

Paroxismos de la novela griega

Señala Aristóteles en la *Poética* (1460 A) que el género épico acepta lo maravilloso mucho mejor que el género dramático; que ciertas escenas imposibles de representar teatralmente en serio, por ejemplo, la persecución de Héctor por Aquiles en torno al muro de Troya, “pasan inadvertidas en la narración épica. Y lo maravilloso es agradable. La muestra es que todos al contar algo lo añaden por su cuenta con intención de agrandar” (1460 A, 16) (ἐν δὲ τοῖς ἔπεσι λανθάνει. Τὸ δὲ θαυμαστόν ἤδὲ σημεῖον δὲ πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαρίζομενοι). La discusión aristotélica sobre lo inverosímil, lo imposible y lo irracional en la tragedia y la épica es muy sugestiva. Así, p. e. cuando señala que *lo ejemplar debe imponerse* (τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν) y que *es verosímil que sucedan hechos inverosímiles* (εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς) (1456 A, 23. Cita del poeta Agatón. Cf. *Ret.* 1402 A, 10). Por ejemplo, es inverosímil que el malvado sea siempre derrotado, a pesar de su sabiduría y astucia, y al final triunfen los buenos —el ej. es de Aristóteles—. Dice también que los trágicos “en las peripecias alcanzan admirablemente lo que pretenden. Es decir, la emoción trágica y el sentimiento de humanidad” (Ἐν ταῖς περιπετείαις στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόφρωνον. 1456 A, 19).

Ningún género literario ha prodigado tanto lo maravilloso y las peripecias como la novela griega en sus serpentinos episodios. En este género tardío, la falta de límites fijos (como era la dignidad de lenguaje y asunto en la épica en verso, o las convenciones escénicas en el drama) y “la forma abierta” de la narración —en expresión de Lukács—, facilitan la evocación de escenas poco tratadas, hacia las que impulsa también el afán novedoso de la novela, que intenta conseguir en la narración de las peripecias los mismos efectos psicológicos que el drama: la emoción trágica y la simpatía filantrópica.

Aunque, como este afán era tan antiguo como el fondo de la *Odisea* (I, 351-2), después de casi mil años de historia literaria, cuando la novela griega alcanza su plenitud en los siglos II y III d. C. pocas escenas nuevas podían imaginarse. La originalidad se podía arriesgar sólo con recurrencia a lo anómalo, lo teriomórfico, y lo obsceno, en sentido etimológico. Taumaturgia y patetismo dan espectacularidad a los sucesos novelescos, fabulados en torno a una intriga amorosa. Aunque lo truculento tenga precedentes notables en la épica antigua —como el logrado tremendismo en los detalles de la cueva de Polifemo— y lo amoroso-sentimental en la obra de Apolonio de Rodas, la mayor libertad en cuanto a medios técnicos narrativos, léxicos y temáticos, permite a la novela una amplitud mayor de decorados y patetismos. Con generosidad de detalles puede evocar grandes fiestas y oscuras cavernas, amplios horizontes marinos o desérticos y paisajes idílicos, para albergar las extremadas anagnórisis y peripecias de sus personajes, víctimas de los sorprendentes altibajos de la Fortuna, ejemplo vivo de lo paradójico del azar, τὸ παράδοξον τῆς Τύχης, según la expresión helenística.

Se han subrayado mucho, desde el libro de E. Rohde, los antecedentes literarios de los episodios de la novela. En efecto, casi todo estaba ya dicho por el drama, la épica, la historia o la retórica, cuando surge este género, casi póstumo en la cultura griega. Era difícil que no se sintiera aplastado por esa tremenda tradición. Frente al carácter tópico de muchos temas, lo nuevo en la novela puede ser sólo el énfasis y la exageración. Esta búsqueda de la originalidad, con su relativo fracaso, es lo que voy a intentar mostrar con unos ejemplos.

Esto resalta cuando se compara ésta con el género más próximo por su asunto, la Comedia Nueva, donde, tras superar las oposiciones externas, los amantes logran unirse al fin, en una escena final donde se encuentran todos los parientes perdidos y se explican todos los enredos. No hay aquí tampoco ningún mito, a no ser el mito burgués moralizado de que la fidelidad de los amantes recibe su recompensa en el final feliz. Pero frente al escenario reducido a la ciudad o a un grupo de familias vecinas, como en Menandro, y a los *οἰκεία πράγματα*, en la novela el ámbito geográfico de los viajes y la búsqueda es desaforado: de Grecia a Etiopía o a Fenicia; un infinito horizonte, con piratas, monstruos, guerras, sacrificios exóticos y tumbas. Esta explosión de horizontes potencia lo inverosímil de los enredos, y a su vez, la convención del encuentro final hace irónicos los desmesurados horizontes de la acción. En el fondo, este mundo, de fabulosa geografía, donde tantos personajes acaban por conocerse y reconocerse, resulta, a la postre, un pañuelo. Sin embargo, estas atractivas lejanías por donde los protagonistas y el lector se pierden, confieren al espacio un valor simbólico.

Hay una tendencia estética que define bien el espíritu en todo extremado de la novela: lo Barroco. En su regusto por el escenario teatral, que también se percibe en pasajes y paisajes de Plutarco, que prelude a Shakespeare, y en Luciano a veces, la novela refleja el interés helenístico por los decorados pintorescos; muy sensible también, ya muchos siglos antes, en los ambientes, esenciales para la acción, pastoriles, ciudadanos, misteriosos, de Teócrito o Apolonio de Rodas. En la novela, donde casi siempre el héroe está reducido a espectador paciente, el espacio domina la acción. El gran personaje heroico —del epos, el drama, o la biografía helenística— no aparece en la novela, si exceptuamos la de Nino, en los preludios del género (siglo I d. C.). Tampoco el actor "duro" de modernos folletines pasa por los antiguos. En su tremendo escenario sus protagonistas se buscan, sufren, y corren de aquí para allá. Piensen en cualquiera de ellos o en el pobre Lucio, el asno, en Apuleyo. La pobreza del mundo interior se compensa con la deslumbrante variedad de los escenarios. Aún en la novela más austera, la de Longo, lo que domina es el ambiente, que asimila y se traga a los personajes. La peregrinación de los protagonistas, siempre al borde de la boda o la tumba, por ese mundo infinito, es un paralelo de las pruebas de iniciación en que el héroe antiguo demostraba su valor real. Pero los protagonistas de novela no son reyes ni tienen grandes ánimos; piensan sólo en escapar de sus infortunadas aventuras, tanto más conmovedoras por ello. El lector los siente, aunque más guapos y ricos, muy semejantes a él y se identifica, por un rato, con ellos. ¡Sus aventuras están, como los amores de flechazo, los raptos y los naufragios, aparentemente al alcance de cualquiera!

El público, mucho más amplio que el de otros géneros, *"desea este realce de excitantes. Pero junto al estímulo de lo nuevo, difícil y complicado, se expresa aquí también ante todo el afán de despertar en el contemplador el sentimiento de inagotabilidad, incomprendibilidad, infinitud de la representación, tendencia*

que domina en todo el arte barroco", como dice A. Hauser refiriéndose a la pintura barroca (*Hist. Soc. Lit. y Arte*, tr. esp., II, p. 112). En mi artículo *Apuntes sobre la novela griega* (*Emérita*, 1970) he hablado de la psicología del lector de novelas, que pretende emocionarse y distraerse, y vivir enajenado, bajo la máscara del protagonista, aventuras ficticias que su cotidiana realidad le niega. Con ese amor natural por la mentira de que habla el contemporáneo Luciano, se entrega, consciente de su ficción, a este alba del folletín, porque como dice Heliodoro también la mentira es hermosa (καλὸν γάρ ποτε καὶ τὸ ψεῦδος). Y la fantasía de la literatura puede compensar la pobreza emocional de la realidad, que a uno le toca vivir. De ahí también la pasión por la escenografía curiosa o exótica, que enmascara la monotonía de su núcleo argumental esquemático: en el fondo en todas las novelas pasa lo mismo. Por los peligros multiformes, los amantes fieles, separados por las peripecias en cien episodios, corren su carrera de obstáculos hasta el final feliz.

El arte escénico de la Antigüedad carecía de medios para representar muchas escenas de las novelas griegas: como aquellas que suponen un ámbito muy amplio o aquellas que evocan el misterio y dejan el ánimo del lector en suspenso. Esquemáticamente también Esquilo postulaba tremendas geografías; pero el modo más realista de la novela, con sus escenas multitudinarias y sus cambios rápidos dificulta cualquier parangón con el teatro antiguo. El único medio de representación comparable a la prosa de la novela es en tiempos modernos el cinematógrafo con sus posibilidades de perspectivas amplias y de cambios frecuentes de paisaje. La épica tenía, a este respecto, grandes ventajas sobre el teatro; y las escenas de muchedumbres, como son las de despedidas, y festejos, frecuentes en la novela, tienen claros precedentes, como p. e. la despedida de los Argonautas en el canto I de Apolonio. Pero la complejidad de la novela es mucho mayor: juega con el lector y con la muerte de sus personajes de un modo que la épica, más seria y más ingenua, no se había permitido. Ya en Caritón (siglo I) hay escenas sorprendentes: como aquella en que la protagonista Calíroo, a quien en el libro I se da por muerta de una patada en el diafragma en los tenebrosos celos de su esposo Quéreas, en el libro II despierta de su letargo en el ataúd, enterrada en vida, y surge como un fantasma ante los ojos de unos asaltadores de tumbas. Este efectismo de cementerios y tinieblas y resucitados está entre el folletín y el drama barroco —a lo Shakespeare o Calderón—.

Los enredos y sorpresas son tan esenciales en la comedia, pero su audacia no puede competir con la de la novela. Tomemos como ejemplo una escena de las *Etiópicas*, cuando al final del libro I, el jefe de piratas Tíamis, que tiene en su poder a Cariclea, la heroína, la esconde en una cueva con su tesoro, al ser acosado por el enemigo. Al verse perdido decide matarla, para encontrarse con ella en la muerte; vuelve a penetrar en la oscura cueva y mata en la oscuridad a la joven que le responde en griego. Luego es hecho prisionero, su isla arde, y el libro I concluye. Cuando a comienzos del libro II llega a la isla, ansioso, el enamorado Teágenes con su amigo Gnemón para buscar a la heroína, el lector siente la angustia de la situación, el duro destino de los amantes, etc... Tras una brillante y trágica lamentación Teágenes busca su espada para matarse junto al cadáver de ella, cuando escucha la voz de Cariclea surgir de las tinieblas. ¡Oh, sorprendente destino! La muerta era una esclava de su amigo Gnemón —quien ya poco antes había contado la historia de la misma—, que había llegado a esta precisa ínsula egipciaca desde Grecia, a punto para morir en esta oportuna

y afortunada confusión, casualmente... (Las sorpresas y sustos de la novela tienen en vilo el ánimo del lector, mucho más asombrado que en el teatro.)

Hace dos años en el Congreso Internacional de Estudios Clásicos en Bonn, el profesor A. Henrichs dio a conocer un breve fragmento de una novela hasta entonces ignorada: las *Phoinikiká* de un tal Loliano, obra de mediados del siglo II d. C., de la que un papiro, actualmente en Colonia, nos ha conservado dos escenas. Lo curioso es que estas dos escenas son típicas de los episodios novelescos: una escena macabra entre los bandidos conjurados, y un encuentro amoroso nocturno, algo así como "noche de amor en un pajar". Ambos tienen su paralelo en Aquiles Tacio, contemporáneo más culto y más pedante de este desconocido Loliano. Estos paralelismos con otras novelas, y las reminiscencias literarias de detalle, han permitido al profesor Henrichs un comentario excelente dentro de su austeridad. (Cf. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 4, 1969, 205 ss. *Lollianens. Phoinikika. Fragmente eines neuen griechischen Romans*, id. *ZPE*, 5, 1970, 22; *ZPE*, 6, 1970, pp. 42 ss.)

El encuentro amoroso del protagonista con alguna tentadora mujer, como p. e. la apasionada Mélita, seudoviuda efesia, que persigue al cándido Clitofonte de Aquiles Tacio, hasta unirse amorosamente con él sobre el suelo de la cárcel (a finales de su libro V), es típico de las novelas. Frente a la fiel castidad de los amantes están las apasionadas viudas, y otras tentaciones. En este caso de las *Phoinikiká* se trata de una doncella que como pago por su unión amorosa regala al joven Andrótimos un collar de oro.

Es curioso notar el papel paciente que el héroe de la novela desempeña, aún en encuentros de este tipo. El erotismo del género va más allá que el de otros anteriores, y estos incidentes contribuyen a crear un clima, frente al que destaca la fiel castidad de los protagonistas, virtud que es un signo del ambiente moral de la época. Pero pasemos a la otra escena, un tanto terrorífica, que Andrótimos presencia, una conjuración de bandidos, donde se sacrifica a un muchacho; luego celebran un banquete lleno de alusiones truculentas. Después, tras una orgía, salen unos guardianes de cadáveres desnudando a unos muertos; y más tarde, una procesión de enmascarados, unos de negro teñidos con ceniza, y otros de blanco con albayalde, celebran ritos tal vez en honor de la luna. Como se ve, el autor de esta nueva novela no carecía de recursos, a pesar de la tosquedad que evidencia su estilo. Traduzco la escena del sacrificio del muchacho, sobre cuyas entrañas sanguinolentas los conjurados celebran el banquete. Fig. 1 recto: 9-17: "en esto se presenta otro bandido desnudo con un delantal rojo sobre el vientre. Depositando el cuerpo del muchacho boca arriba lo raja de un golpe, y sacó su corazón y lo puso sobre el fuego. Luego lo espolvoreó con granos de cebada y lo juró con aceite, y después de prepararlo lo repartió a los iniciados y les instó a jurar teniendo sus manos en la sangre del corazón..." Ante los ojos aterrizados del narrador, los bandidos se comen su ración del sacrificio, en este caso del corazón, y le gritan cosas como: "¡Pero echa sangre del chico en un vaso lo más grande posible!"

Henrichs ha subrayado bien que a escenas de juramento de este tipo —una συνωμοσία de συμπλαγγυεόντες— tenemos referencias históricas. Se contaba de Catilina (Dión Casio, 37.30), de los Bukoloi, bandidos egipcios (Dión Casio, 74.4), de Heliogábalo (*Hist. Aug.*, Vita Heliog., 8.1 ss.); corrían rumores de su celebración ritual en sectas como las judías, cristianas y gnósticas; y tienen un reflejo mítico en la muerte de Dioniso Zagreo a manos de los Titanes. Pero es en la comparación de la escena con una similar de Aquiles Tacio, en la que el

protagonista Clitofonte presencia de lejos el sacrificio de su amada Leucipe, donde se advierte mejor lo elemental del estilo de Loliano, que confiere, sin embargo, mayor inmediatez a la brutal escena. En cambio, la pedantería habitual de Aquiles Tacio, al poner en boca del protagonista unas cultas e intempestivas alusiones a Marsias y a Niobe, distancia el patetismo de la situación. Así Aquiles Tacio, III 15. 4 ss.: “Los bandidos, al otro lado de una zanja, armados, se disponen a sacrificar a Leucipe — a la que cree tal su amado Clitofonte—, sobre un altar de barro, tras efectuar las libaciones y cantar al son de la flauta un himno egipcio”. “Luego a una señal todos se retiran lejos del altar. Uno de los muchachos la recuesta boca arriba, le ata los pies a unas estacas fijas en tierra, como ponen los escultores a Marsias atado sobre el árbol. Luego cogiendo el puñal se lo sumerge hasta el corazón y tirando del cuchillo hacia el estómago más abajo, la raja. Las entrañas de pronto saltaron, y ellos recogién-dolas las ponen sobre el altar, y después de cocerlas, distribuyéndolas en trozos se come cada uno su parte. Los soldados y el general al verlo gritaban a cada uno de los detalles y apartaban la vista del espectáculo, pero yo lo observaba inmobilizado de consternación. Tal era mi asombro. Porque la desgracia tan carente de medida me había fulminado. Desde luego que la historia de Niobe no era falsa, sino que aquélla cuando sufrió algo semejante ante la muerte de sus hijos ofreció la apariencia de tal inmovilidad, como si se hubiera vuelto de piedra.”

En fin, los sacrificios humanos, descritos con mayor o menor patetismo, no son raros en la novela, con sus claroscuros de pasión y muerte. Escenas extremadas, que podían tratarse con lenguaje vulgar y en tonos fuertes, como en Loliano, cuya novela, como las *Rhodiaká* de un tal Filipo, también perdida, sería probablemente de las licenciosas. (De esta última dice la Suda: *ἔστι δὲ τῶν πᾶν αἰσχρῶν*); o bien con la estilización de Aquiles Tacio. Salvando las distancias de calidad literaria, hay en el *Asno de Oro* de Apuleyo, contemporáneo de los citados, escenas múltiples que por su audacia y su tremendismo en nada desmerecen de las aludidas, escenas que van mucho más lejos de lo que ha podido representarse jamás sobre una escena griega, y que por su pintoresquismo atraen la atención del lector más indiferente.

Heliodoro, novelista de clima espiritual más austero, ya del siglo III o IV, renuncia a estos tintes fuertes; da la sensación de vivir en una atmósfera más puritana, y su libro será el ejemplo más sublimado de fiel y casto amor. El romanticismo extremado y la enmarañada trama de sus *Etiópicas* será deleite de los escritores barrocos de España, Francia, Italia e Inglaterra. Su arquitectura narrativa, que emulará Cervantes en el *Persiles*, aunque tiene su más remoto precedente en la *Odisea*, como señaló ya López Pinciano, es elogiada por Gracián, por ese empeñarse de los sucesos en *enredado laberinto*. Los *ingeniosos empeños* de Heliodoro son también una exageración. El virtuosismo en la conexión de episodios y personajes acompaña en esta obra, culminación del género, la audacia de sus panoramas y de sus peripecias, como si lo barroco acabara por modificar, con un ritmo peculiar de composición, la propia arquitectura de la novela, avanzando sobre la estructura más simple del drama o de la épica tradicional.