



*Pagialunga, Esther L.*

## Convención y originalidad en la novela de amor griega

---

### Synthesis

1998, vol. 5, p. 11-30

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica éditada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

[www.memoria.fahce.unlp.edu.ar](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar)

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

[www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar](http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar)

#### *Cita sugerida*

*Pagialunga, E. L. (1998) Convención y originalidad en la novela de amor griega. [En línea] Synthesis, 5. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2706/pr.2706.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2706/pr.2706.pdf)*

#### **Licenciamiento**

*Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.*

*Para ver una copia breve de esta licencia, visite*

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

*Para ver la licencia completa en código legal, visite*

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

*O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.*

# CONVENCIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA NOVELA DE AMOR GRIEGA\*

ESTHER L. PAGLIALUNGA

La narrativa griega de ficción en prosa, cuya novedad es la centralidad dada al tema del amor, y a la cual actualmente se concede casi sin restricciones, la denominación de novela, ha experimentado un creciente interés de la crítica en las dos últimas décadas, especialmente en los años más recientes. La apreciación negativa, que sólo veía en ella un pasatiempo para un público sencillo, preferentemente femenino, y una reiterativa reproducción de lugares comunes en las situaciones y personajes, ha sido reemplazada por estudios desde diferentes perspectivas,<sup>1</sup> que revalorizan incluso las obras más esquemáticas y menos logradas del género como las *Efestacas* de Jenofonte de Éfeso.<sup>2</sup>

Mi interés por esta producción literaria se inicia con la crítica producida a partir de los años setenta, en revisión de las conclusiones de varias décadas antes, centrada en el problema de los orígenes de esta nueva forma. En el transcurso de estos años -a través de algunos avances propios- he compartido la opinión de quienes advierten una amplia posibilidad de variantes en el género, a pesar de las convenciones establecidas. No puede negarse que en las novelas se encuentran algunos estereotipos,<sup>3</sup> pero me parece evidente también que en todo caso ellos forman parte del arsenal del género, tal como en otras formas literarias, arsenal del cual los autores son conscientes y que, si bien utilizan como forma de reconocimiento implícito por parte del público -no significa que todos los relatos producidos tengan un mismo efecto de sentido. Adhiero a la afirmación de Reardon:<sup>4</sup> "if one thing is true about the extant Greek romances, it is that they are emphatically not all the same". Este mismo

---

\* Los aspectos fundamentales de este artículo fueron presentados en el I Simposio Internacional de Literatura Griega, celebrado en la Universidad Nacional a Distancia de Madrid del 17 al 20 de febrero de 1998.

1 Prueba de ello, el libro editado por G. Schmeling (1996), contenido de más de 30 trabajos sobre la narrativa griega y romana, así como otras obras de ficción emparentadas con ella.

2 Cfr. Laplace (1994), quien realiza un análisis del relato como una educación amorosa, buscando correspondencias textuales mediante las cuales explica la vertiginosa sucesión de episodios casi a la manera de símbolos.

3 Létoublon (1993) trata extensamente los que denomina estereotipos, sin embargo, creo que la perspectiva adoptada hace aparecer excesivamente codificados y similares a relatos que tienen diferencias.

4 Cfr. Reardon (1991), p. 108.

autor destaca que, a partir del eterno patrón constituido por una pareja de amantes separados, las vicisitudes que afrontan en viajes y procesos judiciales hasta un final feliz, puede resultar cualquier tipo de relato.<sup>5</sup> No dudo de que los autores -aun cuando algunos sean bastante desconocidos- manejan con una clara intención la alusión intertextual, buscando precisamente a través de la diferencia en la semejanza, insertarse en las convenciones del género, y producir un relato distinto. El capítulo *Problems and solutions* del ya citado libro de Reardon muestra por un lado las diferencias técnicas de los cinco novelistas<sup>6</sup> en el manejo de las convenciones, para insistir en que, aun cuando son importantes, es el mundo imaginario creado por cada autor dentro de este marco, lo que realmente cuenta.<sup>7</sup> El espectro de posibilidades es amplio: desde una narrativa sentimental que se apoya en la psicología al melodrama basado en el suspenso y el sensacionalismo, la comedia social que roza la parodia del ideal amoroso o el mundo del idilio pastoral. Bastaría leer tres de las novelas supervivientes -yo escogería a Caritón, Longo y Aquiles Tacio- para sorprenderse ante las diferencias entre los respectivos relatos de las vicisitudes experimentadas por los dos jóvenes enamorados que protagonizan cada una de estas historias.

### La sanción social de la conducta humana

Mi enfoque teórico-metodológico se funda en el análisis de las relaciones intersubjetivas entre los sujetos individuales y colectivos, especialmente en la competencia a nivel del *saber-hacer* (que puede considerarse representada en los conceptos griegos *σωφοσύνη* y *φρόνησις*, adjetivos y verbos de este campo semántico) y los estados emocionales que se relacionan con los códigos sociales de “respeto”, “decencia” contenidos en los conceptos de *αἰδώς* y su parasinónimo *αἰσχύνη*, expresamente descritos por el Estagirita en el libro II de la *Retórica*. He venido sosteniendo<sup>8</sup> que la descripción de las emo-

5 Cfr. Reardon (1991), p. 34.

6 Las 5 novelas de amor que sobreviven completas son *Las aventuras de Quereas y Calirroe* de Caritón de Afrodísia, *Las Efesiacas* de Jenofonte de Éfeso, *Las Etiópicas* de Heliodoro de Emesa, *Dafnis y Cloe* de Longo y *Las aventuras de Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio.

7 Cfr. Reardon (1991), p. 124.

8 Cfr. Paglialunga (1997), pp. 45 sigs.

ciones desarrollada en este libro -sometida a un previo análisis semiótico- puede ser utilizada para una comprensión del imaginario colectivo, de los mundos posibles y verosímiles dentro de los cuales se despliega la interrelación humana. Parto de la convicción de que el convencionalismo característico de la novela de amor abarca además de la estructura narrativa y las confrontaciones de los actantes del relato, sometidos a una serie de pruebas para la consecución de la unión final, el universo pasional de los sujetos y los códigos axiológicos que gobiernan el intercambio social. Determinadas conductas son aceptadas como moralmente correctas, en cuanto no impiden la adecuada circulación de los objetos en el seno de la comunidad. Sin duda, dentro del universo axiológico griego, el sentimiento designado con el término αἰδώς (así como su parasinónimo αἰσχύνη) nos sitúa ante una norma de conducta de larga vigencia, incluso cuando el Narrador adopte ante ella una posición crítica o irónica.

Retomando lo afirmado en mi artículo ya citado, quiero destacar la importancia de la sanción pragmática y cognoscitiva que otorga el Destinador Social al sujeto que ha logrado el objeto de su búsqueda.<sup>9</sup> El Destinador social que otorga el reconocimiento y por ende, la recompensa está figurativizado en la δόξα (la opinión de la mayoría, pero especialmente de los buenos, de las gentes reconocidas y estimadas). Por tanto, la *imagen que el hombre da de sí* es también un objeto de valor que entra en circulación mediante sus actos, y que el sujeto que la proyecta ansía ver correctamente evaluada. Las actividades que el hombre realiza en diversos campos no están tan solo evaluadas por el éxito o fracaso en el nivel pragmático sino por la sanción social que reciben de parte de la *opinión pública*. La conducta humana aparece concebida como una actividad cognoscitiva: la puesta en circulación de un mensaje, constituido por la imagen que un determinado sujeto, emisor de signos (σημεῖα) ofrece a otro sujeto emisor de los mismos.

El fracaso del sujeto para obtener un reconocimiento o sanción positiva puede interpretarse como su incapacidad para conjuntarse con un valor modal. Los ejemplos aportados por Aristóteles en la Retórica de acciones a las que acompaña un estado pathémico de vergüenza, implican el acatamiento a una norma que calificaré como *prohibitiva* (deber-no hacer) e instala un sujeto modalizado por un querer-no hacer, es decir evitar la conjunción con determinados objetos calificados como vergonzosos.

¿En qué consiste la incapacidad, por parte del sujeto, para adaptarse al

---

9 Se trata del llamado "reconocimiento del héroe" en el esquema narrativo canónico.

código o a qué se debe el no cumplimiento del mismo? La definición del carácter del *grosero* (ignorancia de las buenas maneras), puede conducirnos a la respuesta, ya que permite advertir que la cualificación se realiza a partir de un saber. La adecuada inserción del hombre en la práctica sociocultural depende de esta especie de inteligencia sintagmática que puede ser tipologizada como un dispositivo de aptitudes e ineptitudes.<sup>10</sup> En la novela de Caritón, hay un personaje que es reiteradamente caracterizado como *παιδευμένος* (culto, educado), término unido a menudo con *φρόνιμος*. Se trata de Dionisio, el segundo esposo de Calirroe: sus acciones son generalmente correctas, porque provienen de un hombre educado, es decir, que posee este saber respecto de las normas de conveniencia; su trato con los demás es delicado, respetuoso, evita la violencia en acciones y palabras, es comedido con los superiores y benévolo con los esclavos.

Sin embargo, la competencia modal no basta para dar cuenta de los estados emocionales del sujeto que hace o deja de hacer ciertos actos; a ella hay que agregar los modos de existencia en los cuales el sujeto se percibe, es decir la representación previa por la cual el sujeto anticipa la realización de un estado como si hubiera acaecido: esta representación caracteriza el estado pathémico de “vergüenza” o “respeto”, definido en la Retórica aristotélica como “una tristeza o turbación referente a aquellos vicios que se cree pueden acarrear la pérdida del buen nombre (ὄδοξια)...”(Rhet.II,VI,2): el sujeto se percibe a sí mismo como merecedor de una sanción negativa por parte del Destinador Juez que evalúa su conducta de acuerdo con ese sistema regulativo de los deseos y bienes.

### La dimensión escópica

Una figura particular de la comunicación la constituye la imagen visual que el sujeto ofrece de sí mismo y que, adoptando la denominación de E. Landowski, designaré como *dimensión escópica*.<sup>11</sup> Teniendo en cuenta que la relación binaria de “ver” (S<sup>1</sup> y S<sup>2</sup>) admite diferentes especificaciones modales: poder, deber, querer, que condicionan la manera en la cual ambos actantes entran en relación, Landowski advierte que el pudor, la discreción tiene que

<sup>10</sup> Cfr. Greimas (1976), pp. 90-107.

<sup>11</sup> Cfr. Landowski (1981), p.12.

ver con las disposiciones volitivas de ambas partes respecto del establecimiento o de la naturaleza de la relación escópica que las une. La cita por parte de Aristóteles del proverbio (αἰδώς ἐν ὀφθαλμοῖς: el pudor está en los ojos) evidencia sin lugar a dudas esta primacía de la dimensión escópica en la comunicación de la imagen de sí mismo. Puede observarse asimismo la coincidencia al definir la modalidad del sujeto emisor; todo el pasaje referido a las condiciones que hacen susceptible la eclosión del sentimiento de “vergüenza” se apoya en la modalidad volitiva del sujeto: “no quieren ser vistos”: ὀρᾶσθαι οὐ βούλονται (*Rhet.* II, VI, 24).

Recordemos que uno de los elementos constitutivos de la novela de amor está representado por el encuentro inicial de los dos protagonistas -ambos seres de excepcional belleza, que provoca el surgimiento del amor súbito, fulminante, inmediato y mutuo- salvo alguna excepción como es el caso de Leucippe respecto de Clitofonte. El amor a primera vista -*coup de foudre*- surge precisamente de la contemplación de la belleza. No hay duda de que nos hallamos ante una “teoría óptica” del amor que proviene de una difusión popular -con su consiguiente esquematización y banalización- de las teorías platónicas del *Fedro* y *El Banquete*<sup>12</sup>: Eros permite a ambos servirse uno al otro de espejo... en la mirada frente a frente es el reflejo desdoblado de sí mismo lo que percibe y persigue con su deseo. Así se advierte en el relato de Caritón “se encontraron uno frente a otro y el dios había dispuesto el encuentro de tal modo que ambos se vieron. E inmediatamente se comunicaron el mal *de amor*” (A, 1, 6). Asimismo en Jenofonte de Éfeso: “Ambos se vieron. Habrocomes fue vencido por el amor; sus ojos se fijan en la joven sin poderlos apartar de ella.” Y Antia no menos: “por sus grandes ojos abiertos la belleza de Habrocomes penetra en ella” (I, III, 1-2). En Aquiles Tacio, el Narrador -protagonista, además de relatar el primer encuentro, “teoriza” sobre el mal de amor que se genera por la visión: “desde que la vi, estuve perdido: porque la belleza produce una herida más profunda que una flecha y, pasando por los ojos, penetra en el alma: es por los ojos que pasa la herida de amor” (I, 4, 1).

Surge, entonces, un juego de pudor/impudor, ya que los sujetos enamorados se caracterizan por una parte, por el deseo de ver al otro, que los constituye en un espectáculo recíproco, y por otra, por la reserva -no querer -ser vistos- por un eventual observador, como lo expresa Clitofonte quien “miraba desvergonzadamente a Leucippe, pero sentía vergüenza de ser sorprendido”(I,

12 Cfr. Létoublon (1993), p. 137.

4, 5). En este primer aspecto, puede señalarse ya una diferencia en las novelas: los protagonistas de Caritón, quedan heridos por el mal de amor provocado por la mutua contemplación; sin embargo, además de tratar de ocultar lo que consideran impropio, no hay indicios de que intenten calmar su desazón con la visión del objeto deseado. Muy distinta es la descripción de Antia en las Efesíacas: “al ver a Habrocomes, ya no se preocupa por mostrar la decencia propia de una doncella; hablaba de manera de ser oída por él, y desnudaba lo que podía de su cuerpo para que el joven la viera” (I, III, 2).<sup>13</sup> El fragmento citado de Aquiles Tacio, muestra, una dualidad de conducta entre el ser y el parecer, en la cual, según intentaré mostrar más adelante, se encuentra uno de los efectos del sentido irónico de la novela.

### Espacio público y privado

Pero más importante aún, es la delimitación de los espacios en los cuales se produce la circulación de la imagen: existen distintos modos de presentación de sí o roles que están en correlato con una segmentación espacio-temporal de los recorridos de los sujetos: a un espacio privado -donde tienen lugar las acciones que no quieren ser vistas- se opone un espacio público, en que se ejercen los roles del sujeto que quiere ser visto. A esta oposición público/privado, que claramente se advierte en la *Retórica* de Aristóteles al distinguir las acciones que se realizan ἐν *φανερό* (en público), pueden agregarse, correspondiendo a las categorías generadas por contradicción: un espacio de “publicitación de los roles privados” -el sujeto caracterizado por el “no querer ser visto”- como en el caso de Dionisio, quien “publicita” su unión con Calirroo para otorgarle el valor de la sanción social (G, 2, 15);<sup>14</sup> y finalmente el espacio de “privatización” de los roles públicos. Se delimitan así distintos subespacios de visibilidad y en cada uno de ellos se sitúan distintas acciones y situaciones del sujeto observado. La distinción que efectúa Aristóteles entre el estado pathémico de *reserva* del sujeto según el grado de intensidad o el tiempo de duración de la relación con el sujeto observador, equivale a admitir que la mayor intimidad o conocimiento entre los sujetos, así como el grado de información recibida por el receptor, condicionan las acciones que se quieren

<sup>13</sup> En las Efesíacas, parece prevalecer una “manía” erótica, moldeada sobre la pasión de Fedra. Cfr. Laplace.

<sup>14</sup> Asimismo acude con testigos al primer encuentro con Calirroo (B, 5, 1).

mostrar u ocultar, a fin de mantener la imagen ante determinado público: ante los que sólo conocen los aspectos favorables o ante aquellos con quienes se tiene un conocimiento reciente, no se quiere ser visto en acciones o situaciones *deshonrosas*.

El caso de Calirroe me parece absolutamente demostrativo de esta dualidad de espacios (público/privado). Entiendo que a menudo, al insistirse en la pasividad mostrada por las lamentaciones de ambos protagonistas sobre su situación de desamparo y vulnerabilidad, no se advierte esta segmentación espacial. Podría objetarse que es obvia, pues los soliloquios sobre el drama interior son un recurso al que estamos muy acostumbrados. Konstan indica que “separados uno del otro, ambos parecen asimismo en un estado de absoluta desposesión y vulnerabilidad, y entregados a una pasividad total frente a los sufrimientos y penurias que enfrentan”. Sin embargo, como agrega a continuación,<sup>15</sup> “*the lover’s helplessness is not a loss of self-control*”. Ahora bien, en esta afirmación, la temperancia está entendida como dominio de los deseos. Por mi parte, intento utilizarla para mostrar que habitualmente es la heroína quien tiene un rol podría decirse más activo para afrontar las vicisitudes, y que el mismo se funda en la *sofrosyne*, definible semióticamente desde el punto de vista de un estado modal de “saber-actuar prudentemente”. Los protagonistas en sus diversas aventuras enfrentan riesgos de toda índole: naufragios, secuestro por piratas o bandidos, acusaciones y juicios. Sin embargo, la belleza de la heroína en Caritón -y la de ambos protagonistas en los restantes relatos- es la causante de los principales peligros, ya que atraen el deseo de personajes masculinos y/o femeninos, quienes sucumben asimismo ante la primera contemplación de uno y otro. La belleza de la cual nace el amor, será asimismo la causante de innumerables peligros para los protagonistas representados generalmente por la figura del rival o por quienes ven en ella una fuente de provecho: ser vendidos como esclavos o prostituidos.

Ahora bien, la reacción de ambos protagonistas frente a los peligros es idéntica, como lo señala Konstan:<sup>16</sup> largas lamentaciones en las cuales expresan su desamparo y desesperación. Esta pasividad, muchas veces apuntada por la crítica, sería otra forma de mostrar la simetría e igualdad de los dos sujetos en la relación amorosa. Sin embargo, no cabe duda de que es la figura femenina quien suele destacarse por su iniciativa, reflejada habitualmente, en las ar-

---

15 Cfr. Konstan (1994), p.32.

16 Cfr. Konstan (1994), p.34.

gucias con las cuales intenta evadir el peligro. Frente a las pretensiones de nuevos enamorados que pretenden quebrantar la fidelidad al primer amor, en ocasiones parece recomendarse una actitud de simulación -retardo en las respuestas, encubrimientos de la verdad-, que a un lector moderno podrían resultarle poco convincentes como demostración de la fuerza y durabilidad del amor. En Heliodoro de Emesa, la propia Cariclea aconseja a Teagenes -simular que cede a los deseos de Arsace;<sup>17</sup> su propio enamorado busca cómo dilatar la respuesta que Leucippe debe dar al capitán Carmides. Antia recurre a varias estrategias persuasivas -que incluyen simulación de epilepsia -mal sagrado- para retardar un matrimonio o la entrega a la prostitución. Calirroo a discursos hábiles en ironía y en el conocimiento del carácter del bárbaro, frente a Artajates, el eunuco consejero del rey y emisario para intentar una posible seducción de parte de su amo. En general, no hay una directa confrontación con el Antisujeto, a menos que este haya manifestado una clara intención de acudir a la violencia para satisfacer su deseo, tal como es el caso de Antia, quien da muerte a Anquialo, uno de los bandidos que pretende forzarla, o de Tersandro a quien Leucippe recrimina ser más peligroso que piratas o bandoleros. En este sentido, considero también que la descripción aristotélica de la vergüenza es válida, pues en ella subyace la sujeción a un código de decencia que percibe el sometimiento o entrega a los actos de desenfreno de otro como una marca infamante, aun cuando el sujeto se haya visto obligado a ejecutarlos. El temor al ultraje, a ser objeto de violencia -situación a la que están a menudo expuestos los héroes y heroínas de las novelas- se explica por esta valoración negativa de la ausencia de resistencia o de la tolerancia.

Si regresamos a Calirroo, advertimos que a menudo es caracterizada por su *sofrosyne*,<sup>18</sup> virtud que la hace más deseable a los ojos de Dionisio. (B, 9) En el primer encuentro con él, a quien ha sido vendida como esclava, oculta parte de la verdad sobre su origen “porque cree en una situación como la que se encuentra, no será creída,” (B, 9) pero es más llamativo el hecho de que no mencione su primer matrimonio. Konstan<sup>19</sup> muestra que la elección hecha por

---

17 Cfr. Létoublon (1993), p.150.

18 Podría considerarse esta caracterización por el autocontrol como equivalente, dentro de la ficción novelística, de las virtudes éticas que Plutarco elogia y propicia en la relación conyugal, según un trabajo de Teodorson (*Plutarch's views on love*), presentado en el Simposio Internacional de Literatura Griega (Madrid, 1998) que cito de su versión inédita.

19 Cfr. Konstan (1994), p.76.

Calirroo de aceptar el segundo matrimonio coloca en el centro de la narración una representación de la heroína responsable de sí misma. Sin embargo, propongo subrayar la oposición de roles que el Sujeto encarnado en Calirroo despliega en cada uno de estos espacios como un recurso que acentúa el efecto de sentido de la primacía de la figura femenina.<sup>20</sup> De hecho, en ninguna situación Calirroo se encuentra en una posición de sujeto dominado:<sup>21</sup> aún entre los piratas, o al ser vendida como esclava.<sup>22</sup> Su dominio sobre la situación resulta, a ojos de un observador, de su eficacia persuasiva, que proviene de un saber-actuar adecuando ciertas normas éticas a la ocasión (sin duda, la noción de *kairós*, momento oportuno). Me atrevo a lexicalizar de “orgullo”(conciencia de su superioridad) el estado pasional que el sujeto exhibe en estos roles “públicos”: en ningún momento ella olvida que es la hija de Hermócrates, y como tal trata de actuar. Pero a su vez, en los espacios públicos, es donde se manifiesta como sujeto provisto de un “poder” -otorgado por su belleza,<sup>23</sup> del que es asimismo consciente.

El paso de Calirroo por las distintas etapas del viaje, está acompañado de un verdadero séquito -sujetos realmente dominados por el poder de su belleza. Hay dos fragmentos significativos en este sentido: camino a Babilonia, el Narrador dice, después de señalar la atracción de su belleza sobre todos los pueblos, que “la gente le llevaba regalos pues esperaba que algún día llegaría a ser poderosa” (E, 1, 8). Dionisio, el segundo marido de Calirroo -en quien se despliegan los celos en interesantes secuencias- teme naturalmente las exhibiciones públicas de su esposa -que será así objeto del deseo de los posibles rivales- pero manifiesta también esta modalidad del poder adquirido y reconocido por ella misma, al decir que “se había tornado arrogante”: *σοβαρωτέρα* (E, 2, 9).

Sin embargo, el aspecto más interesante de toda la novela está sin duda representada por una aparente dualidad en la conducta de Calirroo respecto a Dionisio. En el primer encuentro, arriba mencionado, omite la mención de su

20 No hay que olvidar que el propio Narrador, concluye el relato diciendo: *esta es la historia de Calirroo escrita por mí*.

21 No me refiero a la condición social, sino a la representación que el lector se hace de la protagonista, a través del *ἦθος* con el cual se la ha representado. Egger en Morgan y Stoneman (1994), p.39-40, afirma que la identidad de la heroína “is organized around the question of who has control over whom, in a dialectic of control typical of modern fantasies of erotic domination”.

22 Cfr. Jhone en Schmeling (1996), p.181, quien afirma que ella debe mantener su posición en un mundo dominado por los hombres, y que esta dialéctica es uno de los más profundos atractivos de la novela.

23 Aunque en ocasiones se queje de las desgracias que este “poder” le ha ocasionado.

matrimonio con Quereas. Aunque el texto no lo dice, me parece que el sentimiento del αἰδώς determina esta omisión: la reserva de un sujeto que teme una sanción negativa no sólo para sí misma, sino para sus más cercanos allegados, y especialmente para Quereas, dada la conducta “desmedida” -e injusta- de su esposo que la condujo a la muerte (el hecho de que la muerte fuera aparente no disminuye, sino que agrava, por las consecuencias derivadas de ella, la injusticia causada). Entiendo que el contexto en el cual se produce este ocultamiento, así como el enojo de Calirroe a la suposición de Dioniso de que ella pueda haber cometido algún hecho indigno, apoyarían mi interpretación.

Por este respeto a las convenciones sociales, por el sentimiento de temor a sufrir una sanción negativa de parte de un Destinador social -representado en la “opinión de la mayoría”, creo que es explicable la carta secreta, al final del relato, de Calirroe a Dioniso. Me parece importante para destacar esta isotopía del valor de la “opinión pública” sobre las conductas, remontarse al juicio en la corte de Babilonia donde se debe decidir a cuál de ambos maridos será adjudicada. El Narrador muestra, como a lo largo de todo el relato, la participación colectiva -que a mi vez, considero un reflejo de las reacciones del público lector-oyente. Ante la decisión, la opinión colectiva se muestra dividida naturalmente: por un lado, quienes aconsejan a Calirroe volver con Quereas, se fundan en los valores del amor al primer esposo, a los padres, a la patria. Los que apoyan a Dioniso, se sustentan en los sentimientos de gratitud que debe a su salvador -opuesto al carácter colérico de Quereas que le causó la presunta muerte-, en la consideración al padre de su hijo. El final del relato en efecto, complace en cierta medida, ambas expectativas: por un lado, la del público que desea el mantenimiento de la unión y amor inicial y regreso a la patria de la pareja; por otro, los sentimientos de consideración y respeto hacia Dioniso -que sin duda, se basan en el afecto por él obtenido a través de una conducta digna de méritos.

### **El αἰδώς como norma inhibitoria del discurso**

Aristóteles distingue dos planos en la emisión de los signos que revelan actos deshonorosos: los hechos (ἔργα) y las palabras (ῥήματα), pues afirma que “se siente vergüenza no sólo de hacer cosas vergonzosas sino de contarlos” (*Rhet.* II, 6, 22). Dado que el discurso es por sí mismo un hacer comu-

nicativo, en que el enunciador transmite a otro un saber, la tensión entre lo conveniente y lo inconveniente en este nivel, da lugar a una mayor restricción, a un “querer-no hacer-saber” acerca de las acciones que puedan deteriorar la imagen del Enunciador-narrador ante el Enunciatario. La contención o reserva para hablar rige infaliblemente cuando se trata de comunicar los propios sentimientos amorosos, aquel ámbito más exclusivo de lo privado individual. Rodríguez Adrados<sup>24</sup> señala que esta reserva regía con mayor fuerza cuando se trataba de personajes masculinos, ya que existía el tópico de la debilidad femenina y su menor capacidad para regirse por la reflexión. Reflejo de este pudor es la actitud de todos los personajes enamorados en el relato de Caritón: “Quereas, abatido por el mal de amor, siente vergüenza como un guerrero que ha fallado en la batalla.” (A, 1, 7) “Dionisio que no quería parecer despreciable y pueril ante sus amigos, se esforzó por ocultar sus sentimientos” (B, 4, 1). El Rey de Persia, el más poderoso de los enamorados de Calirroe, con gran reticencia, decide confiar en su consejero, pero luego éste “habiéndose declarado una peligrosa guerra, no se atreve a hablarle de Calirroe, recordándole una puerilidad amorosa. El mismo temor de parecer pueril, a los ojos de todos, embarga al Rey (j, 9, 5). En estos pasajes, es significativo que el sentimiento amoroso se califique de *παιδαριώδης*.

Pero a su vez, podría decirse que existe en el propio Narrador un idealismo sentimental y una marcada tendencia a evitar la narración de aquel tipo de escenas amorosas características, por ejemplo, de la elegía ovidiana. Surge así una tensión proveniente del hecho de que esta fuerza todopoderosa del amor es experimentada por los sujetos poseídos por el deseo, como sentimientos y sensaciones que deben ocultarse a los ojos de los demás, y que no pueden ser reveladas o confiadas a otro, pues la reserva o recato impide a los jóvenes -y con mayor razón a los hombres maduros- hablar de los sentimientos y sensaciones que experimentan. Pero el Enunciador -Narrador también puede sujetarse a esta norma, y no hablar de las situaciones desdorosas de los sujetos, o no exhibirlos a los ojos del público.

### La ausencia de pudor en la novela de Longo

Si la isotopía erótica o sexual ha llegado a constituirse en determinados

---

24 Cfr. Rodríguez Adrados (1981), p.51.

contextos, casi en la privilegiada sobre cualquiera de los otros recorridos posibles de la noción de “pudor” o “decencia”, cómo lograr, la liberación del freno que pesa sobre el discurso erótico? Porque se trata de escribir un relato de amor, sin hablar propiamente de las relaciones sexuales, lo que en efecto, hace Caritón de Afrodísia. Cuando los amantes se acercan al lecho, el Narrador apenas enuncia el placer de la unión y traslada al lector a otra parte, en un acuerdo tácito de no transgresión. Debemos tener en cuenta que la existencia y validez de un código de decencia, recato -con las relaciones en él implícitas- está estrechamente relacionada con la sujeción a reglas o normas elaboradas y transmitidas por un contexto socio-cultural, primero de carácter noble y cortésano, y luego, urbano y burgués. En la novela de Longo, tanto el sujeto de la enunciación como los actantes del relato, se han liberado de la rigidez de tales normas o convenciones. Cómo se ha logrado este efecto, sin una transgresión que podría convertirlo en un relato “indecoroso”? Considero que la respuesta puede hallarse a través del análisis de los procedimientos de localización espacial utilizados. En efecto, el procedimiento empleado en el nivel discursivo consiste en un doble *débrayage*. En primer término, el sujeto de la enunciación -la 1era. persona con que se inicia el relato εἶδov- aparece situado en un bosque sagrado, donde observa, en una gruta, una pintura consagrada a las ninfas.

En segundo lugar, la instancia del Enunciador-Narrador, la 3era. persona del ἐξήγητις τῆς εἰκόνης<sup>25</sup> procede a fundar el espacio objetivo del enunciado: la comarca pastoril en la cual transcurre el desarrollo narrativo.

Por el primer procedimiento, el sujeto de la enunciación se proyecta a sí mismo en un marco mítico-religioso, que lo sitúa por encima de las normas humanas y lo libera de la sujeción a las mismas, marco en el cual la pintura que se describirá tiene también un doble valor: artístico -por su belleza-, sacralizado, por su condición de ex-voto.

La localización espacial en el entorno pastoril es la más importante, para establecer una confrontación con el marco social de otras novelas, pues determina la configuración discursiva: *vida simple* por oposición a *vida urbana*. Si lo que caracteriza a los sujetos en el relato de Caritón, por ejemplo, es el “saber-hacer”, es decir un conocimiento de la norma y un acatamiento a la misma, la comparación con los protagonistas de Longo es esclarecedora, pues pueden ser definidos por su *ingenuidad, candor, inocencia*. Si se busca un

<sup>25</sup> Frecuentemente se ha señalado que el relato está concebido como lo que se denomina en retórica, una ecfrasis: descripción de una obra de arte.

rasgo común a estos términos, se encuentra que en todos está presente “ignorancia”. Es decir que la *inocencia* es una figura del no-saber, pero en el encuadre de una valoración positiva, donde no equivale a grosería o rusticidad, como pudiera serlo si la perspectiva estuviera enfocada desde la mirada de un observador ciudadano, apegado a las normas de cortesía de una sociedad galante.

La otra diferencia, aún más notable, es la que se advierte en la dimensión escópica. La modalidad volitiva de los dos sujetos respecto de la relación binaria ver/ser visto, se caracteriza por una absoluta compatibilidad o acuerdo entre querer-ver del receptor y querer-ser visto del emisor, con la particularidad de que los roles se intercambian: unas veces es Dafnis el emisor, otras Cloe. Las secuencias más significativas de este “contrato implícito”, son las del baño de Dafnis desnudo, ayudado por la propia Cloe (I, 13) o el de ella ante él (I, 32).<sup>26</sup> Cloe, después de verlo, sólo deseaba poder contemplarlo nuevamente”. La figurativización que asume este querer escópico permite avanzar más. El interés recíproco de ver/ser visto de ambos sujetos aparece en el texto mediante la expresión: τῶν ὀφθαλμῶν ἄλωσις αὐτοῖς (Y, 24) “una mutua captura por medio de los ojos”. Sin duda esta expresión puede ser leída por su relación con el proverbio citado por Aristóteles “el pudor está en los ojos”, figura del pudor, pero también de la mutua reserva. Un texto de Aquiles Tacio puede añadirse para completar la isotopía: pudor/querer no ver -no ser visto. El Enunciador- Narrador -que es a su vez el sujeto pragmático, discurre sobre la naturaleza del pudor. Se constituye así una especie de discurso objetivo. La isotopía de la comunicación visual, privilegiada con relación a la noción de pudor, es manifiesta: ἡ μὲν αἰδῶς διὰ τῶν ὀμμάτων εἰσρέουσα τὴν τῶν ὀφθαλμῶν ἐλευθερίαν καθαρεῖ: “el pudor deslizándose a través de la mirada, quita a los ojos su libertad.” (II, 29, 2)

En los pastores de Longo, la falta de restricción, la absoluta “libertad de los ojos”, necesariamente es la expresión de una ausencia de pudor. Por supuesto, esta ausencia no puede interpretarse como “desvergüenza”, ni “exhibicionismo”; el texto, en todos sus niveles tiende a producir un efecto de sentido de “inocencia” o “desconocimiento del bien y del mal”.

La transformación modal y pasional del sujeto, el surgimiento del pu-

<sup>26</sup> Es interesante la comparación con la escena de baño de Calirroe, pues en ella la intromisión del lector observador en el espacio privado de la contemplación de Calirroe desnuda, se opera a través de los ojos femeninos de las sirvientas que la bañan.

<sup>27</sup> Fusillo en Schmeling (1996), p.303, marca que no es ocasional que la mujer provenga de la ciudad.

dor, en Dafnis- que lo conduce a no-querer -verla desnuda, ocurre como consecuencia de una transformación en la modalidad del saber. No olvidemos que la ignorancia de los pastorcitos incluye la esfera del amor, concebido como una ciencia (*ars amandi*) cuyo conocimiento debe ser transmitido. Después de la lección teórica del viejo Filetas a Dafnis sobre la esencia, poderes y remedios del Amor, una aldeana experimentada -Licenion-, atraída por la belleza de Dafnis, lo inicia sexualmente (III, 18-19).<sup>27</sup> Es después de esta secuencia que se encuentra el enunciado de la transformación de Dafnis: “no permitía que ella se desnudara y ella, asombrada, sentía pudor de preguntarle el motivo ἦδεῖτο πυνθάνεσθαι” (III, 24). La transformación de Dafnis ha operado una ruptura del contrato implícito de mutua contemplación que ocasiona la reserva de Cloe. Con el saber el mundo de la inocencia se ha quebrado. Cabe recordar además que Licenion ha prevenido a Dafnis sobre la traumática experiencia que representa para las doncellas, la pérdida de la virginidad, por lo cual la simetría del deseo erótico cobra la perspectiva de la violencia sexual

La irrupción de la ciudad, la aparición en el entorno pastoril de los padres de Dafnis y de los de Cloe, acomodados señores de la burguesía, puede señalarse como otro mecanismo que devuelve a la instancia de la enunciación y clausura la libertad operada por la localización espacial y actorial del comienzo. La instalación de este actante-sujeto de la transformación de estado que permite el casamiento de los jóvenes -opera una nueva focalización: la presencia de los ojos ciudadanos que observan, opinan y sancionan de acuerdo con sus normas. Por eso, el relato pastoril se torna, a partir de la *anagnórisis* - el momento en el cual los pastores pasan a saber su identidad- una suerte de comedia de Menandro.

### **La visión crítica de los códigos sociales en *Las aventuras de Leucippe y Clitofonte***

Es sabido que en la producción novelística pueden considerarse dos etapas<sup>28</sup>; en las novelas de la primera fase, como las de Caritón y Jenofonte de Éfeso, el matrimonio tiene lugar al comienzo del relato: luego es la recíproca

<sup>28</sup> Se ha hablado de “presoffstica” y “soffstica”, aludiendo con este último término a la influencia del movimiento retórico conocido con esta denominación.

<sup>29</sup> Cfr. Fusillo, en Schmeling (1996), p.301.

fidelidad, la que será exaltada a través de una larga serie de aventuras.<sup>29</sup> Las novelas de la segunda etapa en cambio, hacen hincapié en la castidad y virginidad, pero con diferentes matices: la elasticidad moral de Aquiles Tacio presenta al comienzo una intriga similar a la de las comedias, con el esclavo que ayuda al protagonista a llegar al cuarto de la joven con el consentimiento de ella: el encuentro preconjugal no se realiza gracias a la intervención de la madre de Leucippe, que ha sido advertida por un sueño -que salva a la vez la virginidad de la protagonista y las convenciones del género. Tras el viaje -podría calificarse de fuga de ambos- la virginidad preconjugal se torna un ideal impuesto -aunque algunos críticos lo califiquen de "adquirido": dos sueños de Afrodita y Ártemis convencen a ambos de evitar el contacto sexual. Sin embargo, se mantiene un margen de ambigüedad y desigualdad, dado que Clitofonte confiesa haber tenido relaciones con prostitutas, y finalmente cede a los deseos de la "viuda de Éfeso" encarnada en Melite. Al final del relato el test sagrado sobre la fidelidad de Melite y la virginidad de Leucippe otorga un toque irónico a la ideología conyugal de la novela de amor. Estos y otros aspectos, tales como el comentario de Clinias, acerca de las muertes ficticias de Leucippe -ante la tercera, aconseja a Clitofonte no desesperarse, ya que, podría, como lo ha hecho otras veces, volver a resucitar, ha llevado a algunos críticos a considerar esta obra como una parodia del género. El mismo efecto producen las lamentaciones de Clitofonte ante el supuesto cadáver de Leucippe: en la 1era. quejándose de que haya quedado sin entrañas y en la 2da. de que -por estar decapitada- tenga que besar solo su cuello degollado. Aunque la idea de parodia no es unánimemente admitida, puede utilizarse como base para indagar dónde se encuentra el efecto de sentido irónico o satírico<sup>30</sup> de los convencionalismos del ideal sentimental sustentado en otras novelas. En primer lugar, la innovación aportada por la condición social y contemporaneidad de los protagonistas -Clitofonte además convertido en Narrador en 1era. persona- relaja la sujeción a los códigos de valor de un tiempo pasado en un entorno noble. Tomando como pauta de comparación la novela de Caritón, podemos advertir que el código de "decencia", "honor" se ha limitado en su contenido y se ha aflojado en su rigidez. La limitación se opera, por un lado, en cuanto a la imagen que el sujeto quiere transmitir de sí, que ya no se extiende a un amplio código moral abarcativo de virtudes tales como: justicia, valentía,

---

30 Cfr. Reardon (1991), pp. 110-11.

prudencia, temperancia. Por otro, en cuanto a los receptores a quienes se quiere mostrar u ocultar la propia imagen. El contenido de la normatividad se ha restringido a la esfera de las relaciones eróticas, y la noción de “reserva”, “moderación” se traslada a la de “respeto a las conveniencias”. Dado que los protagonistas son simples particulares, hombres y mujeres de familias acomodadas, sus acciones y conductas sólo interesan en el círculo familiar o en el pequeño burgués de su pueblo. Significativo de este control de las conductas por la comunidad es el episodio en el cual, como excusa para retardar las pretensiones de Carmides, un enamorado de Leucippe, a quien no desean enfrentar, Clitofonte y Menelao deciden engañarlo (*ἀπατήσαι*) diciéndole que la joven accederá cuando lleguen a Alejandría, pues están en una comarca pequeña donde lo que sucede está expuesto a la vista (*ἐν ὄψει*) todos, quienes se convertirán en testigos (IV, 7, 2). Restringido el círculo de observadores y eventuales divulgadores, el control de la conducta privada pasa a esa instancia que denominamos “el qué dirán”, representado por un actor innominado, no determinado, y por eso, más temido. La desesperación de la madre de Leucippe ante la que presume deshonor de su hija, muestra -con otro rasgo casi cómico- este temor: “ahora sólo queda que nuestra desgracia se haga pública”. (II, 28)

Igual carácter de limitación se desprende de la cualificación del S<sup>2</sup> (las personas ante quienes se experimenta la vergüenza): teniendo en cuenta la nómina de *actores* que pueden cumplir este rol, según Aristóteles, pueden reducirse a dos investimentos semánticos: padres o parientes mayores. Entre iguales (coetáneos, amigos) hay un acuerdo de comprensión e indulgencia mutua, por el cual la modalidad volitiva de este sujeto (querer-no ver, querer-no divulgar) se transforma de “discreción” o “reserva” en “complicidad” o “encubrimiento”.

El aflojamiento de la rigidez, la liberación del puritanismo, halla su explicación si confrontamos el sistema de normas (deber-hacer) con el saber de los sujetos a los cuales esas reglas incumben. Los hombres (y mujeres) educados de Caritón representan un sujeto en quien se reúnen las siguientes modalizaciones /deber-hacer + saber-hacer/; los pastores de Longo se caracterizan por /no deber + no saber-hacer/. Los actantes del relato de Aquiles Tacio pueden definirse por la confrontación del /deber-hacer/ con el /saber-hacer/, que determina, como modo de acción eventual, la transgresión sin riesgos de la

---

31 Cfr. Konstan (1994), p.64 quien señala que el efecto de esta mirada de observador quiebra la paridad y reciprocidad de las relaciones de los amantes.

norma, que sustenta la conducta del astuto.

En lo que respecta a lo que hemos denominado dimensión escópica, la narración de ciertas situaciones protagonizadas por Leucippe, a través de los ojos del Narrador-protagonista, como un espectáculo teatral donde ella se convierte en sujeto que el público quiere ver, sin consentimiento de su parte, produce, por un lado, un efecto de degradación de su imagen.<sup>31</sup> Confirmación de la conciencia de ser exhibida es la vergüenza que experimenta Leucippe al recuperarse de un estado de locura, causado por un filtro amoroso (IV, 17, 5). Pero, resulta asimismo un efecto de complicidad con el público, para no dejarse arrastrar emocionalmente por todo lo que ve, cual si fuera real. Me refiero especialmente a las innovaciones aportadas por Aquiles Tacio para justificar las supuestas muertes de Leucippe: la comprobación del carácter de truco escénico de la primera<sup>32</sup> opera como una figura por la cual esta "visión aterradora" se asimila a la descripción de otros espectáculos o las *ecfrasis* que contiene el texto.<sup>33</sup>

Otro análisis que puede dar cuenta del efecto de ironía, proviene del juego de las llamadas en semiótica discursiva, figuras de veredicción, especialmente la verdad y mentira que se construyen dentro del texto. El análisis de la modalización de los estados del sujeto según el /ser/ o /parecer/ muestran que aparece conjunto con un valor /decencia, recato/ en el plano de la manifestación, pero disjunto en el plano de la inmanencia. Empero, a diferencia de los relatos en los cuales se opera un paso de un estado a otro (por ej., develación de lo secreto) el estado de «mentira» sigue apareciendo como verdadero para la instancia cognoscitiva instalada en el relato que efectúa el hacer interpretativo erróneo: creer verdad el parecer del sujeto.

El episodio de Melitte es el más ilustrativo en este sentido.<sup>34</sup> Recordemos que Clitofonte cree que Leucippe está muerta; Melitte, una bella y supuesta viuda (de Éfeso) se enamora de él, con quien se decide a unirse en matrimonio, aunque no consuman la unión. Entonces, reaparecen tanto Leucippe como Tersandro, el esposo. Acusados de adulterio, mientras Clitofonte está en prisión, Melitte le ruega, ya que sufre la vergüenza, tener el placer del adulterio. Clitofonte la complace, pero cuando, concluidas las peripecias y reunida

---

32 La presunta inmolación de Leucippe vista por Clitofonte operada por un cuchillo de utilería y con las vísceras de un animal.

33 Cfr. Bartsch (1989), pp.126 y sigs.

34 Aunque, las negaciones de Leucippe y su pretendida cólera no lo son menos.

35 Cfr. Barthes (1982), p.223.

la pareja con el padre de Leucippe, relata lo acontecido, omite este episodio y asegura haber mantenido la castidad. Melitte, por su parte, se somete a una prueba de fidelidad -el presunto castigo de los dioses es la muerte- jurando que -mientras su marido estuvo ausente, no tuvo relaciones con otro (las tuvo, en efecto, cuando él había regresado!). Y sale triunfante. Es notable que en la narración de Clitofonte, él mismo deja en claro que será dispuesta, organizada de tal manera que los oyentes crean en su *sofrosyne* (VIII, 5, 2-3). La cuestión de fondo reside en que la veredicción se ejerce no sobre los hechos, sino sobre la verdad o mentira del relato o de las declaraciones de los actantes. El omnipotente poder persuasivo del discurso (hacer-crear) se convalida en la adhesión del sujeto que efectúa su hacer interpretativo y lo acepta como verdadero. Como diría Barthes,<sup>35</sup> «para que una cosa sea sabida, es necesario que sea dicha, pero también, desde que es dicha, muy provisionalmente, es verdad». Sólo que en el caso de nuestro relato no hay provisionalidad, y lo que ha recibido su sanción veredictoria, permanece como verdadero, y obtiene incluso la sanción de un Destinador Supremo: los dioses apelados en el juramento.<sup>36</sup>

Paradójicamente, los virtuales Anti-destinadores de una sanción negativa, los que no están dispuestos a dejarse persuadir, aparecen descalificados en el nivel de su competencia modal: son seres violentos, irrespetuosos, desvergonzados (desprovistos del deber/saber-hacer), pero quienes expresan con descreimiento y cinismo, la verdad de una instancia epistémica crítica: que es muy difícil creer que una joven haya conservado la virginidad, la decencia, sometida al asedio de piratas y bandidos: “ni que fueran eunucos o una congregación de filósofos” (VI, 21, 3). Sin duda, puede hacerse una lectura intertextual de este comentario, como una crítica a la novela de Jenofonte de Éfeso, cuya protagonista efectivamente, atraviesa situaciones casi inverosímiles en las cuales bandidos y piratas se conmueven o resultan persuadidos a “respetar” la castidad de la joven esposa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1982) *Fragments de un discurso amoroso*, México
- Bartsch, S (1989) *Decoding de Ancient Novel*, Princeton.
- Calame, C. (1992) *I Greci e l' Eros*, Roma-Bari.
- Fusillo, M. (1989) *Il romanzo Greco. Polifonia de Eros*, Venezia.
- García Gual, C. (1991) *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid.  
(1972) *Los orígenes de la novela*, Madrid.
- Greimas, A. J. (1976) *Pour una theorié des modalites*, Langages 43; 90-107.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la theorié du langage*, Paris.
- Greimas, A. J. y Fontanille, J. (1991) *Sémiotique des passions*, Paris.
- Häag, T. (1983), *The novel in antiquity*, Oxford.
- Holzberg, N. (1996) *Ancient novel*, London.
- Konstan, D. (1994) *Sexual Symmetry. Love in the ancient novel and related genres*, Princeton.
- Landowski, E. (1981) *Jeux optiques. Exploration d'une dimension figurative de la communication*, Paris.
- Lavagnini, B. (1921) *Le origini del romanzo greco*, Pisa.
- Létoublon, F (1993) *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, London-New York-Köln.
- Miralles, C. (1968) *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona.
- Morgan, J. R. and Stoneman, R., (ed.), (1994) *Greek Fiction*, London.
- Paglialunga, E. (1997) *Retórica de las pasiones: una semiótica de la interacción en*

*Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, La Plata.*

Parret, H. (1986) *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles.

Perry, B. E. (1967) *The ancient romances*, Berkeley.

Prieto, A. (1975) *Morfología de la novela*, Barcelona.

Reardon, B. P. (1991) *The form of the Greek Romance*, Princeton.

Rodríguez Adrados (1981) *El mundo de la lírica griega*, Madrid.

Ruiz-Montero, C. (1988) *La estructura de la novela griega. Análisis funcional*, Salamanca.

Schmeling, G. (ed.) (1996) *The novel in the Ancient World*, London-New York, Köln.

## **Textos**

Blake, W. (1938) *Charitonis Aphrodisiensis De Chaerea et Calirhoe amatorum narrationum Libri octo*, Oxford.

Dalmeyda, G. (1926) *Xénophon d'Éphèse. Les Éphésiaques*. Paris

Dufour, M. (1938) *Aristote. Rhétorique*. Paris.

Rattenbury, R. M. et Lumb, T. W. (1960<sup>2</sup>), *Ethiopique ou Théagène et Chariclée*, Paris.