵ El joven contesta: “Plausiblemente, por Atenea me instruyes para la empresa. Pero temo **no ser atrevido** y que resulte **un cobarde** practicante del amor”.³⁵⁶ En esta conversación, el fenicio va un paso más allá que en su anterior y didáctico encuentro con Clinias y aquí, ante el esclavo, distingue sus temores en el cortejo, actitud que precisa como *ἄτολμος*,³⁵⁷ esto es, recela de una falta de arrojo, de un proceder tímido y se reconoce como *δειλός*:³⁵⁸ miedoso, cobarde. Dicho término suele ser empleado

³⁵⁴ Ach. Tat., 2. 4, 3: δεῖ δέ σε καὶ **τὴν κόρην** μὴ μέχρι τῶν ὀφθαλμῶν **πειρᾶν**, ἀλλὰ καὶ ῥῆμα δριμύτερον εἰπεῖν.

³⁵⁵ Este mismo método, el rozar la mano y buscar una reacción del amado, es referido por Musae., 114-120.

³⁵⁶ Ach. Tat., 2. 4, 4: Πιθανῶς μὲν, ἔφην, νῆ τὴν Ἀθηνᾶν, εἰς τὸ ἔργον παιδοτριβεῖς· δέδοικα δὲ μὴ **ἄτολμος** καὶ **δειλὸς** ἔρωτος ἀθλητῆς γένωμαι.

³⁵⁷ Hld., 7. 20, 2 pone en voz de la esclava Cíbele el adjetivo *ἄτολμος* para reclamar a Teágenes su rotundo rechazo al interés que muestra la ama Ársace por él.

³⁵⁸ Caritón utiliza, en su rol de narrador, la expresión *δειλός* para describir la emoción de Dionisio ante la gran expectación que generan él y su esposa a su llegada a Babilonia (4. 7, 6), pues teme el asedio de nuevos seductores; *δειλός* es también el adjetivo que elige Quéreas para desaprobar su propia inercia al ver a Calíroo junto a Dionisio en el juicio (5. 2, 5). Hld., 2. 1, 2 emplea este adjetivo en voz de Teágenes para reprocharse la pasividad que

por los personajes en la novela erótica para expresar una actitud apocada ante el ímpetu que exige el papel de enamorado;³⁵⁹ incluso Clitofonte entiende la vileza que denota la expresión cuando más adelante él mismo proclama: “Sobre todo el género de los esclavos es muy **cobarde** en aquellas cosas que son de temer”.³⁶⁰

Sátiro no desiste y lo incita a no desperdiciar la oportunidad de convivencia con la joven, dejándolo dubitativo con esta frase: “Teniendo en ti mismo a tal dios, ¿eres **cobarde** y temes?”.³⁶¹ Clitofonte, a diferencia de otros protagonistas de novela, no carece de experiencia en encuentros sexuales ocasionales, lo cual debería darle seguridad frente a Leucipa. Sin embargo, él afirma:

Habiendo dicho esto salió del cuarto. Yo, estando a solas y **habiendo sido estimulado** por Sátiro, me preparaba para **la osadía** ante **la doncella**: “¿Hasta cuándo, **poco hombre**, callarás? ¿Por qué eres **un cobarde** soldado de un dios valiente? ¿Esperas

puso en peligro a su amada, ahora que se encuentra ante un cadáver que, sin saberlo, piensa que es de Cariclea. Δειλός en voz de Calasiris sirve para explicar a Cnemón que la ausencia del amado es motivo de miedo para el enamorado (6. 5, 4).

³⁵⁹ En la novela griega, δειλός está en voces masculinas, excepto en la obra de Jenofonte, quien lo utiliza en dos ocasiones para que Antía llame cobarde a Habrócomes por su dilación para amarla (1. 9, 4) y después lo emplea la heroína para definir el estado de ánimo que la embarga frente a la disyuntiva de beber o no la pócima que le arrebatará la vida para preservar la virtud de su matrimonio con Habrócomes y evitar una unión con el seductor Perilao (3. 6, 3).

³⁶⁰ Ach. Tat., 7. 10, 5: μάλιστα γὰρ τὸ τῶν δούλων γένος ἐν οἷς ἂν φοβηθῆ σφόδρα **δειλόν** ἐστίν. La vileza que guarda la significación del vocablo también la refiere Caritón, pues coloca la expresión δειλός en dos ocasiones en voz del pirata Terón para describir a sus compañeros de pillaje; cf. Charito, 1. 7, 2; 1. 9, 5.

³⁶¹ Ach. Tat., 2. 4, 5: τοιοῦτον οὖν ἐν σεαυτῷ θεὸν ἔχων, **δειλὸς** εἶ καὶ φοβῆ;

que **la muchacha**³⁶² se acerque a ti?” A continuación, agregaba: “¿Por qué, malaventurado, no te controlas? ¿Por qué no amas lo que debes? Tienes dentro a otra **doncella** hermosa. Ámala, mírala, es posible para ti casarte con ella”.³⁶³

Las palabras de Sátiro son para Clitofonte un estímulo (*παροξύνειν*) para poner en marcha el plan de seducción urdido por el esclavo; dicha empresa es definida por el fenicio como *εὐτολμία*, un sustantivo que refiere coraje, el atrevimiento que le exige dicha tarea ante Leucipa, a quien distingue en medio de esta situación de titubeo claramente como una doncella (*παρθένος*). Lógicamente, este impulso que llega al protagonista por mediación de un tercero no deriva en determinación, pues Clitofonte, dubitativo, tiene una disquisición personal, en la cual se llama a sí mismo *ἄναδρος*; esto es, falta de virilidad, impotente, por causa de una actitud que ya había exteriorizado frente a Sátiro, la cobardía: *δειλός*. La insistencia en esta característica del héroe trabaja en función de acreditarla como intrínsecamente suya, persistiendo en que la falta de resolución sea un distintivo de su carácter.³⁶⁴

³⁶² Véase, *supra*, n. 318.

³⁶³ Ach. Tat., 2. 5, 1-2: Ταῦτα εἰπὼν ἐχώρησεν ἔξω τῶν θυρῶν· ἐγὼ δὲ κατ’ ἐμαυτὸν γενόμενος καὶ ὑπὸ τοῦ Σατύρου **παροξυνθείς**, ἤσκουν ἐμαυτὸν εἰς **εὐτολμίαν** πρὸς **τὴν παρθένον**. Μέχρι τίνος, **ἄναδρε**, σιγᾶς; τί δὲ **δειλός** εἶ στρατιώτης ἀνδρείου θεοῦ; **τὴν κόρη**ν προσελθεῖν σοὶ περιμένεις; εἶτα προσετίθην· Τί γάρ, ὦ κακόδαιμον, οὐ σωφρονεῖς; τί δὲ οὐκ ἐρᾶς ὧν σε δεῖ; **παρθένον** ἔνδον ἔχεις ἄλλην καλήν· ταύτης ἔρα, ταύτην βλέπε, ταύτην ἔξεστὶ σοὶ γαμεῖν.

³⁶⁴ El proceder de Clitofonte encuentra similitudes con un héroe como Jasón. E., *Med.*, 465-472, coloca en voz de su heroína un enérgico reclamo a su amado, en el cual Medea destaca la falta de virilidad (*ἄναδρος*), su audacia (*εὐτολμία*) y especialmente la desvergüenza (*ἀναίδεια*) como características tristemente distinguibles en su pareja: “¡Oh monstruo de maldad!, pues esa es la mayor infamia que puedo proferir con mi lengua respecto

La cobardía del protagonista emerge también en otras situaciones; por ejemplo, durante el rapto de su media hermana Calígone, llama la atención la morosidad del fenicio y resalta su falta de valentía y osadía para actuar en su defensa, quizá porque intuía que podía obtener un beneficio por tal acto.³⁶⁵ Más adelante, cuando él se adentra en la habitación de Leucipa y son descubiertos por la madre de la joven, Pantea, Clitofonte narra que huye de ahí presuroso, reaccionando como si todavía existiera algún impedimento para formalizar un compromiso con la joven. Esta forma de actuar demuestra tanto la cobardía del fenicio, como podría confirmar que sus intenciones con Leucipa no van más allá de un encuentro fortuito,

a tu **cobardía**. ¿Has venido a nosotros? ¿Has venido siendo el peor enemigo de los dioses, mío y de todo el género humano? Ni **osadía** ni **valor** es mirar de frente a los amigos tras haberlos maltratado, sino el mayor de todos los vicios que habitan entre los hombres: el **impudor**”: ὃ παγκάκιστε, τοῦτο γάρ σ’ εἰπεῖν ἔχω / γλώσσηι μέγιστον εἰς **ἀνανδρίαν** κακόν· / ἦλθες πρὸς ἡμᾶς, ἦλθες ἔχθιστος γεγώς / [θεοῖς τε κἀμοὶ παντί τ’ ἀνθρώπων γένει]; / οὔτοι **θράσος** τόδ’ ἐστὶν οὐδ’ **εὐτολμία**, / φίλους κακῶς δράσαντ’ ἐναντίον βλέπειν, / ἀλλ’ ἡ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων / πασῶν, **ἀναίδει**’. Traducción de J. A. López Férrez, Cátedra, 2001.

³⁶⁵ Cf. Ach. Tat., 2. 18, 4-6: “Nosotros pensamos que eran mujeres. Después que levantamos la pira, de repente gritando, corren a una y apagan nuestras antorchas y, mientras por la consternación huíamos desordenadamente, sacando sus espadas, raptan a mi hermana y la meten en el bote. Embarcando inmediatamente, se alejaron como un ave. En cuanto a nosotros, unos huimos, no habiendo visto ni oído nada; pero otros vieron y se pusieron a gritar [...] Yo tomé un respiro por haberse así puesto fin a mis esponsales de modo inesperado, mas sin embargo me preocupaba por mi hermana, que había caído en tal desgracia”.

pues no hay que olvidar que el secuestro de su hermana ya había acaecido, sin que existieran entonces razones suficientes para seguir cultivando un amor clandestino.³⁶⁶

Es importante destacar que, durante este episodio, Clitofonte, quien suele reparar en pequeños detalles, no menciona ni una sola vez la situación ni emocional ni física de Leucipa; así, el receptor de la obra ignora cómo se siente ella, en qué parte de la habitación se encuentra o cómo lo recibió. Clitofonte explica que, después de este episodio, considera, junto con Sático, escapar antes del amanecer y de que la sirvienta Clío, al ser torturada, los delatara; decisión que ciertamente no lo afianza como un joven osado ni determinado, sino más bien como un oportunista.³⁶⁷

Pérdida de la objetividad de protagonista-narrador

Es posible reconocer varios episodios en los cuales Clitofonte narra más allá de lo que él pudo haber sabido o reconocido, perdiendo la objetividad de su perspectiva. Por ejemplo, cuando Pantea se enfrenta con su hija, el efesio señala: “Leucipa, por su parte, cuando estuvo sola y repleta de las palabras de su madre, tenía toda clase de sentimientos. Estaba afligida,

³⁶⁶ Cf. Ach. Tat., 2. 23, 3-6: “Y al tiempo que hablaba, también llegamos ante las puertas de mi amada. Y él me dejó, en tanto yo entraba, luego que Clío me admitió sin ruido, mientras yo temblaba con un doble temblor [...] Pero apenas había yo entrado a la alcoba de la joven, sucede algo así en cuanto a la madre de la muchacha: Ocurrió que la intranquilizaba un sueño [...] Intranquila por el miedo, como estaba, se levanta y corre a la alcoba de su hija, pues estaba cerca, apenas me había yo acostado. Yo, habiendo escuchado el ruido de las puertas al abrirse me levanté inmediatamente. Pero ella estaba junto al lecho. Entonces, habiendo yo comprendido el mal, salto y atravieso las puertas a la carrera. Sático me recibe tembloroso y preocupado; luego, huimos en medio de las tinieblas y llegamos a nuestras habitaciones”.

³⁶⁷ Cf. Ach. Tat., 2. 25, 3 – 26, 3.

se avergonzaba, estaba enojada. Estaba afligida porque había sido descubierta; se avergonzaba porque había sido censurada y estaba enojada porque no era creída”.³⁶⁸ Clitofonte prosigue con una amplia y detallada enseñanza sobre las emociones, difícilmente propia de un joven como él que se presenta ante Clinias y Sátiro como timorato. Aunque el protagonista no señala su edad en el momento de iniciar su relato con el extraño en el templo de Astarté, pareciera que lo contado por él no ha sucedido hace mucho, debido a la frecuente precisión temporal que enmarca su narración.³⁶⁹ Asimismo, la sabiduría que encuadra sus explicaciones, especialmente las psicoemocionales, no se ajustan a un hombre joven como él que ha debido recibir las instrucciones de amigos para encarar sus emociones por Leucipa.

Una situación similar sucede cuando explica la profundidad de las emociones en el alma de Melita al descubrir, a través de la carta de Leucipa, la verdadera relación que unía a Clitofonte con esta joven.³⁷⁰ Asimismo, es absurdo que el protagonista conociera con tal exactitud los detalles de la escena en la cual la efesia pide al guardia Pasión —quien, por

³⁶⁸ Ach. Tat., 2. 29, 1: Ἡ δὲ Λευκίππη καθ’ ἑαυτὴν γενομένη καὶ τῶν τῆς μητρὸς γεμισθεῖσα ῥημάτων παντοδαπὴ τις ἦν. ἤχθετο, ἠσχύνετο, ὠργίζετο. ἤχθετο μὲν πεφωραμένη, ἠσχύνετο δὲ ὄνειδιζομένη, ὠργίζετο δὲ ἀπιστουμένη.

³⁶⁹ A lo largo de la obra, son comunes las acotaciones temporales, haciendo pensar que los hechos no tienen demasiada antigüedad, por la frescura con que son guardados por el personaje-narrador. Véase, por ejemplo: 2. 3, 3; 2. 7, 1; 2. 11, 1; 2. 19, 1; 2. 23, 1; 2. 30, 2; 3. 1, 1; 3. 9, 1; 3. 9, 3; 3. 24, 3; 4. 15, 1; 5. 1, 1; 5. 6, 1; 5. 8, 2; 5. 10, 1; 5. 10, 2; 5. 10, 3; 5. 17, 1.

³⁷⁰ Cuando Tersandro reaparece de la muerte, mete preso a Clitofonte, episodio durante el cual éste pierde, durante el forcejeo, la carta en la que Leucipa se reconocía bajo la apariencia de la maltrecha esclava Lacena. Después de que Melita descubre el engaño, el narrador describe a detalle el dolor en el alma de la efesia, quien se siente burlada. Cf. Ach. Tat. 5. 24, 1-3.

cierto, ella misma colocó para que custodiara la celda de Clitofonte mientras ella yacía con el joven fenicio— que favorezca la huida del héroe.³⁷¹ En realidad es difícil que el protagonista-narrador conociera todo lo ocurrido con Melita después de que ésta lo ayuda a escapar de prisión, pues, según su relato, ellos no vuelven a convivir; motivo por el cual, tampoco podría narrar el amplio episodio posterior en el que Tersandro increpa a su esposa por la relación que ésta entabló con el fenicio.³⁷²

¿Un héroe de novela en transición?

Clitofonte es un héroe que presenta los tópicos distintivos de la novela de amor y aventuras: juventud, enamoramiento a primera vista, familia de estirpe, educación selecta. No obstante, el autor desarrolla dichos temas de modo diferente a sus predecesores: el protagonista de Aquiles Tacio no concibe el matrimonio como solución a su enfermedad de amor, sino que busca satisfacer su deseo (ἐπιθυμία) con miradas impúdicas (ἀναιδῶς), besos robados y encuentros clandestinos que muestran su atrevimiento (θρασύτερος). El desinterés por el compromiso formal con la amada no es el único aspecto que aleja a Clitofonte de Quéreas o de Habrócomes, pues el fenicio es el único de los protagonistas de novela que consuma un encuentro sexual con una mujer distinta a la amada y dicha cita, según sus propias palabras, parece haber sido motivo de gran placer. En este héroe, el surgimiento del amor intempestivo es ocasión para practicar las técnicas de seducción y no, como es normal entre las novelas de amor y aventuras, de despertar el espíritu valeroso necesario para defender la dignidad de la pareja. De hecho, las respuestas de Clitofonte en momentos de tensión carecen de la

³⁷¹ Cf. Ach. Tat., 6. 2, 4-6.

³⁷² Cf. Ach. Tat., 6. 9, 1-11, 2.

contundencia y gallardía propias del héroe enamorado. Por ejemplo, cuando la pareja huye y se embarca hacia Alejandría y después son capturados por los piratas, él señala:

Así pues, luego que se hizo de noche y yacíamos como estábamos, atados, y los guardianes dormían, entonces, **como era natural** en ese momento, empecé a llorar por Leucipa. [...] ¡Oh tú, que fuiste fiel ante la vicisitud del amor, y devota para el amante desgraciado! ¡Qué bonitos los adornos de tus esponsales: alcoba, la prisión; tálamo, el suelo; collares y brazaletes, cuerdas y lazos; y junto a ti, como conductor de la novia, duerme un pirata. Y en vez de himeneos se te canta un treno...³⁷³

Capturados ambos en prisión, Clitofonte llora por Leucipa, aunque la expresión “como era natural en ese momento” suena artificial, haciendo surgir la duda: si el llanto se debe verdaderamente a su preocupación por Leucipa, o si acaso los lamentos son expresiones del miedo que siente por sí mismo ante tal peligro. Ahora bien, Clitofonte se duele por esponsales fallidos, pero en realidad él nunca propuso un matrimonio a la joven, jamás hubo una propuesta matrimonial, ni siquiera fue un pensamiento guardado en su fuero interno, ni revelado en la intimidad de un soliloquio. Antes bien, los cuestionamientos que acosan su ánimo son temores ante la posibilidad del surgimiento de un amor más grande y la dubitación entre los planes del padre o el cortejo secreto a Leucipa.³⁷⁴

En ello se ocupaba cuando llegan los piratas y se llevan a Leucipa, pero Clitofonte se afana en detallar la ferocidad de los piratas, para justificar su falta de acción ante el hecho:

³⁷³ Ach. Tat., 3. 10, 1-6: Ἐπεὶ οὖν νύξ ἐγένετο καὶ ἐκείμεθα, ὡς ἤμεν, δεδεμένοι καὶ ἐκάθευδον οἱ φρουροί, τότε, **ὡς ἐξὸν ἤδη**, κλαίειν ἤρχον τὴν Λευκίππην· [...] ὧ̄ πιστὴ μὲν πρὸς ἀνάγκην ἔρωτος, χρηστὴ δὲ πρὸς ἐραστὴν δυστυχοῦντα. ὡς καλὰ σου τῶν γάμων τὰ κοσμήματα· θάλαμος μὲν τὸ δεσμοτήριον, εὐνὴ δὲ ἡ γῆ, ὄρμοι δὲ καὶ ψέλια κάλοι καὶ βρόχος, καὶ σοι νυμφαγωγὸς ληστής παρακαθεύδει· ἀντὶ δὲ ὑμεναίων τίς σοι τὸν θρῆνον ᾄδει.

³⁷⁴ Véase, *supra*, n. 326.

Y llegó, montado a caballo, alguien con una cabellera abundante y rebelde. También el caballo tenía el pelo largo y estaba carente de jaeces y sin testera, pues tales caballos tienen los piratas. Éste venía de parte del jefe de los piratas y dijo:

—Si hay una doncella entre los cautivos, me la llevaré para el dios, para que sea ofrenda purificadora de la banda.

Ellos se volvieron de inmediato sobre Leucipa. Y ésta se asía y se colgaba de mí, gritando. Unos piratas arrastraban; otros golpeaban. Arrastraban a Leucipa, me golpeaban a mí. Levantándola en alto, se la llevaron. Y a nosotros, atados, nos llevaron con calma.³⁷⁵

Si bien no había mucho qué hacer ante los piratas, Clitofonte tampoco hace el esfuerzo por demostrar que él tiene un fuerte compromiso de cuidarla, habiéndose lamentado antes durante la captura y habiéndose culpado por las adversidades de la joven. La escena del rapto está en antítesis con la huida de Clitofonte, pues después del secuestro sucede una batalla sorpresiva entre piratas y soldados. Los prisioneros huyen hacia los oficiales. “Los soldados, no sabiendo en un principio, hicieron el intento de matarnos; pero, como nos vieron desarmados y con ataduras, sospechando la verdad, nos recibieron dentro de sus fuerzas y, remitiéndonos a la retaguardia, nos permitieron quedarnos **tranquilos**”.³⁷⁶

³⁷⁵ Ach. Tat., 3. 12, 1-2: καί τις ἵππον ἐπελαύνων ἔρχεται, κόμην ἔχων πολλήν καὶ ἀγρίαν· ἐκόμα δὲ καὶ ὁ ἵππος. γυμνὸς ἦν, ἄστροφος καὶ οὐκ ἔχων φάλαρα· τοιοῦτοι γὰρ τοῖς λησταῖς εἰσὶν οἱ ἵπποι. ἀπὸ δὲ τοῦ ληστάρχου παρήν καί, Εἴ τις, ἔφη, παρθένος ἐστὶν ἐν τοῖς εἰλημμένοις, ταύτην ἀπάγειν πρὸς τὸν θεόν, ἱερεῖον ἐσομένην καὶ καθάρσιον τοῦ στρατοῦ. οἱ δὲ ἐπὶ τὴν Λευκίππην εὐθὺς τρέπονται· ἡ δὲ εἶχετό μου καὶ ἐξεκρέματο βοῶσα. τῶν δὲ ληστῶν οἱ μὲν ἀπέσπων, οἱ δὲ ἔτυπτον· ἀπέσπων μὲν τὴν Λευκίππην, ἔτυπτον δὲ ἐμέ. ἀράμενοι οὖν αὐτὴν μετέωρον ἀπάγουσιν· ἡμᾶς δὲ κατὰ σχολὴν ἦγον δεδεμένους.

³⁷⁶ Ach. Tat., 3. 13, 6: οἱ δὲ στρατιῶται τὸ μὲν πρῶτον ἐπεχείρουν ἀναιρεῖν οὐκ εἰδότες, ὡς δὲ εἶδον γυμνοὺς καὶ δεσμὰ ἔχοντας, ὑπονοήσαντες τὴν ἀλήθειαν, δέχονται τῶν ὀπλων εἶσω, καὶ ἐπ’ οὐρὰν παραπέμψαντες εἶων **ἡσυχάζειν**·

Mientras Leucipa está en total peligro en manos de sicarios, Clitofonte y otros son protegidos por soldados y “permanecen en tranquilidad” (ἡσυχάζειν), expresión que contrasta con la situación de la protagonista y con el resto de las novelas eróticas. Por ejemplo, Calíroo cae rápidamente en manos de Dionisio y permanece bajo su tutela por un buen periodo hasta que queda en custodia del rey Artajerjes; es Quéreas quien sufre más el vuelco de la fortuna, cayendo como esclavo y trabajando en la mina de Mitrídates. Por otro lado, Jenofonte lleva a cabo un desarrollo de vicisitudes paralelas en sus protagonistas y cada uno, por su lado, cae en un estado cada vez más crítico y, aunque distanciados, comparten igualdad de sufrimientos, tanto en cantidad como en calidad. Mientras que Teágenes —el personaje de Heliodoro— está sentenciado a muerte a escasos párrafos del final. Sin embargo, en la obra de Aquiles Tacio es la protagonista quien está frecuentemente sujeta al infortunio físico y anímico, mientras el amado sufre sólo en su ánimo, pues halla consuelo en los labios y brazos de Melita.

Un tópico más que utiliza e incorpora a la narración es la *aristía* (ἀριστία) del héroe; no obstante, al igual que los demás elementos infaltables de la trama novelesca, este momento de valentía y denuedo no halla motivación psicoemocional como en Quéreas —quien, sintiéndose vilipendiado y despreciado, trabaja en favor de recuperar su honor, incorporándose en las filas enemigas del gran rey Artajerjes—,³⁷⁷ sino que aparece como un elemento típico asociado en el relato. De hecho, la presencia de tal valor, después del secuestro de Leucipa —momento en el cual la pasividad de Clitofonte fue evidente—, añade más bien desconcierto ante la conveniente demora del héroe:

³⁷⁷ Cf. Charito, 7. 1, 7 – 7. 4, 9.

Era cerca de la noche. Y el general, llevando aparte a cada uno de nosotros, empezó a preguntarnos quiénes éramos y cómo habíamos sido capturados. Uno relataba una cosa; otro, otra. Y yo conté lo mío. Entonces, después que supo todo, ordenó seguirlo y prometió darnos armas, pues había determinado, luego de esperar al ejército, atacar el gran cuartel de los piratas. Decían que eran cerca de diez mil. Yo pedí un caballo, pues habiendo practicado mucho, sabía montar a caballo muy bien. Y cuando uno fue traído, dándole una vuelta al caballo, mostraba con exactitud las maniobras de los combatientes, de modo que incluso el general me alabó mucho. Así que aquel día me hizo compañero de mesa y durante la comida me preguntaba por lo mío, y escuchándolo, se apiadaba. [...] Y él me dio también un sirviente egipcio para que me cuidase.³⁷⁸

Clitofonte se integra a los soldados para ayudar en contra de los piratas. Esta escena resulta una imitación de episodios por los cuales atravesaron los héroes de novelas precedentes; sin embargo, existe un antecedente de habilidades castrenses en Quéreas, Habrócomes y Teágenes, pero en Clitofonte no, en cuyo caso parecen más bien destrezas espontáneas. Con todo, no deja de llamar la atención que el joven fenicio haya decidido no hacer uso oportuno de tales fortalezas y mostrar un comportamiento valeroso en momentos anteriores, como

³⁷⁸ Ach. Tat., 3. 14, 1-4: Ἦν δὲ περὶ δεῖλιν ὁ καιρός· καὶ ὁ στρατηγὸς διαλαβὼν ἡμῶν ἕκαστον, ἐπυνθάνετο τίνες εἶμεν καὶ πῶς ληφθεῖμεν· διηγεῖτο δὲ ἄλλος ἄλλο τι, καὶ γὰρ τὰ μὰ εἶπον. ἐπεὶ οὖν ἅπαντα ἔμαθεν, ἐκέλευσεν ἀκολουθεῖν, αὐτὸς δὲ ὄπλα δώσειν ὑπέσχετο. διεγνώκει γὰρ ἀναμείνας στρατιάν ἐπελθεῖν τῷ μεγάλῳ ληστηρίῳ· ἐλέγοντο δὲ ἀμφὶ τοὺς μυρίους εἶναι. ἐγὼ δὲ ἵππον ἤτουν, σφόδρα γὰρ ἤδειν ἵππεύειν γεγυμνασμένος. ὥς δὲ τις παρήν, περιάγων τὸν ἵππον ἐπεδεικνύμην ἐν ῥυθμῷ τὰ τῶν πολεμούντων σχήματα, ὥστε καὶ τὸν στρατηγὸν σφόδρα ἐπαινέσαι. ποιεῖται δὴ με ἐκείνην τὴν ἡμέραν ὁμοτράπεζον καὶ παρὰ τὸ δεῖπνον ἐπυνθάνετο τὰ μὰ καὶ ἀκούων ἡλέει. [...] ἔδωκε δὲ μοι καὶ θεράποντα τὸν ἐπιμελησόμενον Αἰγύπτιον.

hablar directamente con su padre sobre su interés por Leucipa, o mostrar un poco de esa actitud osada cuando la joven amada es secuestrada por los piratas para ser inmolada.

La valentía y determinación de Clitofonte tampoco duran demasiado; pues, después de la confrontación, los soldados rellenan el foso y logran cruzar. El fenicio llega hasta la tumba de Leucipa porque piensa quitarse la vida. Si bien el deseo de suicidio ante la imposibilidad de estar con la amada es un tópico de la novela, el sacrificio de Clitofonte parece estar presente con las mismas peculiaridades satíricas que la anterior aristía: “Diciendo esto, levanto en alto la espada, como para hundírmela en la garganta, cuando veo a dos hombres (pues era noche de luna) que corrían a toda prisa desde el lado opuesto. Creyendo que eran piratas me contuve, porque sería muerto por ellos”.³⁷⁹

Dicho tono satírico de la obra parece reforzarse al observar el curso que toma el amor estelar. Efectivamente, los sentimientos de Clitofonte por Leucipa no muestran los bríos característicos del género, porque, habiendo descubierto que la muchacha en realidad vivía, el fenicio se entera de la muerte de Clinias —que en realidad tampoco sucedió—, y se observa que este hecho lo conturba más que la resurrección de su amada: “Entonces, en medio de mi alegría, me lamenté en voz alta. Pues rápidamente una divinidad me rehusó el placer puro: ‘al que por mi causa no ha aparecido en ninguna parte, al que después de Leucipa era mi dueño, a éste, de todos, cubrió el mar para que no sólo perdiera la vida sino también la sepultura. ¡Oh mar cruel! Nos rehusaste la acción completa de tu filantropía’”.³⁸⁰ Ante esta

³⁷⁹ Ach. Tat., 3. 17, 1-4: Ταῦτα εἰπὼν ἀνατείνω ἄνω τὸ ξίφος, ὡς καθήσων ἐμαυτῷ κατὰ τῆς σφαγῆς· καὶ ὁρῶ δύο τινὰς ἐξ ἐναντίας (σεληναία δὲ ἦν) σπουδῆ θεόντας. ἐπέσχον οὖν ληστὰς εἶναι δοκῶν, ὡς ἂν ὑπ’ αὐτῶν ἀποθάνοιμι.

³⁸⁰ Ach. Tat., 3. 23, 3-4: τὸν δι’ ἐμὲ φαινόμενον οὐδαμοῦ, τὸν μετὰ Λευκίππην ἐμὸν δεσπότην, τοῦτον ἐκ πάντων κατέσχευεν ἡ θάλασσα, ἵνα μὴ τὴν ψυχὴν μόνον ἀπολέσῃ, ἀλλὰ

reacción vivaz de Clitofonte, teniendo a Leucipa revivida, surge la duda acerca de qué clase de relación tiene el protagonista con Clinias, pues el término δεσπότης, como “dueño, amo o señor”, es utilizado desde la poesía elegíaca, e incluso en esta obra, como una expresión erótica-afectiva;³⁸¹ no obstante, el amor homosexual está presente únicamente en personajes secundarios y jamás aparece en los intereses del héroe novelesco.

Otro elemento que hace coincidir esta novela con rasgos de las obras llamadas satíricas es la segunda muerte de Leucipa. Cuando la joven es secuestrada por los piratas en Faros y es degollada en el mar, Clitofonte recoge el cuerpo de las olas y dice: “Luego que regresamos a tierra, habiendo descendido del barco y abrazando el cuerpo, yo lloraba...”.³⁸² La escena morbosa del amante abrazando el cuerpo sin cabeza de la amada, ciertamente evoca las atmósferas propias del subgénero satírico; el acento cómico es intensificado incluso

καὶ τὴν ταφὴν· Ὡ θάλασσα ἄγνωμον, ἐφθόνησας ἡμῖν ὀλοκλήρου τοῦ τῆς φιλανθρωπίας σου δράματος.

³⁸¹ Clinias la emplea para referirse a Caricles (1. 14, 1: Ἐγὼ μου τὸν **δεσπότην** ἀπολώλεκα [“He matado a mi **dueño**...”]; Sátiro explica a Clinias y a Clitofonte que existe una mujer, Melita, que busca al fenicio como *dueño* (5. 11, 6: ...βούλεται δὲ τοῦτον ἔχειν **δεσπότην** [“...quiere tener a éste como **dueño**”]); Melita llama a Clitofonte *dueño* mío cuando él no quiere yacer con ella (5. 16, 4: ὦ **δέσποτα** [“oh **dueño**”]); Leucipa designa *dueño* al fenicio de manera irónica en una carta porque ahora él es esposo de la ama Melita (5. 18, 2: Λευκίπη Κλειτοφῶντι τῷ **δεσπότη** μου [“Leucipa a Clitofonte, mi **dueño**”]); es la palabra de súplica emitida por Melita para que Clitofonte finalmente la despose (5. 26, 7: ἀλλὰ δέομαι Κλειτοφῶν **δέσποτα**, **δεσπότης** γὰρ εἶ ψυχῆς τῆς ἐμῆς... [“Pero te pido, oh **dueño**, Clitofonte, pues eres dueño de mi alma...”]). Cf. E. Calderón Dorda, 1997; G. Giangrande, 1974.

³⁸² Ach. Tat., 5. 7, 8: ἐπεὶ δὲ ἀνεστρέψαμεν εἰς γῆν, ἀποβάς τοῦ σκάφους καὶ τῷ σώματι περιχυθείς, ἔκλαιον·

más adelante, cuando en Éfeso Sátiro entrega a Clitofonte el mensaje de Leucipa. Éste, después de leerlo, dice: “¿Acaso vienes del Hades trayendo esta carta? ¿O qué significa esto? ¿Resucitó Leucipa de nuevo?”, le responde Sátiro: ‘Muy cierto y es aquella que viste en los campos. Ciertamente nadie hubiera podido reconocerla antes al verla así convertida en efebo, pues en esto el solo corte de su cabello la cambió’”.³⁸³ Por un lado, la respuesta del fenicio subraya con empeño lo absurdo del tópico de la falsa muerte de la heroína, el cual se repite una y otra vez en esta obra; asimismo, la burla del joven llama especialmente la atención porque se trata de la vida de la mujer amada. Por otro lado, la respuesta del sirviente refuerza aún más este matiz satírico establecido por el protagonista, ya que, en las obras de los antecesores, aunque las heroínas fueran disfrazadas o estuvieran absorbidas por la mayor miseria, la belleza era indiscutiblemente el principal elemento de reconocimiento. No obstante, como se señaló con anterioridad, Leucipa no sólo es la única que sufre en mayor cantidad y tiempo la violencia de las vicisitudes, sino que incluso no es revestida del encanto indiscutible, divino y perenne de las heroínas novelescas, aunque su aspecto sí suscita el enamoramiento del general Cármides o de Tersandro. También la gallardía de Clitofonte emerge como un rasgo taxativo de los entornos cómicos. Digna de mención es su reacción cuando reaparece Tersandro:

Y al verme, diciendo también: ‘Éste es el adúltero’, salta sobre mí y me abofetea en la sien con un golpe furibundo. Y jalándome de los cabellos me derriba al suelo y, cayéndome encima, me muele a golpes. Yo, como en un misterio, nada sabía: ni quién era el hombre, ni por qué me golpeaba; empero, sospechando que había algo malo,

³⁸³ Ach. Tat., 5. 19, 2: Μάλιστα, ἔφη· καὶ ἐστὶν ἦν εἶδες ἐν τοῖς ἀγροῖς. καὶ τότε μὲν οὖν οὐδ’ ἂν ἄλλος αὐτὴν ἰδὼν γνωρίσειεν, ἔφηβον οὕτω γενομένην· τοῦτο γὰρ ἢ τῶν τριχῶν αὐτῆς κουρὰ μόνον ἐνήλλαξεν.

temía defenderme, aunque podía. Luego que nos cansamos, él de golpear y yo de abstenerme, levantándome...³⁸⁴

La respuesta de Clitofonte carece de cualquier rasgo de valor y parece más bien tratarse de un episodio que busca ridiculizar la figura del héroe de novela de amor y aventuras. Otro ambiente que comparte y refuerza el acento satírico en la caracterización del protagonista es la escena posterior a la relación sexual entre Melita y Clitofonte, cuando él declara: “Entonces, después que curé a Melita le dije: ‘Pero ve cómo me proporcionarás la seguridad de mi fuga y las demás cosas en relación con Leucipa, como prometiste’ [...] Y me da también cien monedas de oro y llama a Melanto”.³⁸⁵ En un fragmento conservado de las *Fenicíacas* de Loliano —novela distinguida como cómico-satírica—, existe también una escena en la cual, después de una relación sexual, el hombre es gratificado monetariamente por su servicio.³⁸⁶ Aquí, sin embargo, no sólo se trata de un simple encuentro amoroso

³⁸⁴ Ach. Tat., 5. 23, 5-7: ἐμὲ δὲ ἰδὼν καὶ εἰπὼν, Ὁ μοιχὸς οὗτος, ἐμπηδᾶ, καὶ ῥαπίζει με κατὰ κόρρης πληγὴν θυμοῦ γέμουσαν. ἐλκύσας δὲ τῶν τριχῶν, ῥάσσει πρὸς τοῦδαφος, καὶ προσπίπτων κατακόπτει με πληγαῖς. ἐγὼ δὲ ὥσπερ ἐν μυστηρίῳ μηδὲν ἦδειν, μήτε ὅστις ἄνθρωπος ἦν, μήτε οὗ χάριν ἔτυπτεν, ὑποπτέυσας δὲ τι κακὸν εἶναι, ἐδεδοίκειν ἀμύνασθαι, καίτοι δυνάμενος. ἐπεὶ δὲ ἔκαμεν, ὁ μὲν τύπτων, ἐγὼ δὲ φιλοσοφῶν...

³⁸⁵ Ach. Tat., 6. 1, 1-4: Ἐπεὶ οὖν τὴν Μελίτην ἰασάμην, λέγω πρὸς αὐτήν· Ἄλλ’ ὅπως μοι τῆς φυγῆς παράσχῃς τὴν ἀσφάλειαν, καὶ τᾶλλα ὡς ὑπέσχου περὶ Λευκίππης. [...] δίδωσι δέ μοι καὶ χρυσοῦς ἑκατόν, καὶ καλεῖ τὴν Μελανθώ·

³⁸⁶ A. Henrichs, *Die Phoinikika des Lollianos...*: “...a Persis... convenciéndola, y me llevé a una habitación apartada, después de llamar a las criadas, y encontré a Persis esperándome dentro. Y entonces experimenté por primera vez el amor. Y ella, quitándose las joyas de oro que llevaba puestas me las entregó como pago por la desfloración, pero yo rehusé tomarlas. Entonces llamó a Glaucetes, y cuando éste se presentó se las dio a él y ordenó al tesorero que le llevara a ella y le contase dos mil dracmas. Luego se volvió de nuevo a mí y no cesó hasta que la saciedad se apoderó de ambos y empezó a lucir el día...”.

—como sucede al Dafnis de Longo, quien lo lleva a cabo como proceso de aprendizaje—, sino que el propio Clitofonte no oculta la naturaleza comercial del acto que, si bien, no era la intención inicial —ciertamente él no pidió un pago al principio, tan sólo seguridad para sí mismo y para Leucipa—, termina por convertirse en el objetivo principal; él proporciona caricias a cambio de un pago que incluso exige en voz alta. Esta decisión desprovee de cualquier virtud moral al protagonista y lo aleja de Habrócomes y Teágenes, quienes, sometidos a la coacción de audaces seductoras, rechazan cualquier tentativa que vaya en detrimento de la dignidad personal o de su relación amorosa con la heroína. No está de más observar cómo el mismo Clitofonte enfatiza su propio descaro con la solicitud de garantía a Melita, por un acto que no es ni común ni bien visto en la novela erótica.³⁸⁷ Baste recordar a Sopatro, abogado de Tersandro, quien en su perorata llama a Clitofonte “un jovencito prostituto” (νεανίσκος πόρνος).³⁸⁸

Existen, además, otros elementos en la caracterización del protagonista que lo llevan a coincidir con rasgos localizables en novelas enmarcadas en otros subgéneros; por ejemplo, en *Las maravillas más allá de Tule*, Antonio Diógenes conjuga en su relato una atmósfera fantástica y naturalezas paradoxográficas.³⁸⁹ Esta obra ostenta una narración en primera persona —como ésta de Aquiles Tacio— para hacer creíbles las cosas increíbles que el autor describe. El protagonista, un arcadio llamado Dinias, sale de su patria en un “viaje de investigación”, junto con su hijo Demócares.³⁹⁰ Asimismo, Clitofonte enumera con énfasis y gran naturalidad sus experiencias en los viajes, evidenciando su fascinación por el

³⁸⁷ Cf. S. Schwartz, 2000-2001.

³⁸⁸ Cf. Ach. Tat., 8. 10, 9; 8. 10, 9-12.

³⁸⁹ Cf. N. Bianchi, 2016; C. García Gual, 1996.

³⁹⁰ Véase, *supra*, nn. 73 y 74.

descubrimiento de nuevos horizontes, como beber del Nilo, conocer un cocodrilo, o su perplejidad al llegar a Alejandría.³⁹¹

Clitofonte, hacia el final, previo al juicio, mientras todos comparten sus aventuras en el templo de Ártemis, dice el fenicio: “Y yo relaté todo lo relacionado con el viaje desde Tiro [...] Cuando llegué a lo de Melita, exageré el asunto, modificando lo de mi continencia; cuánto tiempo suplicó, cuánto fracasó, cuánto prometió, cuánto se lamentó”.³⁹² Es interesante que Clitofonte no teme evidenciar algunos rasgos de su carácter como el antes mencionado, e incluso resalta ante el receptor de su relato que no duda en manipular la narración en favor de sus intereses, concediendo más fuerza a las dudas establecidas al inicio de la obra, acerca de qué tan cierta era la disposición de Leucipa a su flirteo.

VI. 4 CONCLUSIONES

Aquiles Tacio emplea una técnica para diseñar el carácter de su héroe con ejes diferentes a los utilizados por sus predecesores de género. La narración, como resultado del relato en voz de Clitofonte, el protagonista, está por entero desprovista de la diversidad de juicios y complejidades que promueven las observaciones del narrador extradiegético, del personaje en cuestión y de las personalidades que con él convergen en la historia. Esta técnica interfiere en el desarrollo completo de la trama y de los personajes, a quienes se conoce sin más a través del criterio exclusivo del fenicio.

³⁹¹ Cf. Ach. Tat., 5. 1, 1-6.

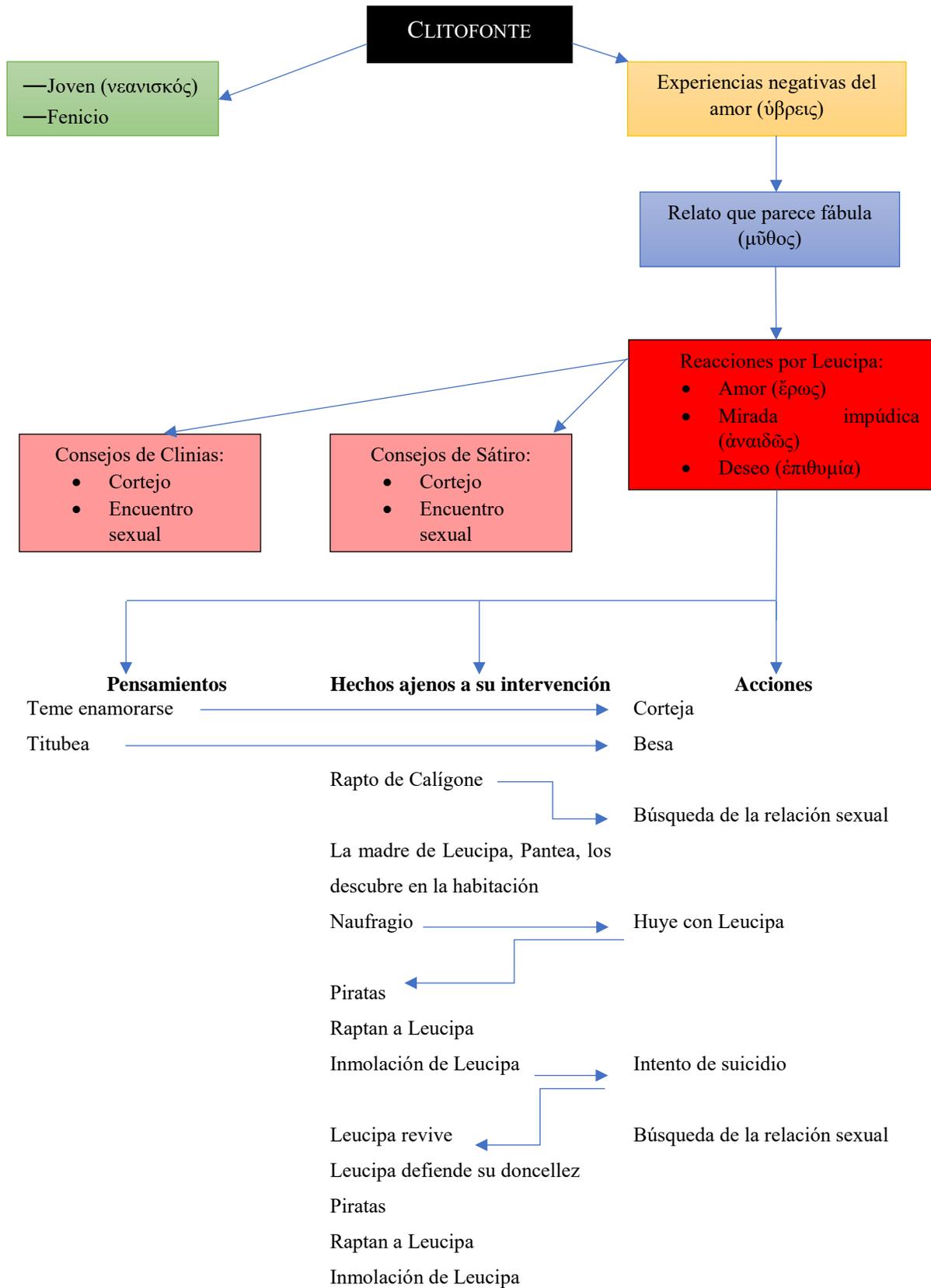
³⁹² Ach. Tat., 8. 5, 1-3: *Καὶ γὰρ πάντα τὰ κατὰ τὴν ἀποδημίαν τὴν ἀπὸ Τύρου διηγοῦμαι [...] ἐπεὶ δὲ κατὰ τὴν Μελίτην ἐγενόμην, ἐξῆρον τὸ πρᾶγμα ἑμαυτοῦ πρὸς τὴν σωφροσύνην μεταποιῶν καὶ οὐδὲν ἐψευδόμην· τὸν Μελίτης ἔρωτα, καὶ τὴν σωφροσύνην τὴν ἐμὴν, ὅσον ἐλπάρησε χρόνον, ὅσον ἀπέτυχεν, ὅσα ἐπηγγείλατο, ὅσα ᾠδύρατο·*

La caracterización de Clitofonte está dominada por una constante subjetividad, ya que posee una sola arista, la del fenicio, un personaje que deliberadamente presenta rasgos comunes a los héroes de novela, pero desarrollados de forma totalmente opuesta al típico protagonista de una narración de amor. Así, la indeterminación de Clitofonte para entablar una relación con Leucipa, su demostrado deseo por ella, la existencia de una sola unión sexual del protagonista y no con su pareja, sino con Melita, la antagonista —quien por cierto no está caracterizada con el típico halo de maldad distintivo de los seductores de novela y es, además, una mujer griega, una efesia que en contraposición con Leucipa es descrita por Clitofonte como poseedora de una belleza divina—; el ataque inicial al amor heterosexual y al matrimonio, el protagonista menos heleno del género, la despersonalización de la heroína, amparada en la voz narrativa intradiegética, la intrínseca entereza anímica de la protagonista que llega hasta el libro sexto, así como el sufrimiento físico que recae por entero en ella. Todos éstos son elementos que hacen dudar si la intención del autor es situar su pieza en una atmósfera de amor idealizado, como Caritón o Jenofonte, o si su verdadero objetivo era parodiar los tópicos de estos argumentos centrados en el amor inquebrantable de los protagonistas.

Importante es la presencia de elementos comunes de esta obra con otras novelas conocidas abiertamente como pertenecientes a otros subgéneros explorados por el género. Así, el relato en primera persona hermana las aventuras de *Leucipa y Clitofonte* con la pieza de Antonio Diógenes, *Las maravillas más allá de Tule*, que desplegó el retrato de una sociedad ideal. El intercambio sexual del protagonista a cambio de beneficios, la aparente inmólación de la heroína y la ingesta de sus vísceras, entre otros hechos, crean una atmósfera similar a la desarrollada en *Feniciacas*, una novela que se conoce de manera fragmentaria, pero distinguida sin dudas por su argumento satírico. De tal forma, aunque las aventuras de

Leucipa y Clitofonte están enmarcadas en el subgénero erótico de la novela griega, la obra se distingue de sus compañeras por la estructura narrativa y las intenciones estéticas del autor, que parecen flotar entre el seguimiento y la innovación. Aquiles Tacio explota el tópico del joven enamorado, pero para desarrollar la figura de un antihéroe apasionado.

Asimismo, es el talante de un personaje de tal condición bajo el que son observados y presentados el resto de los miembros del relato, el cual es enteramente subjetivo. La aparición de un narrador intradiegtico juega con la importancia concedida al resto de los personajes, especialmente aquí, la seductora no es la mujer bárbara y facinerosa que acosa; sino, una joven divinamente hermosa, griega, noble y paciente que suplica en tanto que espera al indeciso amado. Mientras que la pareja, Leucipa, es una bizantina que aparentemente acepta los flirteos de Clitofonte, escapa con él sin un cuidado inicial a la virtud distintiva de la heroína, sufre violencia tras violencia y es conservada en un largo silencio a través de los primeros cinco libros. Ya casi al final, el narrador permite al lector conocer el ánimo valeroso de la joven que, aunque en un breve episodio, termina por erigir a Leucipa frente a sus compañeras de género como una heroína determinada e íntegra. Así, la figura de Clitofonte permite al autor mostrar innovaciones en la estructura del género y una visión crítica a los tópicos del subgénero erótico.

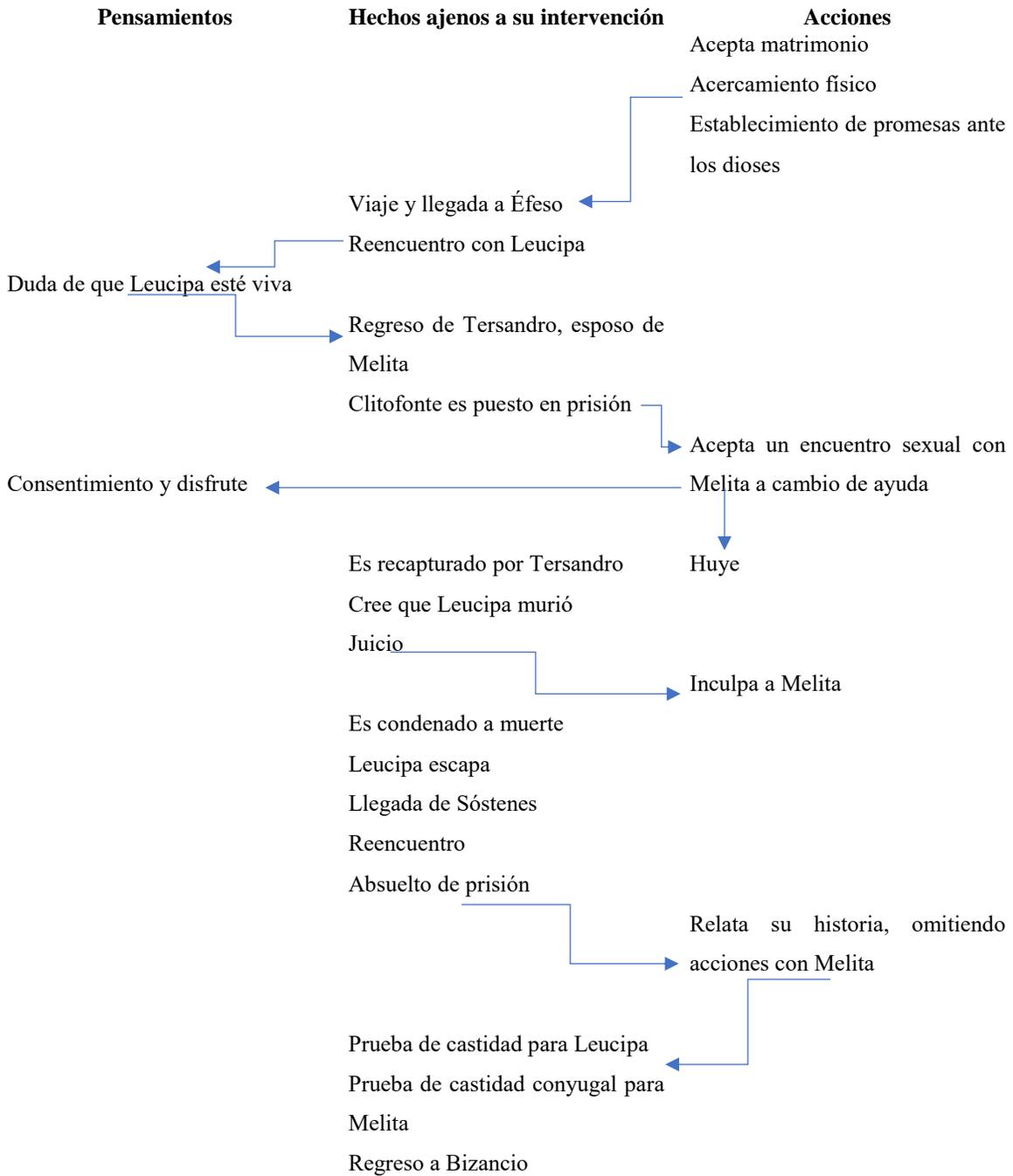


Consejos de Sátiro:

- Aceptación del cortejo
- Matrimonio

Reacciones por Melita:

- Piensa que es hermosa (καλή)
- La mira no con desagrado (οὐκ ἀηδῶς)



VII. La obra de Heliodoro de Émesa, *Teágenes y Cariclea* (*Etiópicas*)

VII. 1 INTRODUCCIÓN

La obra de Heliodoro de Émesa, *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea*, fechada entre la segunda mitad del s. III y la primera mitad del s. IV, es la última de las novelas que ha llegado hasta la modernidad. La pieza, escrita en diez libros, se conservó en varios manuscritos, entre los que descuellan el *Codex Vaticanus*, 157, del s. XI; el *Marcianus*, 409, ss. XI-XII; el *Vaticanus*, 1390, ss. XIII-XIV y el *Monacensis*, 157, de comienzos del s. XV.³⁹³ La novela concluye con una σφραγίς o “sello” de su creador:³⁹⁴ “Tal fin tuvo el tratado acerca de Teágenes y Cariclea, los etíopes. Quien la compuso es un hombre fenicio de Émesa, de la raza del Sol, hijo de Teodosio, Heliodoro”.³⁹⁵

³⁹³ Existen veinticuatro manuscritos que contienen la obra de Heliodoro; éstos, que van desde el s. XI hasta el s. XVI, revelan la existencia de un solo arquetipo con dos familias, entre las que sobresalen los cuatro textos arriba mencionados. La *editio princeps*, hecha por Vincentius Opsoropeus, hacia el año 1534 e impresa en Basilea, reproduce el *codex Monacensis*, 157. Pero, ante la enorme cantidad de manuscritos que contenían la obra de Heliodoro, en 1596, Hieronymus Commelinus edita *Etiópicas* en Heidelberg habiendo comparado varios códices e, incluso, añadiendo una traducción latina a cargo de Stanislaw Warszewiczki. Esta esforzada edición fue bien acogida hasta finales s. XVIII, cuando aparece *Scriptores Erotici Graeci*, a cargo de Christoph Wilhelm Mitscherlich.

³⁹⁴ La σφραγίς o “sello” es una técnica que tenía la finalidad de establecer una especie de derechos de autor sobre las obras, además de satisfacer los deseos del lector por saber más acerca de los escritores. El uso de dicho concepto inicia con el poeta Teognis de Mégara (vv. 19-23), quien explica que este “sello” era muy útil para evitar el plagio. Cf. R. González Equihua, 2012; pp. 47-48.

³⁹⁵ Hld., 10. 41, 4: Τοιόνδε πέρας ἔσχε τὸ σύνταγμα τῶν περὶ Θεαγένην καὶ Χαρίκλειαν Αἰθιοπικῶν· ὁ συνέταξεν ἀνὴρ Φοῖνιξ Ἑμισσηνός, τῶν ἀφ’ Ἡλίου γένος, Θεοδοσίου παῖς Ἡλιόδωρος. Las citas griegas de *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea* utilizadas

Si bien la atmósfera en la cual se desenvuelve *Etiópicas* recrea el ambiente clásico de la Grecia del s. V a. C., la religiosidad que ésta emana se corresponde más bien con la fecha de creación de la obra, periodo en el cual la devoción al Sol tuvo un auge creciente en el Imperio Romano, particularmente por mediación del emperador Heliogábalo. En general, el misticismo es un elemento constitutivo de la trama, pues la referencia a cultos y sacerdocios es tan abundante que va desde el Sol hasta Ártemis u Osiris.³⁹⁶ De hecho, el ambiente religioso de la pieza es tal que Heliodoro fue relacionado por varios siglos con el cristianismo.³⁹⁷

en la presente investigación corresponden a la edición de R. M. Rattenbury (ed.), *Les Éthiopiennes. Théagène et Chariclée*, Paris, Les Belles Lettres, 1960. Las traducciones y las negritas son mías.

³⁹⁶ En un afán por entender la importancia de la religiosidad en esta novela, a principios del siglo XX, Kérenyi propone que la historia de Cariclea y Teágenes es la reinterpretación filohelena de la tradición oriental y especialmente del mito en torno a los dioses egipcios Isis y Osiris. De esta manera, según el estudioso, Heliodoro en realidad habría construido una alegoría; cf. K. Kérenyi, 1927.

³⁹⁷ Parece que a partir de la referencia que el historiador Sócrates de Constantinopla hace de Heliodoro y su obra es que surge y perdura hasta la época bizantina la imagen del novelista como cristiano. Cf. Sócrates, *HE* V, 22 (Migne, *PG* 67, col. 63). Asimismo, es a partir del s. IV que comienza el periodo que recientemente se ha llamado *Tercera Sofística*, a través del cual es posible observar el afianzamiento y la vinculación entre retórica y cristianismo, atmósfera que comienza a percibirse en la obra de Heliodoro. Cf. A. Quiroga, 2010. Para un tratamiento más preciso acerca del periodo y los exponentes de lo que recientemente se llama *Tercera Sofística*, véase *Approches de la Troisième Sophistique. Hommages à Jacques Schamp* de E. Amato (ed.), 2006.

Esta particularidad de *Etiópicas* no es la única que la distingue de sus antecesoras; la estructuración de hechos que Heliodoro diseña parece no tener comparativo en todo el género de novela, aunque sí está claramente inspirada en la épica homérica: *Teágenes y Cariclea* es una historia que comienza *in medias res*. La narración inicia entre los restos de una batalla, en medio de los cuales yacen casi desfallecidos dos jóvenes, de quienes el lector va construyendo el pasado a partir de la narración de Calasiris, un sacerdote que cuenta poco a poco la historia de amor de los muchachos. Así, los primeros cinco libros son un vaivén entre relatos de este personaje y una crónica actual en voz del narrador; en rasgos generales, la obra de Heliodoro descuella en el género por la complejidad narrativa, la superposición de tiempos, la cantidad de personajes, las historias individuales de éstos y el recurso de *suspense* que el novelista emplea para embrollar al lector.

VII. 2 EL ARGUMENTO

El relato comienza en una de las desembocaduras del Nilo conocida como Heracleótica, en donde unos piratas encuentran los restos de una batalla y a un joven que yace grave en brazos de una hermosa mujer. Mientras tanto, llega otro grupo de maleantes llamados vaqueros y capturan a ambos muchachos, los transportan a su guarida y los ponen bajo la custodia de otro reo, un griego llamado Cnemón. Tíamis, el jefe de los vaqueros, pretende casarse con la doncella capturada; ella se presenta ante él como Cariclea y miente diciendo que el efebo que la acompaña es su hermano Teágenes. Los planes de boda no se realizan porque llegan a atacar el campamento los piratas que aparecieron en la escena inicial; por lo cual, Tíamis envía a Cnemón para que oculte a su prometida en una cueva.

El segundo libro narra cómo Teágenes y Cnemón van a buscar a Cariclea y se encuentran con un cadáver que por un momento el joven confunde con su amada, pero que

resulta ser el cuerpo sin vida de Tisbe, una cortesana. Habiéndose reencontrado los muchachos, llega a la cueva Termutis, escudero de Tíamis, quien iba hasta allí por Tisbe. Cnemón y Termutis acuerdan salir juntos y reunirse después con la pareja en una aldea lejana de nombre Quemis. En el camino, Termutis muere y Cnemón se encuentra con el anciano Calasiris, quien se lo lleva hasta su alojamiento. El hombre comenta que está en busca de sus hijos putativos Cariclea y Teágenes, pues él, siendo sacerdote de Menfis, emprendió un viaje en el que conoció a Caricles, quien le relató que hacía ya bastantes años había recibido de un extraño a una niña que había tenido que ser expuesta. La pequeña, que portaba algunos elementos de reconocimiento, estaba ya en edad casadera, pero se negaba a hacerlo. Calasiris cuenta que en esas conversaciones estaban, cuando llegaron a la ciudad los enienses comandados por Teágenes.

Calasiris prosigue su narración en el tercer libro para explicar cómo los jóvenes se conocen y se enamoran, cómo el efebo pide su ayuda. Ya en el siguiente libro, explica que él leyó la cinta que Cariclea portaba de pequeña y donde su madre Persina, reina etíope, exponía los motivos que la obligaron a abandonarla. Relata cómo decidió descubrir esta verdad a la joven y ambos, en compañía de Teágenes, huir en una nave fenicia.

En el cuarto libro, Calasiris cesa su narración porque llega el dueño del alojamiento, Nausicles, quien trae una nueva esclava, Cariclea. Ocurrió que, después de la partida de Cnemón y Termutis, ambos jóvenes fueron capturados y separados, pues, mientras la muchacha llegó hasta allí, Teágenes quedó en manos de Mitranes, quien decidió enviarlo hasta Menfis como regalo a Oroóndates, sátrapa de rey de Persia en Egipto.

En el libro quinto Calasiris prosigue con su relato; explica que al huir los tres llegaron hasta Zacinto, aunque ante el peligro de nuevos seductores, escaparon nuevamente en barco, pero los capturó Traquino. Cuenta cómo Cariclea aparentó aceptar una propuesta de

matrimonio con ese hombre para salvaguardarse hasta que todos llegaran a la región conocida como Heracleótica. Allí, Calasiris armó una argucia para evitar la unión y provocó una batalla, de la cual los resultados se conocieron al inicio de esta novela.

En el libro sexto, Calasiris y Cnemón se enteran de que Tíamis secuestró a Teágenes. Y, mientras Cnemón se casa con la hija de Nausicles, Cariclea y Calasiris salen a buscar al joven eniense disfrazados de mendigos. En el libro séptimo, Tíamis llega a Menfis para reclamar la restitución del sacerdocio, pues, habiendo partido su padre Calasiris, a base de chantajes su hermano Petosiris había conseguido la honra sacerdotal. Ársace, esposa de Oroóndates, determina que ambos hermanos se enfrenten, pero Calasiris y Cariclea llegan y se interrumpe la contienda. Calasiris muere después por causas naturales.

Ársace confiesa a su criada Cíbele su deseo por Teágenes, quien intenta protegerse de un nuevo peligro sosteniendo que él y Cariclea son hermanos. Tíamis recupera el sacerdocio. Aquémenes, hijo de Cíbele, se enamora de Cariclea; él reconoce a Teágenes e informa a su señora que el joven es esclavo de Tíamis. Ársace lo obliga a servir como escanciador, él acepta unirse con ella a cambio de que no case a Cariclea. La esposa del sátrapa informa a Aquémenes lo sucedido y él va hasta Tebas a buscar a Oroóndates para contarle todo.

Ársace envía al jefe de eunucos, Eufrates, a torturar a Teágenes. En un intento por envenenar a Cariclea, Cíbele muere y Ársace acusa de homicidio a la protagonista, a quien llevan a la hoguera, pero el fuego no la toca gracias a la piedra pantarba del anillo heredado por su madre. Llega a Menfis el eunuco Bagoas, quien había sido enviado por Oroóndates para llevar a los jóvenes hacia Tebas, aunque dicha comitiva es emboscada por los etíopes. Ársace no puede soportarlo y se suicida.

En el libro noveno, los presos son llevados ante el rey Hidaspes, quien determina que sean sacrificados. Prosigue la batalla entre éste y Oroóndates, saliendo victorioso el etíope, aunque se muestra magnánimo con el sátrapa, permitiéndole conservar sus posesiones y su rango. En el libro décimo, Hidaspes y los jóvenes llegan a Etiopía. Cariclea conversa con los reyes, estando como testigo el presidente del consejo sacerdotal, Sisimitres, pues ella reconoce, a partir de este nombre, que él había sido quien la habría entregado a Caricles cuando era pequeña. La joven se pronuncia y entrega a sus padres la cinta y otros objetos de reconocimiento como unos collares y el anillo con la pantarba. Sisimitres revisa la última prueba, una mancha oscura en el codo de la muchacha. Los reyes la reconocen como su hija.

El sacrificio de Teágenes se atrasa, llega Meroebo, primo de Cariclea, con quien Hidaspes piensa casarla. Mientras, un toro escapa y ocasiona gran disturbio. Teágenes toma un caballo e inicia maniobras para contener al animal; fue tal su hazaña que el pueblo solicita un enfrentamiento entre éste y Meroebo, saliendo victorioso el primero; sin embargo, no logra ser indultado. Él pide que sea Cariclea quien lo inmole, Hidaspes dice que eso sólo puede llevarlo a cabo una mujer casada, Teágenes afirma que ella lo está con él, aunque en realidad ellos sólo habían llevado a cabo breves de votos de fidelidad ante el peligro que constantemente los circundaba. Arriba Caricles con una carta de Oroóndates en la cual expone que el portador está buscando a su hija, quien es prisionera real. Caricles reconoce a Teágenes como el criminal que raptó a Cariclea, por lo cual Hidaspes comprende que es verdad lo dicho por el joven. Sisimitres recomienda suspender definitivamente los sacrificios humanos. El rey reconoce el matrimonio de los protagonistas, quienes finalmente son revestidos con honras sacerdotales.

VII. 3 LA CARACTERIZACIÓN DE TEÁGENES. EL HÉROE DESDIBUJADO

El desconcierto del lector: un protagonista agonizante

Heliodoro comienza su obra *in medias res*, el narrador inserta al lector en un escenario caótico: unos piratas, también extrañados, advierten una escena impactante, pues yacen en la playa los vestigios de un naufragio que parecen asimismo los restos funestos de una batalla. La voz del narrador señala que, entre los muertos, los corsarios observan a una muchacha que “levantaba la cabeza mirando a un cierto **joven** situado delante”.³⁹⁸ El vocablo que introduce al protagonista en el relato, “un joven” (ἔφηβον), es enigmáticamente breve e intencionalmente genérico, al cual sucede una explicación del narrador sobre las condiciones particulares en las cuales aquel se halla:

Él estaba desfigurado a causa de las heridas y parecía apenas volver en sí, como de un sueño profundo, casi la muerte; pero, incluso en estos momentos, **floreecía en varonil belleza** y la faz, aunque estaba enrojecida por la sangre que corría, deslumbraba con mayor blancura. Las fatigas tiraban hacia abajo lo ojos de aquél, aunque su mirada se levantaba hacia la muchacha y esta contemplación lo coaccionaba a que la mirara.³⁹⁹

Esta primera descripción física del protagonista disiente de todas las presentaciones que los novelistas llevan a cabo de sus héroes, en las cuales los jóvenes son revelados como efigies hermosas y señoriales de su región que se destacan entre todos los personajes por su singular

³⁹⁸ Hld., 1, 2, 2: ...τινα προκείμενον **ἔφηβον** περισκοποῦσα τὴν κεφαλὴν ἀνεῖχεν.

³⁹⁹ Hld., 1, 2, 3: Ὁ δὲ τραύμασι μὲν κατήκιστο καὶ μικρὸν ἀναφέρειν ὥσπερ ἐκ βαθέος ὕπνου τοῦ παρ' ὀλίγον θανάτου κατεφαίνετο, **ἦνθει** δὲ καὶ ἐν τούτοις **ἀνδρείῳ τῷ κάλλει** καὶ ἡ παρεὶα καταρρέοντι τῷ αἵματι φοινοῖτο μὲν λευκότητι πλέον ἀντέλαμπεν. Ὁφθαλμοὺς δὲ ἐκείνου οἱ μὲν πόνοι κατέσπων, ἡ δὲ ὄψις τῆς κόρης ἐφ' ἑαυτὴν ἀνεῖλκε καὶ τοῦτο ὄραν αὐτοῦς ἠνάγκαζεν, ὅτι ἐκείνην ἐώρων.

estampa. Así, Caritón dice: “En efecto, Quéreas era un jovencito hermoso que sobresalía entre todos, tal como escultores y escritores muestran a Aquiles, a Nireo, a Hipólito y a Alcibiades. Su padre, Aristón, había alcanzado el segundo lugar en Siracusa, después de Hermócrates”.⁴⁰⁰ Mientras que Jenofonte relata la extraordinaria hermosura de su héroe.⁴⁰¹

El autor de *Etiópicas*, por el contrario, opta por mostrar a un muchacho herido, seriamente lastimado, en quien, no obstante las lesiones, es posible distinguir una “varonil belleza” (ἀνδρείῳ τῷ κάλλει).⁴⁰² En la obra de Caritón como en la de Jenofonte es factible contemplar al protagonista maltrecho, aunque jamás en su primera aparición ante el lector; éste es un episodio que suele ser situado a la mitad de la historia, después que la pareja se ha visto separada y el protagonista ha debido enfrentar los reveses de la fortuna. Por ejemplo, Caritón señala: “...éste trabajaba (*sc.* Quéreas) encadenado en Caria. Y por estar cavando, su

⁴⁰⁰ Véase, *supra*, n. 162.

⁴⁰¹ Véase, *supra*, n. 257.

⁴⁰² En Hld., 2. 35, 1, Calasiris cuenta a Cnemón la primera impresión que Teágenes le causó: “A una señal de Caricles entró el joven. Tenía éste realmente cierto aire parecido a Aquiles, y su mirada altiva recordaba a la de aquél. Tenía el cuello erguido; el pelo peinado hacia atrás se levantaba como una crin, dejando la frente despejada; aspiraban el aire las ventanas de la nariz, totalmente abiertas, denunciando su coraje; los ojos no eran del todo garzos, sino de un azul que negreaba; y la mirada era a la vez altanera y amable, como cuando el mar después del oleaje acaba de alisarse en bonanza”. Por otro lado, una descripción física más detallada de Teágenes llega aun más tarde, en 7. 10, 4, en voz de la alcahueta Cíbele, quien advierte a su ama Ársace que bien distingue al extranjero: “Conozco al joven —contestó la vieja—. Tiene fornido pecho y anchos hombros; su cuello, erguido y noble, sobresale por encima de los demás y sobrepasa a todos en la cabeza; sus ojos son azules, y su mirada amable y altiva a la vez; largos bucles coronan su cabeza y caen por sus mejillas, adornadas de reciente y rubio bozo”.

cuerpo se agotó rápidamente pues pesaba sobre él muchas cosas: fatiga, abandono, sus cadenas y, más que estas cosas, su amor”.⁴⁰³ Por su parte, Jenofonte describe:

(sc. el gobernador de Egipto) “...ordenó que se llevaran a Habrócomes y que lo colgaran de una cruz [...] Levantaron la cruz y lo suspendieron de ella amarrándole las manos y los pies con cuerdas, pues éste es el modo de crucifixión que allí se utiliza; y, abandonándolo se fueron pensando que dejaban al ajusticiado en un lugar seguro [...] Éste (sc. el gobernador de Egipto), aún más encolerizado y considerándolo un perverso ordenó hacer una pira y, colocándolo encima, quemar a Habrócomes. Y estaba ya todo preparado y la pira junto a la desembocadura del Nilo y pusieron encima a Habrócomes y encendieron debajo el fuego...”.⁴⁰⁴

Es observable que la técnica elegida por Heliodoro, el comienzo *in medias res*, exige que la introducción de sus personajes se aleje de los modelos anteriores. Pero, además de ello, el novelista decide iniciar su relato en un momento impactante, sitúa a su lector en medio de los resultados aciagos de la violencia más cruel. Así, el poeta estructura los hechos de su narrativa de tal forma que mantiene en expectación a su receptor, pues exhibe a quien se intuye como el héroe —dada la belleza física que ni brutalidad ni bestialidad son capaces de

⁴⁰³ Charito, 4. 2, 1: ...Χαιρέας δὲ ἐν Καρία δεδεμένος εἰργάζετο. σκάπτων δὲ τὸ σῶμα ταχέως ἐξετρυχώθη· πολλὰ γὰρ αὐτὸν ἐβάρει, κόπος, ἀμέλεια, τὰ δεσμά, καὶ τούτων μᾶλλον ὁ ἔρωσ.

⁴⁰⁴ X., *Eph.*, 4. 2, 1-8: ...κελεύει τὸν Ἀβροκόμην ἀγαγόντας προσαρτῆσαι σταυρῶ [...] καὶ ἀναστήσαντες τὸν σταυρὸν προσαρτῶσι, σπάρτοις τὰς χεῖρας σφίγγαντες καὶ τοὺς πόδας· τοῦτο γὰρ τῆς ἀνασταυρώσεως ἔθος τοῖς ἐκεῖ· καταλιπόντες δὲ ὄχοντο, ὡς ἐν ἀσφαλεῖ τοῦ προσηρτημένου μένοντος [...] Ὁ δὲ ἔτι μᾶλλον ὀργισθεὶς καὶ πονηρὸν εἶναι νομίσας τελέως κελεύει πυρὰν ποιήσαντας, ἐπιθέντας καταφλέξει τὸν Ἀβροκόμην. Καὶ ἦν μὲν ἅπαντα παρεσκευασμένα, καὶ ἡ πυρὰ τὰς ἐκβολὰς τοῦ Νείλου, καὶ ἐπετίθετο μὲν ὁ Ἀβροκόμης καὶ τὸ πῦρ ὑπετίθειτο...

eclipsar— al fin de sus días.⁴⁰⁵ El hombre, frente a la muerte, destina sus postreras fuerzas al objeto de su mayor preocupación; en este caso, el joven que describe Heliodoro destina sus débiles empeños a la joven que lo custodia, señalando un hecho crucial en la constitución íntima del personaje: la existencia de un fuerte sentimiento que lo une a aquella muchacha y destacando en el acto los parámetros en los cuales se desarrollará la vida de estos adolescentes: vicisitudes sin par, una férrea lucha por quedarse juntos o incluso el anhelo por la muerte si el destino no les depara un futuro común.

La escena, descrita con fino detalle, es extensa; la voz de narrador deliberadamente calla, se acompasa con los ojos de los piratas, descubre tan sólo aquello que éstos pueden observar, pues los corsarios, como el lector, son desconocedores de las causas. En una acción marcada por el *suspense* y acentuada por la soledad de la pareja, el narrador va descubriendo de manera paulatina lo que la imagen contiene. El relato, ajeno a la omnisciencia acostumbrada del narrador de novelas, no contiene visión ni juicios perfectos; en ese sentido,

⁴⁰⁵ La hermosura de los protagonistas de novela es tópica, los autores precedentes, quienes ofrecen una estructura lineal de sus argumentos, suelen introducir a sus héroes subrayando su aspecto reluciente. Sin embargo —como ya se ha señalado—, dada la organización *in medias res* que desarrolla Heliodoro, aunado a que decide iniciar su relato con una escena impresionante, posterior a una batalla y a un naufragio, la representación inicial que expone de su personaje es la de un hombre agonizante. Conforme avanza la acción, el joven de *Etiópicas* va recobrando la fuerza, el aliento y la imagen arquetípica del protagonista de novela. Con todo, el autor no hace aquí referencia a una estirpe que denote su aspecto, como sí hacen sus colegas, quienes están prestos a acompañar la descripción de la belleza de sus héroes con el señalamiento de su linaje. Cf. Hld., 1. 3, 6: “También el herido los había dejado estupefactos: tal era su hermosura y tal era su talla, apreciable aun tendido como estaba, pues acababa de volver de su desvanecimiento y estaba recobrando su apariencia habitual”.

los lectores, como los piratas, no saben quiénes son los jóvenes, no conocen siquiera sus nombres, se trata de personajes anónimos que pronto se comunican entre sí:

—¡Oh querida! ¿Verdaderamente te salvaste para mí, o tú misma llegaste a convertirte en un accesorio de esta guerra? ¿Quizá no soportas, ni después de la muerte, estar lejos de mí? ¿Será que tu fantasma y tu alma cuidan de mis desdichas?
—En ti —dijo la muchacha— está salvarme y también si no. ¿Acaso ves esto?
—mostrando una espada encima de las rodillas—. ¡Hasta ahora estuvo sin hacer nada, dominada por tu respiración!⁴⁰⁶

El joven emite una expresión de asombro y afecto al observar a la muchacha a su lado, confirmando aquello que ella misma proyectaba con su afanoso resguardo. Su expresión “querida” (ὦ γλυκεῖα), débil por causa del desfallecimiento, se erige como una poderosa declaración de los más íntimos sentires del personaje, un afecto que impulsa a fijar sus últimas fuerzas al objeto de su atención, aun estando al borde de la muerte.⁴⁰⁷

Heliodoro persiste en la inclusión de elementos que contribuyan a conservar la expectación perseguida por su estructuración de hechos: un héroe agónico⁴⁰⁸ y un pasado

⁴⁰⁶ Hld., 1. 2, 4: ὦ γλυκεῖα, ἔφη σῶζῃ μοι ὡς ἀληθῶς, ἢ γέγονας καὶ αὐτὴ τοῦ πολέμου πάρεργον, οὐκ ἀνέχῃ δὲ ἄλλως οὐδὲ μετὰ θάνατον ἀποστατεῖν ἡμῶν, ἀλλὰ φάσμα τὸ σὸν καὶ ψυχὴ τὰς ἐμὰς περιέπει τύχας; ἐν σοὶ ἔφη τὰ ἐμὰ ἢ κόρη σῶζεσθαὶ τε καὶ μὴ τοῦτο γοῦν ὄρα; δείξασα ἐπὶ τῶν γονάτων ξίφος, εἰς δεῦρο ἤργησεν ὑπὸ τῆς σῆς ἀναπνοῆς ἐπεχόμενον.

⁴⁰⁷ Hld., 1. 2, 6, advierte que la joven descendió hasta donde estaba el joven y lo cubrió de abrazos mientras lloraba, lo besaba y sufría por la triste situación. Con este acto de la joven, se confirma lo que sus palabras hacía poco habrían revelado, la relación de gran afecto y de gran importancia que existe entre ambos. Señala el temor de la muchacha, reacción que bien podría estar motivada por un pasado adverso; asimismo, son pistas para que el lector vaya construyendo el pasado de los jóvenes, todo aquello aún no narrado.

⁴⁰⁸ La situación desfavorable del joven se confirma con un juicio emitido por uno de los piratas que los observaba. Hld., 1. 2, 7: τοῦ δ' ἄν νεκρὸν σῶμα φιλοίη δαίμων οὕτω

oculto al lector, quien puede comenzar a construirlo a partir de los indicios que desvelan las sucintas frases de un personaje todavía anónimo, pues la voz del narrador intencionalmente se limita a transmitir tan sólo lo advertido por los piratas. Con dicha técnica, el autor consigue recrear una escena casi cinematográfica, cargada de imágenes que envuelven en su intriga y enigma a una joven pareja que logra mantener en vilo el ojo del espectador, la atención del lector.

Sin embargo, así como la estructuración de hechos que desarrolla el novelista fenicio se aleja bastante de sus antecesores en el género, también lo hace en su voz de narrador, la cual no posee aquella omnisciencia y aquel gusto por desnudar los más íntimos sentimientos de los protagonistas que sí se observa en Caritón o Jenofonte. Heliodoro, en cambio, limita su juicio a la percepción de los corsarios; no obstante, paulatinamente va presentando su conocimiento absoluto a través de sentencias que permiten aclarar las dudas del lector y confirmar a esta pareja desvalida como la protagonista de la historia: “Así, en efecto, un deseo parco y un amor puro desprecian los acontecimientos externos, ya dolorosos, ya dulces y obliga tan sólo a mirar al amado y concentrarse en el espíritu”.⁴⁰⁹ De esta manera, cuando el jefe de los piratas decide finalmente llevarse a ambos muchachos, Heliodoro señala: “De

περιπαθῶς; (“¿Cómo una divinidad besaría a un cadáver tan apasionadamente?”). La intervención del bandido, por un lado, confirma la relación existente entre ambos con el término (περιπαθῶς) y la intensidad que proyectan en su relación; por otro, da una opinión más sobre el aspecto del joven, quien, en la percepción del pirata —hombre no desconecedor de la violencia—, parece un cadáver (νεκρὸν σῶμα). Ahora bien, un juicio tal, viniendo de un hombre como éste, bien expresa la gravedad del aspecto descrito.

⁴⁰⁹ Hld., 1. 2, 9: Οὕτως ἄρα πόθος ἀκριβῆς καὶ ἔρωσ ἀκραιφνῆς τῶν μὲν ἔξωθεν προσπιπτόντων ἀλγεινῶν τε καὶ ἠδέων πάντων ὑπερφρονεῖ, πρὸς ἔν δὲ τὸ φιλούμενον καὶ ὄρᾶν καὶ συννεύειν τὸ φρόνημα καταναγκάζει.

tal manera **una imagen de nobleza innata y un aspecto hermoso** pueden someter el carácter pirata y dominar incluso lo más miserable”.⁴¹⁰

Esta introducción *in medias res* descubre una preeminencia en la voz del narrador, quien se limita a describir sin hacer mayores aclaraciones ni revelaciones sobre los personajes ni los hechos pasados, sólo traza el ambiente que enmarca el acontecimiento. Heliodoro está muy interesado en conservar y respetar su individual estructuración de hechos, comenzada en el momento más crítico para quienes se distinguen como los protagonistas.

Un protagonista llamado Teágenes, un joven piadoso

Pasado el impacto de la escena inicial, Heliodoro obsequia al lector con la identidad de sus protagonistas, pues crea un ambiente favorable para el lector: los jóvenes, presos en manos de aquellos maleantes que los encontraron náufragos, han recobrado las fuerzas y se encuentran solos, en una intimidad que permite entender la naturaleza de su relación y construir paulatinamente su pasado no referido hasta ahora. Quien primero toma la palabra es la muchacha; ella, asustada por el destino que les espera, hace un elevado reclamo a los dioses, pues teme especialmente por su virtud. No se revela aún la identidad de ninguno de los dos; sin embargo, su lamento es profundo y sincero: externa que se siente sola y con miedo; brinda el nombre del joven que la acompaña, Teágenes, y precisa quizá la cuestión que más le interesa destacar sobre su relación con él; esto es, una convivencia ajena a cualquier intercambio sexual:

¡Apolo! ¿De qué errores te vengas de nosotros tan ingente y cruelmente? Acaso para ti no han sido suficientes, como castigo, las cosas pasadas: privación de los familiares, captura a causa de unos piratas, incontables peligros en los mares; sin dilación, una

⁴¹⁰ Hld., 1. 4, 3: Οὕτως εὐγενείας ἔμφασις καὶ κάλλους ὄψις καὶ ληστρικὸν ἦθος οἷδεν ὑποτάττειν καὶ κρατεῖν καὶ τῶν ἀχμηροτέρων δύναται.

segunda captura por ladrones, ahora en tierra; lecciones más odiosas que éstas, en prueba, ¿hemos de aguardar? ¿Cuánto tiempo mantendrás esto? Si llegara una muerte libre de ultraje, dulce el final; pero, si alguien me poseyera deshonrosamente, **a quien ni siquiera Teágenes**, yo me adelantaría al ultraje con la horca...⁴¹¹

La primera expresión juiciosa de la joven muestra los anteriores sufrimientos de la pareja, su queja sacia un poco la curiosidad del lector: venganza divina, faltas, castigo, penalidades, lejanía de la familia, secuestro; aventuras que parecen reclamar un lugar para la dupla entre los héroes de novela. Asimismo, la muchacha señala con empeño que la naturaleza de su relación con Teágenes es un lazo carente de sensualidad; porque ellos, a pesar de no estar casados a lo largo de la historia, son, entre todos los protagonistas del género, quienes comparten más tiempo juntos. Si bien esta característica de la pareja no es conocida por el lector —quien apenas es introducido en el relato—, tal moderación electiva es un rasgo constitutivo y distintivo de ambos jóvenes en todo lo conservado sobre el género.

Teágenes no guarda silencio e interrumpe las palabras de la joven: “¡Calma, oh queridísima, Cariclea, mi alma! Es justo que te lamentes, pero aguzas a los dioses más de los que crees. No es menester reprochar, sino invocar; con ruegos, no con acusaciones se apacigua a los más poderosos”.⁴¹² A pesar de la situación de completa desventaja en la cual

⁴¹¹ Hld., 1. 8, 2-3: Ἄπολλον, ἔφη, ὡς λίαν ἡμᾶς καὶ πικρότερον ἀμύνη τῶν ἀμαρτημάτων, οὐδὲ ἰκανά σοι πρὸς τιμωρίαν τὰ παρελθόντα, στέρησις τῶν οἰκείων καὶ καταποντιστῶν ἄλωσις καὶ θαλασσῶν μυρίος κίνδυνος καὶ ληστῶν ἐπὶ γῆς ἤδη δευτέρα σύλληψις καὶ πικρότερα τῶν ἐν πείρᾳ τὰ προσδοκώμενα. Καὶ ποῖ ταῦτα στήσεις; Εἰ μὲν εἰς θάνατον ἀνύβριστον, ἡδὺν τὸ τέλος, εἰ δέ με γνώσεται τις αἰσχρῶς, **ἦν μηδέπω μηδὲ Θεαγένης**, ἐγὼ μὲν ἀγχόνη προλήψομαι τὴν ὕβριν...

⁴¹² Hld., 1. 8, 4: παῦε λέγων ὦ φιλότατη καὶ ψυχὴ ἐμῆ Χαρίκλεια· θρηνεῖς μὲν εἰκότα παροξύνεις δὲ πλέον ἢ δοκεῖς τὸ θεῖον· οὐ γὰρ ὄνειδίζεις, ἀλλὰ παρακαλεῖν χρεῶν, εὐχαῖς, οὐκ αἰτίαις ἐξιλεοῦται τὸ κρεῖττον.

se hallan, Teágenes censura a la joven que lo acompaña —de quien también destapa el nombre— a causa de un agitado reclamo elevado a Apolo. Le aconseja sucintamente no reprochar, sino alabar, erigiendo la piedad como un rasgo constitutivo del joven, quien no claudica en su fe aun frente a la desesperante situación en la cual se encuentra, pues, a pesar de que Teágenes y Cariclea se hallan en medio de la atmósfera más adversa, él no pierde su confianza en los dioses, incluso se acoge a ellos.

La escena, al ser dialógica, mucho revela sobre la construcción de la novela y sobre el modo de ser de sus protagonistas: al silenciar al narrador que presidió la introducción de la pareja y conceder a Cariclea y Teágenes un coloquio, la técnica de caracterización se dinamiza; por un lado, se favorece que los mismos personajes —de viva voz— vayan revelando de a poco el ayer no narrado, concediendo incluso al lector un rol pseudoactivo, como si de un incipiente hacedor se tratara. Y, por otro, se solidifica la complicidad de la pareja, la cual se afianza como la dupla cardinal de esta historia; la acción logra retratar la camaradería de ambos y su lugar dentro de la interacción de pareja: Cariclea parece ser quien porta la voz fuerte y contestataria, con actitud proactiva; él se distingue como un joven amoroso, más pasivo que Cariclea y confiado en una intervención divina que allane las dificultades que lo confrontan.

Teágenes revela algunos rasgos de su carácter

Habiendo sido capturados por la banda de Tíamis, éste quiere casarse con Cariclea; ella se entrevista con él y le miente diciendo que Teágenes es su hermano, que ambos zarparon rumbo a Delos en medio de una embajada sagrada, pero que sufrieron un naufragio y fueron asaltados y posteriormente capturados por la gente de Tíamis. Ella acepta el matrimonio que Tíamis le impone, aunque le solicita que antes la lleve a Menfis, al templo de Apolo, en

consideración al sacerdocio que ella y su “hermano” ejercen.⁴¹³ Teágenes presencia la reunión, si bien no la interrumpe, el joven aguarda la oportunidad de convivencia solitaria que les permite su calidad de “hermanos” cautivos para discutir con su amada:

También Teágenes, aprovechando la tranquilidad, lloró e incluso gimió, discurriendo no contra Cariclea, sino invocando ininterrumpidamente a los dioses como testigos. Cuando ella preguntó si se lamentaba por los problemas acostumbrados o si le había sucedido algo más inaudito, Teágenes dijo:

—¿Y qué sería más inaudito o qué más ilícito que el hecho de que Cariclea viole **juramentos y convenios** y, llevando consigo el olvido, consienta un matrimonio con otro?⁴¹⁴

La reacción de Teágenes permite advertir algunos rasgos de su carácter; por un lado, el narrador insiste en subrayar la piedad del joven, pero frente a una decepción amorosa, como ésta que él siente estar enfrentando, el muchacho se refugia en su plegaria, buscando en los dioses una solución al conflicto que lo encara; así, Teágenes se descubre como un protagonista apocado. Por otro lado, las palabras del joven revelan un acto desconocido hasta ahora para el lector: el compromiso mutuo de fidelidad y la instauración de un pacto para la realización de un futuro matrimonio entre la pareja. La preocupación de Teágenes surge porque él siente que los lazos que lo unen a Cariclea son frágiles; si bien alude a un pacto —σπονδή como él lo llama, lo cual implica el establecimiento de un compromiso frente a un

⁴¹³ Cf. Hld., 1. 21, 3 – 22, 2.

⁴¹⁴ Hld., 1. 25, 1-2: Κὰν τούτῳ σχολῆς ἐπιλαβόμενος ὁ Θεαγένης ἐδάκρυνέ τε καὶ ἀνώμωζε πρὸς μὲν τὴν Χαρίκλειαν οὐδ’ ὅτιοῦν διαλεγόμενος θεοὺς δὲ συνεχῶς ἐπικαλούμενος μάρτυρας. Τῆς δὲ εἰ τὰ συνήθη καὶ κοινὰ ταῦτα θρηνεῖ πυνθανομένης ἢ [εἰ] μὴ τι πεπόνθοι καινότερον, καὶ τί γένοιτ’ ἂν ἔφη ὁ Θεαγένης καινότερον, [ἢ] τί δὲ ἀθεμιστότερον ἢ ὄρκων μὲν καὶ σπονδῶν παραβαιομένων Χαρικλείας δὲ λήθην ἐμοῦ λαβούσης καὶ πρὸς ἄλλων γάμους ἐπινευούσης;

altar—, dicho acto es completamente desconocido para todos en el universo de la obra e incluso para el lector. De tal forma, la fragilidad de su relación es resultado de la falta de testimonio de ésta, la preocupación del joven se acompasa con la estructuración de hechos que Heliodoro diseña y que ciertamente no juega a su favor.⁴¹⁵

Ahora bien, frente al tono lastimero en los argumentos de Teágenes y la ingenuidad que guardan sus dudas, Cariclea lo increpa, le exige que guarde silencio y que no cuestione su virtud:

...en una cosa sé que no me he moderado, en el **deseo** que por ti siento desde un principio; pero, incluso éste es conforme a la ley. Pues no me he ofrecido como quien se somete a un amante, sino como quien se ha prometió a un **marido** en primer lugar. Y hasta aquí me he preservado intachable, incluso guardándome de tus tratos,

⁴¹⁵ En Hld., 4. 18, 4-6, Calasiris cuenta que Cariclea, inmediatamente después del rapto, le suplica a él que obligue a Teágenes a comprometerse bajo juramento a no intentar satisfacer sus deseos con ella hasta que ésta recobre su hogar. A lo cual, el joven accede y procede a jurar por Apolo Pítico, Ártemis, Afrodita y los Amores a obrar de acuerdo con la voluntad y las órdenes de Cariclea.

Es importante señalar que el juramento es un acto de compromiso entre las parejas de novela; sin embargo, Teágenes y Cariclea no se comprometen a conservar la fidelidad, como lo hacen expresamente Antía y Habrócomes en su lecho nupcial —cf. X. *Eph.*, 1. 9, 2-9—, sino que éste es un voto de confianza para garantizar la ausencia de contacto sexual entre la pareja. Es notorio que existe una duda expresa hacia la integridad del joven por parte de Cariclea y Calasiris. No hay que olvidar que cuando el sacerdote habla con la muchacha sobre los sentimientos del eniense, menciona πάθος y ἐπιθυμία —véase, *infra*, n. 418—; es entonces normal que Cariclea espere avidez sexual del joven y tema estar a solas con él. No obstante, cuando él se la lleva habla muy decentemente sobre sus emociones y lo que espera de esta relación. Véase, *infra*, n. 435.

alejando muchas veces lo que intentabas, velando desde el principio para que la boda convenida e incluso juramentada por todas las leyes llegara a ser legal.⁴¹⁶

Cariclea se presenta como una mujer fuerte ante los argumentos viscerales de su compañero timorato. Su enfrentamiento recuerda la discusión entre Calírroe y Quéreas, posterior a la ceremonia nupcial, cuando él cree que ella le es infiel; allí la hija de Hermócrates utiliza su estirpe como defensa a las dudas sobre su integridad.⁴¹⁷ Aquí Cariclea arguye en su defensa los juramentos previos de convivencia casta entre ellos, a pesar del deseo (πόθος) que la embarga. La heroína, molesta por los reclamos y la implícita duda acerca de su honradez, emite un juicio sobre el proceder ético de su amado; así, Cariclea deja entrever que Teágenes no se ha preocupado tanto como ella en conservarse casto hasta la feliz reunión con la familia

⁴¹⁶ Hld., 1. 25, 4-5: ...ἐν μόνον οἶδα μὴ σωφρονοῦσα, τὸν ἐξ ἀρχῆς ἐπὶ σοὶ πόθον· ἀλλὰ καὶ τοῦτον ἔννομον· οὐ γὰρ ὡς ἐραστῆ πειθομένη ἀλλ' ὡς ἀνδρὶ συνθεμένη τότε πρῶτον ἑμαυτὴν ἐπέδωκα καὶ εἰς δεῦρο διετέλεσα καθαρὰν ἑμαυτὴν καὶ ἀπὸ σῆς ὀμιλίας φυλάπτουσα, πολλάκις μὲν ἐπιχειροῦντα διωσαμένη, τὸν δὲ ἐξ ἀρχῆς ἡμῖν συγκείμενόν τε καὶ ἐνώμοτον ἐπὶ πᾶσι γάμον ἔνθεσμον εἶπη γένοιτο περισκοποῦσα.

⁴¹⁷ Cf. Charito, 1. 3, 3-6.

y una posterior ceremonia formal de unión entre ambos;⁴¹⁸ por lo cual, las vacilaciones sobre su decencia no tienen el menor fundamento y son ofensivas.⁴¹⁹

Teágenes es un joven enamorado en medio de una situación adversa, pues siente celos, aunque su respuesta es pasiva, lacrimosa, recordando la reacción de Quéreas en el episodio antes aludido. Así, ambos personajes creen, sin motivo alguno, que sus parejas son desleales a sus votos de fidelidad, guardan dudas sobre la lealtad de ellas y ellos se muestran como jóvenes medrosos e inseguros. Heliodoro hace hablar así a su protagonista:

Entonces, ¿qué planeabas con aquel bello discurso? Inventar que soy hermano tuyo fue un hábil lanzamiento para apartar los celos de nosotros y promover que viviéramos juntos, uno con el otro, sin miedo. Incluso entendí que lo de Jonia y lo del curso errante por Delos eran un velo de la verdad que transporta por una ilusión a

⁴¹⁸ En Hld., 4. 11, 2, Calasiris explica a Cariclea los sentimientos de Teágenes: Hld., 4. 11, 2: Τὸ μὲν κατὰ τὸν νεανίαν ἔρωται ἡμῖν ἔφην καὶ πλεον ἢ σὸ τάχα κάκεϊνος ἐάλωκεν ἀπὸ τῶν ὁμοίων σοι κεκινημένος. Ὡς γὰρ ἔοικεν αἱ ψυχαὶ πῶς ὑμῖν ἀπὸ πρώτης ἐντεύξεως τὰς ἀλλήλων ἀξίας ἐγνώρισαν καὶ πρὸς τὸ ἴσον πάθος κατηνέχθησαν· ἐπέτεινα δὲ αὐτῷ κἀγὼ σοὶ χαριζόμενος σοφίᾳ **τὴν ἐπιθυμίαν**... (“En cuanto al joven —dije—, no debemos tener ningún temor: está quizá incluso más prendado que tú, y los sentimientos que le mueven son semejantes a los tuyos. Pues, al parecer, vuestras almas se reconocieron desde el primer encuentro como dignas la una de la otra y sucumbieron a la misma pasión. También yo, por complacerte, me he valido de mis artes para intensificar su anhelo...”). El sacerdote describe la intensidad emocional del protagonista con los términos πάθος y ἐπιθυμία, lo cual explica la avidez sexual del joven que Cariclea ya comenta.

⁴¹⁹ También es importante subrayar que la joven, quizá a causa de su enojo, se excede en su rudeza, pues en 5. 4, 4-5, el narrador señala que, habiéndose reencontrado los jóvenes en la cueva, Teágenes siente deseo por Cariclea, aunque sabe controlarse.

quienes lo escuchan. Sin embargo, consentir decididamente esta boda y pactar expresamente y definir un momento justo, eso no podía ni quería interpretarlo.⁴²⁰

La ingenuidad de Teágenes favorece una breve recapitulación de lo acontecido que aún no ha sido narrado; su desconcierto, por un lado, hace eco del lector ávido de construir la historia de los amorosos y, por otro, refleja un rasgo de su carácter. Es notorio cómo Heliodoro toma una postura lejana respecto a la conciencia de su protagonista; quizá en su afán por conservar el *suspense* que busca a través de su estructuración *in medias res*, el narrador no describe las emociones que embargan al personaje, tampoco da voz a las reflexiones que lo abrazan en sus silencios. Esta ausencia de juicios sobre la naturaleza ética del protagonista exige que sean las acciones mismas y sus expresiones las que vayan dibujando el carácter del muchacho frente al lector, exigiendo la autodefinición del personaje a través de sus locuciones y decisiones en medio de la atmósfera que lo rodea. Por ello, el narrador se sustrae y toda la escena queda a cargo de los jóvenes, quienes en medio de su conflicto se consolidan como la prototípica pareja de novela.

Así entonces, Teágenes da muestras de su amor y celos, de un patetismo que lo lleva a preferir la muerte antes que el desamor; de su afán por inspirar compasión ante la amada a quien ciertamente chantajea mencionando “fatigas y esperanzas” que ha debido enfrentar. La

⁴²⁰ Hld., 1. 25, 5-26, 1: Τί οὖν ἐβούλετό σοι τὰ τῆς καλῆς δημηγορίας ἐκείνης; ἔφη ὁ Θεαγένης. Τὸ μὲν γὰρ ἀδελφόν με σαυτῆς ἀναπλάττειν σοφὸν εἰς ὑπερβολὴν καὶ πόρρω τὸν Θύαμιν ζηλοτυπίας τῆς ἐφ’ ἡμῖν ἀπάγον καὶ συνεῖναι ἡμᾶς ἀλλήλοις ἀδεῶς παρασκευάζον· συνίην καὶ τῆς Ἰωνίας καὶ τῆς κατὰ τὴν Δῆλον πλάνης ὅτι τῶν ὄντων ἦν καὶ ἀληθῶν ἐπικαλύμματα καὶ πλάνην τῶ ὄντι τοῖς ἀκούουσιν ἐπάγοντα. Τὸ δὲ ἐτοίμως οὕτως ἐπινεύειν τὸν γάμον καὶ συντίθεσθαι διαρρήδην καὶ καιρὸν ὀρίζειν, ταῦτα συμβάλλειν οὔτε ἐδυνάμην οὔτε ἐβουλόμην· εὐχόμεν δὲ καταδῦναι μᾶλλον ἢ τοιαύτην ἐπιδεῖν τῶν ἐπὶ σοὶ πόνων τε καὶ ἐλπίδων τὴν τελευτήν.

reacción del joven frente a este conflicto recuerda los giros emocionales que presenta Quéreas en la carta que envía a Calíroo, estando bajo la custodia de Mitrídates.⁴²¹ Es cierto que la soledad de la pareja en una atmósfera estresante reclama el uso de habilidades para la resolución de problemas: mientras Teágenes enfrenta la situación con quejas y lamentos, Cariclea hace una demostración fehaciente de su temple inquebrantable: “De manera muy placentera [...] recibo estos temores que tienes por mí. Es evidente que las numerosas desgracias no han doblado tus rodillas en tu deseo por mí”.⁴²² La respuesta de la heroína exterioriza la percepción que ella atesora de él. Es observable cómo la muchacha reserva en su interior cierta inseguridad por la existencia de un rasgo apocado de su amado. Ahora bien, dicha cautela debió nacer de una reacción anterior de Teágenes, en la cual ella lo observó acobardarse o incluso pudo haber emergido del medroso silencio que lo paralizó frente a Tíamis.

Un serio protagonista introspectivo

El tono apesadumbrado que evocan las palabras iniciales del joven, erigiéndose como un rasgo constitutivo e incluso intrínseco del modo de ser del personaje, es consolidado por Heliodoro. Así, cuando Teágenes acude a la cueva donde Tíamis esconde a Cariclea del asalto de los piratas y ve la zona devastada, cree que su amada ha muerto:

¡Sea abandonada hoy la vida! ¡Que se concluya, que se desate todo: **miedos, peligros, preocupaciones, esperanzas, amores!** Muerta está Cariclea, Teágenes perdido. En vano, desgraciado de mí, me volví **miedoso** y te di una **fuga cobarde, querida**, salvándome sólo a mí mismo. Ya no seré rescatado por ti, queridísima, que yaces

⁴²¹ Véase, *supra*, n. 215.

⁴²² Hld., 1. 26, 2-3: ὡς ἥδιστα ἔφη δέχομαί σου τοὺς ἐπ’ ἐμοὶ τούτους φόβους· εὐδηλος γὰρ εἶ κὰκ τούτων μὴ ὀκλάσας τὸν ἐπ’ ἐμοὶ **πόθον** ὑπὸ τῶν πολλῶν συμφορῶν.

muerta, no por la ley común de la naturaleza, ni, lo más cruel, abandonaste la vida en los brazos en que fuiste querida; sino que fuiste, ¡ay de mí!, presa del fuego. ¡Estas antorchas encendió la divinidad para ti en vez de las nupciales! Está consumida la belleza de origen mortal sin siquiera haber dejado, en todo caso, con el cuerpo fallecido, una reliquia de su gran encanto verdadero. ¡Oh envidia divina tan cruel e increíble! ¡Incluso me ha quitado los últimos abrazos; fui despojado de sus postreros e inertes besos!⁴²³

El autor construye no sólo la etopeya de un personaje determinado (ὠρίσμενος), Teágenes, quien juega el rol de amante y amado en su novela de amor y aventuras; sino que además estructura el discurso de manera simple (ἀπλῆ).⁴²⁴ El monólogo es un recurso que favorece

⁴²³ Hld., 2. 1, 2 - 3: ἐρρίφθω φησὶν ὁ βίος εἰς τὴν τήμερον· ἠνύσθω λελύσθω πάντα, φόβοι, κίνδυνοι, φροντίδες, ἐλπίδες, ἔρωτες. Οἴχεται Χαρίκλεια, Θεαγένης ἀπόλωλε. Μάτην ὁ δυστυχῆς δειλὸς ἐγενόμην καὶ δρασμὸν ὑπέστην ἄνανδρον σοί, γλυκεῖα, περισφάζων ἐμαυτόν. Οὐ μὴν ἔτι σωθήσομαι σοῦ, φιλάτη, κειμένης, οὐδὲ τῷ κοινῷ τῆς φύσεως νόμῳ, τὸ χαλεπώτατον, οὐδὲ ἐν χερσὶν ἀπολιπούσης τὸν βίον αἷς ἠβουλήθης· ἀλλὰ πυρός, οἴμοι, γέγονας ἀνάλωμα, τοιαύτας ἐπὶ σοι λαμπάδας ἀντὶ τῶν νυμφικῶν τοῦ δαίμονος ἄψαντος· καὶ δεδαπάνηται τὸ ἐξ ἀνθρώπων κάλλος ὥστε μηδὲ λείψανον τῆς ἀψευδοῦς ὠραιότητος διὰ νεκροῦ γοῦν ὑπολελειῖσθαι τοῦ σώματος. Ὡ τῆς ὠμότητος καὶ τῆς ἀρρήτου τοῦ δαίμονος βασκανίας· προσαφήρηταί με καὶ τὰ τελευταῖα περιβαλεῖν· ἐσχάτων καὶ ἀψύχων φιλημάτων ἀπεστερήθην.

⁴²⁴ Hermócrates explica que son tres las características que definen la etopeya (ἠθοποιία); esto es, clases o tipos de personas, estructura y naturaleza del discurso. Según el rétor, este ejercicio distingue dos clases de personajes, unos determinados (ὠρίσμενος) y otros indeterminados (ἀόριστος). Si bien no detalla su clasificación, se limita a dar ejemplos de ambos tipos que, a partir de su acotación anterior, supone la referencia a figuras reales, las cuales pueden estar definidas por un nombre o ser incluso personajes históricos o mitológicos; mientras que las indeterminadas estarían en una situación contraria. El rétor también delimita la etopeya (ἠθοποιία) por la estructura del diálogo, la cual puede ser simple (ἀπλῆ) o doble (διπλῆ). La primera se refiere a pronunciar palabras que manifiesten el temple

la creación de comunicación sin intermediarios entre personaje y lector; es a través del soliloquio que ambos planos se superponen en una privacidad que consiente al lector adentrarse en el alma y los sentimientos de quien lo pronuncia.

No se puede negar la delicada disposición que el protagonista imprime en su lamento. Puesto que Cariclea es joven, Teágenes lo confecciona a partir de las materias adecuadas a la edad de la fallecida, a la belleza de la mujer, a las circunstancias prenupciales en medio de las cuales la muerte la sorprende. A pesar de que el joven dedica las dos partes iniciales del treno a sí mismo, buscando mover la compasión por quien se queda solo en medio de las tribulaciones comunes del género,⁴²⁵ la expresión muestra rasgos del carácter de su emisor. Por ello, es interesante que Teágenes inicie hablando de cosas que ya ha reiterado en sus expresiones anteriores: miedos, preocupaciones, etcétera, pero finaliza su enumeración con el término “amores” (ἔρωτες). Esta clara delimitación del joven —acerca de su emoción frente al “deseo” (πόθος) que define Cariclea— justifica esta reacción tan apesadumbrada al creerla muerta. Con todo, Heliodoro intensifica el dolor del protagonista al situarlo en soledad con el cadáver; la vertiginosa acción belicosa se detiene para conceder a dicha emoción —el dolor por la pérdida irreparable— lugar y tiempo favorables para el desahogo de un enamorado frustrado. Heliodoro utiliza el soliloquio para aislar a su personaje en su tristeza y coaccionarlo a la confesión de sus debilidades y arrepentimientos.

con uno mismo, esto es, soliloquios; la configuración doble implica la inmersión de un individuo más para poder constituir la interlocución. Cf. Hermog., *Prog.*, 20-21.

⁴²⁵ Men. *Rh.*, 434. 10-435. 31, explica que son tópicos apropiados para quien ha muerto joven destacar la edad, la naturaleza de su alma y las circunstancias de su partida y, dentro de éstas, es particularmente emotivo si sucedió previo a la celebración del matrimonio. Para otros ejemplos en novela, cf. X. *Eph.*, 3. 7, 2-3; Ach. *Tat.*, 1. 13, 1-6.

Este ensimismamiento consigue que el lector se entregue a un protagonista de novela que se reconoce como un sujeto débil, como un ser que no fue lo suficientemente competente como para salvaguardar al objeto de su amor. Teágenes mismo se escruta como miedoso, cobarde (δειλός), incluso transmite la ausencia de erotización en su relación al articular “abandonaste la vida en los brazos en que fuiste **querida**” (οὐδὲ ἐν χερσὶν ἀπολιπούσης τὸν βίον αἴς ἠβουλῆθης), querida y no amada, como en un reconocimiento al cuidado que Cariclea prestó a su virtud. Finalmente, la expresión alcanza un alto grado de significación cuando reclama a los dioses su indiferencia ante la muerte de su amada, pues, estando Teágenes mismo a punto de perder la vida, da muestras de una fe que parecía inquebrantable, ya que ni la falta de libertad ni una agonía propia consiguieron que el joven diera la espalda a las divinidades. El ímpetu de la expresión actual radica en que ahora él sí se subleva ante ellos.

Es notorio cómo en este episodio la intervención del narrador casi es inexistente, porque la caracterización corre a cargo de Teágenes mismo. El soliloquio transmite con sinceridad el impacto de sus emociones; allí, el protagonista define su dolor y su amor, se confiesa, se autoreconoce como débil y se rebela contra el rasgo que mejor lo representaba hasta ahora: su piedad, pues responsabiliza a los dioses de la muerte de Cariclea, dicha postura confirma la importancia de ésta en su vida. El monólogo —que fielmente retrata la intimidad del joven, incluso sus más grandes errores— le permite al lector afanarse en la creación de una imagen veraz sobre el carácter del personaje y también sobre aquello no referido, a partir de lo dicho por el actor mismo. Es importante destacar que, por causa de esta misma estructuración de hechos, por el *suspense* respecto a la relación que une a los jóvenes, por el desconocimiento de su pasado, e incluso por el uso del monólogo, el protagonista no está sujeto al escrutinio de otros personajes —salvo lo declarado por

Cariclea—, aunado a que la voz del narrador, de manera deliberada, no emite juicios sobre Teágenes.

El personaje Calasiris relata el surgimiento del amor y el deseo en Teágenes

Emulando a Caritón, el joven no expresa por sí mismo cómo se siente frente al amor, esto corre a cargo de un personaje que funge como observador-narrador, Calasiris, quien hace una retrospectiva del protagonista. El sacerdote narra a Cnemón la aparición de la embajada eniense y de su líder, Teágenes, en la vida de Cariclea.⁴²⁶ Esta situación abiertamente contrasta con los primeros novelistas, quienes refieren desde el comienzo de su relato el “género” (γένοϋς) de sus héroes.⁴²⁷ Por el contrario, Heliodoro, obligado por la estructuración de los hechos elegida, retrasa la presentación idílica de su protagonista; aunque se cambia el orden, no así el contenido.

De tal forma, Calasiris, un sacerdote acucioso que observa a Teágenes taciturno⁴²⁸ funge de relator de los inicios de la historia de amor de los protagonistas y toma el papel de narrador omnisciente e imparcial. El novelista propone que, a través de esta exposición, el lector conozca la esencia del personaje, pues la despliega como una narración no tendenciosa.

Me pedía que fuera su salvador; pues, si no conseguía este socorro rápidamente, un enorme mal caería sobre él y, de este modo, se consumiría **en el deseo**; ya que por

⁴²⁶ Cf. Hld., 2. 34, 2-4, el sacerdote cuenta que los enienses provienen de Tesalia, explica que son un pueblo descendiente de Helén, el hijo de Deucalión. Apunta que la embajada sagrada de los enienses llega a celebrar un sacrificio cada cuatro años, coincidiendo con los juegos píticos, para festejar a Neoptólemo, el hijo de Aquiles. Sin embargo, señala que la embajada que observan en ese momento es especialmente solemne porque la procesión va precedida por un descendiente de Aquiles, esto es, Teágenes.

⁴²⁷ Para la definición de γένοϋς, véase, *supra*, n. 111.

⁴²⁸ Cf. Hld., 3. 17, 1-5.

primera vez experimentaba **el amor**. Afirmaba, jurando muchas veces, que él era inexperto en el trato con mujer alguna; que, si acaso escuchara algo, rechazaba siempre con desprecio a todas y al matrimonio e incluso a los amores. Hasta que la belleza de Cariclea lo hizo reflexionar que él no era reacio por naturaleza, sino que, en el pasado, nunca había visto a una mujer digna de ser amada.⁴²⁹

El relato objetivo y parcial contribuye a que dicha intimidad ética y emotiva del joven eniense se vaya forjando y confirma las emociones y reacciones de Teágenes antes expuestas; así, aunque el escritor mantiene en silencio a Teágenes, la voz del sacerdote, las reacciones anteriores del muchacho y las referencias psicoemocionales del personaje que el narrador emite con rapidez acerca de su protagonista, definen la base y los límites del carácter de éste.

Esta expresión del eniense sobre sus sentimientos de enamoramiento emula a la hecha por Habrócomes en la obra *Efesíacas*; sin embargo, Heliodoro elimina el rasgo característico del personaje de Jenofonte, la soberbia,⁴³⁰ cuando Teágenes aclara que su anterior resistencia al amor no era por naturaleza ética, sino porque no había encontrado a alguien digno. Es posible inferir un conocimiento de sí mismo en Teágenes sobre lo que lo agobia. Como Jenofonte, Heliodoro utiliza el episodio del enamoramiento para demostrar, por un lado, que su personaje es piadoso y, por otro, que posee un agudo sentido crítico, rasgos que definirán al protagonista a lo largo del argumento, pues reconoce sus emociones. Esto es, los novelistas

⁴²⁹ Hld., 3. 17, 3-4: μὴ γὰρ ἂν περισωθῆναι βοηθείας καὶ ταύτης ταχείας ἀποτυχόντα, τοσοῦτον αὐτῷ τὸ κακὸν ἐνσκῆψαι καὶ οὕτως ὑπὸ τοῦ πόθου φλέγεσθαι, πρῶτον καὶ ταῦτα πειρώμενον ἔρωτος. Ὀμιλίας γὰρ ἔτι γυναικὸς ἀπείρατος εἶναι διετείνετο πολλὰ διομνύμενος· ἀεὶ γὰρ διαπτύσαι πάσας καὶ γάμον αὐτὸν καὶ ἔρωτας εἴ τινοσ ἀκούσειεν, ἕως τὸ Χαρικλείας αὐτὸν διήλεγξε κάλλος ὅτι μὴ φύσει καρτερικὸς ἦν ἀλλ' ἀξιεράστου γυναικὸς εἰς τὴν παρελθοῦσαν ἀθέατος. Καὶ ταῦτα λέγων ἐπεδάκρυσεν ὥσπερ ὅτι πρὸς βίαν ἤττηται κόρης ἐνδεικνύμενος.

⁴³⁰ Véase, *supra*, n. 258.

Caritón, Jenofonte y Heliodoro utilizan el evento del surgimiento del amor para precisar y destacar los rasgos esenciales en el temple de sus héroes. Dichos atributos funcionan como límites para el desarrollo mismo del personaje; así, el fenicio también se afana en crear una individualidad para su protagonista.⁴³¹

Una frágil valentía

En la narración de Calasiris, Teágenes es representado como un joven intrépido y bastante decidido; así, cuando el sacerdote cuenta que, en el marco de los juegos píticos, el eniense decide acaloradamente participar en la carrera de armas, el muchacho parece hacer uso de todas las habilidades para impresionar a su amada: “Y, en tales circunstancias, ¿quién ha aspirado locamente a ver y acercarse a Cariclea como para aventajarme en la carrera? ¿Y a quién, en ese caso, la contemplación de aquélla puede, con rapidez, proveer de alas y dejarse arrastrar por el aire?”.⁴³² Después, cuando Calasiris le informa que la joven hija de Caricles lo ama, el sacerdote proyecta la imagen de un muchacho arrojado: “¿Qué dices, padre? —dijo—; ¿me ama Cariclea? Entonces, ¿por qué no me llevas al lado de ella? —y al mismo

⁴³¹ D. Konstan, 1994, pp. 90-98, señala que esta novela se aparta del resto porque en ella la pureza comienza a desplazar la fidelidad como el valor central para los héroes. Tal vez este cambio en los valores sociales es lo que coacciona al escritor a restar fuerza al episodio del enamoramiento dentro de la característica narrativa de la novela erótica.

⁴³² Hld., 4. 2, 1-3: ὁ δὲ καλεῖσθαι τὸν βουλόμενον ὑπὸ τοῦ κήρυκος εἰς τὴν ἀγωνίαν ἡξίου· ἔταπτον οἱ ἀθλοθέται καὶ ἀνεῖπεν ὁ κήρυξ ἦκειν τὸν ἐπελευσόμενον. Ὁ δὲ Θεαγένης [...] Καὶ τίς οὕτως εἶπεν ἰδεῖν καὶ πλησιάσαι Χαρικλεία μανικῶς ἐσπούδακεν ὥστ’ ἐμὲ παραδραμεῖν; Τίνα δὲ οὕτως ἢ ὄψις ἐκείνης τάχα καὶ περῶσαι δύναται καὶ μετάρσιον ἐπισπάσασθαι;

tiempo se adelantaba corriendo, recogíendose la clámide”.⁴³³ Sin embargo, poco tiempo después, cuando Teágenes rapta a Cariclea,⁴³⁴ la actitud osada e intrépida del joven eniense se disipa y éste se destapa miedoso, apocado, timorato; cual niño asustado y temeroso, emite un lamento compuesto a partir del tópico de la fortuna:

Salva, oh Calasiris, a unos extranjeros y suplicantes sin patria que se han privado de todo para que, separados del resto, se ganen el uno al otro. Salva unos cuerpos arrastrados, de ahora en adelante, por la fortuna y cautivos de un amor casto; proscritos por libre decisión, aunque sin responsabilidades y que se jugaron en ti toda expectación de salvación.⁴³⁵

Este Teágenes más parece ser un joven débil y poco osado, imagen que se repite cuando la pareja protagónica sale de la caverna para iniciar su viaje rumbo a Quemis y cuando ni siquiera han iniciado su travesía, arriban a la zona un grupo de maleantes. Teágenes, cansado de huir, intenta persuadir a Cariclea de entregarse en manos de los bandidos para que los maten: “¿Hasta cuándo escaparemos al destino que nos persigue por todas partes? Abandonémonos a la fortuna y vayamos al encuentro de lo que venga. Evitémonos un

⁴³³ Hld., 4. 6, 5-7: Τί λέγεις ἔφη ὃ πάτερ; ἐρᾷ μου Χαρίκλεια; τί οὖν οὐκ ἄγεις ἤδη παρ’ αὐτήν; καί ἅμα προέτρεχεν· ἐπιλαβόμενος οὖν τῆς χλαμύδος.

⁴³⁴ Después de que Teágenes explica a Calasiris su amor por Cariclea, el sacerdote se entrevista con la joven para explicarle la situación y conversar también sobre Persina, la reina etíope, madre de la muchacha, que se vio obligada a abandonarla cuando ésta era una pequeña. Así, Cariclea y Calasiris acuerdan huir para que aquella se reencontre con sus progenitores y que sea el caballero eniense, Teágenes, quien aparentemente la rapte para iniciar los tres su odisea.

⁴³⁵ Hld., 4. 18, 2: Σῶζε λέγων ὃ Καλάσιρι, ξένους καὶ ἀπόλιδας ἰκέτας πάντων ἀλλοτριωθέντας, ἴν’ ἐκ πάντων μόνους ἀλλήλους κερδήσωσι· σῶζε τύχης λοιπὸν ἀγώγιμα σώματα καὶ σωφρονοῦντος ἔρωτος αἰχμάλωτα, φυγάδας αὐθαιρέτους μὲν ἀλλ’ ἀνευθύνους καὶ πᾶσαν εἰς σὲ προσδοκίαν σωτηρίας ἀναρρίψαντας.

extravío interminable, una vida errante, esta injuria constante de la divinidad en contra de nosotros. [...] Entonces, ¿por qué no cortamos aquí mismo esta tragedia y ponemos la acción en manos de los que quieren destruirnos?...”.⁴³⁶ Nuevamente esta voz de Teágenes parece desvelar a un tipo sin carácter. El comandante de los enienses muestra en un comienzo una fogosidad propia de su rango y no duda en raptar a Cariclea. Sin embargo, ante las primeras dificultades que trajeron consigo sus decisiones, dicha virtud se esfuma sin ningún motivo; el autor no se inquieta por insertar algún relato o episodio que justifique un cambio tan brusco y repentino en el comportamiento del personaje. Con la ausencia de explicaciones psicoemocionales o de cualquier otro tipo, las reacciones del joven no hallan consecución lógica, pues las respuestas del protagonista van desde un singular denuedo hasta la pusilanimidad.

Es importante hacer notar que el Teágenes retratado por Calasiris parece ser un joven caracterizado por su ardor, audacia y decisión; sin embargo, el enamorado que convive con Cariclea mucho difiere de tal pintura, pues hablar sobre lo que se hará frente a las desgracias no es lo mismo que tener que actuar y resolver problemáticas. Evidentemente resulta irónico este episodio en el cual el eniense afirma que daría muerte a cualquiera que quisiera casarse con su amada, porque cuando finalmente sucede que alguien —como es el caso de Tíamis— anuncia planes nupciales con Cariclea, el muchacho guarda silencio, se limita a dirigir

⁴³⁶ Hld., 5. 6, 2-4: Ἄχρι τίνος ἔλεγε φευξόμεθα τὴν πανταχοῦ διώκουσαν εἰμαρμένην; εἴξωμεν τῇ τύχῃ καὶ χωρήσωμεν ὁμόσε τῷ φέροντι· κερδήσωμεν ἄλλην ἀνήνυτον καὶ πλάνητα βίον καὶ τὴν ἐπάλληλον τοῦ δαίμονος καθ’ ἡμῶν πομπείαν. [...] Τί οὖν οὐχ ὑποτέμονομεν αὐτοῦ τὴν τραγικὴν ταύτην ποίησιν καὶ τοῖς βουλομένοις ἀναιρεῖν ἐγχειρίζομεν;...

clamores a los dioses, quejas lastimeras a Cariclea y ni voz ni espada son usadas para defender su relación.

Habilidades de disimulación

Después de la muerte de Calasiris, los jóvenes quedan en manos de Ársace, la esposa del sátrapa, quien anhela con gran deseo al joven eniense. Esta seductora utiliza a su sirvienta Cíbele como alcahueta para coaccionar al muchacho. El episodio favorece que la acción se concentre en los protagonistas, quienes deben sortear dichos acosos y demostrar la importancia de su amor por encima de cualquier adversidad. Esta atmósfera incita a Teágenes a tomar una actitud proactiva; así, ante la esposa del sátrapa, él despliega aquellas facultades persuasivas que antes censurara en su amada —el supuesto parentesco que los une— y que ahora emplea para esquivar el peligro que Ársace simboliza para la pareja: “Teágenes estaba herido por estas palabras. Resolvió entonces no ir a su encuentro, sino que la evitó, como al ataque de una fiera, y dijo: ‘¡Oh señora!, a los dioses doy gracias porque, siendo nobles de nacimiento, entre la desgracia, prosperamos por lo menos en este asunto importante: no ser esclavos para otros, sino para ti...’”.⁴³⁷

En este primer encuentro, él habla con Ársace de manera claramente sarcástica, iniciando con ello una nueva etapa en la relación de entre ambos, pues, aunque ella posee el dominio físico, el joven se hace de influencia psicológica sobre la mujer bárbara, a quien contiene a base de simulación. El recurso de la ironía consiste en dar a entender algo de

⁴³⁷ Hld., 7. 24, 5-6: Ὁ δὲ Θεαγένης ἐβέβλητο μὲν ὡς ὑπὸ τρώσεως τῶν λόγων· ἔγνω δ’ οὖν μὴ ὁμόσε χωρεῖν ἀλλὰ καθάπερ θηρίου τὴν ὀρμὴν ἐκκλῖναι καὶ ἼΩ δέσποινα ἔλεγε θεοῖς χάρις ὅτι εὐγενείας τὰ πρῶτα ὄντες ταῦτα γοῦν ὡς ἐν δυστυχίμασιν εὐπραγοῦμεν, τὸ μὴ ἄλλοις σοὶ δὲ δουλεύειν...

manera contraria; por ello, es mayormente importante no hacer referencia a acciones innobles con palabras de la misma naturaleza, pues se daría una imagen negativa sobre el carácter del hablante;⁴³⁸ por ello, el eniense agradece incluso que sea ella su ama y no otra.

Es importante destacar que cuando Teágenes no accede a compartir el lecho con Ársace, Cíbele se acerca a ésta y le señala: "...ese joven tonto, tan osado como cruel...".⁴³⁹ En este juicio, la sirvienta emplea un término para definir la actitud del joven, lo llama εὐήθης, vocablo que puede significar bobo, tonto e incluso simple. Si bien es cierto que este parecer de la esclava parte de la renuencia del eniense a complacer a su ama —lo cual le reportaría sólo dificultades a la alcahueta—; también es cierto que la observación de Cíbele es quizá la más aguda y atinada acerca del talante del protagonista. Al mismo tiempo, coincide mucho más con la tipología visible en él al inicio de la historia. Con todo, durante la estancia en el palacio de Oroóndates, Heliodoro reviste a su protagonista con el brío que debe ostentar un héroe.⁴⁴⁰ Y a pesar de que él evade a Ársace, poco debe decidir, ya que su desenlace semeja en mucho a su desarrollo; en realidad, los actos en torno al muchacho sucedan a causa de factores ajenos a él, son motivados por la fuerza (διὰ βίαν). Como Aristóteles señala, los hechos son forzosos si tienen un principio externo al hombre y acontecen por coacción, produciéndose en contra de lo que éste desea (ἐπιθυμία) y de lo que racionalmente calcula (λογισμός). Por consiguiente, en las causas motivadas διὰ βίαν, ni el

⁴³⁸ Cf. *Rh. Al.*, 1434 a 21, 1; 1441 b, cap. 35, 19.

⁴³⁹ Hld., 7. 23, 3: ...εὐήθης τις καὶ θρασὺς καὶ ἀπηνῆς ὧν ὁ νεανίας...

⁴⁴⁰ Hld., 7. 19, 2: "...Pero Teágenes no se amedrentó. Como si hubiera olvidado lo convenido con Cariclea en el sentido de fingir sumisión, su altivez se irguió todavía, más al ver este alarde de ostentación persa y dijo, sin doblar la rodilla ni postrarse, con la cabeza enhiesta: '¡Te saludo, Ársace, mujer de sangre real!'".

agente ni el paciente participan activamente de ellas.⁴⁴¹ Así, Heliodoro lo difumina entre la narración de intrincados episodios en los cuales, sin destacarse por la defensa o manifestación de sus propias convicciones, finalmente se casa con Cariclea y recibe honras sacerdotales.

VII. 4 CONCLUSIONES

La técnica de Heliodoro para diseñar el carácter de su protagonista deriva de su estructuración *in medias res*, la cual lo obliga a presentar a su personaje en circunstancias hasta entonces no probadas por los novelistas. El *suspense* que consigue a través de este inicio poco convencional lo lleva incluso a no emitir una voz omnisciente sobre la intimidad de Teágenes, quien debe irse descubriendo sólo a partir de sus palabras y actos —que por cierto no son abundantes— frente al lector. Así, mientras el receptor va conociendo el modo de ser del personaje, también construye el pasado de la pareja y la relación establecida entre ambos.

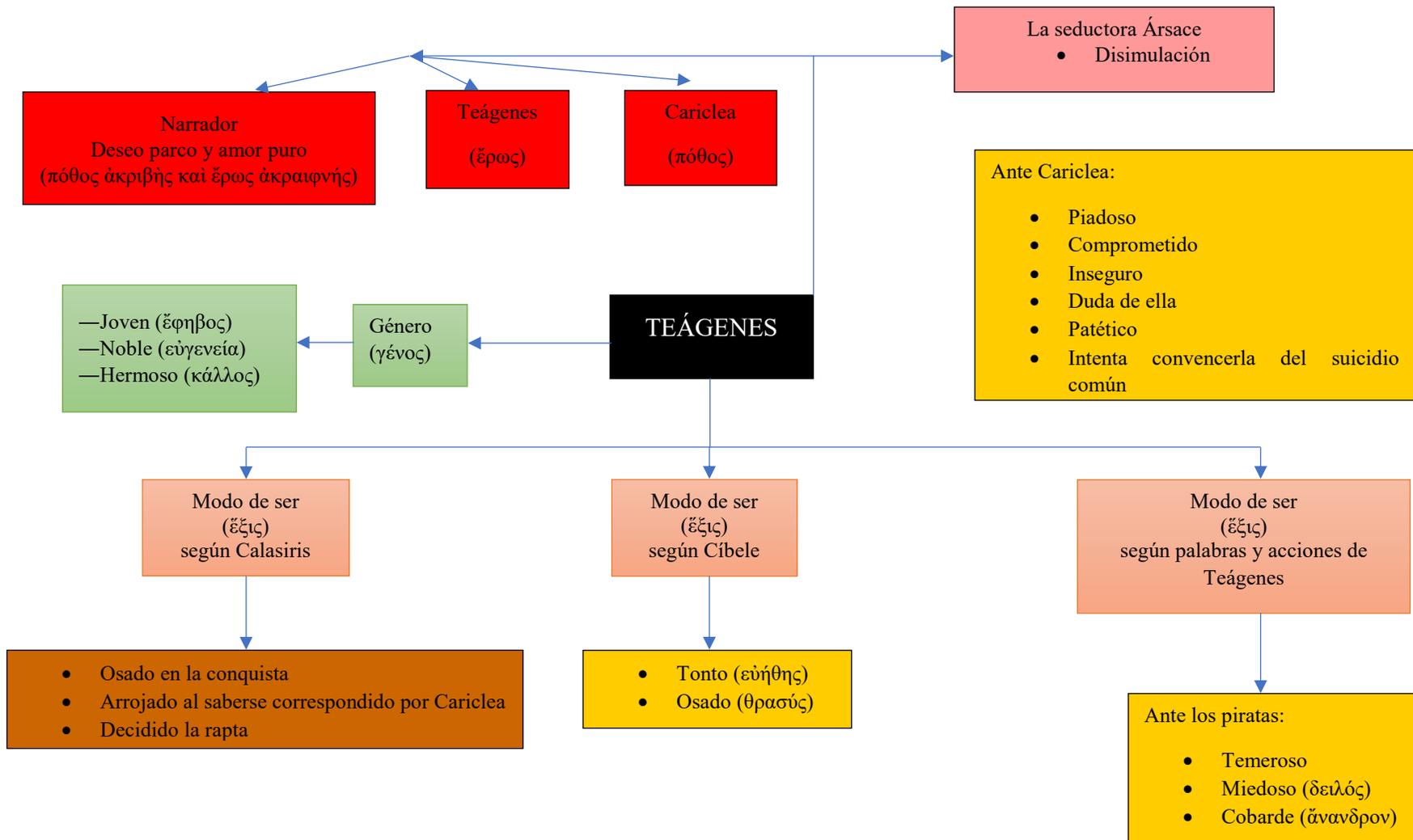
Los juicios emitidos por el narrador acerca del eniense son escuetos, ya que se limita a señalar su juventud, estirpe y belleza. La caracterización de Teágenes se construye a partir del relato de Calasiris, brevemente del de Cariclea y a partir del propio muchacho. Sin embargo, dichos retratos no coinciden; por un lado, al anciano Calasiris, quien narra el enamoramiento de los protagonistas y la huida de ambos, describe a un joven osado, arrojado y decidido. Por otro, los actos y palabras del eniense revelan inseguridad sobre la fidelidad de su amada y una debilidad emocional que supera incluso a la de Quéreas, pues Teágenes propone a Cariclea el suicidio antes que seguir soportando el acoso de los piratas.

Heliodoro tampoco diseña un carácter inconstantemente juvenil para su protagonista, con un amplio mosaico de emociones; no traza alguna situación que logre generar una

⁴⁴¹ Cf. Arist., *Rh.*, 1369 b 4-6; Arist., *EN*, 1110 a 1-10.

maduración psicoemocional en su Teágenes. En realidad, la descripción de Calasiris empata bien con el héroe enamorado, pero su interacción con Cariclea —llena de dudas, reclamos y llantos— y con los piratas —gobernada por el miedo y la cobardía— se aleja mucho del heroísmo. Pensamientos, acciones y carácter son conceptos que se complementan, uno revela al otro y viceversa. El carácter radica fundamentalmente en la toma de decisiones; sin embargo, Teágenes va de aquí a allá por mediación de otros actores, se mueve al impulso de los acontecimientos. Casi al final del relato, él debe enfrentar la seducción de Ársace —quien posee poder como esposa del sátrapa—, mujer a la que contiene a base de disimulación, astucia, sarcasmo e ironía; no obstante, ésta deja de ser un peligro por causa de factores ajenos a él.

El protagonista de Heliodoro no parece ser la figura que más le interesa al autor, pues el plano narrativo se centra constantemente en otros personajes que se roban la escena. De hecho, Calasiris parece fungir como la figura central del relato en la primera parte de la obra, hasta que fallece abruptamente. Habiendo desaparecido este personaje, Teágenes tampoco se apodera de la acción, pues la aparición de los padres de Cariclea y su reconocimiento se llevan la atención del narrador. Si bien Teágenes cumple con las características físicas y sociales distintivas del héroe de novela erótica e incluso muestra ciertos rasgos de valentía, Heliodoro sacrifica esta caracterización en pos de una innovadora estructura narrativa. El procedimiento empleado por el autor, imbricando un relato tras otro, conocido como *mise en abyme*, termina por extraviar en el abismo la personalidad de Teágenes, el héroe desdibujado.



VIII. CONCLUSIONES GENERALES

Las obras de Caritón, Jenofonte, Aquiles Tacio, Longo y Heliodoro muestran los parámetros, pretensiones, objetivos y alcances de la novela erótica griega: constatan que la novela es acción imitativa del enamoramiento entre dos jóvenes, la cual busca hacer surgir un placer perseguido por los lectores: la reunión feliz de los amantes; por ello, su realizador debe lograr transmitir a través de esta reproducción la delectación que nace de un sentimiento recíproco y valioso. Son dos las partes constitutivas del género: la estructuración de los hechos —la cual depara la separación de los dos jóvenes protagonistas por causa de un destino adverso y extraordinarias aventuras en tierras lejanas que los llevarán a enfrentar intrigas, separaciones, falsas muertes, ladrones, piratas, naufragios y audaces seductores— y los personajes.

La novela erótica griega se crea en función de las vicisitudes que dos jóvenes enamorados deben sortear para lograr estar juntos. En el transcurso de los relatos es posible conocer a los involucrados a través de sus diálogos y monólogos; pues así, interactuando con camaradas y villanos, ellos develan su forma de sentir, de pensar y de actuar. Para crear un personaje en un universo literario como el que proponen las novelas griegas, donde el abanico de peripecias y el arribo a tantas ciudades lejanas posibilita la aparición de variadas figuras, es imprescindible que los protagonistas sean dotados de rasgos que los identifiquen del resto. Si bien son cinco las características en los héroes que le confieren una distinción al género —linaje, naturaleza, edad, fortuna y educación— son, asimismo, otras tres —pensamiento, acción y elocución— las que permiten infundir una individualidad a los jóvenes enamorados y trabajar en favor de la identidad de la obra por sí misma.

La serie de elementos que define la personalidad de los héroes es diseñada inicialmente por el autor y consolidada después por la interacción que dichas figuras

establecen con los demás personajes y situaciones que van surgiendo a lo largo de la narración. Debido a la construcción de la novela, si se habla de caracterización o personificación es justo atender al universo entero que envuelve a los protagonistas; es decir, cómo son descritos por el narrador, cómo se desenvuelven y relacionan con el resto de los personajes; cómo piensan, cómo sienten; qué dicen, qué hacen; pero también qué cosas callan y qué cosas no hacen. Pues, inclusive, aquello que no se habla o que no se realiza aproxima más a la intimidad del espíritu humano.

La prosopopeya o etopeya es el principal recurso que tiene el escritor para revestir de una interioridad a sus héroes; ciertamente por ello, la ejecución de este ejercicio exige el atento seguimiento a una estricta teoría aristotélica sobre la caracterización, la cual señala que: la elaboración de discursos apropiados (λόγους οικείους) implica un desarrollo a partir de argumentos que —primero— manifiesten un ἦθος tal de quien habla que —segundo— predispongan y, en general, persuadan a quien escucha la disertación, y —tercero— que se desplieguen en el λόγος mismo. De esta manera, el novelista diseña su personaje (πρόσωπον) a partir de discursos (λόγος) y actos (πρᾶξις) que se rigen bajo preceptos de necesidad (τὸ ἀναγκαῖον) y verosimilitud (τὸ εἰκός) que el propio escritor determina para su relato. El héroe debe tener un carácter (ἦθος) que, basado en los principios anteriores, sea bueno (χρηστόν), adecuado (ἀρμόττοντον), realista (ὅμοιον) y consistente (ὁμαλόν).

Asimismo, el ἦθος, como intimidad del ser humano, comprende un modo de ser (ἔξις), esto es, vicios (κακία) y virtudes (ἀρεταί); una edad (ἡλικία); una determinada fortuna (ἡ τύχη), a saber, nacimiento noble (εὐγένεια), riqueza (πλοῦτος) y poder (δύναμις); y también pasiones (τὰ πάθη). La correcta explotación de este último recurso permitirá a los protagonistas de la novela establecer vínculos con quien o quienes los escuchen para

conseguir lo que ellos deseen; además de que servirán al escritor para conmover el ánimo del público.

Tampoco se debe olvidar que, si bien, todos estos elementos determinan palabras y acciones del personaje, las cosas a veces suceden en la vida por suerte (διὰ τύχην), o por naturaleza (διὰ φύσιν), o por fuerza (διὰ βίαν); o bien, a causa de los hábitos (δι' ἔθος) o de los impulsos del sujeto, que pueden ser racionales (διὰ λογισμὸν) o irracionales (διὰ θυμὸν y δι' ἐπιθυμίαν). Resulta evidente que el desarrollo de esta técnica exige una instrucción teórica fundada en la teoría expuesta por los manuales de *Progymnasmata* e, igualmente, es indudable la deuda que ésta tiene con los postulados aristotélicos sobre la construcción elocutiva. Pero, sin duda, el tema que le interesa a este subgénero literario, el amor, implica también un extenso y sólido conocimiento de la naturaleza humana.

Es verdad que Quéreas, Habrócomes, Clitofonte y Teágenes comparten una cultura, una lengua, una edad e incluso una emoción y qué decir de vicisitudes similares; no obstante, la manera de enfrentar los conflictos desarrollados en la trama difiere, concediéndoles un carácter propio a través de su voluntad y decisión. De igual manera, con el uso de la prosa y la inserción ilimitada de episodios, este subgénero permite que sean variadas las expresiones y los actos del héroe que pueden ser escrutados por el lector, los cuales deben ser juzgados desde los modos y las causas que los motivan.

El primero de los novelistas conservado, Caritón, lleva a cabo un relato lineal en el que están presentes pocos personajes, que en su gran mayoría representan las esferas más altas de la sociedad helena del s. V a. C. —periodo en el cual se sitúa la narración—. El novelista evita la inclusión de historias paralelas y se centra por entero en las aventuras y vicisitudes de la pareja protagónica, la cual contrae matrimonio tempranamente en el relato

y enfrentan una separación más que por azares de la fortuna, por causa del temperamento del joven héroe Quéreas.

Claramente Quéreas es el personaje más enmarañado de caracterizar, a causa de su mocedad, de la pasión amorosa que lo arrasa intempestivamente, de las inseguridades propias de su edad e incluso reforzadas por su padre. Dicha atmósfera es prolijamente reflejada por el autor a través de los juicios vertidos sobre la forma de ser del héroe; por ejemplo, las voces del resto de los personajes acerca de los vicios y virtudes de Quéreas se contraponen entre sí; además, se oponen a las sentencias del narrador e incluso divergen de las percepciones que el propio héroe tiene sobre sí mismo. Este método de exposición del carácter logra transmitir, por un lado, la pluralidad de juicios que dan cuenta sobre un mismo asunto, quién es Quéreas; y, por otro, consigue retratar a través de estas discordancias de opinión, la confusión que guarda el pensamiento del joven héroe.

El escenario se agrava para el protagonista con la inclusión de elementos de estrés que favorecen la intriga, como las estratagemas inventadas por los pretendientes rechazados de Calíroo, quienes tienen como cometido separar a la pareja. Los vaivenes sensitivos son los causantes de los giros de fortuna en la vida del joven siracusano; a lo largo de la obra, Quéreas demuestra un carácter voluble, aunque revestido de propiedad (ἀρμόττοντον) en una gran variedad de espacios posibles que lo transportan por un mosaico de emociones —relativo a su edad—. El autor lleva a su héroe por diversas escenas como respuesta a las acciones de éste; quien, movido constantemente por múltiples pasiones ha de enfrentarse con su propia debilidad emocional, pasando desde la ira hasta el automenoprecio.

Con base en el diseño de Caritón, es evidente que el cambio en las emociones, las acciones y las palabras de su héroe están motivadas por la necesidad (τὸ ἀναγκαῖον) a partir de la estructuración de los hechos, convirtiendo en verosímil (εἰκός) el proceso observado en

el protagonista. Caritón construye a su héroe a partir de una situación biológica específica —de la adolescencia a la juventud— y lo lleva a construir paulatinamente una conciencia del deber, de la ética, de la responsabilidad como ser social a través de un movimiento espacial e introspectivo frecuente e ininterrumpido. El novelista despliega en este personaje un concepto de la caracterización como proceso complejo y dinámico que exige coherencia y consistencia en el trazo del temple de un joven que ocupa sin dilación un nuevo rol social que le reclama la adquisición de determinadas habilidades sociales. Aunque el novelista gusta de señalar con frecuencia que los cambios observables en las conductas del siracusano no significan haber alcanzado la cima de la madurez, sí es evidente su postura respecto a la individualidad que persigue y consigue para su héroe dentro del universo de la obra.

Después, Jenofonte crea una novela más ambiciosa que la de Caritón en cuanto al número de personajes, de episodios y estructuración de hechos. En su obra va incorporando paulatina y continuamente nuevos personajes, lo cual obliga a que el foco narrativo no se concentre sólo en la pareja protagónica; también aquí son dueños de la escena figuras que no comparten una clase social privilegiada con Antía y Habrócomes. Ya que los héroes caen en esclavitud muy pronto y la abandonan a poco del final, los cómplices, camaradas y figuras de apoyo para ambos son esclavos, piratas, cabreros o pescadores.

La técnica de caracterización utilizada por Jenofonte en su héroe no está interesada en la complejidad psicológica de un adolescente enamorado y embrollado, como Caritón hizo con su Quéreas; por el contrario, el escritor de Éfeso define en puridad e inicialmente la forma de ser de Habrócomes, incluso, es la voz de este héroe la más escuchada durante los primeros dos libros, por encima de las palabras de la heroína. El narrador se reduce a un rol de lacónico introductor de la fuerte voz de un Habrócomes quien se reconoce como un joven soberbio, pero también enamorado de Antía; así, a partir de un confrontamiento consigo mismo, se

cuestiona, toma decisiones y actúa para conseguir un compromiso conyugal con ella. Jenofonte no confronta polos que diverjan en opiniones sobre el modo de ser de Habrócomes; en cambio, diseña un héroe reconocido por todos como un joven soberbio con un objetivo conciso: el amor de Antía y una posterior salvaguarda de su fidelidad conyugal. El personaje, a partir de esta disposición de su alma, se enfrenta al reto que impone el argumento novelístico diseñado por Jenofonte; esto es, forjarse un carácter lo suficientemente sólido como para respetar y conservar en castidad una unión sentimental.

Si bien la soberbia es un rasgo negativo que determina al héroe, Jenofonte le impone una senda evolutiva a partir de las vicisitudes que ha de afrontar por una serie de tormentos físicos que agreden su belleza y persiguen erradicar su natural arrogancia, y otros morales que buscan terminar con su inmaduro proceder. Ambos sufrimientos atentan indistintamente contra una característica genérica de los protagonistas de novela, la virtud; este decoro que reviste a Habrócomes y que se verá continuamente vilipendiado revestirá también su unión con Antía. De tal manera, dicha castidad conyugal, sujeta al mismo oprobio, se convertirá en soporte y aliciente para el joven Habrócomes y permitirá un crecimiento gradual del personaje. Por otro lado, la técnica de caracterización va transformándose a la par del cambio en el ánimo del héroe, pues mientras éste comienza su matrimonio y posterior búsqueda de la esposa amada, el actuar y los pensamientos de Habrócomes son contundentes y puntualmente expresados. Sin embargo, conforme decae el arrojo en el joven efesio, su voz se silencia y el retrato de su forma de ser queda a cargo por entero del narrador omnisciente. Así, la estructuración de los hechos afecta la técnica de caracterización.

Posteriormente, el método utilizado por Aquiles Tacio para caracterizar a su protagonista, Clitofonte, prescinde casi por entero de los juicios del resto de los personajes de la trama y elimina las reflexiones de un narrador extradiegético que puede apoyar al héroe,

como Jenofonte, o diversificar las reflexiones sobre el proceder del protagonista, como Caritón. Esta perspectiva unilateral y subjetiva lleva constantemente al lector a dudar acerca de lo narrado por Clitofonte que, aunado al deliberado silencio de la heroína que se rompe hasta el libro sexto, la inclusión de varias historias paralelas, la constante defensa al amor homosexual y el desarrollo de una relación erótico-afectiva del héroe con una seductora encantadora, Melita, lleva a pensar que el proceso de caracterización de Clitofonte, a través de una narración intradiegetica, es utilizado para mostrar innovaciones en la estructura del género, pero también una visión crítica a los tópicos del subgénero erótico y parodiar las materias comunes entre Caritón y Jenofonte.

Finalmente, la técnica de Heliodoro también deriva de la estructuración de hechos, pues el novelista comienza su relato *in medias res*, mostrando a su personaje en una escena de peligro mortal. Ahora bien, la construcción narrativa *mise en abyme* encauza el debilitamiento del protagonismo de Teágenes, quien conserva los rasgos prototípicos del héroe de novela, pero no así el peso en la trama. El *suspense* que Heliodoro busca conseguir con el orden narrativo impacta en la caracterización de la figura del héroe, ya que éste comienza a ser formalmente presentado ante el lector hasta el libro tercero; sin embargo, no a través de su voz o de los propios actos, sino del relato de un personaje secundario, omitiendo con ello la expresión de las más íntimas emociones del joven y cuando presta voz a Teágenes, éste pierde consistencia y coherencia entre la gran variedad de situaciones relatadas.

La caracterización en la novela griega ofrece ya de entrada un lienzo amplio con una paleta de posibilidades variopinta. La naturaleza y extensión de las obras posibilita la creación y el óptimo desarrollo de personajes que forjen y demuestren un carácter al pasar por tantos y tantos incidentes. Pero, la manifestación de un personaje en medio de la atmósfera novelesca no implica sin remedio una caracterización, pues, en estas historias

vertiginosas, no es extraño que surjan en escena individuos de los cuales el autor da cuenta para mencionar un único hecho quizá, acompañado escasamente por un apelativo y ello, sin duda, no conlleva la labor de caracterizar, de dotar de un carácter ni de alistar a un personaje de una idiosincrasia.

La caracterización es definida en la presente investigación como aquella serie de procesos que desarrollan la personalidad de un ser a partir de su interacción social. Este concepto comprende un largo camino labrado con adoquines de trato cotidiano que, en su sinuoso trayecto, obligan al caminante a tomar postura frente a los obstáculos que se presentan para, finalmente, llegar hasta la meta que no es sino encontrarse consigo mismo, con su individualidad. Y es que la vida está hecha de decisiones, sólo así se forma el talante. Esta es una realidad extensiva al universo literario, antiguo o moderno. Construir un personaje, al igual que labrarse una personalidad en la vida diaria, implica crear un carácter.

Por consiguiente, la caracterización en la novelística no es un ejercicio mecánico que simplemente lleve a pronunciar ciertas palabras al azar, en determinados momentos. Es, en cambio, la parte medular en el desarrollo creativo del poeta; en ella sitúa su adhesión al género, pero también sus innovaciones, así como su propia reinterpretación de la realidad que lo circunda. Es en la voluntad, en la acción y en la expresión de sus héroes en donde el novelista goza de total libertad y de la facultad de distinguir su obra, dándole un espíritu único a través del talante que decida crear para sus héroes.

IX. BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de novela

ACHILLE TATIUS, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, ed. J. P. GARNAUD, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

AQUILES TACIO, *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*, trad. L. ROJAS ÁLVAREZ, México, UNAM-IIFL (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 30), 1991.

BLAKE, W. E., *Charitonis Aphrodisiensis De Chaerea et Callirhoe Amatoriarum Narrationum libri octo*, Oxford, Clarendon Press, 1938.

CARITÓN DE AFRODISIAS, *Las aventuras de Quéreas y Calírooe*, trad. L. ROJAS ÁLVAREZ, México, UNAM-IIFL (Clásicos Griegos y Latinos. Colección bilingüe, 2), 2014.

CARITÓN DE AFRODISIAS, *Quéreas y Calírooe*. JENOFONTE DE ÉFESO, *Efesíacas. Fragmentos novelescos*, trad. J. MENDOZA, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 16), 1979.

CHARITON, *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, trad. G. MOLINIÉ, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

HÉLIODORE, *Les Éthiopiennes. Théagène et Chariclée*, vol. 3, ed. R. M. RATTENBURY, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

HELIODORO, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, trad. E. CRESPO GÜEMES, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 25), 1979.

LONGO, *Pastorales de Dafnis y Cloe*, trad. L. ROJAS ÁLVAREZ, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1988.

LONGO, *Dafnis y Cloe*. AQUILES TACIO, *Leucipa y Clitofonte*. JÁMBLICO, *Babilónicas (resumen de Focio y fragmentos)*, trad. M. BRIOSO SÁNCHEZ y E. CRESPO GÜEMES, Madrid, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 56), 2008.

XÉNOPHON D'ÉPHÈSE, *Les Éphésiaques ou Le Roman d'Habrocomès et d'Anthia*, ed. G. DALMEYDA, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

Fuentes antiguas

ADLER, A. (ed.), *Suidae Lexicon. Lexicographi graeci*, 5 vols., München-Leipzig, K. G. Saur Verlag, 2001. También disponible en: <http://stoa.org/sol/> (03/12/2018).

AÉLIUS THÉON, *Progymnasmata*, eds. M. PATILLON y G. BOLOGNESI, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Antología Palatina I. Epigramas helenísticos, trad. M. FERNÁNDEZ-GALIANO, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 7), 1993.

ANÓNIMO, *Retórica a Alejandro*, trad. J. SÁNCHEZ SANZ, Salamanca, Acta Salmanticensia (Estudios Filológicos, 217), 1989.

ANÓNIMO, *Retórica a Herenio*, trad. B. REYES CORIA, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2010.

ANÓNIMO, *Retórica a Herenio*, trad. S. NÚÑEZ, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 244), 1997.

APHTHONIUS, *Progymnasmata. Rhetores Graeci (RG)*, vol. 10, ed. H. RABE, Lipsiae, Teubner, 1926.

APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas*, trad. M. VALVERDE SÁNCHEZ, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 227), 1993.

ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, trad. J. PALLÍ BONET, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 89), 1985.

- _____, *Física*, trad. U. SCHMIDT OSMANCIK, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2005.
- _____, *Poética*, trad. J. D. GARCÍA BACCA, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2012.
- _____, *Poética de Aristóteles*, trad. V. GARCÍA YEBRA, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Textos, 8), 1974.
- _____, *Política*, trad. M. GARCÍA VALDÉS, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 116), 1994.
- _____, *Retórica*, trad. A. RAMÍREZ TREJO, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2002.
- _____, *Retórica*, trad. Q. RACIONERO, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 142), 1990.
- ARISTOTLE, *The "Art" of Rhetoric*, eds. J. H. FREESE, London, The Loeb Classical Library, 1967.
- BERRUECOS FRANK, B. (ed.), *Poesía arcaica griega (siglos VII-V a. C.). Tomo I poesía parenética. Calino, Tirteo, Arquíloco, Mimnermo, Alceo, Solón*, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2018.
- CICERÓN, MARCO TULIO, *El Orador*, trad. A. TOVAR y A. R. BUJALDÓN, Barcelona, Alma Mater (Colección Hispánica de autores griegos y latinos), 1967.
- _____, *La invención retórica*, trad. S. NÚÑEZ, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 245), 1997.
- DEMETRIO, *Sobre el estilo*. LONGINO, *Sobre lo sublime*, trad. J. GARCÍA LÓPEZ, Madrid, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 126), 2002.

- DIONISIO DE HALICARNASO, *Tratados de crítica literaria*, trad. J. P. OLIVER SEGURA, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 334), 2005.
- EURÍPIDES, *Tragedias I*, trad. J. A. LÓPEZ FÉREZ, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 36), 2001.
- FILÓSTRATO, *Vida de los sofistas*, trad. M. C. GINER SORIA, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 55), 1999.
- HERMOGENES, *Progymnasmata. Rhetores Graeci (RG)*, vol. 6, ed. H. RABE, Lipsiae, Teubner, 1913.
- HERÓDOTO, *Historia. Libros I-II*, trad. C. SCHRADER, Madrid, Gredos (Biblioteca Gredos, 11), 2006.
- HOMERO, *Iliada*, trad. E. CRESPO, Madrid, Gredos-RBA (Biblioteca Gredos, 1), 2015.
- _____, *Odisea*, trad. J. M. PABÓN, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 48), 1982.
- HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, trad. J. L. MORALEJO, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 373), 2008.
- JENOFONTE, *Económico*, trad. J. ZARAGOZA, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 182), 1993.
- JULIANO, *Contra los galileos. Cartas. Leyes*, trads. J. GARCÍA BLANCO y P. JIMÉNEZ GAZAPO, Madrid, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 148), 2002.
- LAVAGNINI, B., *Eroticorum Graecorum fragmenta papyracea*, Leipzig, Teubner, 1922.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. P., *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Alicante, Universidad de Alicante, 1993.
- MENANDRO, *Sentencias. Proverbios*, trad. F. GARCÍA ROMERO y R. MA. MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 272), 1999.

MUSEO, *Hero y Leandro*, trad. J. G. MONTES CALA, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos), 1994.

NONO DE PANÓPOLIS, *Las Dionisiacas. Cantos XXXVII-XLVIII*, trad. D. HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 370), 2008.

PARTENIO DE NICEA, *Sufrimientos de amor*, trad. J. L. NAVARRO GONZÁLEZ y A. MELERO, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 44), 1981.

PHOTIUS, *Bibliothèque*, index J. SCHAMP, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

QUINTILIANO, M. F., *Institución oratoria*, trads. I. RODRÍGUEZ y P. SANDIER, México, Conaculta (Cien del Mundo), 1999.

_____, M. F., *Institutionis Oratoriae. Sobre la formación del orador*, 5 vols., trad. A. ORTEGA CARMONA, Salamanca, Universidad Pontificia, 1999.

STEPHENS, S. A. y J. J. WINKLER, *Ancient Greek novels: The fragments*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO, *Ejercicios de retórica*, trad. Ma. D. RECHE, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 158), 1991.

TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros I-II*, trad. J. J. TORRES ESBARRANCH, Madrid, Gredos-RBA (Biblioteca Gredos, 15), 2015.

Fuentes modernas

ALWIS, A. P., *Celibate Marriages in Late Antique and Byzantine Hagiography. The lives of Saints Julian and Basilissa, Andronikos and Athanasia, and Galaktion and Episteme*, London-New York, Continuum, 2011.

- AMATO, E. y S. JACQUES, *ἩΘΟΙΠΟΙΙΑ. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalite vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno, Helios Editrice, 2005.
- BAJTÍN, M., *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y literatura, 1986.
- BERISTÁIN, H., *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2010.
- BEYE, CH. R., "Jason as Love-hero in Apollonios 'Argonautika'", *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 10, 1969, pp. 31-56.
- BIANCHI, N., "Per una rilettura di Antonio Diogene. Note al cap. 166 della *Bibliotheca* di Fozio", *Estudios griegos e indoeuropeos*, 26, 2016, pp. 197-205.
- BOBES, C. (et al.), *Historia de la teoría literaria I. La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos (Manuales), 1995.
- BOMPAIRE, J., *Lucien Ecrivain. Imitation et Creation*, Paris, De Boccard, 1958.
- BRETHES, R., "Rien de trop: la recherche d'un juste milieu chez Aristote, Ménandre el Chariton", *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours*, eds. B. POUDERON y C. BOST POUDERON, Lyon, Maison de l'Orient méditerranéen (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien, 42. Série littéraire et philosophique, 14), 2009, pp. 71-83.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., "El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (I)", *Habis*, 38, 2007, pp. 249-269.
- _____, "El motivo del viaje en *Las historias increíbles de más allá de Tule* de Antonio Diógenes", *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, 13, 2002, pp. 65-87.
- _____, "¿Oralidad y literatura de consumo en la novela griega antigua?: Caritón y Jenofonte de Éfeso (I)", *Habis*, 31, 2000, pp. 177-217.

- _____, “El engaño en la novela griega antigua. Algunas consideraciones (I)”, *Myrtia*, 14, 1999, pp. 57-91.
- BÜRGEN, K., “Zu Xenophon von Ephesus”, *Hermes*, 27, 1892, pp. 36-67.
- CALDERÓN DORDA, E., “Los tópicos eróticos en la elegía helenística”, *Emerita*, 65, 1997, pp. 1-16.
- CAMPBELL, J., *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis), 2006.
- CARMIGNANI, C., “El *Satyricon* como novela: la sátira menipea y los nuevos descubrimientos papiráceos”, *Circe de clásicos y modernos*, 13, 2009, pp. 75-91.
- CHANTRAINE, P., *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968.
- CHEW, K., “Aquilles Tattus and Parody”, *The Classical Journal*, 96-1, 2000, pp. 57-70.
- CONNORS, C., “Chariton’s Syracuse and its histories of empire”, *Ancient Narrative. Supplementum 1. Space in the Ancient Novel*, eds. M. PASCHALIS y S. FRANGOULIDIS, Groningen, Barkhuis Publishing-The University Library Groningen, 2002, pp. 12-26.
- COURAUD-LALANNE, S., “Récit d’un *τελος ἐρωτικόν*: (*sic*) réflexions sur le statut des jeunes dans le roman de Chariton d’Aphrodisias”, *Revue des Études Grecques*, 111-2, 1998, pp. 518-550.
- DA SILVA DUARTE, A., “Calíroo de Siracusa, filha do general Hermócrates: diálogo entre Cáriton e Tucídides”, *Perspectivas e Diálogos: Revista de História Social e Práticas de Ensino*, 1 (1), 2018, pp. 109-123.
- DE TEMMERMAN, K., *Crafting Characters. Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

- _____, “Blushing Beauty. Characterizing Blushes in Chariton’s *Callirhoe*”, *Mnemosyne*, 60, 2007, pp. 235-252.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, V., *Los dioses de la ruta del incienso. Un estudio sobre Evémero de Mesene*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994.
- DURHAM, D. B., “Parody in Aquilles Tattius”, *Classical Philology*, 33-1, 1938, pp. 1-19.
- El novellino*, trad. LEOPOLDO DI LEO, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A., “Influencia literaria de los ‘progymnasmata’”, *Escuela y literatura en Grecia Antigua: actas del Simposio Internacional Universidad de Salamanca*, coord. J. A. FERNÁNDEZ DELGADO (*et al.*), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 273-306.
- FERNÁNDEZ-GARRIDO, R., “El ejercicio del relato (διήγημα) en la novela griega antigua: Caritón de Afrodísias”, *Synthesis*, 24-2, 2017, pp. 1-11.
- _____, “Etiópicas de Heliodoro y los progymnasmata: la etopeya”, *ἱερά καὶ λόγοι Estudios de literatura y de religión en la Antigüedad Tardía*, ed. A. J. QUIROGA PUERTAS, Navarra, Libros Pórtico, 2011, pp. 107-123.
- FERNÁNDEZ ROBBIO, M. S., “La travesía de Yambulo por las Islas del Sol (D. S., II. 55-60). Introducción a su estudio, traducción y notas”, *MORUS - Utopia e Rinascimento*, 7 Utopia e viagem. Tão longe, tão perto, 2010, pp. 27-42.
- FLORES ARROYUELO, F. J., “Del héroe de la Antigüedad al personaje literario”, *Actes du XIe Congrès International de la Societé Rencesvals (Barcelone, 22-27 août 1988)*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 21), 1990, pp. 229-243.

- FUSILLO, M., "Textual Patterns and Narrative Situations in the Greek Novel", *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. 1, ed. H. HOFMANN, Groningen, Egbert Forster, 1988, pp. 17-31.
- GAGLIARDI, D., "Malos libros en la España de XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas", *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 2008, pp. 1-16.
- GALINDO, M. F. (et al.), *Descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Coloquio, 1985.
- GARCÍA GUAL, C., "El relato utópico de Yambulo", *Ilas. Suplemento monográfico Utopía*, 6, 2006, pp. 1-20, consultable en:
<https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/467/iescpB060303.pdf>
- _____, "Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 10, 1996, pp. 47-60.
- _____, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- GARIN, F., "I papiro d'Egitto e i romanza Greci", *Studi Italiani di Filologia Classica*, 1, 1920, pp. 162-183.
- GEORGIADOU, A. y D. H. LARMOUR, *Lucian's Science Fiction Novel True Histories. Interpretation and commentary*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998.
- GIANGRANDE, G., "Los tópicos helenísticos en la elegía latina", *Emerita*, 42, 1974, pp. 1-36.
- GONZÁLEZ EQUIHUA, R., *La influencia escolar en las Etiópicas de Heliodoro*, trabajo de grado, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- GONZÁLEZ GALVÁN, M. G., "Misoginia en la época helenística", *Fortunatae*, 14, 2003, pp. 87-91.
- GRENFELL, B. P. y A. S. HUNT, *Fayûm Towns and their Papyri*, London, Kegan Paul, 1900.

- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- HÄGG, T. y B. UTAS, *The Virgin and her Lover: Fragments of an Ancient Greek Novel and a Persian Epic Poem*, ed. R. ERIKSEN, Leiden-Boston, Brill (Studies in Middle Eastern Literatures, 30), 2003.
- HÄGG, T., “The Ancient Greek Novel: A Single Model or a Plurality of Forms?”, *The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture*, ed. F. MORETTI, New Jersey, Princeton University Press, 2006, pp. 125-155.
- _____, “Orality, Literacy, and the ‘Readership’ of the Early Greek Novel”, *Contexts of Pre-Novel Narrative: the European Tradition*, ed. R. ERIKSEN, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1994, pp. 47-81.
- _____, *The Novel in Antiquity*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1983.
- _____, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances: Studies of Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius*, Estocolmo, Svenska institutet i Athen, 1971.
- _____, “Die *Ephesiaka* des Xenophon Ephesios, Original oder Epitome?”, *Classica et Mediaevalia*, 27, 1966, pp. 118-161.
- HEATH, M., “Theon and the history of the progymnasmata”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 43, 2002-2003, pp. 129-160.
- HELMS, J., *Character Portrayal in the Romance of Chariton*, The Hague/Paris, Mouton, 1966.
- HENRICHS, A., *Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans*, Bonn, Abhandlungen, 1972.
- HERRERO INGELMO, Ma. C., *La novela griega antigua. Caritón, Quéreas y Calírroe. Jenofonte de Éfeso, Habrócomes y Antia*, Madrid, Akal, 1987.

- HUET, P. D., *A treatise of romances and their original*, trad. out of French, London, R. Battersby for S. Heyrick, 1672.
- JEBB, R. C. y J. E. SANDYS (eds.), *Characters of Theophrastus*, New York, Arno, 1979.
- KENNEDY, G., *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2003.
- KÉRENYI, K., *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1927.
- KONSTAN, D., *Sexual Symmetry. Love in the ancient novel and related genres*, Princeton-NJ, University Press, 1994.
- KUSSL, R., *Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen*, Tübingen, Gunter Narr, 1991.
- LALANNE, S., *Une éducation grecque. Rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., trad. J. PÉREZ RIESCO, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales), 1966, 1967, 1968.
- LENS TUERO, J. y J. CAMPOS DAROCA, *Utopías del mundo antiguo. Antología de textos*, Madrid, Alianza Editorial (Clásicos de Grecia y Roma), 2000.
- LIDDELL, H. G. y S. SCOTT, *Greek-English Lexicon. Revised Supplement*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. P., “El asirio Nino, personaje de leyenda y de novela”, *Estudios papirológicos. Textos literarios y documentales del siglo IV a. C. al IV d. C.*, ed. M. J. ALBARRÁN MARTÍNEZ (et al.), Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2017 a, pp. 99-115.

_____, “El cuerpo en los fragmentos de la novela de Nino: una interpretación en clave política”, *Res Publica. Revista de historia de las Ideas Políticas*, 20 (3), 2017 b, pp. 581-602.

_____, “Observaciones sobre el Pleid. U (El sueño de Nectanebo) y el PTurner 8 (Tinufis)”, *LVCENTVM. Anales de la Universidad de Alicante. Prehistoria, arqueología e historia antigua*, 19-20, 2000-2001, pp. 5-24.

_____, *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. y M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, “Astarté-Europa en la península ibérica. Un ejemplo de *interpretatio romana*”, *Complutum extra 6-1*, Universidad Complutense de Madrid, 1996, pp. 451-470.

_____, “El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos: análisis iconográfico e interpretativo”, *Estacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 8, 1995, pp. 383-438.

MADRID, L., *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra, 1999.

MARROU, H. I., *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, Akal, 2004.

MORESCHINI, C., “Le Metamorfosi di Apuleio, la ‘fabula Milesia’ e il romanzo”, *MD*, 25, 1990, pp. 115-127.

MORGAN, J. R. y R. STONEMAN (eds.), *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*, London, Routledge, 1994.

MURPHY, J. J., *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos (Biblioteca Universitaria Gredos), 1989.

- NICHOLS, A., *The complete fragments of Ctesias of Cnidus: translation and commentary with an introduction*, A dissertation presented to the graduate school, University of Florida, 2008.
- PAGLIALUNGA, E., “Amor y celos en los personajes masculinos de Caritón de Afrodiasias”, *Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 11, 2000, pp. 181-194.
- _____, “Análisis de las estrategias persuasivas en la novela griega”, *Praesentia*, 8, 2004, pp. 1-17.
- PASCHALIS, M., y S. FRANGOULIDIS (eds.), *Ancient Narrative. Supplementum I. Space in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis Publishing- The University Library Groningen, 2002.
- PAREDES NÚÑEZ, J. S., “<<Novella>> Un término y un género para la literatura románica”, *Revista de Filología Románica*, 4, 1986, pp. 125-140.
- PERRY, B. E., *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley, University of California Press, 1967.
- POMEROY, S. B., *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, trad. R. LEZCANO, Madrid, Akal (Serie Interdisciplinar, 104), 1987.
- QUINTANILLÀ ZANUY, M. T., “Los sexolectos o la caracterización del discurso femenino en el ámbito grecolatino”, *Faventia*, 27-1, 2005, pp. 45-62.
- QUIROGA, A., “La Tercera Sofística en el marco teórico de la historiografía sobre la Antigüedad Tardía y el Postmodernismo”, *Talia Dixit*, 5, 2010, pp. 75-90.
- RATTENBURY, M., *In New Chapters in the History of the Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1933.
- REDONDO MOYANO, E., “El discurso falso en los personajes femeninos de la novela griega”, *Nova Tellus*, 30-1, 2012, pp. 77-103.

- _____, “*Ethos y pathos: los recursos psicológicos para la persuasión en fuentes retóricas griegas*”, *Retórica y comunicación. Fuentes antiguas y usos actuales*, Bilbao, Servicio Editorial de la UPV/EHU, 2006, pp. 25-72.
- _____, “La imagen de la sexualidad en la novela griega antigua”, *Minerva: Revista de filología clásica*, 16, 2002-2003, pp. 53-76.
- REST, J., *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- REYES CORIA, B., *Hombre de bien, orador perfecto*, México, UNAM-IIFL (Colección de bolsillo, 15), 2000.
- _____, “Homero, maestro/estudiante de retórica. ¿Una fantasía II., IX, vv. 442-443?”, *Nova Tellus*, 14, 1996, pp. 9-34.
- ROBERTSON, E., “Mito y utopía en los confines del mundo. La geografía fantástica de Diodoro de Sicilia”, *Intus-Legere Historia*, 2, 2008, pp. 9-25.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta. Comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972.
- ROHDE, E., *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1974.
- ROJAS ÁLVAREZ, L., “Segunda sofística. Problemas de interpretación”, *Perfiles de Grecia y Roma II. Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2010, pp. 657-666.
- _____, *Caritón de Afrodias y los orígenes de la novela griega*, México, UNAM (Colección Filología, Humanismo y Tradición clásica), 2006.
- RUBIO TOVAR, J., *La narrativa medieval: los orígenes de la novela*, Madrid, Anaya, 1990.

- RUIZ DE ELVIRA, A., “¿Suidas o la Suda?”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 15, 1978, pp. 9-12.
- RUIZ-MONTERO, C., “La pasión de narrar. Novela griega y cambios de género”, *Omnia mutantur: canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en les seves llengües i en el seu llegat. Vol. 1*, coord. Sociedad Española de Estudios Clásicos, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016, pp. 3-17.
- _____, *La novela griega*, Madrid, Síntesis, 2006.
- _____, “La novela griega: panorama general”, *Cuadernos de literatura griega y latina*, 5, 2005, pp. 313-342.
- _____, “The Rise of the Greek Novel”, *The Novel in the Ancient World*, ed. G. SCHMELING, Leiden, Brill, 1996, pp. 29-85.
- _____, “Caritón de Afrodiasias y los *Ejercicios preparatorios* de Elio Teón”, *Actes del IXè Simposi de la Secció catalana de la SEEC. II Treballs en honor de Virgilio Bejarano*, ed. L. FERRERES, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1991, pp. 709-713.
- SCHMELING, G. (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, 1996.
- SCHWARTZ, S., “Clitophon the Moichos: Achilles Tatius and the Trial Scene in the Greek Novel”, *Ancient Narrative*, 1, 2000-2001, pp. 93-113.
- TATUM, J., “The education of Cyrus”, *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*, eds. J. R. MORGAN y R. STONEMAN, London, Routledge, 1994.
- TRENKNER, S., *The Greek Novella in the classical Period*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958.
- VALDÉS GARCÍA, M. A., “La σύγκρισις en Basilio de Cesarea”, *Nova Tellus*, 25-1, 2007, pp. 235-262.

VENEGAS, A., “Prólogo” y “epílogo” a *Teológica descripción de los misterios sagrados de Alvar Gómez de Ciudad Real*, Toledo, Juan de Ayala, 1541.

VIVES, J. L., *De ratione dicendi* en *Obras completas*, 2 vols., trad. L. RIBER, Madrid, Aguilar, 1947-1948.

WENDLAND, P., “Zu Anaximenes *Rhetorik*”, *Hermes*, 51, 1916, pp. 486-490.

WHITMARSH, T., *The Genealogy of the Ancient Greek Novel*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2018.

ZIMMERMAN, F., *Griechische-romane Papyri und verwandte Texte*, Heidelberg, F. Bilabel, 1936.

Cibergrafía

ΛΟΓΕΙΟΝ: <http://logeion.uchicago.edu/> (26/11/2018).

PROYECTO DICCIONARIO GRIEGO-ESPAÑOL, Instituto de Lengua y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales CSIC, Madrid, consultable en: <http://dge.cchs.csic.es/> (01/04/2019).