

RELACIONES ENTRE LA NOVELA CORTA Y LA NOVELA EN LA LITERATURA GRIEGA Y LATINA *

Carlos García Gual

Vamos a empezar estas consideraciones destacando una curiosa peculiaridad de nuestra terminología literaria. La distinción entre el «romanzo» y la «novella», que en italiano, como en francés («roman» y «nouvelle») o en alemán («Roman» y «Novelle»), se presenta mediante el empleo de dos sustantivos distintos, se expresa en español sólo mediante la ayuda de un adjetivo. Así a la «novela» (en el sentido de «romanzo») se opone la «novela corta». La palabra «novela», importada del italiano en los siglos XIV-XV, sirvió en castellano para designar tanto el relato breve (como en la famosa obra cervantina *Novelas ejemplares*), como el más amplio. Para el cual no pudo emplear el castellano la denominación de «romance», ya que ésta se aplicaba ya a otro tipo de relato, un género poético tradicional. También el inglés presenta un uso de los términos «romance» y «novel» que difiere sensiblemente de sus denotaciones en francés y en italiano. Es interesante que en esta lengua ambos vocablos se hayan utilizado para aplicarlos al relato amplio, distinguiendo en él dos tipos: el relato romántico idealizante y el más realista y moderno. Para la

* Con el título de «Romanzo e novella nell'antichità», este ensayo fue leído en el «Istituto di Filologia Classica» de la Universidad de Nápoles, el 17 de abril de 1978, inaugurando el IV Seminario de aquel Instituto, dedicado a la «Narrativa griega y latina». La exposición fue seguida de un grato e interesante coloquio, dirigido por el Profesor M. Gigante, organizador de ese ciclo de conferencias.

narración breve el inglés emplea habitualmente el término de «story» o «short story», aunque como término técnico literario puede utilizarse también el de «novella».

No vamos a tratar en detalle de estas divergencias, que tienen su explicación en la tradición histórica de las respectivas literaturas. Nos basta con sugerir que tales distinciones se deben, en su último origen, a que ninguno de estos géneros narrativos recibió una denominación específica en la preceptiva literaria antigua, y a que, por otra parte, su difusión como tipos definidos de ficción, a partir de la tradición europea de la Baja Edad Media, no fue tan homogénea ni tan escolar como la de los otros géneros literarios heredados de la Antigüedad con un nombre propio y una consideración poética. Los preceptistas de prestigio no habían considerado tales géneros de la ficción en prosa, que, al no haber recibido de los griegos ni de los latinos una denominación propia, perduraron en un anonimato genérico hasta las literaturas medievales. (Como ejemplo sintomático de tal hecho, podemos recordar la variedad de nombres con que los antiguos novelistas griegos se refiere a sus obras, sin que ninguno de ellos llegara a imponerse como una denominación específica: *μῦθος δράμα, ἱστορία, διήγημα, πλάσμα, πάθος, σύνταγμα*.)

Aunque el español exprese por medio de una adjetivación la diferencia más notable entre ambos tipos de relato, conviene subrayar que la diferencia entre ambos no es simplemente adjetiva ni de mera extensión, sino que, por el contrario, se trata de dos géneros literarios distintos por su origen histórico, por su función literaria y por sus características esenciales. Esa distinción, que puede afirmarse con valor general en la tradición literaria europea, asume en el marco de la literatura griega rasgos precisos, que hemos de considerar aquí.

Ya E. Rohde, en su estudio sobre la novela, hoy ya centenario, insistió en la divergencia entre ambos géneros, para evitar la perspectiva confusa que otros libros anteriores sobre el género novelesco, como el de Huet y el de Chassang, habían propagado (cf. pp. 4-9, 265, 583 de su libro, ed. 1960).

Rohde subrayaba el origen histórico diverso de la «novela corta», ya conocida de Heródoto, y de la novela romántica, producto tardío y burgués, la orientación psicológica tan diversa entre una y otra forma narrativa, y negaba la derivación del género romántico de las narraciones novelescas más breves. «Von

der Novelle war wohl eine organische Erweiterung zum bürgerlichen Romane nicht zu erwarten, da ein solches Wachstum, wie es scheint, durch die genau umgrenzte Natur der Novellendichtung überhaupt ausgeschlossen ist» (id. p. 265).

Sin embargo, la relación de una y otra forma volvió a ser mantenida por O. Schissel von Fleschenberg en su *Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum* (1913), quien al enfocar el proceso de desarrollo de la novela ve en la novela corta un precedente de la estructura más amplia y tardía de la novela de amor. Por otro lado, tanto Q. Cataudella, que, aceptando la teoría de Lavagnini sobre el origen de la novela en leyendas locales y popularizadas, considera que la diferencia entre ambos géneros es fundamentalmente su extensión (*La novella greca*, p. 12), como S. Trenkner, quien ve también en la extensión de los relatos la diferencia básica y que subraya la coincidencia temática entre uno y otro tipo de ficciones, prestan un cierto apoyo a la teoría de la íntima conexión de la novela corta y la novela romántica. Un intento de precisar la relación es el artículo de F. Wehrli en 1965: «Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur» (*MH*, 1965, pp. 133-154), en el que, tras subrayar la comunidad de motivos y de recursos de ambos tipos de ficción, se concluye: «Die beiden Gattungen sind durch gemeinsame Ursprünge in anonym-volkstümlichen Traditionen verbunden, was manche formalen Ähnlichkeiten erklärt, aber nicht als Entstehung des Romans aus der Novellistik misdeutet werden darf. Eine solche wird durch die oben dargelegte Prämisse ausgeschlossen, wonach der Liebesroman als eine Spielform von Abenteuererzählungen grösseren Umfanges zu verstehen ist... Etwas anderes ist es, die Einfügung novellistischer Erzählungen in den vorgegebenen Rahmen des Romans anzuerkennen, und zwar einerseits als Digression, andererseits als Episode der Haupthandlung» (p. 153).

En 1967 aparece el libro de Perry, que marca una época en el estudio del género de la novela romántica griega. Perry se expresa categóricamente respecto del tema en cuestión: «Los dos tipos de narración, larga y corta, representan dos instituciones literarias separadas que no tienen nada que ver una con otra. Cada una es cultivada en línea con ideales y propósitos artísticos definidos, que están siempre conscientemente presentes, y son muy diferentes de aquellos por los que la otra es motivada; y es ante

todo por esta razón, no a causa de cualquier otra inherente a la cualidad o a la estructura orgánica de la narración breve, ni a su materia, por lo que la última no puede desarrollarse nunca en el curso de la práctica literaria hasta la clase de narración larga que nosotros conocemos como novela» (p. 79).

Al rechazar la explicación del género novelesco como producto de un desarrollo progresivo, es decir, al considerar como impertinente el trazado de una *Entwicklungsgeschichte* del mismo y el rastreo de los *Vorläufer* del romanticismo novelesco, Perry subraya la intención consciente de los novelistas de crear un relato que responde a los requerimientos de su público y su época. Ninguna cadena evolutiva conducía a la aparición de la novela, sino que ésta fue la creación consciente y deliberada de un autor individual. «The first romance was deliberately planned and written by an individual author, its inventor. He conceived it on a Tuesday afternoon in July...» (p. 175).

El inventor de la novela la crea con un propósito determinado por los intereses de su propia personalidad y de su público, expresando significativamente a través de la nueva forma literaria una propia *Weltanschauung*. En ese sentido la novela romántica griega, que aparece en una época bien definida: finales del siglo II y comienzos del siglo I a. C. y que florece especialmente en el siglo II de nuestra era, tiene poco en común con la novela corta, género mucho más antiguo y más permanente, de diversas connotaciones sociales y culturales.

Frente a la aparición tardía de la novela romántica, de amor y aventuras, en el ámbito de la literatura helenística, hay que destacar el temprano testimonio de las primeras novelas cortas, originadas en los siglos VII y VI a. C., cuando la narrativa en prosa suplanta a la épica y, al tiempo que el *logopoiós* sucede al rapsodo, los logógrafos y los historiadores recogen historietas pintorescas y picantes que introducen en sus libros. Es la época de la novela corta llamada «jonía», no sólo porque floreció en ese área en el período preclásico, sino también porque el espíritu del racionalismo jonio influenció su formación (Cf. S. Trenkner, p. 24). Más tarde hay otra época brillante de la novela corta, en pleno período alejandrino, cuando se formó la colección de novelas cortas más famosa de la tradición helenística, las *Milesias* de Aristides (siglo II a. C.), obra de carácter lascivo que fue el equivalente del *Decamerón* en la época. S. Trenkner ha mostrado que entre

una y otra época no hay un vacío, sino que la novela breve encontró también en la tradición ática en la época clásica numerosos cultivadores, aunque su curso aparece reflejado en muy diversos tipos de literatura, que nos atestiguan la proliferación de relatos novelescos propagados generalmente por una difundida transmisión oral. Frente a los otros géneros literarios, más caracterizados formalmente, como los poemas de la épica o las varias especies de la lírica y la dramática, con su trasfondo mítico, y frente a la narración histórica o la disquisición filosófica, con sus pretensiones educativas, esas novelas cortas parecían faltas de gravedad, de carácter frívolo, y un tanto indignas de la respetabilidad de la escritura, por lo que en buena parte pertenecen a la literatura oral, que deja tardías huellas.

Distingue a la novela corta su carácter de ficción verosímil y realista, que refiere experiencias curiosas de los individuos, ya sean estos personajes de algún relieve histórico —como en la mayoría de las novelas cortas «jonias»— o tipos de la vida corriente, poco caracterizados. Es decir, la peripecia que se relata suele tener un interés humano general, al margen de los intereses históricos; podríamos decir que tienen un tono burgués, opuesto al aristocratismo de la épica y del mundo de los héroes míticos. En este carácter aburguesado coincide la novela corta con la novela romántica. Ambas son *plásmata*, y la prosa en que se expresan refleja la condición de los sucesos relatados, inmerecedores del estilo elevado del verso.

En sus comienzos la novela corta aparece como intercalada en narraciones históricas, en forma de anécdota, falta de una autonomía literaria, mientras que la novela larga tiene desde su origen esa autonomía propia de todo género extenso de narración. Del mismo modo a como se intercala entre los episodios del relato histórico puede la novela corta introducirse entre los de un relato novelesco. Y, en efecto, en la estructura episódica característica de las novelas griegas de amor y de aventuras encontramos, a modo de otros tantos episodios, novelas cortas. También este aspecto de la relación entre ambos géneros ha de ser considerado.¹

1. *Sobre la tipología de las novelas antiguas*: (Cf. C. G. G. en *Est. Clás.* 19 [1975], pp. 121 y ss.).

1. Viajes fabulosos:

Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia (originada como novela epis-

S. Trenkner caracteriza a la novela corta, «novella», mediante tres rasgos: el propósito de divertir («the purpose of entertainment») la extensión limitada del relato fictivo («the limited length of the novella»), y la representación realista de los sucesos («the realistic framework of facts»). Ella piensa que la diferencia básica entre la novela corta y la novela consiste en la menor extensión de la una en comparación y contraste con la de la otra.² Pero trataremos de precisar a continuación cómo la divergencia de ambos tipos del relato en prosa puede referirse no sólo a ese tema, sino que en torno a los tres rasgos apuntados puede advertirse una orientación diversa entre la novela corta y la novela romántica.

tolar en el siglo I a. C., la conservamos en una versión del siglo III d. C.) atribuida a Pseudo Calístenes.

Sucesos increíbles, relato autobiográfico de Jambulo, siglos II-I a. C.
Maravillas de más allá de Tule, de Antonio Diógenes, siglo I.
Verdadera Historia de Luciano de Samósata, siglo II.

2. Novelas románticas:

Nino y Semiramis, fragsms. Escrita hacia 100 a. C.
Quéreas y Callirroe, de Caritón de Afrodísias, siglo I a. / d. C.
Efesiacas o Antea y Habrócomes, de Jenofonte de Efeso, hacia 100 d. C.
Leucipa y Clitofonte, de Aquiles 'Tacio, último tercio del siglo II.
Dafnis y Cloe, de Longo de Lesbos, finales del siglo II.
Etiópicas o Teágenes y Cariclea, de Heliodoro de Emesa, siglo III-IV.

3. Novelas cómicas:

Satiricón, de Petronio, hacia el 60 d. C.
El Asno (Onos), de [Ps.] Luciano, siglo II.
Metamorfosis, de Apuleyo, siglo II.

4. Novelas de reencuentros azarosos:

Reconocimientos, del Pseudo Clemente, siglo II.
Historia de Apolonio, rey de Tiro, siglo III.

2. En un sentido semejante (al de S. Trenkner) se expresa, en varios pasajes. Q. CATAUDELLA, «Orígenes e caracteres del romano griego», publ. como introducción al *Romanzo clásico*, Roma 1957, y recogido ahora en *Utriusque linguae*, I, Messina-Firenze 1974, pp. 357-395. || Pp. 389-390.

«In fondo, anche per la novelle ha da supponersi un'azione non diversa di quella che abbiamo supposto per il romanzo, e cioè decadimento della materia inizialmente storica, nel senso della finzione, mediante la sostituzione di personaggi e di casi di pura invenzione a casi e personaggi inizialmente «storici», e cioè sotto l'influssi dell' insegnamento retorico e cioè delle forme letterarie espresse da esso. Ma allora viene a porsi il problema del rapporto tra i due generi, tra la novella e il romanzo (cf. A. Colonna in «Atti della Reale Accademia di Italia» [1940], p. 77. Vedi Rattenbury, *art. cit.* dei «New Chapters» di Barber e Powell; anche la mia cit. *Novella greca*).

I due generi, pur espressione del medesimo ambiente di cultura, pur nati nel medesimo modo, potrebbero avere avuto uno sviluppo indipendente ed

1. A diferencia de la narración mítica, legendaria o histórica, el objetivo de los relatos novelescos no reside en la recordación de hechos religiosos o históricos verdaderos, sino en la diversión de los oyentes o lectores de su ficción amena. Son relatos compuestos πρὸς ἡδονὴν ἀκοῆς, según la expresión de Plutarco (*Mul. Virt. I 1*), en contraposición a los relatos verídicos. También Macrobio (*In Somn. Scip. I 2, 8*) señalará en las novelas de tema amoroso (*argumenta fictis casibus amatorum referta*) la finalidad de procurar placer a su público (*hoc totum fabularum genus, quod solas aurium delicias profitetur*). En la referencia al placer como primera y única finalidad de la literatura novelesca (*conciliandae auribus voluptatis causa*), puede haber un eco de las palabras de Apuleyo (*Met. I 1*): *Aures tuas benivolas lepido susurro permulceam... lector, intende; laetaberis*.

Tanto los novelistas como los autores de novelas cortas son escritores que componen esencialmente para diversión sus ficciones en prosa, ψυχαγωγίας ἕνεκα τῶν ἀκούοντων λογοποιῶσι, según la expresión de S. Basilio, que desaconseja a los jóvenes tales relatos. También Luciano afirmaba que el objetivo del escritor cómico es procurar un cierto placer, τέρψις, al relatar sus variopintos embustes, ψεύσματα ποικίλα, incorporando en la narración lo sorprendente (τὸ ξέρον) y lo gracioso (τὸ χαρίεν). (*Ver. Hist. I 1*). El prólogo de Luciano a su *Verdadera Historia*, como justificación de este tipo de literatura festiva, antepuesto a su parodia de la utópica novela de viajes a confines exóticos, es muy interesante para nosotros. Al dirigirse a un público educado, Luciano presenta esa literatura como lectura de diversión y relajamiento de las lecturas serias, como ἀνεσις κατὰ καιρόν ἢ ἐμμελής ἀνάπαυσις. La re-

essere considerati come cose diverse: ebbero infatti anche carattere diverso, idealistico il romanzo (il romanzo erotico, s'intende), e realistico la novella (la novella milesia, non considerando — e questo fu un difetto dell'analisi del Rohde — la novella seria, tragica). Ma potrebbe esserci stato un afflusso dell'uno sull'altro. Ora, chi consideri la tecnica compositiva del romanzo, la quale presenta un caratteristico ripetersi di situazioni somiglianti, un raddoppiarsi di temi analoghi — innamoramenti in serie, fughe, ratti, morti apparenti, ecc. — ne può non avere l'impressione che il romanzo risulti di parti aggregate un po' artificiosamente, e cioè di varie novelle giustapposte magari dalla organizzazione, alla fine, coerente e armonica. Se l'impressione riflette un reale stato di cose, allora potremo dire che il romanzo è, dal lato formale, quasi una grande novella, variata e ampliata con altre novelle, in un modo che sembra abbastanza naturale e che comunque conse all'economia dell'insieme la necessaria coerenza strutturale.»

ferencia paródica a obras famosas de escritores ilustres del pasado puede agregar un cierto atractivo a los ojos de los doctos, que descubrirán fácilmente tales parodias. Esta justificación está dirigida a los datos, τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσκουδακόσιν, y no al público más ingenuo, para el que la atracción ejercida por esa literatura novelesca no necesitaba tales explicaciones. Luciano es consciente del atractivo que lo fabuloso y extraño ejerce sobre un amplio público. La literatura novelesca, nos dice en otro lugar (*Cal. non. tem. cred.* 21), trata de saciar ese gusto de la gente hacia lo novedoso y lo paradójico y extremado: πρώτον μὲν τὸ φιλόκαινον, ὃ φύσει πᾶσιν ἀνθρώποις ὑπάρχει, καὶ τὸ ἀψίχορον, ἔπειτα δὲ τὸ πρὸς τὰ παράδοξα τῶν ἀκουσμάτων ἐλκόμενον.

Lo dicho hasta aquí se aplica a la *psychagogia* que tanto la ficción breve y realista como el relato más idealista y sentimental de tipo romántico ejercen sobre su público. Pero tal vez no sea suficiente para explicar las pretensiones de los novelistas románticos ni los atractivos fundamentales de las novelas de amor.

Tan sólo uno de los novelistas griegos nos ha dejado explícitas en el proemio a su obra sus pretensiones; es Longo. «Trabajé en la composición de estos cuatro libros como ofrenda a Eros y a las Ninfas y a Pan. Pero es una adquisición amable para todas las gentes (κτῆμα τέρπνόν πᾶσιν ἀνθρώποις), que curará al que enfermo esté y consolará al doliente, y al enamorado le suscitará recuerdos, y al que aún no se haya enamorado le educará con antelación. Porque, de cualquier modo, nadie escapó ni escapará a Eros, mientras exista la belleza y los ojos la vean. A nosotros, que dominamos nuestras pasiones, ojalá nos conceda un dios escribir los amores de otros!» (*Dafnis y Cloe*, proem. I 2). Así Longo nos ofrece su historia erótica, ἱστορία ἔρωτος, como una educación amorosa previa, ἐρωτικὴ προπαίδευσις. He aquí pues que incluso esta literatura de diversión reclama un papel propedéutico, y en el dominio de lo erótico la novela se atribuye una cierta función de «educación sentimental». Esto es algo nuevo frente a la mera intención de regocijo y distracción que tiene la novela corta. Por otra parte, esta investigación en el espacio vital que Eros domina se ofrece a todos, es decir, a doctos e ingenuos, a expertos y a jóvenes, como una adquisición placentera, y valiosa para las propias experiencias personales.

En cierto sentido, la lectura de la novela como experiencia y lección sentimental constituye una ampliación de la propia ex-

periencia amorosa. (Más ampliamente K. Kerényi ha subrayado que en la novela es más importante que el concepto la vivencia, y que esa *Romanserlebnis* constituye una *Existenzerweiterung* para el lector.) Esto sucede mediante la identificación establecida entre el lector y el protagonista del relato romántico.

El lector sufre y se apasiona con las peripecias de los héroes novelescos, llora con ellos, y se arriesga a interpretar la vida de acuerdo con las pautas de la ficción novelesca, como en el caso de Alonso Quijano y Emma Bovary, impenitentes lectores de novelas, seducidos por el espejo mágico de la ficción romántica.

La novela intenta conmover a su lector, prodiga las escenas emotivas, los efectismos patéticos, suscita el «suspense» repetido, y, al final, requiere un indefectible «happy end», como el de los cuentos de hadas. También trata de ofrecer una trama «ejemplar», exaltando una cierta moralidad, cuya virtud básica es la fidelidad al amor, triunfante siempre de las asechanzas de un entorno hostil. Por eso el tono sentimental de la novela romántica está muy alejado del habitual de la novela corta, un tanto satírica y realista, con sus guiños irónicos sobre la moralidad de sus personajes. Más tarde trataremos del idealismo de las novelas amorosas.

La intención de los novelistas griegos está en relación con lo que su público espera de estos relatos. La repetición de un esquema narrativo en las novelas significa la afirmación de una fórmula narrativa de éxito popular. Algunos estudiosos, como K. Kerényi y R. Merkelbach, han querido ver en las novelas griegas textos de propaganda religiosa, relacionadas con cultos místicos. Esta hipótesis, que Merkelbach ha generalizado en exceso, no ha obtenido credibilidad como explicación fundamental de la significación del género. Sin embargo, es cierto que algunas novelas, como la de Jenofonte de Éfeso, la de Longo y la de Heliodoro, presentan una tonalidad religiosa clara, de forma que parecen utilizar el esquema romántico con una intención propagandística al servicio de esos cultos —de Isis, de Eros o de Helios. A nuestro parecer, esa tonalidad devota no es un rasgo original, sino que se ha aprovechado el entramado arquetípico novelesco con su peculiar sentimentalismo para recargarlo con un nuevo sentido religioso. Del mismo modo Apuleyo ha dotado a la historia patética del peregrinaje del curioso asno Lucio de una significación religiosa, al servicio del culto de Isis, que no tenía la historia del *Onos* en el relato griego del Ps. Luciano. Sin embargo, esta re-

semantización devota ha sido posible, en las novelas griegas, porque la pretensión de sus autores de conmover a sus lectores con una trama romántica ejemplar facilitaba su conversión en vehículos de propaganda religiosa. Junto a su premisa original de divertir y entretener, la novela trata de emocionar, e incluso adoc-trinar con el ejemplo de una trama moral, sentimentalmente aderezada según el gusto de sus receptores.

2. La diferente extensión entre uno y otro tipo de relatos es la característica más evidente en su oposición. De ser la única distinción entre uno y otro podría pasarse de una novela corta a una novela por un proceso de amplificación de una misma trama, o viceversa, de una novela a una novela corta al abreviar el texto. Sin embargo, la mayor o menor extensión es reflejo de una característica interior fundamental del tipo de relato: en la novela corta interesa la intriga y el desarrollo de un curioso caso, mientras que en la novela es la peripecia personal de los protagonistas lo que atrae la atención y suscita el interés. El acento en la psicología de los personajes es muy distinto en uno y otro caso. En tanto que en la novela corta los protagonistas son actores implicados en un suceso curioso, pero sin una personalidad propia, en la novela la caracterización de los protagonistas es esencial. Incluso en los folletines griegos en que esos protagonistas se definen de un modo muy sumario como jóvenes, bellos y castos amantes.

No hay un límite fijo entre la longitud de una novela corta y la de una verdadera novela. Entre las novelas de amor es muy notable la diferente extensión de unas, como las *Efesiacas* o *Dafnis* y *Cloe*, y otras, como las *Etiópicas*, varias veces más extensa que las antes citadas. Esa mayor extensión no tiene que ver con la distancia cronológica de los acontecimientos narrados desde un punto de vista objetivo. Las *Etiópicas* es la novela cuya acción se desenvuelve en un espacio temporal menor, unos treinta días transcurren de la primera a la última escena, siendo con mucho la más extensa. En cambio, la novela de Jenofonte abarca varios años de la vida de sus protagonistas, mientras que Longo nos refiere toda la vida de sus adolescentes, desde su infancia, aunque se concentra principalmente en su último año y medio de juventud (Cf. Hägg, p. 307 y ss.).

Pero lo que importa no es tanto el tiempo cronológico objetivo, sino el tiempo narrado. La duración de la ficción está en función de éste. El paso de varios años puede quedar aludido en

una frase, mientras que la descripción de un momento puede durar varias páginas. (Para un análisis detallado del tiempo en las novelas remitimos a los caps. 1, 4, 5 y 9 del libro de Hägg.) Para el novelista el tratamiento del tiempo en las escenas vividas por sus personajes es esencial, puesto que asume un valor psicológico. De ahí que sea tan importante el diálogo en la trama novelesca. También en este punto hay grandes diferencias entre unos y otros autores. En Caritón casi la mitad de la novela está ocupada por diálogos (el porcentaje exacto según Hägg es el 44 %), mientras que en Jenofonte es casi un cuarto (el 29 %, según Hägg). El superior manejo de la técnica del diálogo por Heliodoro es una muestra de su capacidad como novelista, mientras que la premura narrativa de Jenofonte de Efeso es un síntoma de su mediocridad, que llevó a la hipótesis de que el texto actual de las *Efesiacas* fuera el resumen de una obra anterior. (Hipótesis sostenida por K. Bürger en 1892, y todavía admitida por H. Gärtner en su art. en PW en 1967, pero ya rebatida por Hägg en su art. de 1966.) La técnica narrativa de Jenofonte de Efeso es más propia de un autor de novelas cortas que de un auténtico novelista, por su apresuramiento en la narración de las peripecias.

La novela griega tiene una estructura episódica, y los protagonistas deben superar repetidas pruebas y atravesar por varias peligrosas aventuras hasta desembocar en el imprescindible «happy end». También en este respecto suelen enfocar una extensión temporal superior a la de la novela corta, que suele ceñirse a una sola acción. Algunos episodios de la trama novelesca pueden formar una novela corta introducida en el marco de la novela romántica. A veces esta novela corta se refiere a unos personajes distintos de los protagonistas de la novela, p. e. en la historia de Gnemón en Heliodoro, o en la de Cárite en Apuleyo.

Como se ha hecho notar repetidamente —así, p. e. Wehrli en su art. ya citado— casi todos estos episodios se forman de un repertorio tradicional, en el que abundan los raptos, los piratas, los enamoramientos súbitos, las falsas muertes, etc. Este repertorio se encuentra tanto en novelas cortas, como en novelas, como en otros géneros literarios. Trenkner aporta testimonios numerosos al respecto. Piénsese que una peripecia como la novelesca de la *Ifigenia entre los Tauros* que puede ofrecer tema a un mimo (como el de *Charition*) puede resultar un episodio típico de cualquier novela romántica, con una pequeña variación en cuanto al pa-

rentesco de los protagonistas. (Ya la *Helena* del mismo trágico ofrece algo semejante). Pero el tratamiento que a un mismo motivo dan la narración de la novela corta y la novela es diverso; aquí importa más que la intriga el sentimentalismo, y mientras que para la novela corta son fundamentales los trucos y la habilidad en el desenlace, para el novelista son las emociones de los protagonistas lo esencial. También esta diferencia en el enfoque de la atención puede expresarse mediante el ritmo o *tempo* de la narración.

3. Por su carácter realista la novela corta se opone al cuento fabuloso, al cuento de hadas con su atmósfera irreal de prodigios y maravillas. La novela se sitúa en el mismo plano realista que la novela corta, entendiéndolo por realismo la pretensión de verosimilitud de lo narrado, referido a un mundo semejante al de nuestra experiencia cotidiana, aunque de colores más vivos. Lo maravilloso queda al margen de lo novelesco, por más que los novelistas busquen a menudo los prestigios de lo exótico y lo extraño. La distinción, señalada por R. Caillois y por T. Todorov, entre lo maravilloso de los cuentos de hadas, saturados de atmósfera mágica «en el universo ficticio de los encantadores y los genios», y lo fantástico, que «supone la solidez del mundo real, para mejor devastarlo», sirve para distinguir también los dominios del cuento y de la novela, corta o larga. También en éstas pueden ocurrir milagros —p. e., Habrócomes puede ser salvado de la muerte por intercesión de un dios, o Cariclea salir indemne de la hoguera gracias a su anillo mágico—, pero su ámbito de acción es fundamentalmente el mundo real, con sus leyes físicas y sociales.

La estructura narrativa del cuento es, además, mucho más fija y perenne que la de los relatos novelescos, que buscan lo original y novedoso para excitar la atención efímera de sus lectores. Los bien conocidos estudios de Propp han demostrado sobradamente ese aspecto arquetípico de la estructura del cuento de hadas. En la confrontación de la trágica historia de *Cárite*, una novela corta, y el cuento de *Cupido y Psique* (muy bien estudiado en relación con el folktale y recientemente analizado por T. Mantero de acuerdo con el esquema genérico descubierto por Propp), puede verse un ejemplo claro de estas diferencias que ahora subrayamos.

Como ya hemos dicho, la novela relata un suceso verosímil.

Sin embargo, se ha recalcado algunas veces que la atmósfera de la novela corta es *más* real que la de la novela romántica, que es *más* idealizante. Aunque ya hemos hecho notar que el repertorio de aventuras es común a uno y otro género, es cierto que la tonalidad sentimental diversa en uno y otro matiza la narración. A este respecto conviene recoger la distinción, subrayada por Perry, Walsh, y otros, entre las novelas griegas «románticas», y las latinas, «cómicas», de marcado tono paródico y satírico. El distanciamiento frente a la realidad cotidiana es mucho mayor en las primeras, lo que sintomáticamente se expresa por la situación de la historia en un pasado lejano y casi legendario en algunas de ellas, y la psicología, sobre todo las reacciones de los jóvenes protagonistas, es un tanto irreal en su presentación ejemplar e idealizante. En cambio las novelas «cómicas», con ese aire satírico que prelude el de nuestra novela picaresca, están más próximas al mundo real. También la novela corta busca ese costumbrismo y ese acercamiento a lo cotidiano.

También en esto cabe una matización y una gradación. Así, p. e., la novela de Aquiles Tacio ocupa una posición intermedia entre la trama romántica y la parodia cómica de los prototipos románticos. No es casual que esté relatada en primera persona, como la novela de Apuleyo, y que algunos de sus lances reciban un tono irónico peculiar. (Es muy curiosa la estructura de esta novela, con tres secciones claramente distinguibles: I, 2 a III, 12; III 13 a V 18; y V 18 a VIII 19, de las que la primera tiene un aire costumbrista muy marcado, y la última es una especie de novela corta, mientras que la sección intermedia presenta las peripecias convencionales de las novelas de amor y viajes azarosos. El ritmo narrativo de estas secciones es desigual, así como su pintoresquismo.)

Todas estas diferencias que venimos comentando pueden relacionarse con la diversa orientación de uno y otro tipo de relatos. Mientras que la novela corta quiere presentar un suceso curioso por su novedad, hecho ya subrayado por la etimología de «novella», tratando de suscitar la curiosidad y el asombro de su público por lo ingenioso de la trama y lo inesperado del desenlace, a la novela romántica le importa ante todo la repercusión sentimental de la ficción evocada. Por eso no le incomoda repetir una y otra vez el mismo esquema argumental, de forma que las historias amorosas referidas parecen variantes de un mismo mito

burgués: el de los jóvenes amantes separados y perseguidos por el azar hasta el inevitable «happy end», que corona sus fidelidades mutuas con el reencuentro para la felicidad conyugal. Con su patetismo escénico, con el recurso de una serie abigarrada de desventuras y peligros, que no dejan de repetirse con ligeras variantes de una novela a otra, los novelistas procuran emocionar a su público ingenuo, que acepta de antemano las convenciones del género folletinesco. Es probable que en este público bien dispuesto a acoger las ficciones románticas haya que contar con la presencia, que imprime un cierto tono idealista al producto requerido, de mujeres lectoras y de jóvenes dispuestos a la lección novelesca.

Naturalmente esa repetición de una trama folletinesca comporta un riesgo de monotonía, que la novela griega trata de evitar con la multiplicación de las aventuras y la evocación de escenarios exóticos, y con la inclusión de «novelle» en el curso omnívoro y proteico de su prosa. A través de las cinco novelas griegas conservadas es posible observar el progresivo aumento de estas añadiduras. En la novela de Caritón no hay ninguna, mientras que las primeras aparecen en la de Jenofonte. Heliodoro representa un notable progreso en su barroquismo narrativo, tanto por la inclusión de varias historias menores, como, sobre todo, por su manera de presentar lo sucedido. Y no hay duda que los novelistas latinos, tanto Petronio como Apuleyo, son verdaderos maestros en el arte de intercalar relatos menores e introducir novelas cortas en la trama general. Apuleyo muestra en esto un dominio admirable, un virtuosismo refinado e impar. (Su técnica al respecto está bien analizada en el libro de Walsh, que recoge la bibliografía anterior con claridad.) La distinción trazada por Perry entre una etapa «presofística» y otra «sofística» en la formación de la novela griega es importante al respecto. Los novelistas de esta última, Aquiles Tacio, Longo y Heliodoro, aunque muy distintos entre sí, son mucho más hábiles y retóricos, y mucho menos ingenuos y sencillos que los primeros representantes de un género de origen popular como lo es la novela romántica griega. También Aquiles Tacio, Longo y Heliodoro vienen a contarnos la misma historia de unos jóvenes y bellos amantes que sufren las pruebas de la iniciación al amor, pero lo hacen con una habilidad retórica peculiar en el manejo de lo que podríamos llamar «el mito básico».

También la confrontación entre el *Onos* pseudolucianesco y las *Metamorfosis* de Apuleyo puede servir para destacar el tono sentimental que la novela procura ofrecer, así como la importancia que tiene en ésta la personalidad de los protagonistas. La aportación de Apuleyo, al resaltar la psicología y las emociones de Lucio, es uno de sus méritos capitales como novelista. Mientras que en un relato que no es más que una sucesión de peripecias menores, como una sarta de novelas breves unidas por la presencia de un mismo observador paciente, la personalidad de este protagonista puede permanecer borrosa, el talento del novelista se refleja en su capacidad para dotar de una vida afectiva propia a sus personajes. Apuleyo ha conseguido en este respecto una notable distancia respecto al resumen griego del *Onos*. (La estructura de este relato y de sus componentes menores está bien analizada por Van Thiel, y la confrontación entre ambos relatos está muy clara en el libro de Walsh).

Para subrayar cómo los héroes de las novelas tienen una psicología propia, aunque sea todo lo arquetípica y esquemática que se quiera, basta confrontar cualquiera de ellos con el protagonista de la *Historia Verdadera* de Luciano, que es un narrador poco caracterizado desde el punto de vista psicológico, siempre distante de toda emoción, aun en medio de las más espantosas o extraordinarias aventuras, porque la distancia que el autor de esa desenfadada parodia asume frente a las inverosímiles peripecias narradas no le permite tomar en serio ni a los sucesos evocados ni al protagonista irónico de los mismos. Luciano relata sucesos increíbles, mientras que los novelistas griegos tratan de infundir en sus relatos una cierta ilusión de realidad, que permita al lector ingenuo esa identificación sentimental de la que antes hablamos.

Por otra parte, el contraste entre una simple sarta de novelas cortas, de tipo fantástico o terrorífico, como la que ofrece el *Philopseudes* de Luciano, y la integración de estos relatos breves en una trama novelesca, como episodios sucesivos de las vivencias del protagonista como en el *Onos* o en la *Historia Verdadera* es algo digno de atención. Ni siquiera estos dos relatos son una suma de novelas cortas, sino algo más, gracias a la perspectiva personal del protagonista testigo —generalmente paciente— de peripecias y aventuras extrañas. Lamentablemente no sabemos nada de la estructura de las *Milesias* de Arístides, ni si estaba más cerca del 1.^{er} tipo que del 2.^o.

A lo largo de las páginas anteriores hemos tratado de destacar las divergentes intenciones literarias y las diversas orientaciones psicológicas de uno y otro tipo de ficciones novelescas. Hemos subrayado el origen histórico de la novela romántica como propio de un determinado momento de la cultura griega, aunque no hemos insistido en su carácter tardío y decadente, por estimar que este es un rasgo muy conocido, sobradamente explicitado por Perry, Weinreich, Altheim y otros filólogos, con los que estamos en lo esencial de acuerdo. Frente a esa limitación cronológica de la novela romántica griega, conviene subrayar la mayor amplitud y vigencia de la novela corta, desde la prosa jonia de la época arcaica hasta la novelística «milesia» y su pervivencia como elemento integrado en las novelas más amplias, como narración marginal, *Rahmenerzählung*, que contribuye a un colorido pintoresco o a acentuar una determinada atmósfera literaria, como en Apuleyo o en Petronio. Desde un principio podemos suponer en la novela corta una falta de autonomía que la adapta a tal función de *Rahmenerzählung*. La colección de «novelas cortas», como las *Milesias* de Aristides, procedentes tal vez de tradiciones orales, es probablemente una invención helenística de época tardía. La novela larga nace desde un principio como género autónomo, aunque influido por muchos otros géneros anteriores: la historiografía, el epos, y lo dramático, como Rohde, Lavagnini, Weinreich, Perry, Reardon, etc., han subrayado bien. No hemos querido entrar en detalle sobre este tan controvertido tema de los orígenes de la novela, en el que pensamos que conviene ser eclécticos y aceptar un conjunto amplio de influencias, siempre que se reconozca que el motivo fundamental de la aparición del nuevo género es la intención de su creador, condicionado por la *Weltanschau* coetánea y por las exigencias de un determinado público.

Desgraciadamente sabemos muy poco del público de las novelas románticas, pero es probable, como hemos sugerido, que fuera por sus características sociales el responsable de la idealización romántica que concluye en la repetición de un esquema erótico peculiar, una especie de mito burgués moralizado, que exalta la virtud de la fidelidad al amor conyugal, la castidad de los jóvenes, etc.

Es cierto, por otra parte, que la mayoría de trazos distintivos que venimos subrayando, corresponden a las novelas griegas ro-

mánticas, y se aplican con cierta menor claridad o dudosamente a los otros tipos: novelas de viajes fabulosos o utópicos, novelas cómicas, y relatos novelescos tardíos, como la *Historia Apollonii* o las *Recognitiones* pseudoclementinas, donde los límites entre novela y novela corta parecen difuminarse en una confusión de géneros, por una *contaminatio* de nivel popular. También en ciertos relatos hagiográficos sobreviven adulterados por la prédica cristiana motivos y tonos de origen novelesco, así como en algunos cuentos de las *Mil y una noches* se reflejan temas y tonos de las novelas románticas griegas, en tamaño reducido y con un colorido más oriental.

Es curioso constatar, contra Lavagnini, que la novela griega no es siempre una novela histórica, sino que partiendo de una relación con la historiografía helenística romantizada, como puede ejemplificarse con las novelas más antiguas, como la de *Nino*, o *Calirroo*, o *Metioco* y *Parténope*, se va luego apartando de ese decorado histórico, prescindiendo de ese trasfondo, como en Longo, en Aquiles Tacio, o en Apuleyo. (Heliodoro vuelve a él por afán arcaizante y como pretensión épica.) También la novela corta «jonía» tiene esa relación con la historiografía, en el sentido de que sus personajes guardan una conexión con marcos históricos precisos, mientras que la novela corta «milesia» lo sustituye por un costumbrismo muy general.

La novela de amor no es el único tipo de novela cultivado por los griegos, pero sí el más tópico, y aquel que se realiza según un canon más preciso, aunque ningún preceptista se dignara describirlo ni codificar sus normas. Respecto de él valen ya las diferencias esenciales que el formalista ruso Eikhenbaum señalara entre novela y novela corta.³

3. B. EIKHENBAUM en «Sur la théorie de la prose», (1925), recogido en *Théorie de la Littérature*, ed. por T. Todorov, Paris, 1965, pp. 202-203.

«Le roman et la nouvelle ne sont pas des formes homogènes, mais au contraire des formes profondément étrangères l'une à l'autre. C'est pourquoi ils ne se développent pas simultanément, ni avec la même intensité, dans une même littérature. Le roman est une forme syncrétique (peu importe s'il s'est développé directement à partir du recueil de nouvelles, ou s'il s'est compliqué en intégrant des descriptions de mœurs); la nouvelle est une forme fondamentale, élémentaire (ce qui ne veut pas dire primitive). Le roman vient de l'histoire, du récit de voyages; la nouvelle vient du conte, de l'anecdote. En fait il s'agit d'une différence de principe, déterminée par la longueur de l'oeuvre. Divers écrivains et différentes littératures cultivent ou le roman ou la nouvelle.

... Tout dans la nouvelle comme dans l'anecdote tend vers la conclusion.

Para concluir, quisiera destacar otra vez que dos elementos esenciales de las novelas románticas están en ellas requeridos por esa intención sentimental y emotiva que el público reclama y que el novelista pretende ofrecer. El primero de ellos es la figura repetida bajo diversos nombres de los jóvenes, bellos y castos protagonistas. El segundo, el final feliz, esperado y convencional, que sirve de *katharsion* de todos los sufrimientos anteriores. Tanto un rasgo como el otro son específicos recursos de esta trama que subyace a todas las novelas griegas como un recién descubierto mito burgués al uso de pobres de espíritu, según Perry. Entre los personajes de una novela corta, p. e., Pantea y Abradatas en la *Ciropedia*, y los de una novela como, p. e., Quéreas y Calíroo, hay una enorme distancia al respecto. Además, como buen folletín toda novela de amor reclama un *happy end* como premio a la virtud de los protagonistas. Sólo los personajes secundarios acababan mal en sus novelas cortas, que sirven para resaltar el destino amenazado por el azar, pero a la postre bienaventurado —y la propaganda religiosa puede acentuar estos trazos, invocando la providencia de algún dios benévolo— de los protagonistas. El final

La nouvelle doit s'élançer avec impétuosité, tel un projectile jeté d'un avion pour frapper de sa pointe et avec toutes ses forces l'objectif visé... *Short story* es un terme qui sous-entend toujours une histoire et qui doit répondre à deux conditions: les dimensions réduites et l'accent mis sur la conclusion. Ces conditions créent une forme qui, dans ses buts et ses procédés, est entièrement différente de celle du roman.

... il est naturel qu'une fin inattendue soit un phénomène très rare dans le roman, (et si on la trouve, elle ne témoigne que de l'influence de la nouvelle): les grandes dimensions et la diversité des épisodes empêchent un tel mode de construction, tandis que la nouvelle tend précisément vers l'inattendu du final où culmine ce qui le précède...»

Sobre la relación entre las novelas románticas y las «cómicas» recordemos de nuevo a B. Eikhenbaum, o. c., pp. 208-209:

«Dans l'évolution de chaque genre, il se produit des moments où le genre utilisé jusqu'alors avec des objectifs entièrement sérieux ou «élevés» dégénère et prend une forme comique et parodique. Le même phénomène s'est produit pour le poème épique, le roman d'aventures, le roman biographique, etc. Naturellement les conditions locaux ou historiques créent différentes variations, mais le processus lui-même garde cette action en tant que loi évolutive: l'interprétation sérieuse d'une affabulation motivée avec soin et dans les détails fait place à l'ironie, à la plaisanterie, au pastiche; les liaisons qui servent à motiver la présence d'une scène deviennent plus faibles et plus perceptibles, étant purement conventionnelles; l'auteur lui-même vint au premier plan, et il détruit souvent l'illusion d'authenticité et du sérieux; la construction du sujet devient un jeu avec la fable qui se transforme en devinette ou en anecdote. Ainsi se produit la régénération du genre: il trouve de nouvelles possibilités et de nouvelles formes.»

es convencional, pero necesario para que el relato largo cumpla con su compromiso con el público, que ya ha llorado durante bastantes episodios, que ha sentido avivarse la llama de sus pasiones con tanto ejemplo de amor, y que al final quiere reposar, con la satisfacción de que todo ha concluido bien.

También este ha sido un largo relato, y es este un buen momento para acabar, aunque sea sin un «happy end».

NOTA BIBLIOGRAFICA

La bibliografía sobre estos temas es extensa. Apunto aquí sólo las obras fundamentales o citadas y aludidas antes.

- A. CHASSANG, *Histoire du roman et ses rapports avec l'Histoire dans l'Antiquité grecque et latine*, París 1862.
- E. ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1876 (4.ª ed. Hildesheim 1960).
- B. E. PERRY, *The ancient romances. A literary-historical account of their origins*, Berkeley 1967.
- Q. CATAUDELLA, *La novella greca*, Nápoles 1957.
- S. TRENKNER, *The greek novella*, Cambridge 1958.
- T. HÄGG, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Estocolmo 1971.
- B. P. REARDON, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J. C.*, París 1971 (pp. 309-406, con bibliografía).
- C. GARCÍA GUAL, «Idea de la novela entre los griegos y romanos», en *Est. Clásicos*, 74-76 (1975), pp. 111-144.
- B. P. REARDON (ed.), *Erotica antiqua*, Bangor 1977.
- F. G. WALSH, *The roman novel*, Cambridge 1970.
- H. VAN THIEL, *Der Eselsroman, I. Untersuchungen*, Munich 1971.
- W. PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung*, Heidelberg 1967.*
- B. VON WIESE, *Novelle*, Stuttgart 1969 (4.ª ed.).**
- T. MANTERO, *Amore e Psyche. Struttura di una «fiaba di magia»*, Génova 1973.
- I. NOLTING-HAUFF, «Märchenromane mit leidenden Helden» en *Poetica* (1974), pp. 417-455.

* (Estudia el problema en las literaturas románicas.)

** (Estudio general, con especial atención a la literatura germánica.)