

*Myrtia*, nº 14, 1999, pp. 57-91

## EL ENGAÑO EN LA NOVELA GRIEGA ANTIGUA. ALGUNAS CONSIDERACIONES (I)

MÁXIMO BRIOSO SÁNCHEZ\*  
Universidad de Sevilla

**Summary:** The deceit-motiv in ancient Greek novel. Some considerations (I). In this first paper of a series general aspects of the deceit-motiv in ancient Greek novel and its precedents are studied. Some learned critic opinions are also discussed.

1.1. En la novela griega la intriga, es decir, los laberintos por los que circula la acción sobre la base de incidentes y peripecias, es obligada, y de ahí la presencia también prácticamente segura de ciertos tópicos vinculados a la intriga, como el naufragio y el secuestro, la amenaza contra la fidelidad amorosa y la castidad, la existencia de unos rivales eróticos, todo tipo de engaños, etc. Nosotros hemos estudiado ya algunos de los tópicos menores relacionados con la intriga, por ejemplo, el de la carta interceptada, que está ya en Caritón (4.5), como generadora de nuevas peripecias<sup>1</sup>, o la *dosificación informativa* en un autor como Heliodoro<sup>2</sup>. Algunos temas han merecido análisis de mayor o menor densidad por parte de diferentes filólogos, pero otros apenas han sido estudiados y desde luego creemos que no con el interés que merecen. Uno de éstos más claramente marginados es el del engaño, que nos parece esencial en el género por cuanto, vinculado a las peripecias, forma parte del entramado continuo de la intriga. Y es que la novela griega, incluso desde sus primeros textos conocidos, flota argumentalmente sobre

---

\* **Dirección para correspondencia:** Prof. M. Brioso Sánchez. Dpto. Filología Griega y Latina. Facultad de Filología, c/ María de Padilla s.n., 41004 Sevilla (España).

Copyright 1999: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia (España).  
ISSN: 0213-76-74

<sup>1</sup> "Aspectos del estilo directo en la novela griega antigua", *Habis* 30, 1999, pp. 153-173. Nuestro interés en este caso estaba más bien, no obstante, en la carta como medio de comunicación en el nivel del estilo directo: cf. en especial p. 167 ss.

<sup>2</sup> "Aspectos formales del relato en la novela griega antigua", en M. Brioso Sánchez y F. J. González Ponce (eds.), *Actitudes literarias en la Grecia romana*, Sevilla, 1998, §§ 1.16-19.

una superficie engañosa, una cadena de episodios en los que el engaño y el equívoco son armas a las que se recurre con extraordinaria frecuencia. El engaño, además, como ingrediente de las estrategias narrativas puede tener una relación estrecha con otras, como la relación entre los personajes o la *anacronía*, es decir, la alteración de la secuencia temporal de modo que el proceso temporal de la *trama* sea distinto del proceso temporal de la *historia* o *argumento*. De este modo la novela se aleja, no ya sólo por su propia capacidad para generar ficción, sino también por la de producir ficción dentro de la ficción, de un género como la historiografía, en el que la ficción responde a unas dosis relativamente estables y sujetas a la verosimilitud.

Los estudios modernos se han preocupado de la relación entre el narrador y sus criaturas literarias, por ejemplo, en el caso del conocimiento, de la información: el narrador sabe más, igual o menos que sus personajes<sup>3</sup>. Cabe por supuesto plantearse un problema parecido en la relación entre el narrador y su público. Hasta no hace mucho tiempo el fenómeno de la recepción era dejado sin embargo bastante de lado, hasta que hemos podido asistir a la aparición de una escuela que se ha ocupado específicamente de esta perspectiva. Pero, incluso así, la crítica moderna apenas ha tratado un hecho tan elemental como es el de la vinculación entre el narrador y el lector como relación unidimensional, o mejor, en un solo sentido: de cómo el narrador trata al lector, si (digámoslo con términos conversacionales) es honrado o leal con él, o si, por el contrario, lo engaña o se burla de él. El autor al ponerse a escribir se plantea unas estrategias, como ya viera Tomachevski, entre las cuales están el citado juego con el orden temporal, el retraso o adelanto informativo, etc. Y una de esas estrategias es precisamente la referida a la información proporcionada al lector. No se trata ya, pues, de cuál sea el grado convencional de conocimiento del narrador (*omnisciencia*, o grados inferiores) en su relación con los personajes, sino, en la citada relación narrador-lector, de cuál sea el manejo de la información por parte del primero y hacia el segundo. De hecho, este aspecto escapa bastante incluso a la teoría de la recepción, que está quizás demasiado ligada a ésta como fenómeno social. Y es que se trata de un hecho que tiene más vinculación con la mencionada formalización estratégica del relato que con el relato como proceso comunicativo. Incluso en las propias novelas puede plantearse, como ocurre en *Don Quijote*<sup>4</sup>, el

---

<sup>3</sup> Cf., por ejemplo, T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 79 s.

<sup>4</sup> Así, en el capítulo II de la Segunda Parte: "...Con otras cosas [dice Sancho] que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. Yo te aseguro, Sancho -dijo don Quijote-, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir" (II, p. 44). Un poco más adelante, sin embargo, ya en el capítulo III, donde se alude a ciertas lagunas informativas en la historia que ya circula

tema de la *omnisciencia* o la deficiencia informativa del narrador, pero no la de sus estrategias en el nivel señalado; el engaño concretamente se practica, pero no suele aludirse como fenómeno típico de la relación narrador-lector; a lo sumo, claro es, de la relación entre el narrador y los personajes o de éstos entre ellos.

Pero algo que sí se ha señalado en cambio, en el caso concreto de la novela antigua, y que entra en la esfera de nuestro tema, es la necesidad de distinguir ciertas categorías o niveles en el público. Naturalmente, para la novela griega, cualquier distinción en este sentido apenas puede apoyarse más que en la lectura de las novelas mismas, y en concreto en la distinta actitud que nos obligan a tomar determinados relatos. Así, especialmente T. Hägg hace pocos años<sup>5</sup> observó que hay una clara diferencia en el trato a que los autores más antiguos someten al lector y el correspondiente a los novelistas de la época sofisticada. Un tema como éste, al que volveremos más adelante, está sin duda evidentemente entroncado con el nuestro, sobre todo porque también permite aproximarnos a la relación narrador-lector, que está en el centro de uno de los aspectos más relevantes de nuestra indagación. Tal cuestión afecta a la propia historia literaria, desde el momento en que podemos observar cómo las estrategias narrativas son cambiantes y cómo nos proporcionan determinada información sobre el tipo de lector a que están dirigidas. Y, así, se constata, como ejemplo del máximo relieve, cómo se produce con el tiempo el paso de una relación narrador-lector relativamente simple a otra más compleja, en la que las estrategias planteadas por el narrador (o el autor, según se prefiera) envuelven al lector, que resulta de este modo participe directo de un juego narrativo de creciente complicación. Y es en esta línea cómo puede examinarse, dentro de esa ampliación del juego narrativo, la del engaño al propio lector, de modo que a la *curiositas* de éste responde una actitud autorial y narrativa que engloba desde la ironía y el equívoco hasta el puro engaño.

Pues bien, tal como hace años dedicamos una serie de artículos a la figura del "amigo" en la novela griega, porque observamos en la clasificación y examen de los tipos y personajes novelescos una llamativa laguna que debía colmarse con cierto detenimiento, tenemos el proyecto de redactar varios trabajos sobre este otro tema también tocado muy insuficientemente hasta ahora. En este primer

---

impresión, se añade: "Y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho..." (II, p. 52). Citamos por una edición muy accesible como es la de J. J. Allen en Cátedra (Madrid, 1977).

<sup>5</sup> "Orality, Literacy, and the 'Readership' of the Early Greek Novel", en R. Eriksen, ed., *Contexts of Pre-novel Narrative: The European Tradition*, Berlin-New York, 1994, pp. 47-81, especialmente pp. 59 ss. Cf. también I. Stark, "Zur Erzählperspektive im griechischen Liebesroman", *Philologus* 128, 1984, pp. 256-270, y L. Galli, "Amarsi come Alceste e Admeto (un'allusione ad Euripide in Eliodoro)", *SIFC* 87, 1994, pp. 197-207.

artículo nos aproximaremos a él señalando algunas de sus dimensiones y de paso haremos ciertas consideraciones tanto metodológicas como críticas sobre algunos artículos y libros previos, en la mayoría de los cuales el tema se ha tocado, pero de un modo que creemos insatisfactorio, ya sea por tratarse en ellos sólo alguna o algunas cuestiones, de modo marginal y por tanto nunca sistemático (lo que no dice nada contra la calidad de algunos de esos trabajos, puesto que su interés se centraba en otros asuntos), ya sea por tratarse simplemente de manera superficial. En ocasiones, como ocurre en algunos libros que citaremos, determinados aspectos del tema aparecen divididos en apartados sin conexión entre ellos, por lo que es evidente o bien que la perspectiva tomada no es la del engaño como tema en sí o bien que se ha producido algún fallo metodológico. Y en tantos y tantos estudios parece como si se diera por supuesto que, dado el papel de la intriga en estos relatos, el hecho de que los personajes mientan, tramén planes y argucias u oculten información, todo ello es una parte natural sin más de la intriga y no debe ser examinado por sí mismo.

1.2. De la importancia del tema del engaño en la literatura en general y en la literatura griega antigua en particular y previa a la novela podría escribirse inagotablemente. Al lector español puede venirle a la mente de inmediato, por ejemplo, el relieve que tiene la *burla* en nuestros clásicos. Por ello sorprende más este escaso interés por la materia en la novela griega antigua al que ya nos hemos referido. Tal vez una razón de este desinterés esté en que nos encontramos ante una variedad del género novelesco que por su alto grado de expectativas cumplidas, con su final feliz sobre todo como *clôture absolue*, no parece generar posibilidades de imprevisibilidad. De hecho, los géneros anteriores, la épica y el drama, o tenían desenlaces previamente conocidos, en razón de sus argumentos míticos, o se esperaba que cumplieran determinadas expectativas. La novela incluso ha conservado motivos como el oráculo o el sueño premonitorio que con cierta frecuencia anticipan ya sea el desenlace definitivo, ya sea al menos la solución de situaciones problemáticas. Que a su vez estos mismos motivos pudiesen generar intriga, en especial por la ambigüedad del mensaje, era un hecho secundario en la concepción más antigua del género.

El engaño se da desde luego en todos los géneros literarios previos, naturalmente en grados menores o mayores. Hay engaño en la épica y en el teatro. En la épica el engaño se produce incluso en gran escala en las relaciones mantenidas entre los hombres, entre los dioses y hombres y entre los dioses entre sí. Los dioses engañan a los hombres, pero, tal como lo enfatiza Píndaro (*O.* 1.103 s.), difícilmente pueden ser engañados por éstos<sup>6</sup>. La visión divina, parcial pero

---

<sup>6</sup> Cf. M. Vílchez, *El engaño en el teatro griego*, Barcelona, 1976, p. 83 s., con ejemplos

amplia, desde lo alto, no deja pasar inadvertida la acción humana. En cambio, en *Il.* 6 Belerofonte porta una tablilla en la que sin saberlo está escrita su sentencia de muerte, al igual que Edipo esconde en su propio pero ignorado origen una fatal condena. Pero la épica por principio no parece admitir el engaño de su público. Es más, le advierte por vía profética, porque así está decidido por el *fatum*, del desenlace: la intriga reside sólo en la demora de ese desenlace anunciado, demora que crea lo que Winkler define como *suspense* (véase más adelante, § 2.5). En el pesaje de los destinos de Aquiles y Héctor (*Il.* 22.209 ss.) somos espectadores de lo que en realidad, como bien sabemos, está resuelto desde tiempo atrás. En los textos épicos está ya clara la distinción entre el engaño como los tan frecuentes ocultamiento o simulación (Hera puede acusar con razón a su esposo Zeus de actuar tramposamente en *Il.* 1.540-543, los dioses adúlteros obran en *Od.* 8 a escondidas de Hefesto; las divinidades homéricas se enmascaran como hombres o se aparecen envueltas en una bruma, Apolo escamotea al perseguido Agenor en *Il.* 21.596 ss., hay una cruel trampa oculta tras la hospitalidad de Circe, etc.), el engaño como mentira puntual (Odiseo da al Cíclope un nombre falso), como historia falsa (ciertos ficticios relatos de Odiseo, como el de *Od.* 14.199 ss. a Eumeo; las también falsas historias de las diosas en los *Himnos homéricos a Deméter*, vv. 122-134, o *Afrodita*, vv. 108-130), el plan tramposo (la venganza de Hefesto contra los adúlteros en *Od.* 8, la siniestra tablilla que porta Belerofonte en *Il.* 6, etc., la bebida tramposa con que Hades frustra -en parte- el retorno de Perséfone en el *H. hom. a Deméter* 371-374). Estas categorías se pueden imbricar unas en otras: un plan engañoso puede requerir un disfraz (así, Odiseo como mendigo en la planificación del fin de los pretendientes) o una historia falaz (de nuevo el falso relato de Odiseo a Eumeo como parte de su engañosa arribada a Ítaca, etc.).

Hasta ahora hemos operado con el término *engaño* sin duda sin demasiada precisión. Pero en adelante debemos distinguir al menos dos matices, que metodológicamente nos van a resultar imprescindibles: el engaño como hecho interno o externo. El engaño literariamente más elemental, al que todos los géneros apelan, es el de tipo interno, limitado al juego de los personajes. El espectador o el lector poseen los datos necesarios para no ser engañados y la intención del narrador es sólo la de crear un juego escénico, una peripecia, una intriga, una simulación, cuyo sentido es claro para el lector y cuyo desenlace puede ser previsible. Ni siquiera es preciso que el lector recurra a su conocimiento de las convenciones del género para prever las soluciones. Estamos ante una clase

---

de engaños frustrados del hombre a un dios. La autora ya desde sus primeras páginas echa en falta con razón una bibliografía sobre el tema y de hecho sus referencias bibliográficas son mínimas.

de engaño de carácter interno, puesto que afecta sólo a las relaciones entre los personajes y que es típicamente épico. Su sentido es transparente para el lector y responde a un tipo heredado como primera y elemental categoría por los géneros clásicos. El lector épico posee las claves para poder prever el futuro, aunque, sobre todo en la épica posthomérica, se dan situaciones intrigantes que se puede pensar que escapan a este nivel. C. S. Byre ha señalado recientemente uno de estos casos<sup>7</sup>. Pero, tal como luego veremos que Winkler define el *suspense*, en la épica tradicional y también en el poema de Apolonio de Rodas el lector va siendo informado puntualmente de todos los pasos narrativos, información que no impide sin embargo la creación de esas expectativas intrigantes. En el episodio aducido del libro cuarto de *Argonáuticas* podrán introducirse referencias que son alusiones a la que Byre llama "Euripidean hypothesis", es decir, ominosas advertencias y guiños que el conocedor del planteamiento y desenlace trágicos de la relación entre Medea y Jasón sabe de antemano. Pero no se produce en el texto de Apolonio ningún tipo de ocultamiento de información que pueda dar lugar a una sorpresa de la parte del lector. No habrá ningún efecto inesperado o imprevisible y fruto sobre todo de una situación tramposa, corregida luego a la luz de la verdad. Tanto el "suspense of uncertainty" del que habla Byre, en el interior del episodio mismo, como el "suspense of anticipation" ("about the ultimate outcome of the Argonautic expedition and of Jason and Medea' marriage": pp. 65 s.) son juegos y estrategias en el nivel de los personajes, en los que el lector de Apolonio no puede llamarse a engaño ni acusar al narrador de hacerle trampa. El lector no sólo conoce o se supone que conoce aquel desenlace mítico-trágico (la vuelta triunfal a Págasas, que el mismo Apolonio también presenta en el epílogo de su poema, y el final sangriento de la relación conyugal), sino que (lo que más nos importa aquí) recibe del narrador épico paso a paso toda la información necesaria. Es más, éste incluso le anticipa ingredientes como la alusión a la virginidad de Medea (4.1024 s., y el término *παρθενικήν* en 1074) que se revelan determinantes en la decisión posterior de Alcínoo (vv. 1104-1109). Todo encaja a los ojos del lector perfectamente.

Podemos, por tanto, utilizar el calificativo *épico* como equivalente a *interno* aplicado a un engaño que se desenvuelve sólo y exclusivamente en el nivel de los personajes. Es típico de una relación entre los caracteres, con el lector como simple y atento espectador. En Homero, por volver a uno de los ejemplos anteriores, en las epifanías en las que el dios recurre a un disfraz de mortal, el disfraz está destinado sólo a los héroes a los que visita. Y es indiferente que éstos incluso puedan sospechar el engaño, como le ocurre a Paris en el *Himno homérico*

---

<sup>7</sup> "Suspense in the Phaeacian Episode of Apollonius' *Argonautica*", *ICS* 22, 1997, pp. 65-73.

a *Afrodita*. Del mismo modo los sucesivos reconocimientos de Odiseo son superfluos como tales para el público épico, que ha seguido sus pasos desde el comienzo y ha oído sus mentiras y asistido a sus falacias y simulaciones.

1.3. Hay por supuesto engaño también en la tragedia y la comedia, pero igualmente, al menos en el drama del siglo V, el espectador tampoco es engañado, o, de otro modo, no se produce el engaño que llamamos *externo*. Como escribe Vílchez refiriéndose a la tragedia, "igual que ocurre con la mentira, el actor que utiliza frases de doble sentido está ejerciendo el control del conocimiento sobre la apariencia y la realidad; gracias a lo cual, se aproxima al espectador, que *sabe* siempre. Es esta relación actor, espectador, la que crea el efecto teatral llamado ironía dramática"<sup>8</sup>. El público del espectáculo trágico no sólo cuenta con sus conocimientos mitológicos, que refuerzan las expectativas genéricas, sino que las obras están estructuradas de modo que se le van suministrando los datos oportunamente para que las situaciones ni siquiera lo sorprendan. En el drama se repiten las diversas formas del engaño que ya están en la épica: el disfraz, el plan engañoso, etc., y desde luego se afianzan las posibilidades de un motivo como el de la muerte aparente que sólo se esboza en la *Odisea*. Tanto en la tragedia como en la Comedia Nueva tenemos casos ya elaborados de este tipo, si bien naturalmente en la forma de "noticias" sobre supuestas muertes, no muertes escénicas. Y se reitera la posible imbricación o combinación de las clases de engaño.

En la comedia de corte aristofánico el público se ve sorprendido con el eventual rasgo de ingenio del autor, que lo arrastra a situaciones imprevisibles: así en los sucesivos *gags* a que asiste maravillado Estrepsíades en su paso por la academia socrática en *Nubes*. El privilegio de la invención del propio argumento permite al autor la sorpresa continua, pero cabe dudar de si estamos realmente ante un engaño del tipo que indagamos. El espectador aristofánico espera justamente estos juegos chistosos y sorpresivos, así como un desenlace festivo, y la comedia va diluyendo, en su típica conformación primitiva, el interés por su planteamiento inicial. El argumento pasa a un segundo plano. Por lo demás, en el teatro antiguo los prólogos explicativos, las referencias situacionales, los informes de los mensajeros y otros recursos apuntan a la intención genérica de que el espectador esté siempre convenientemente informado. En la comedia del siglo V, a pesar de estar cimentada en buena parte en la actitud tramposa del héroe mortal, que ya puede embaucar incluso a dioses (por ejemplo, Pistetero en *Aves*), los embrollos de la acción son todavía usualmente transparentes para el espectador.

---

<sup>8</sup> P. 92. La cursiva es de la autora, que analiza a continuación varios ejemplos muy significativos.

Posiblemente sea en la Comedia Nueva donde el engaño del público es más factible y se pueden ya señalar ejemplos claros: incluso el espectador esperaría seguramente ser engañado, como esperaría también que luego se le desvelase la verdad. Son las convenciones del género. En la Comedia Nueva la Τύχη se encarna usualmente en un complejo de peripecias, aparentemente imprevisibles y que pueden desbordar cualquier intento de planificación humana. Así, en *El escudo* el retorno de Cleóstrato, desaparecido y creído muerto en combate, trastorna las previsiones y encauza la acción por una vía diferente y moralmente satisfactoria. La desaparición y la creencia en la muerte de un determinado personaje lleva a una situación cimentada en una base falsa. Y este hábito de tomar a la Τύχη por motor de coyunturas y acontecimientos novedosos se ha mantenido en la novela<sup>9</sup>. Pero, de todos modos, incluso en la Comedia Nueva se nos ofrece una pronta información orientadora: en *El escudo* la desaparición de Cleóstrato se da por segura en el diálogo preliminar, con una vía abierta a que en lugar de muerto esté prisionero, pero la diosa Τύχη ilumina de inmediato la situación, resuelve el equívoco y nos advierte por anticipado del retorno de Cleóstrato. Del mismo modo, el plan del siervo Daos se le expone explícitamente al público, sin posibles sorpresas. El espectador por tanto está pertrechado para seguir las peripecias y esperar la solución positiva. Los sucesos y el propio desenlace, inesperados para los personajes, son previsibles, incluso previstos, de la parte del público. Todo ello forma parte de una armonía regida por los dioses, que corrigen las desviaciones indebidas. Como dice la personificada Ἄγνοια en *Perikeiromene* 169 (49), "con ayuda de un dios también lo malo termina bien" (διὰ γὰρ θεοῦ καὶ τὸ κακὸν εἰς ἀγαθὸν βέπει). La divinidad confirma a priori las expectativas del género, con el final feliz.

En el teatro, pues, en general el equívoco y el engaño funcionan esencialmente en el nivel *interno* y sólo desde el siglo IV en el nivel *externo* con los enredos típicos de la *Nea*, y concretamente en casos que por lo general son pronto rectificadas o aclaradas. La expectación difícilmente pasa de la categoría del *suspense*, porque todavía el espectador, como el público épico, dispone de la información necesaria y de la parte del autor no parece existir una particular intención de engañarle.

**1.4.** En la novela moderna, que tomamos ahora como referencia muy accesible a nuestros lectores y como útil modelo, tenemos una variedad muy rica de situaciones que permitirían seguramente una clasificación de diversas formas de engaño. Creemos, por ejemplo, que la novela moderna nos permite distinguir con

<sup>9</sup> Véase una colección de pasajes novelescos al respecto en M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, 1989, pp. 43-46.

cierta precisión la simple *intriga* del engaño que hemos calificado de *externo*: la *intriga* implica un dato o una situación sorprendente o misteriosa, para cuya solución, dada después en el curso del relato, el lector no posee elementos de juicio<sup>10</sup>, en tanto que podemos definir el *engaño* citado como el hecho de hacer creer algo que no es, dándonos por tanto una información, sólo que no verídica. De la *intriga* como estrategia narrativa puede formar parte algún *engaño*, pero se trata de dos hechos diferenciables.

Una desinformación conducente a simple *intriga*, pero no a *engaño* del lector, se da, por ejemplo, en el contexto de las aventuras en los dominios del duque en *Don Quijote*. Ahí leemos el sorpresivo episodio de la aparición del cortejo de los magos en pleno bosque (capítulos 34 s.), que luego, al comienzo ya del capítulo 36, se explicará como urdido por un ingenioso y bienhumorado mayordomo. Pero el narrador se anticipa en el punto en que va a desencadenarse la sorpresa con la frase "se les vino la noche, y no tan clara ni tan sesga como la razón del tiempo pedía, que era en la mitad del verano; pero un cierto claroescuro que trujo consigo ayudó mucho a la intención de los duques..." (II, p. 289). El lector está, pues, avisado de que se avecina una nueva burla.

Igualmente cuando al comienzo de *The castle of Otranto* de Horace Walpole, la primera novela *gótica*, se da cuenta de la muerte del joven Conrad por la caída de un gigantesco y misterioso yelmo, el lector sólo puede esperar que todo ello se le explique páginas más adelante ya que no tiene información alguna para establecer una razonable conjetura. Y lo mismo puede decirse del famoso y aterrador cuadro en *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliff. Éstos son seguramente excelentes ejemplos de *intriga*, equiparables al de la escena de la ducha en *Psycho* (nuestra *Psicosis*) de Alfred Hitchcock, sucesos ambos ante los que sólo cabe la sorpresa y la actitud expectante. En los primeros ejemplos el posible *engaño*, de existir, correspondería a un nivel mínimo o secundario, puesto que el problema reside claramente en la falta de información. En cambio, en la citada escena de *Psycho* el hecho del disfraz femenino sí introduce una dosis de intencionado engaño, dirigido al espectador.

---

<sup>10</sup> Convendría quizás distinguir *intriga* como concepto general, como intriga novelesca o acción intrigante o hilo conductor en el planteamiento del relato, de la intriga episódica. Cf. A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, 1977, p. 219: intriga en "sentido más bien genérico", "núcleo esencial del relato" o en acepciones como "intriga de acción", etc. Pero, al tratarse de ejemplos, el lector deducirá fácilmente el grado en el empleo del término. Aquí nos referiremos por lo general a la intriga con alcance episódico. Por otra parte, por razones metodológicas, aunque en la intriga como maniobra cabe el engaño, también generalmente trataremos de aislar éste último como fenómeno particular.

Desinformación que conlleva *intriga*, pero no *engaño*, se da, por ejemplo, también en el plan urdido por el falso Jondrette (falso Fabantou a la vez) contra Valjean en la ruinoso casa de Gorbeau en sucesivos capítulos del libro VIII de la tercera parte de *Les misérables* de Victor Hugo. El largo episodio nos es ofrecido en buena parte focalizado bajo la perspectiva del joven Mario y por lo general el lector sólo sabe lo que él sabe. Él, como nosotros, está sujeto a esta larga intriga, pero ni él ni nosotros somos objeto de engaño. Si alguien es engañado es el inocente y generoso Valjean.

La intriga, como es bien sabido, es esencial en subgéneros novelescos como la citada novela *gótica*, la novela de tendencia folletinesca de corte decimonónico o la policíaca. Los dos primeros son más propensos a la intriga de alcance episódico, el tercero a una intriga que puede abarcar el conjunto narrativo y se resuelve en una solución o desenlace final. La intriga suele estar ligada a la sorpresa o a una cadena de sorpresas y a cierto grado de desinformación. Cuando se produce algún tipo de intencionado equívoco o información falsa, entramos ya en el ámbito del *engaño*.

En cambio, engaño (tanto *interno* como del lector o *externo*) hay desde luego en dos pasajes novelescos, que pueden servirnos para establecer una cierta graduación. En el capítulo 47 de *Sense and sensibility* de Jane Austen se produce una información, a través de un sirviente, que induce a un equívoco: se notifica el casamiento del joven caballero Ferrars de un modo que, sumado a datos previos, todo induce al lector a pensar erróneamente en el joven Edward, cuando luego sabremos que se trata de su hermano Robert, de lo que, si algunas, existían probabilidades desde luego mínimas. El narrador engaña a diversos personajes y sin duda trata de engañar al lector, creando el equívoco basado en la identificación real de la novia y en una incorrecta identificación del novio. Esto es bastante notable en un *corpus* de relatos como el de Austen muy poco propicio a este tipo de recursos. El lector, como los personajes, posee información, pero la introducción de un equívoco produce un engaño. El caso es, pues, bien distinto de los citados ejemplos del yelmo de Walpole, del cuadro de Radcliff o de los magos en *Don Quijote*.

Otro engaño también de alcance *externo* comparable al citado de la novela de Jane Austen, con mínima o casi nula información previa, se da en la falsa muerte de Basilio en el episodio de las bodas de Camacho en la segunda parte de *Don Quijote*. Una relectura de todo el episodio nos dice que ciertas frases previas son una advertencia para que el lector esté atento. El estudiante que informa en el capítulo 19 alude a las muchas destrezas de Basilio (incluida la habilidad con la espada) y alude a la espera de que haga algo notable en las anunciadas bodas: "Las [cosas] que imagino que hará en ellas el despechado Basilio" (II, p. 166), pero la conducta del frustrado joven parece apuntar más a un gesto de locura que a alguna

*industria* del tipo de la que finalmente resuelve el caso. El engaño está dirigido simultáneamente a los demás personajes y (con alguna falsa pista) al lector, es *interno* y *externo* a la vez. No nos sorprende que el de las falsas muertes haya sido un viejo motivo muy propicio al engaño de personajes y a veces también de los lectores, pero, en el caso de la novela antigua, habrá que esperar a la madurez del género para que se produzca una clara vinculación entre este motivo y el *engaño externo*.

1.5. El proceso hacia la adquisición de las diversas formas de *engaño* puede seguirse paso a paso en la novela griega. Seguramente la actitud de sus primeros lectores era comparable a la del público épico y dramático de la antigüedad. Desde luego, como hemos dicho, el final feliz era totalmente previsible, al estar genéricamente previsto, y esto allanaba, como en la Comedia Nueva, posibles equívocos. Y todo ello a pesar de la inexistencia de aquellas informaciones preliminares típicas del drama<sup>11</sup>. Para el engaño del lector no parece haber habido ninguna regla o tendencia en la novela primitiva. Estamos sin duda ante una herencia literaria, épico-dramática y, si se quiere, también historiográfica. Una situación de peligro para los héroes es sólo momentánea, episódica: el obligado y previsto final feliz como desenlace perfecto (*clôture absolue*) nos asegura de que el héroe no cometerá el suicidio o no será crucificado; incluso que la heroína escapará de todo acoso sexual o de una muerte que sólo puede ser aparente. Hay una expectativa ambigua encerrada en los múltiples peligros, una intriga por tanto, pero a la vez un desenlace feliz previsible por las leyes no escritas pero contumazmente practicadas del género. Calíroe en su tumba puede turbar al lector, pero éste sabe que de algún modo todo tendrá solución. Y además se nos permite seguir el proceso de su muerte aparente paso a paso. Y sólo afecta por consiguiente, en el nivel interno, a otros personajes. En el episodio de Arados, entre los libros VII y VIII, el lector conoce perfectamente en qué situación están los dos protagonistas, él como caudillo vencedor, ella como su cautiva, y la sorpresa del mutuo reconocimiento que los conmociona sólo hará sonreír a este lector, que tiene siempre, como dice Fusillo, "un'informazione più ampia di quella dei personaggi" (*op. cit.*, p. 47), lo que permite el uso también de la típica ironía y el distanciamiento dramático. No hay un empeño en engañarle por parte de estos novelistas primerizos; sólo de intrigarle o de inquietarle, como ocurrirá tantas veces en el moderno folletín y en general en la novela de corte decimonónico. No cabe, como tampoco usualmente en estos casos, ni siquiera un final abierto o

---

<sup>11</sup> Longo sin embargo y excepcionalmente ofrece un preámbulo en el que proporciona una información previa, aunque omite cualesquiera datos sobre el desenlace. Pero de todos modos estamos ya lejos de los orígenes del género.

ambiguo. El lector no comprometido emotivamente puede interpretar, *leer*, como provisionales las situaciones de riesgo. Incluso, dado el típico *paralelismo* o *alternancia* de la novela griega más antigua, cabe el refuerzo narrativo de dejar pendiente la solución de una situación conflictiva hasta la reanudación del relato de esa misma línea de acontecimientos, como se ve sobre todo en Jenofonte de Éfeso<sup>12</sup>. El lector comprometido emotivamente puede sin embargo olvidar, debe olvidar o se espera que olvide, esas leyes no escritas y que se angustie o emocione con las patéticas expectativas que se le abren episodio a episodio.

En la novela posterior, en la llamada novela sofisticada, las posibilidades se amplían. Muertes aparentes, como las de las heroínas de Aquiles Tacio y Heliodoro, se espera por supuesto que se resuelvan felizmente. Es seguro que Clitofonte encontrará a Leucipa; incluso adivinamos, por poco que reflexionemos descomprometiéndonos, distanciándonos, que esto ocurrirá inopinadamente. Todavía en ese nivel el género cumple las reglas que impone el final feliz. El lector descomprometido está ante falsos engaños, que sólo deben funcionar como elementos de la intriga. Las preguntas, para él, no pueden ser: ¿reencontraremos a Leucipa o a Cariclea con vida?, sino ¿cuándo y cómo reencontraremos a Leucipa o a Cariclea vivas? Pero el grado de sorpresa y de intriga es mucho mayor que en el ejemplo de Caritón y no hay duda de que, *en el interior del relato*, se pretende el engaño del lector.

Hace mucho tiempo que se ha visto sobre todo en Heliodoro un auténtico maestro de la intriga y de la capacidad de manejo de la relación narrador-lector. Pero éste y otros serán aspectos que examinaremos en algún artículo posterior. Por ahora nos quedamos con el hecho de que, en un novelista como Caritón y por retomar el mismo ejemplo de la muerte aparente, se nos permite seguir paso a paso el proceso que conduce a Calíroe hasta su tumba y su posterior secuestro. El autor ha explicitado todos los posibles elementos de un engaño inexistente: *cf.* 1.4.12-5.1. En cambio, en las dos falsas muertes de Leucipa y en la de Cariclea en la cueva asistimos como lectores a una escenificación tramposa, engañosa, destinada a confundir también al lector. Si no existieran las leyes del género (según las cuales ni Leucipa ni Cariclea *pueden* morir), el consabido *contrat de lecture*<sup>13</sup>, se nos engañaría, y seguramente el lector ingenuo es en efecto engañado y luego, cuando la heroína retorna a la vida novelesca, se encuentra tan aliviado como los personajes amigos. Sea como sea, en estas novelas tardías se nos sorprende con situaciones inesperadas, mientras que en Caritón el nivel de la

<sup>12</sup> En un artículo previo y ya citado aquí (n. 2) hemos empleado *paralelismo* como equivalente al empleo de *alternance* en Todorov: *cf.* en especial §§ 1.1 (y n. 13) y 1.6.

<sup>13</sup> Recordemos que es el término que A.-M. Boyer (*La paralittérature*, Paris, 1992, sobre todo p. 109 ss.) aplica a las expectativas típicas de las colecciones de novela popular.

*sorpresa* es mínimo, casi cero. En éste el relato está objetivizado, con una cabal explicitación, con una escenificación sin bambalinas. A todas luces no se da la pretensión de engañar al lector, sólo de emocionarlo, de cautivarlo con los sucesivos e intrigantes pasos del suceso que se le narra.

1.6. Pero aun existe en el relato desde los tiempos más antiguos una forma de simulación o engaño que se distingue de todas las demás no por su conformación sino por su papel en el texto y por el contexto mismo en que se presenta. Con unos ejemplos el lector lo entenderá de inmediato. Nos referimos a cuando, en una novela como *Don Quijote*, se nos remite como un cierto origen de la historia al legajo encontrado en el Alcaz de Toledo y aparecen la figura de Cide Hamete e igualmente en otros momentos los peregrinos "cronistas" de la Mancha. O también cuando en *Manon Lescaut* o en tantas otras novelas la historia aparece como relatada al autor (que adopta así la máscara de simple *editor*) por algún personaje. Por lo general, este simulacro se plantea en el inicio del texto, en un episodio-marco que en otro lugar<sup>14</sup> hemos llamado *pórtico* y que sirve de arranque, indirectamente, al relato propiamente dicho. Cervantes ha desplazado el invento a otro lugar de su novela, pero la función es idéntica. Suele adoptar dos formas, que también hemos analizado en ese mismo lugar: la de un personaje que narra o la de un documento que de algún modo aporta la materia del relato (recurso o motivo del *manuscrito encontrado*). En ambos casos es evidente que el autor se enmascara y se distancia de su historia, mostrándose sólo como mero transmisor. El lector debe ser consciente de que está ante una convención, que recupera modalidades típicamente historiográficas: testigo o documento. De ahí la pretensión de objetividad que subyace en ambos medios narrativos.

La técnica de uno y otro tipo está ya en la novela griega antigua. Así, la del testigo-personaje en Aquiles Tacio; la del documento en Antonio Diógenes. Longo presenta una curiosa variante, de una clase menos usual, en la que un objeto (un cuadro) debidamente interpretado aporta la base para el relato, del que el autor no queda plenamente desligado, puesto que aparece como reelaborador literario de esa materia prima.

Ninguno de estos tipos de presentación afecta de hecho a la entidad misma de la *historia*. Pertenecen todos al nivel de la *trama* y de ahí que se den especialmente en episodios-marco y no dentro del propio relato. Incluso, como en *Don Quijote*, cuando entran en el cuerpo del relato, el lector es plenamente consciente de que también está ante un elemento externo, puesto que, por seguir con el mismo ejemplo, ni Cide Hamete ni los citados "cronistas" de la Mancha forman parte de la nómina de los personajes de la historia. Y, en el caso del

---

<sup>14</sup> En el artículo citado en n. 2, §§ 2.10-14.

Clitofonte de Aquiles Tacio, se puede distinguir perfectamente su papel como personaje y protagonista masculino y su función como narrador. Por tanto, si entendemos que estas convenciones deben integrarse en la categoría del *engaño externo*, dirigido al lector, también deben segregarse convenientemente de cualesquiera clases de *engaño externo* pertenecientes al relato en sí. O, de otro modo, tendríamos igualmente que incluir entre los *engaños externos* la propia novela como bloque o edificio ficticio, lo que no nos llevaría demasiado lejos. Por ello, en lo que sigue dejaremos de lado estas convenciones narrativas, entendiendo que perturbarían nuestra indagación innecesariamente.

1.7. Volviendo a un tema ya planteado (§ 1.5), una deducción demasiado simple sería la de que hay una necesaria correspondencia entre explicitación y primitivismo, entre transparencia informativa y narrativa y carencia de recursos. Y es que no debe confundirse un tipo de intriga en la que no se pretenda engañar al lector con una construcción necesariamente rudimentaria y elemental, tentación en la que es fácil caer cuando se piensa en autores como Caritón o Jenofonte de Éfeso. Como ya se ha señalado, existen muchos casos de novelas modernas complejas, con densa capacidad de intriga, en las que no hay tampoco una clara propensión a engañar al lector. Ya hemos visto cómo en *Don Quijote* apenas, salvo algún caso excepcional, puede hablarse de *engaño externo*. Otro ejemplo ilustre de esto es *Les liaisons dangereuses*, donde en las cartas de dos grandes simuladores, Merteuil y Valmont, no se pretende nunca engañar al lector, sino a otros personajes; es más, entre ambos suele existir una franca confianza, una perfecta complicidad, que es la que permite en sus cartas esa explicitación. En algún momento el lector puede carecer de información, pero no es objeto de engaños: por ejemplo, por no tener noticia sobre sucesos ocurridos entre dos cartas o entre dos pasajes o momentos de una carta, como ocurre en la nº 135, de Tourvel a Rosemonde, con una incógnita que se ilumina progresivamente, con una aclaración suplementaria en la nº 138. Del mismo modo, ciertos sentidos velados de la 48 se explican previamente en la 47. Las sucesivas máscaras que van adoptando los simuladores no están destinadas indudablemente a engañar al lector (si está suficientemente informado, deberíamos añadir en razón de lo dicho antes). Podrá haber misterio, intriga, pero no estrictamente engaño. Así, la carta 148, de Danceny a Merteuil, puede sorprender por lo relativamente inesperada; tal vez el lector eche de menos una mayor gradación explicitada del nuevo amor de Danceny, pero no puede alegar que haya sido engañado. Como dice Todorov respecto a *Les liaisons dangereuses* (*op. cit.*, p. 40), "comme les lettres n'ont généralement qu'un seul destinataire, les personnages sont souvent moins bien renseignés que le lecteur... Le lecteur se trouve donc ici supérieur aux personnages, il est seul à être omniscient". Pero en esta novela Todorov señala a

continuación la situación inversa, citando un par de ejemplos. En nuestra opinión sin embargo esos ejemplos demuestran también simplemente más falta de información que engaño. Uno muy claro es la carta 115, en la que Valmont alude a un proyecto o plan, pero deja tanto a su corresponsal Merteuil ("vous êtes curieuse, je crois?... Mais non, pour vous punir de ne pas croire à mes inventions, vous ne le saurez pas")<sup>15</sup> como al lector en el misterio; el lector, ya prevenido, interpretará luego la carta 120 ("au père Anselme") como una parte de ese plan, por lo que no creerá en su contenido. Esta advertencia es aun más explícita que las indicaciones del estudiante en el suceso ya citado de las bodas de Camacho de *Don Quijote* (cf. § 1.4). O, de otro modo: el lector, aunque desinformado eventualmente (en realidad, la alusión a un plan ya es una información y deja en el aire la existencia de un engaño), siempre termina por estar suficientemente informado; por tanto, no es engañado. Será un personaje o un conjunto de personajes los engañados. Y de ahí que puedan darse situaciones narrativas en que haya personajes informativos y, a la vez, otros desinformados, engañados o burlados<sup>16</sup>.

Otro ejemplo de desinformación pasajera (que fomenta en todo caso la intriga) se da en la misma novela en la carta 21, en la que al final se anuncia a Merteuil que "le reste à l'ordinaire prochain. J'en suis fâché, car le reste est le meilleur"<sup>17</sup>, una promesa que se cumple efectivamente en la epístola 23. Podemos hablar de *suspensión informativa*, no de auténtico engaño y menos aun de tipo *externo*. El lector no tiene más que pasar la página, tal como Merteuil sólo debe esperar el paso de una hora. Éste es un hecho informativamente equivalente al proceso por el cual se llena una laguna previa con el recurso al *flash-back*, por ejemplo, con la aportación de un relato complementario<sup>18</sup>, como aquellos a los que procede Calasiris en Heliodoro.

La suspensión informativa tiene por supuesto remotos antecedentes. El relato del homérico Odiseo en la corte de los Feacios se interrumpe en el canto XI, tal como ocurrirá en diferentes ocasiones con el de Calasiris en Heliodoro o, en *Don Quijote*, los varios intercalados de "Marcela y Crisóstomo", de "El curioso impertinente" o de "Cardenio", o, por citar todavía algún ejemplo más reciente, el

---

<sup>15</sup> Citamos por la edición de Flammarion (Paris, 1964), p. 307.

<sup>16</sup> Un caso ejemplar de éstos se da en un memorable capítulo del *Quijote* (45 de la primera parte), en el cual se puede contrastar el conocimiento y la ignorancia en la burla del yelmo/bacía y del jaez/albarda.

<sup>17</sup> P. 63 de la edición citada.

<sup>18</sup> Evitamos el término más general *historia* o *relato secundario* simplemente porque no toda historia de este tipo (por ejemplo, las de Hipótoo o Menelao sobre sus desdichas amorosas en Jenofonte de Éfeso y Aquiles Tacio respectivamente) cubre una laguna informativa.

de Mrs. Dean en *Wuthering Heights* de Emily Brontë. En estos diversos casos se da incluso una reciprocidad, que apenas debería hacer falta que mencionásemos: el relato intercalado suspende el relato principal, pero a su vez la interrupción del primero está provocada por el momentáneo retorno al segundo.

Podemos notar de paso que en un relato como el de Caritón, a diferencia de las demás novelas griegas, no se dan historias propiamente secundarias, incluidas las informativamente complementarias. La única excepción es precisamente una historia falsa, la del pirata Terón en 3.4.17 s. Desde el punto de vista de los personajes que escuchan esa historia fingida ésta puede parecer verídica hasta que el pirata es reconocido y denunciado. Pero el lector sabe perfectamente desde el principio que no hay verdad alguna en ella.

**1.8.** Cuando se enuncian los componentes básicos de la novela griega (amor, aventuras, azar...) suele olvidarse que la intriga, como ingrediente distinto de la aventura, aunque naturalmente tantas veces ligada a ésta, es un factor de primera magnitud, como lo seguirá siendo en la historia de la novela posterior. Pero, más allá de la intriga, el engaño, todo tipo de engaños, debe considerarse como otro componente fundamental, que, si desapareciera, dejaría el relato empobrecido. Y es que las relaciones entre los personajes, por limitarnos ahora al *engaño interno*, se desenvuelven con gran frecuencia (y en esto Caritón es ya un excelente modelo) con vínculos engañosos.

Por lo general en la novela más antigua la simulación y el engaño internos suelen responder, en primer lugar, a necesidades de los personajes, por el hecho de que éstos están inmersos en una situación crítica, en un conflicto; es más, tal situación crítica, tal conflicto, puede conllevar engaños mutuos entre los personajes. En segundo lugar, el engaño puede obedecer también a un deseo, incluido el de perjuicio o venganza (como ocurre en el caso de los pretendientes en el libro I de Caritón)<sup>19</sup>. Esta clasificación nos parece la más elemental y a la vez la más útil, por cuanto engloba toda clase de engaños, sin excepción de los que conllevan reciprocidad. Así, los generados por el amor encajan perfectamente en la segunda categoría, incluso si redundan en daño de un tercero, si coincide el amor en la acción con la rivalidad erótica. Desde luego, se podrían ubicar los derivados de la pasión amorosa en la primera categoría, por entenderse la pasión, de un modo muy usual en la cultura griega, como un imperativo, pero esto podría inducir a algún grado de confusión.

El *engaño interno* del tipo más simple, de un personaje a otro, sin reciprocidad, es un recurso muy cómodo de manejar, y de ahí que en la literatura,

---

<sup>19</sup> Después (n. 29) nos referiremos a un artículo de De Carlos Villamarín donde se lee ya esta distinción.

como ya en el cuento popular, abunde desde siempre; en cambio, el engaño recíproco o múltiple es una forma compleja en la que hay al menos dos simuladores y dos víctimas (entendiendo por tales los destinatarios del engaño), y no sorprende que se haya tardado más en alcanzar este nivel. Y no nos referimos sólo a una cadena ordenada de engaños, como cuando en el relato hesiódico Prometeo engaña a Zeus y Zeus luego engaña a los mortales beneficiados de aquel engaño de Prometeo. Nos referimos también y sobre todo a simulaciones y engaños simultáneos, como en tantas comedias de enredo modernas. El *engaño interno* suele responder, pues, a la situación en que el personaje se encuentra en el contexto de la historia narrada y pretende modificar tal situación en su favor. Pero en las novelas también el engaño, como ya en Homero o Hesíodo, puede proceder de la divinidad. Entonces la necesidad es un motor mucho más raro, siendo más frecuente el deseo de ayudar a un personaje o de castigarle, y la hostilidad más o menos arbitraria la motivación más frecuente. El engaño divino puede tomar la forma de un plan concreto y a veces se atribuye más particularmente al azar (Τύχη).

En la tradición literaria que toma como modelo diversificado la novela el recurso más utilizado en general es este engaño interno simple y además por necesidad: así, tanto los habituales de los dioses homéricos como los de Odiseo o el de Penélope en su nocturno destejer. El personaje que engaña, envuelto en un conflicto o situación problemática, acude a expedientes engañosos que no suelen tener correspondencia o reciprocidad.

También en el tipo más usual del engaño novelesco interno estamos con frecuencia en el caso del engaño simple y por necesidad. Dado que la novela antigua suele estructurarse como una cadena de episodios, en su mayor parte conflictivos, estas situaciones de peligro es lógico que conlleven la aparición de tales respuestas defensivas. Los peligros mayores y del modo más sistemático suelen corresponder a los protagonistas, por lo que éstos sería lógico que fuesen con la mayor frecuencia los agentes de estas conductas defensivas que generan engaño. Pero esto no tiene por qué ser así en la realidad. Situaciones de riesgo, así como diversas motivaciones, pueden afectar a otros personajes y éstos se ven llevados a introducir propuestas engañosas: basta pensar, por citar un solo ejemplo, en la ya mencionada historia falsa inventada por Terón en Caritón 3.3.17 s. para librarse de un peligro cierto.

A pesar de todo ello, que debe tenerse siempre en cuenta, hay un hecho particular y muy típico de esta clase de novelas. Se trata de que, como en general estos relatos, según se ve ya claramente en Caritón, giran básicamente en torno a las vicisitudes de la heroína, ésta (en situación de debilidad, bajo acoso) es natural que sea el personaje más forzado a ocultar información o a imaginar engaños. De hecho había toda una tradición literaria al respecto, como nos muestran los

personajes de Penélope, la Medea trágica, etc.<sup>20</sup>. Al igual que no es raro que, como ya ocurre en algunos argumentos de la Comedia Nueva, la mujer sea a la vez en la mayoría de las novelas notablemente más rica en el nivel psicológico frente a su compañero erótico, lo que, salvo alguna excepción como la de Longo, será otra de las constantes del género<sup>21</sup>, así también en el nivel estrictamente narrativo suele ser el centro del relato y de las estrategias planteadas en él, lo que es sobre todo evidente en Caritón y en Heliodoro<sup>22</sup>. Ambos hechos están claramente relacionados, como decíamos, con el que sea ella la que con mayor frecuencia y gravedad se encuentre envuelta en riesgos, acosos y situaciones conflictivas. Precisamente el ser objeto erótico la sitúa en el centro de tales situaciones, a expensas de los deseos y presiones de los demás. También, pero en casos más circunstanciales, los personajes auxiliares (los sirvientes generalmente) recurren con frecuencia a engaños (como en la Comedia Nueva sobre todo), pero naturalmente en función de esa labor de auxilio. Aunque quizás sea llevar demasiado lejos la exégesis del hecho de si a la vez se puede establecer una especie de sutil paralelo entre estos manejos de la heroína como hembra tramposa y la frecuente exhibición de engaños y picardías por parte de los sirvientes, la una y los otros en situación de inferioridad, en cambio sí es fácil de detectar la citada relación existente entre esa mayor complejidad de la protagonista femenina, con la mayor atención en el propio nivel narrativo, y el hecho de ser ella usualmente el objeto del acoso erótico, lo que la obliga a mostrar un mayor número de registros psicológicos y entre ellos el del engaño<sup>23</sup>.

Sin embargo, tampoco debe exagerarse esta cuestión. La literatura también naturalmente ofrece desde muy antiguo modelos masculinos de individuos intrigantes y falaces, como muestra el tan socorrido ejemplo de Odiseo. Y en Heliodoro habrá que señalar el caso tan excepcional de Calasiris.

Sea como sea, a esa condición femenina están ligados ciertos componentes, los principales la belleza y el deseo que suscita. Las novelas suelen

---

<sup>20</sup> Cf. Vílchez, *op. cit.*, p. 91.

<sup>21</sup> Ello no impide que cuando se trata de conocimientos o experiencia sea el joven protagonista el que adocrine en ciertos casos a la joven: así en Longo, pero también en Aquiles Tacio, donde (1.17 s.) Clitofonte, dentro de su proceso de seducción, enseña sobre cuestiones de amorios paradoxográficos a Leucipa.

<sup>22</sup> Cf. M. Kaimio, "How to Manage in the Male World: the Strategies of the Heroine in Chariton's Novel", *AAnthung* 36, 1995, pp. 119-132.

<sup>23</sup> I. E. Holmberg en un muy reciente artículo ("Μῆτις and Gender in Apollonius Rhodius' *Argonautica*", *ThAPA* 128, 1998, pp. 135-159) ha estudiado en el caso de Medea la vertiente engañosa y a la vez peligrosa de las capacidades de este tipo clásico de mujer. Estamos, pues, ante un ejemplo mucho más escorado hacia lo negativo que el de las heroínas novelescas griegas.

insistir en que es la suprema y divina belleza de la protagonista la que la arrastra a este acoso y de ahí a la vez su conciencia del poder de esa belleza y de sus riesgos<sup>24</sup>. De ahí no sólo el tópico de sus lamentaciones y quejas contra esa funesta belleza, sino el de las dudas sobre la conservación de la virginidad expresadas a veces con mayor o menor ironía o malevolencia en las propias novelas. Cuando, como en Longo, Aquiles Tacio o Heliodoro (esto se da eventualmente también en Jenofonte de Éfeso), el héroe pasa a ser igualmente objeto erótico y por tanto víctima de acosos o tentaciones, entonces es lógico que comparta esa misma necesidad de un mayor número de registros en su conducta. Caritón es el único novelista, entre los autores de textos que podemos leer completos, que ha mostrado una unilateralidad en este sentido, dejando libre a su héroe del acoso femenino, lo que contribuye sin duda a realzar el papel central y la riqueza del carácter de Calíroo. Es por ello el de Caritón evidentemente un nivel más elemental en cuanto a ciertas posibilidades de la intriga, pero a la vez se da en él otro superior, como suele reconocerse, en cuanto a la psicología de su heroína.

**1.9.** Por otro lado, la novela tiene en el amor uno de sus componentes esenciales. Y la relación entre amor y engaño la vio ya Cervantes, que pone en boca de don Quijote (en el desenlace de un episodio dotado de *engaño interno* y *externo*, el ya citado de las bodas de Camacho) las palabras que siguen: "...Y advertid que el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada usar de ardid y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los embustes y marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea..." (II, pp. 186 s.). En la concepción griega del amor no es extraña esta misma idea. Tradicionalmente el dios Amor, incluso cuando no muestra su cara violenta o vengativa, es sagaz y tramposo. Y un personaje de Caritón, Mitridates, se lo expresa así al desdichado Quéreas: "¿Tú eres el único que desconoce la naturaleza de Eros y que este dios disfruta con engaños y añagazas?" (σὺ μόνος ἄγνοεῖς τὴν φύσιν τοῦ Ἐρωτος, ὅτι οὗτος ὁ θεὸς ἀπάταις χαίρει καὶ δόλοισι... 4.4.5)<sup>25</sup>. Pero la conducta engañosa del amor como sentimiento, si señalable en ciertos niveles en la novela en general (por ejemplo, en las maniobras de los auxiliares eróticos), es en cambio escasamente detectable en las relaciones de los dos protagonistas. Y es que éstos, salvo excepciones, no suelen engañarse ni, también salvo excepciones, emplean

<sup>24</sup> Cf. R. John, "Women in the Ancient Novel", en G. Schmeling, ed., *The Novel in the Ancient World*, Leiden-New York-Köln, 1996, pp. 151-207, por ejemplo p. 180 sobre Calíroo.

<sup>25</sup> Cf. las "enseñanzas" de Eros en las elegías eróticas calimaqueas (fr. 67.1 Pf.) o su actitud pícaro y juguetona en Apolonio de Rodas; ver Fusillo, *op. cit.*, p. 179 ss. sobre Eros como criatura manipuladora.

ardides en la conquista erótica. El arranque más usual de las novelas más antiguas coincide con el enamoramiento, y éste es fulminante y simultáneo, lo que excluye por parte de cualquiera de los dos enamorados el ejercicio de habilidades seductoras. Como en tantos otros aspectos, la principal excepción en este punto es Aquiles Tacio, que vuelve al esquema que hallamos en la elegía erótica helenística y en la Comedia Nueva, el del varón que conquista activamente a la mujer pasiva. Sin embargo, fuera de algún caso como el citado, sí puede darse entre los amantes algún grado de ocultamiento de información. Así, en Caritón 8.4.4 ss., Calíroe escribe furtivamente una carta a Dionisio; en Longo 3.20.2, Dafnis miente a su amada, repitiendo la falsa historia de los gansos, y le oculta a Cloe su aventura con Licenion, y, en Aquiles Tacio 8.5.2 s., Clitofonte le oculta a Leucipa (y al resto de la concurrencia) su unión sexual con Mélite. Por tanto, a todas luces el engaño entre los amantes es un hecho muy menor en la novela griega.

Ante estos datos concretos podría añadirse el comentario de que, mientras que en el nivel externo el ocultamiento de información no entraña necesariamente engaño, sino que simplemente contribuye a la intriga, en el nivel interno el ocultamiento sí puede conllevar un cierto grado de engaño, puesto que, por ejemplo, no sólo Dafnis corrobora la falsa historia de los gansos, sino que tanto él como Clitofonte aparecen como castos y fieles cuando no lo son.

**2.1.** Ya nos hemos referido al hecho de que el tema del engaño en la novela griega antigua ha sido estudiado pobremente hasta ahora, y eso cuando ha llamado la atención de los filólogos. Pero conviene que observemos más de cerca cómo se ha producido, en esas contadas ocasiones, ese acercamiento y para ello, de nuestras lecturas de la bibliografía que creemos que más se ha aproximado al tema o que más abiertamente se ha ocupado de él, vamos a espigar unos cuantos ejemplares<sup>26</sup>. En esta revisión seguiremos en lo posible el orden cronológico.

Desde luego ha habido sobre todo observaciones esporádicas sobre el engaño novelesco y algunas se leen, por ejemplo, en un conocido libro de G. Anderson<sup>27</sup>, pero muy diluidas en el texto, mezcladas con referencias a la ironía autorial, la teatralidad, etc. Por lo demás, apuntan, como era de esperar, a aquellas situaciones que son más evidentes. Así, en p. 24, se compara el distinto

---

<sup>26</sup> Por supuesto hay otros muchos trabajos en los que de algún modo se tocan diferentes aspectos relacionados con nuestro tema en autores concretos. Es el caso, por ejemplo, de diversas contribuciones del volumen editado por J. R. Morgan y R. Stoneman, *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London-New York, 1994, sobre todo las de B. P. Reardon ("Achilles Tatius and Ego-Narrative", pp. 80-96) y el propio Morgan ("The *Aithiopika* of Heliodorus: Narrative as Riddle", pp. 97-113).

<sup>27</sup> *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*, Chico, Ca., 1982.

tratamiento del motivo de la muerte aparente en Jenofonte de Éfeso y en Aquiles Tacio y, refiriéndose concretamente al episodio del sacrificio ritual de Leucipa y su posterior desvelamiento, se nos dice: "Achilles however goes through with the whole business of dismemberment, to the extent of playing a cruel trick on the reader and another on the hero, when Menelaus pretends to reassemble and sew up the corpse..."<sup>28</sup>.

Otro tanto ocurre con el ya citado libro de Fusillo, en el que se señala que recursos típicos de los protagonistas acosados son el disfraz y la mentira ("il travestimento e il racconto menzognero, entrambe derivate dal paradigma dell'*Odissea*, e non a caso presenti soprattutto nell'omerizzante Eliodoro": p. 50). En relación con el tema de la fortuna como misterioso motor de peripecias, escribe también Fusillo, en un pasaje en el que se refiere esencialmente de nuevo a Heliodoro: "Ma se la sorte è imprevedibile, e perseguita con tutti i suoi equivoci e le sue diversioni, l'individuo può sempre difendersi con la finzione, l'inganno, l'espedito e tutti gli altri mezzi intellettuali ispirati sempre da Odisseo" (*ibid.*).

Un artículo de no hace aún muchos años de H. de Carlos Villamarín<sup>29</sup>, como contraste con estas aproximaciones esporádicas y forzosamente puntuales, es la única investigación que conocemos en la que ya el título indica la concentración monográfica en nuestro tema. Sus páginas tienen bastantes aspectos provechosos, pero su enfoque, legítimo desde luego como tratamiento del tema, no nos ha parecido satisfactorio excepto como intento de clasificación de los fenómenos y aspectos que la autora engloba en el concepto del engaño. Toda su atención parece centrarse en la exhaustividad de esta clasificación, por lo que no se detiene, como quizás hubiera sido de esperar, en ninguno de sus diversos apartados. Y, sin embargo, esta misma clasificación (véase más adelante) ya en sí resulta insuficiente, puesto que, si bien atiende ciertas manifestaciones del engaño, desatiende en cambio otras. Y en el fondo responde a poco más que a un esquema, de innegable utilidad, pero que se queda en las puertas de la materia elegida.

Dado el carácter pretendidamente sistemático de ese artículo, debe permitírse nos detenernos un poco más en sus resultados. En él se analiza el engaño en diversas facetas, en sus *recursos* (disfraz e intriga, con la división de ésta en diversos capítulos y en su relación con la teatralidad). Se señala en concreto, como ya se anticipó (§ 1.8) y con una distinción a la que ya nos hemos referido, la vinculación existente muy habitualmente entre el engaño y la necesidad<sup>30</sup>, pero también entre el engaño y el perjuicio ajeno, por lo que el

<sup>28</sup> Cf. también p. 27, sobre el mismo episodio.

<sup>29</sup> "Manifestaciones del engaño en la narrativa de ficción antigua", *Euphrosyne* N. S. 18, 1990, pp. 247-257.

<sup>30</sup> Cf. por ejemplo, p. 248, apartado A.1: "El que engaña busca o bien su salvación, es decir, la salida de una situación difícil...".

primero debe verse bajo dos perspectivas distintas. Pero, aparte de que el artículo no pretenda, como hemos dicho, una exhaustividad, que nadie le exige y que tampoco nosotros pretenderemos, deja algunos conceptos un tanto borrosos y, especialmente, no tiene en cuenta los dos niveles, bien diferenciables y que para nosotros son esenciales, que son los del engaño *interno*, que corresponde a la comunicación de un personaje con otro u otros personajes, y el *externo*, en el nivel de la receptividad, y que nos traslada a la relación narrador-lector. Es más, en su análisis no encontramos referencia alguna a este segundo e importante nivel.

Por otra parte, ciertos términos se emplean en ese estudio sin demasiada o sin ninguna precisión, y, así, por ejemplo, en lo que se refiere a la "intriga", definida como "una trama engañosa, esto es, como un argumento que en sí mismo contiene elementos de engaño y cuyo fin es el engaño", la confunde en ocasiones con ciertos motivos, como el recurso a una droga o somnífero, el cambio de estado o nueva apariencia (el estado de esclavitud, por ejemplo, de Leucipa, que impide su reconocimiento por Clitofonte), o la muerte aparente ("falsa muerte"), cuando algunas de estas situaciones son en realidad sólo componentes de una intriga. O, de otro modo, se confunde la intriga como plan elaborado con un fin, que suele ser de carácter episódico y por ello está dotada de cierta autonomía como pieza del relato, con sus posibles ingredientes, además de ser definida equívocamente como "argumento". Lo que quiere decir que, por ejemplo, la citada administración de una droga (en Aquiles Tacio 2.23.2 s.) no es en sí un engaño como "argumento" o "intriga": el "argumento" en este caso, si quisiéramos adoptar términos tan equívocos, sería el plan urdido para que Clitofonte acceda al dormitorio de Leucipa, uno de cuyos componentes es la administración de un somnífero a un celoso sirviente<sup>31</sup>. El interés de este episodio (2.19.1-25.2) está en su unidad como plan de seducción en que se oponen los mecanismos para su logro y los mecanismos para su impedimento. En este sentido, este típico episodio de enredo es estructuralmente comparable a otros diversos que se leen en las novelas: concretamente, aquellos en los que un (o una) rival pretende la seducción del (o de la) protagonista o, en historias secundarias intercaladas, de algún otro personaje (como el Cnemón de Heliodoro por parte de su madrastra).

Estas interpretaciones de De Carlos Villamarín conllevan, en fin, una visión atomizada y muy limitada del amplio fenómeno representado por el

---

<sup>31</sup> Aunque ya el lector lo habrá advertido, convendrá señalar que "argumento" aquí (tal como es empleado por la autora citada) no se corresponde con el tecnicismo *argumento* que nosotros hemos utilizado en algunos trabajos como equivalente preferible a *historia* (*story*) y por oposición a *trama*. Y desde luego empleamos ahora "trama" en su sentido más corriente (como tecnicismo siempre *trama*).

engaño<sup>32</sup>, aparte del empleo de una terminología muy imprecisa y equívoca. Lo primero es grave en el género novelesco, incluso ya en sus textos más antiguos, por cuanto la novela tiende a integrar los motivos en tramas episódicas o globales, de modo que los motivos pierden su consistencia autónoma y retoman una función de meras piezas o ingredientes y, por tanto, deben ser analizados como tales. Y lo segundo nos impide estar acordes en qué entendemos cuando empleamos cada término, desde el momento en que no nos hemos puesto previamente de acuerdo en su sentido y, sobre todo, por su uso en algunos casos poco apropiado o equívoco.

**2.2.** También A. Billault en un libro publicado inmediatamente después<sup>33</sup> ha tocado diversos (y dispersos) aspectos del engaño o vinculados al engaño: muertes aparentes (pp. 202-205) y reconocimientos (pp. 217-221), pero todos dentro de un capítulo centrado en el tema global de la aventura, lo que nos aleja mucho de nuestra perspectiva. O, dicho de otro modo, a Billault un motivo como el de la muerte aparente le interesa como peripecia, mucho más que como engaño. Aun así, su apartado sobre las muertes aparentes ofrece algunas observaciones que pueden interesarnos. Por ejemplo, su distinción entre casos como la segunda de Leucipa y la de Cariclea en la cueva, en los que se da como motivo suplementario una suplantación (buscada -debe añadirse- en el primer caso, casual en el segundo), y otros en los que no hay suplantación, es decir, no hay cadáver, sino sólo algún tipo de simulación (también intencionada o casual, añadimos). El reparto de esta tipología no debe atribuirse al azar: "Chariton et Xénophon d'Éphèse paraissent plus enclins au pathétique, tandis qu'Héliodore et Achille Tatius empruntent la voie du baroque qui mène à la comédie" (p. 203). Un punto en común de todos los casos es que terminan bien y no trágicamente (al modo, por ejemplo, de Romeo y Julieta): o bien la pretendida víctima reaparece o bien recibe

---

<sup>32</sup> No queremos entrar en imprecisiones o deslices, como es el de hacer encajar sin matices Longo 3.16-20 (episodio de Licenion) entre los casos de seducción y adulterio, más particularmente como "el viejo motivo de los adúlteros y las estrategias ideadas por éstos para salir de una situación comprometida" (p. 251). Y es que en el episodio de Licenion, si bien se da esta situación y este tipo de engaño al esposo (en realidad la expresión de Longo -τούτω γύναιον ἦν επακτὸν ἐξ ἄστεος: 3.15.1- es bastante ambigua sobre el *status* de esta pareja), lo relevante no es el adulterio y sus elementos añadidos, tema sobre el que pasa ligeramente el autor, sino la seducción de Dafnis planteada como lección de amor. Estamos ante un caso bien distinto del de las apasionadas adúlteras de Jenofonte de Éfeso, de Apuleyo o de Heliodoro. En la novela griega el adulterio conlleva una condena moral; en el caso de Longo, como el adulterio en sí es irrelevante, no hay condena (como bien subraya la propia De Carlos Villamarín).

<sup>33</sup> *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, 1991.

un auxilio que le permite en realidad no morir. Y Billault hace notar que en el primer caso (reaparición) "l'épisode constitue à lui seul une entité, dans le second, il est le point de départ de nouveaux événements" (*ibid.*).

Estamos ante unas observaciones a las que se les pueden oponer algunos reparos. En primer lugar, la distinción entre muerte aparente como hecho simple y el mismo hecho en su grado complejo, con suplantación, se corresponde con una tendencia general de la producción novelesca griega y que no sólo se puede calificar de barroquizante: en los casos citados de suplantación hay, además, *engaño externo*, lo que introduce una dimensión narrativa nueva. Una conclusión que nos confirma la importancia de tener en cuenta esa diferenciación que hemos establecido anteriormente. En segundo lugar, una muerte aparente que luego condujese a un desenlace trágico sería incompatible con el final feliz obligado en el género, del mismo modo que el suicidio de los protagonistas es impensable, por más que los héroes, y en algún caso la heroína, amenacen con él. Y, en tercer lugar, el tipo de muerte aparente *asistida* (con un auxilio) no es el único que arrastra consecuencias posteriores.

Billault, en un motivo como el de la muerte aparente, comete también evidentemente de nuevo el error de examinarlo por separado, no formando parte de un entramado más complejo: así, la segunda muerte aparente de Leucipa (¿llamaríamos auxilio ahí a la forzada suplantación?) es la que desencadena la posibilidad del largo episodio de Mélite, mientras que su primera muerte aparente, en cambio, tiene supuestamente consecuencias mucho más limitadas, pero a la vez se liga, por ejemplo, con la reaparición de ciertos personajes secundarios (Menelao y Sátiro) que son los que llevan a cabo ingeniosamente el engaño. Por tanto, los hechos no son tan simples como Billault los describe.

Otro dato observado por Billault es que las muertes aparentes sólo afectan a la heroína, una afirmación que debe entenderse en sus justos términos: "Les héros peuvent passer pour morts, mais l'on ne voit jamais leur corps inerte" (pp. 203 s.). Lo que le lleva a una aguda conclusión: "La raison en est peut-être le lien particulier qui unit ces épisodes au thème de la fidélité amoureuse", para añadir esta cadena de razonamientos: hay una vinculación entre la pureza y la muerte aparente; las heroínas están destinadas a sus enamorados, y todo, incluso la muerte, debe contribuir a este fin; en cambio, los héroes, portadores del deseo, no pasan por una muerte aparente: son ellas, que no manifiestan el deseo, las que la padecen... Los argumentos pueden parecer un tanto confusos y lo mismo las razones aducidas para cada caso concreto, pero el hecho constatado es indiscutible: son las heroínas las que suelen sufrir este tipo de accidente, lo que, insistimos, debe ser entendido en los términos en que Billault lo expresa, puesto que generalmente un héroe puede a lo sumo estar a punto de morir (así Quéreas, que bordea el suicidio y el riesgo de la crucifixión, o Habrócomes o Teágenes o

Ródanes en *Babiloniacas*, condenados igualmente a muerte) o pasa durante un tiempo por muerto (así también Quéreas para Calíroo y Dionisio), pero, como viene a decir Billault, sus "cadáveres" no aparecen en los relatos; o más bien, no hay una *real* muerte aparente. Es la heroína la que pasa por esta "prueba". En opinión del mismo autor, "les morts apparentes y gagnent une valeur exemplaire. Elles sont une épreuve où se montrent toute la violence, tout le malheur que la passion peut apporter avec elle" (p. 205). O, de otro modo, habría una relación entre muerte aparente y pasividad erótica femenina, en el doble sentido de ser tanto ejemplo de la castidad o fidelidad a ultranza como víctima de la violencia erótica.

Naturalmente, pueden surgir dudas ante esta interpretación. Por lo pronto, existe alguna excepción a la regla de la muerte aparente femenina: en *Babiloniacas* en el episodio de las avispas ponzoñosas son los dos protagonistas los que pasan por muertos (74a40-74b5). Y en Aquiles Tacio 7.1-3 es Leucipa la aparente víctima de un asesinato, sin que su cadáver pueda lógicamente estar a la vista. Además, aunque sea dicho sólo de paso, seguramente se podría defender idéntica conclusión respecto a todos los otros motivos del acoso y desdichas que padece la heroína. Por ello el tema puede verse desde algunas otras perspectivas. Por ejemplo, que la posibilidad de sufrir más trances desgraciados, con una mayor variedad, aumenta al ser superior el número de peripecias por las que pasa la protagonista novelesca, si bien este argumento serviría para explicar una diferencia en cifras, no el hecho indudable de que el héroe, salvo alguna excepción, no padece *reales* muertes aparentes. Un segundo argumento es probablemente más digno de consideración: el papel de la heroína no sólo suele ser más pasivo como *héroe víctima*, en términos de Propp, sino que es a la vez un personaje buscado y seguido por su amado (*héroe buscador* en la misma terminología); luego el papel de la heroína es más propicio a cualquier tipo de motivo, y no sólo el de la muerte aparente, que suponga ocultamiento, suplantación, disfraz o supuesta desaparición, en la medida en que todos estos motivos acrecientan la dificultad de la búsqueda y del éxito del protagonista masculino. Cuando en *Babiloniacas* el motivo se amplía a la pareja protagonista la razón está en que ambos son objeto de persecución. Todo lo cual significa, según nuestro modo de ver, que Billault con el análisis aislado de un solo motivo ha creído encontrar una explicación que en realidad (aunque adecuadamente rectificadas y ampliadas) es válida para un conjunto de motivos.

2.3. Otra autora que ha tratado nuestro tema, pero igualmente de modo muy parcial, ha sido F. Létoublon<sup>34</sup>. En su libro roza (*rozar* creemos que expresa bien

---

<sup>34</sup> *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden-New

su modo de mariposear elegantemente entre las materias más diversas, sin detenerse nunca en ellas) algunos aspectos novelescos que deben integrarse en el engaño, en particular el que considera *topos* de los amantes travestidos en "hermanos" (pp. 151-153) y las mentiras (pp. 171-174). El estudio de Létoublon - debe aclararse- está en la línea de un libro de G. Molinié<sup>35</sup> donde la referencia es la novela antigua, pero lo que realmente importa es la persistencia de los tópicos en la posteridad.

Ambos motivos deben examinarse detenidamente en el análisis particular del engaño en cada autor, por lo cual debemos aplazar una crítica en pormenor. Sin embargo juzgamos que no está de más anticipar aquí también ciertas observaciones.

Respecto al motivo de los falsos hermanos lo primero que debe decirse es que en la novela griega no es aún un *topos* sino un hecho aislado, y ya es un indicio de ello el que Létoublon deba referirse al único caso mencionable, que se da en Heliodoro. Debemos añadir que en este relato no se trata de un engaño simple, sino que es recurrente en el relato, va acompañado de una historia falsa (1.22.2 s.), con fines muy concretos, sobre todo el de que los dos amantes no sean separados (cf. 1.25.6), y a la vez, al menos para el lector, está vinculado al motivo de la falsa, pero más transitoria paternidad de Calasiris (cf. 2.22.4) y de Caricles (cf. 10.34.3-37.2). Hay, pues, una relación fraternidad/paternidad montada sobre una triple falsedad. Pero, debemos añadir aún, en ningún momento la falsa fraternidad pasa al nivel del *engaño externo* (el lector sabe desde el principio de la novela que se trata de dos amantes), mientras que una de las falsas paternidades en apariencia sí, puesto que el lector, cuando Calasiris se refiere a sus hijos, sospecha que alude a Teágenes y Cariclea, pero a la vez sabe que ambos amantes no son hermanos. Se le exige, pues, al lector, como siempre en Heliodoro, una reflexión sobre el texto, una actitud de activa colaboración.

Por otra parte, debe señalarse también que el motivo de los falsos hermanos en buena lógica sólo podía aparecer en el momento en que el género novelesco abandona o relaja la situación de separación, permanente o al menos bastante frecuente, que la novela imponía a la pareja protagonista en sus primeros tiempos. Pero también lógicamente permitir o facilitar el motivo con una más continuada compañía no significaba desde luego que aquél hubiera de darse, como muestra el caso de Aquiles Tacio, que sitúa a su pareja protagonista en situaciones bastante comparables a las de Heliodoro y no ha recurrido en cambio a tal invención.

---

York-Köln, 1993.

<sup>35</sup> *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, 1982.

Létoublon plantea, de modo adyacente al tema de los falsos hermanos, una cuestión que sin embargo nos parece, además de un tanto inexacta también, ajena al tema mismo y a su relación con el engaño. Dice la estudiosa francesa que en la novela griega "le *topos* est d'autant plus claire que les héros n'ont pas de véritables frères ou soeurs". Este dato es en general cierto y es válido desde luego para los protagonistas de Heliodoro, pero igualmente tiene sus excepciones: Dafnis tiene un hermano y de hecho tuvo algunos otros a los que se alude en el texto (*cf.* sobre todo 4.24.1 s.); Clitofonte tiene una hermana, Calígona, si bien no uterina; y la protagonista de Antonio Diógenes viaja acompañada de un hermano. Pero lo que importa sobre todo es preguntarse si el que los protagonistas tengan o no otros hermanos posee alguna relevancia para la relación de la falsa fraternidad, y la respuesta creemos que difícilmente puede ser positiva. En nuestra opinión, se trata sólo de la irrelevancia general de lo que cabe llamar la *prehistoria novelesca*, es decir, los sucesos previos al inicio del relato, al encuentro erótico, y que es típica sobre todo de la primera etapa del género: uno de tantos modos o hábitos que se quiebran en el paso a la etapa de madurez. La familia en general es bastante irrelevante en las novelas<sup>36</sup>, o tiene una relevancia menor, dentro de los componentes satélites o secundarios, y sólo adquiere alguna consistencia con el tránsito a la fase sofisticada. El que los protagonistas partan para un viaje, sean cuales sean las razones o móviles de este viaje, es un modo de desarraigo, de alejarlos de la tutela familiar, pero la familia es una institución a la cual vuelven sin embargo, en el contexto de su retorno a la *patria-hogar*<sup>37</sup>. El que Calígona sea no una hermana, sino una hermanastra, es obligado para que pueda desempeñar el papel de "rival" erótica (involuntaria desde luego) de Leucipa. Si tiene un cierto peso, pues, y es necesaria en la historia no es por ser hermana o hermanastra, sino como "rival" amorosa. Por consiguiente, no debemos ir más allá en la interpretación: para la falsa fraternidad parece ser indiferente la existencia o no de otros hermanos de los protagonistas. Pero merecía la pena citar esta propuesta de Létoublon en particular para que se pueda observar hasta qué punto el tema del engaño se ve contaminado, en los estudios recientes, con otros aspectos del relato, ajenos a él.

Létoublon estudia igualmente, como decíamos, el capítulo de las mentiras (pp. 171-174). En este concepto encajan "les histoires mensongères qu'inventent les personnages pour se sauver du danger" (p. 171). Y desde luego mentiras puntuales, que no forman un plan o una historia, disfraces (así, el de Clitofonte

---

<sup>36</sup> Ver de la propia Létoublon pp. 81-86, donde trata del tema de la familia.

<sup>37</sup> Mucho nos tememos también que cuando hoy hablamos de la irrelevancia de la familia en la novela griega estemos pecando de una perspectiva anacrónica, dado el peso que la familia puede tener en la novela moderna; pero si establecemos la comparación con otros géneros antiguos (la épica, el drama) las diferencias no son notables en absoluto.

con vestidos de Mélite cuando huye de la prisión, o los de Calasiris y Cariclea como mendigos) y ciertas actuaciones de Calasiris que muestran sus "dons pour la fiction, par exemple quand il invente pour Chariclès la mise en scène de médecine magique capable selon lui de soigner la maladie de Chariclée" (p. 173). Y naturalmente apela como modelo remoto al gran mentiroso Odiseo y sus cuentos autobiográficos fingidos.

De nuevo nos encontramos, como es fácil apreciar, con un análisis superficial y poco clarificador. Materiales muy diversos entran en el mismo saco y una vez más se cometen imprecisiones. Una muy clara es la de atribuir a Calasiris, no estrictamente una suplantación, pero sí una artimaña, que queda aislada en sus actividades en ese episodio. Lo cierto es que, en primer lugar, este personaje se presenta como el típico sacerdote-sabio, con una entidad por tanto que realmente posee. Y así lo entiende justamente Caricles. Calasiris le ha hecho creer que Cariclea padece el efecto de un mal de ojo (ὄφθαλμόν τινα βάσκανον ἐπεσπάσατο: 3.7.2) y por ello Caricles le pide ayuda, al entender que el sabio sacerdote es un perfecto conocedor de éste y otros muchos fenómenos: ἀλλὰ βασκανίαν ἔοικε τῷ ὄντι νοσεῖν καὶ δῆλον ὡς καὶ ταύτην διαλύσαι βουλήσῃ φίλος τε ὦν καὶ τὰ πάντα σοφός (3.9.1). Calasiris engañará desde luego a Caricles, pero no porque proceda a atribuirse unas condiciones que no tiene, sino porque utiliza medios persuasivos para orientarlo en la dirección inapropiada, tal como luego le hará creer en un rapto que no ha existido. En segundo lugar, en su contacto con Cariclea, lejos de reducirse a una "mise en scène", "cura" realmente a la joven de su secreta dolencia, de modo que su actuación posee una ambivalencia que depende de quién sea su interlocutor (Caricles o Cariclea). Y, en fin, Létoublon no observa que esas actuaciones de Calasiris forman realmente parte de un entramado engañoso complejo.

2.4. Aunque su tema no sea en absoluto el engaño, sino más bien todo lo contrario, como ya su título indica, es muy provechosa la lectura de un artículo de M. Kaimio<sup>38</sup> en el que descubre ciertos mecanismos en el relato de Caritón con los que éste se relaciona, digamos pedagógicamente, con su público. Este público (en el sentido de "implied audience", el "implied reader" de W. Iser), como ya subrayara Hägg en un artículo que hemos mencionado (n. 5), correspondería a un tipo de lector supuestamente inexperimentado al que el autor *guía*, un hecho propio, según Hägg y Kaimio, de las novelas primerizas. A Kaimio sin embargo le interesan en particular aquellos recursos que pretenden guiar emotivamente al público.

---

<sup>38</sup> "How to enjoy a Greek Novel: Chariton Guiding his Audience", *Arctos* 30, 1996, pp. 49-73.

Entre los medios empleados para esa colaboración del autor en la lectura estarían elementos como las retrospectivas y resúmenes y cierta clase de anticipos presagiadores de futuros sucesos. Naturalmente, tal actitud de estos novelistas más antiguos choca de modo frontal con la de un novelista que, como quiera que sea y con los métodos que sean, juega con el lector, como puede ser Heliodoro, pero éste ya no es el tema de Kaimio. Un anticipo evidente es, por ejemplo, Caritón 1.1.4, cuando alude a los planes de Eros. Los sucesos venideros no son previsibles para el lector por simple deducción a partir de datos del texto; son simplemente anunciados por el autor.

Respecto a este punto tenemos dos observaciones que hacer. La primera es la más elemental y el propio Kaimio la apunta en su trabajo al citar también un pasaje como 1.6.2, en el que el narrador expresa retóricamente sus dificultades ante una descripción y busca reforzar no la curiosidad del lector sino su admiración. Kaimio sin embargo lo une todo en el mismo fenómeno: "With such expressions, the audience is not only encouraged to be attentive, but very often promised to be soon hearing something strange, unexpected or wonderful"... "the author requires admiration from the audience" (p. 52); y luego: "A similar effect on the reader is achieved with authorial comments promising a wonderful, unbelievable turn of fortune (παράδοξον, ἄπιστον)" (p. 64). Pero todos estos hechos creemos que no corresponden al mismo nivel. Y la segunda dificultad, nacida también de esa acumulación inapropiada, estriba en que una parte de esos medios para *guiar* al lector puede ser contemplada desde una perspectiva muy distinta: justamente no para *guiar*, sino, como Kaimio también reconoce, para asombrar y llenar de inquietud o expectativas al lector. Y Kaimio por ello añade: "Most often the emotion called for is suspense" (*ibid.*), con lo que sí nos aproximamos al tema del engaño.

En realidad estamos ante un fenómeno mucho más complejo que la alegada *guía* del autor: el de su *injerencia* en el texto, que es especialmente frecuente en el caso de Caritón y que hemos analizado en otro lugar<sup>39</sup>. Todos los casos de injerencia tienen en común precisamente la intromisión, la presencia, del autor o narrador, que se atribuye así una muy diversificada función de *acompañante* (más que de *guía*) del lector, de consejero incluso (las injerencias pueden, y con frecuencia suelen, tener un fondo moral), si bien a veces se trata sólo de intervenciones de un tipo dictado por la retórica, como en el ejemplo aducido antes. Las injerencias son a su vez una derivación de la *omnisciencia* autorial, pero no un resultado obligado o natural de ésta, ya que hay autores como Jenofonte de Éfeso que, aun siendo omniscientes, tienden a evitarlas. La injerencia es frecuentemente un hecho opuesto a la intriga y al engaño, y desde luego

<sup>39</sup> En el artículo citado en n. 2, §§ 2.1-7 sobre todo.

lógicamente en especial al *engaño externo*, por más que a veces, como observa Kaimio, pueda crear expectativas con cierta dosis de *suspense*. Pero, sea como sea, le proporciona al lector información, que, de ser cierta, como lo es en el caso de Caritón, desplaza cualesquiera posibilidades de *engaño externo*.

Kaimio igualmente señala que el propio Caritón plantea ciertas expectativas por parte de un personaje que luego resultarán falsas o que el lector sabe ya que son falsas, lo que complica aun más esta técnica. Por ejemplo, cuando Calíroo al volver en sí en su tumba y en su monólogo angustioso imagina que Quéreas puede estar ya planeando una nueva boda (1.8.4) o cuando Quéreas, en cierta equilibrada correspondencia, cree en 5.10.7-9 que Calíroo ama a otro (Dionisio), lo que le induce a intentar el suicidio. En ambos ejemplos el lector sabe perfectamente, porque ha seguido paso a paso los hechos, que esa suposición o acusación es errónea. Esta falsa suposición corresponde -en un nivel exclusivamente interno- al personaje, que no tiene la información adecuada, que el lector en cambio sí posee. Como dirá Kaimio más adelante, "often they [the readers, the audience] know better than the characters, because the author has informed them of the true state of the affairs" (p. 54). Es decir, en una formulación de extrema claridad, al *autor omnisciente* corresponde en esta novela primitiva un *lector* prácticamente *omnisciente*. Los novelistas sofisticos a su vez y especialmente Aquiles Tacio y Heliodoro "have other and more subtle ways of activating the audience" (pp. 70 s.). Pero el análisis de Kaimio de esta nueva etapa es mucho menos interesante para nosotros, precisamente porque esa nueva orientación de la novela rompe con esos recursos ingenuos de la etapa más primitiva.

**2.5.** Quebrando el orden cronológico, hemos dejado para el final un trabajo de hace ya unos años y bien conocido, pero que por su densidad y originalidad merece unas consideraciones particulares. Nos referimos a un artículo de J. J. Winkler<sup>40</sup> en el que se plantearon ciertas cuestiones directamente relacionadas con nuestro tema. Centrado, como ya indicaba su título, en la novela de Heliodoro y en el atractivo y problemático personaje de Calasiris (y de paso también en el de Cnemón, en la confrontación de sus dos relatos), el artículo de Winkler sin embargo toca algunos puntos que son de extremo interés e incluso, como se ha visto ya (§ 1.2), plantea referencias teóricas que desbordan el marco de un estudio particular de nuestra materia en el texto de Heliodoro, lo que justifica su discusión en este lugar, pero sin que ello sea obstáculo para que volvamos a discutir este trabajo cuando tratemos concretamente el engaño en el texto de Heliodoro. Por

---

<sup>40</sup> "The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopia*", *YCS* 27, 1982, pp. 93-158.

supuesto, tal como hemos practicado con algunas de las contribuciones citadas anteriormente, sólo nos detendremos por ahora en ciertos aspectos relevantes y de carácter más general.

Winkler trató de resolver las contradicciones que algunos han señalado en la conducta del sabio sacerdote mostrando su unidad y coherencia, en función además de la coherencia del propio Heliodoro como autor. La de Calasiris sería así no ya una "honorable mendacity" (p. 93), sino un perfecto ejemplo de sabiduría narrativa. Digamos antes de nada que los postulados de Winkler, tanto los expuestos en este largo artículo como los desarrollados en otros trabajos, como su libro sobre la novela de Apuleyo<sup>41</sup>, han sido muy discutidos<sup>42</sup>. Sus planteamientos ciertamente son siempre sutiles y con frecuencia levantan la crítica de un modo casi obligado, pero también es innegable que son muy estimulantes. Y para nosotros, en el caso que nos ocupa, poseen el particular atractivo de que tienen en cuenta la perspectiva externa o de relación entre el texto y el lector, tan descuidada en cambio por otros.

Partiendo de la distinción de conceptos como *sorpresa* (*surprise*) y *suspense*, como efecto, la primera, de la ignorancia y, el segundo, del conocimiento, Winkler nos dice lo siguiente: "Generally speaking, whereas the other Greek novelists do contrive some surprises, though very little suspense, Heliodoros regularly manipulates points of view so as to contrast and highlight states of relative knowledge and ignorance. These are calculated to produce neither pure suspense nor pure surprise, but rather states of partial knowledge: provocative uncertainties, riddling oracles, puzzles and ambiguities. All these forms of relative knowledge and ignorance are cases of *incomplete cognition*, a phrase which I will use to analyze several conscious strategies of the author, and which I regard as the fundamental principle of Heliodoros' narrative technique. The focal point in this game of knowledge and ignorance must always be the reader, who is by turns puzzled and enlightened in a shifting chiaroscuro of ironie, half-truths and recognitions" (p. 95)<sup>43</sup>. De los mecanismos o principios que Winkler detecta en la conducta de Heliodoro como narrador nos importa destacar aquí el aplazamiento (*postponement*: p. 103), que nosotros también hemos titulado

---

<sup>41</sup> *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*, Berkeley-Los Angeles-London, 1985.

<sup>42</sup> Cf., por ejemplo, R. Van der Paardt, "Playing the Game", en *Groningen Coloquia on the Novel I*, Groningen, 1988, pp. 103-112, o el más reciente libro de Th. Paulsen, *Inszenierung des Schicksals: Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*, Trier, 1992.

<sup>43</sup> En un sentido bastante semejante, pero desde luego sin unas consecuencias comparables a las sacadas por Winkler, se orienta el artículo ya citado (n. 26) de Morgan sobre los *acertijos* narrativos planteados por Heliodoro.

ya en algún otro lugar y aquí mismo *dosificación informativa*<sup>44</sup>. De su relieve en el texto de *Etiópicas* no hay duda alguna. Pero la insistente concentración del interés de Winkler en Heliodoro, aunque en alguna ocasión haga alguna referencia (por contraste sobre todo, como ocurre en p. 96) a otros novelistas, creemos que le ha hecho perder una adecuada perspectiva. Ello le lleva a subrayar una pretendida unicidad y rareza de este relato, lo que es indudablemente arriesgado. Una comparación sobre todo con Aquiles Tacio hubiera sido especialmente fructífera. Y es que la impresión que el autor parece pretender que saquemos es la de que, frente a tantas sutiles ambigüedades de Heliodoro, los restantes novelistas constituyen un grupo bastante compacto definible por sus recursos simples y sus elementales estrategias narrativas, lo que desde luego no es cierto.

Sea como sea, en los dos mecanismos resaltados por Winkler, y esto nos importa mucho aquí, el destinatario no es sólo algún o algunos personajes, sino el propio lector, siendo en este punto el acercamiento a Aquiles Tacio precisamente una cuestión, para nosotros, decisiva e imprescindible.

**2.6.** Partiendo del análisis de ciertos ejemplos, Winkler llega a la conclusión de que en Heliodoro se premiaría el nivel de la ficción y del equívoco (el juego con el título de "padre", como con el de -falso- "hermano" se desarrolla a lo largo de la novela una y otra vez) frente al nivel de la supuesta *realidad* relatada. Heliodoro operaría con dos niveles, el de esta *realidad* narrada en su ficción novelesca y el de la ficción o simulación dentro de la ficción novelesca. Esto se conjuga armónicamente con el juego de los equívocos y con la necesidad de leer interpretativamente el texto, construido con una visión neoplatónica y por tanto alegórica. Para Winkler el trasfondo enigmático de la novela de Heliodoro se asienta en el hecho de que su núcleo argumental, el del nacimiento de Cariclea, es ya en sí un portento que trasciende la realidad normal y de ahí la necesidad de una reinterpretación más allá del juego de las apariencias: "The answer is that the originating event, Charikleia's conception and birth, is a marvel which cannot adequately and plausibly be conveyed in ordinary terms" (p. 119). La novela de Heliodoro se desenvuelve, pues, como un tratado neoplatónico, en el nivel de la interpretación: de un lado las falsas interpretaciones, que arrancan de la simple y aparente realidad o de los conocimientos corrientes, y de otro la correcta interpretación, cuyo agente básico es el sabio sacerdote Calasiris, dotado de divina clarividencia. Para Winkler, al lector, situado entre los intérpretes inadecuados (Cnemón sería el lector e intérprete inadecuado que el autor nos pone como modelo) y el intérprete perfecto (Calasiris), se le encomienda la tarea de aprender a leer, es decir, a interpretar, el relato.

---

<sup>44</sup> Cf. § 1.1 y n. 2.

Todos estos supuestos conllevan un haz de cuestiones que no podemos todavía plantear aquí. Lo que nos importa ahora es que Winkler se inclina por la trascendencia como sustrato del texto de Heliodoro, lo que representa una apuesta arriesgada aun con la ventaja de aplicarse a un autor de talante decididamente intelectual y, con mayor precisión, vinculado a una filosofía tan trascendentalista como la neoplatónica. Por ello merece la pena que nos refiramos, aunque sea un tanto apresuradamente, a una de las estrategias practicadas por Heliodoro, que es la de las disyuntivas ofrecidas por el autor para la explicación de algunos hechos. Esto es tan repetitivo que -en el parecer de Winkler- debe responder a un método, de clara intención y que no habría duda de que encajaría en el mismo sistema. Se discute por ello una propuesta previa de J. Morgan<sup>45</sup>, el cual defiende que tales alternativas son simplemente un recurso típico de géneros como la historiografía, que de este modo subrayan la impresión de estar señalando la solución verdadera. Si un historiador admite su ignorancia en ciertas cuestiones, está de algún modo enfatizando indirectamente su conocimiento riguroso cuando en otros casos aporta una solución o una información. Estaríamos, en Heliodoro, ante una "historiographical pose". Winkler admite esta propuesta para aquellas alternativas que se refieren a hechos ("documentales"), que señalan una incertidumbre acerca de cuestiones naturales, etc. Pero la rechaza cuando Heliodoro se enfrenta con explicaciones entre las cuales hay una sobrenatural.

Desde nuestro punto de vista, la explicación de Morgan es sin embargo más convincente, mientras que la de Winkler, como sucede más veces en su artículo, peca de exceso de sutileza. Pero, también desde nuestra propia perspectiva, entendemos que este juego de alternativas corresponde al mismo talante con que están planteados los equívocos a que anteriormente nos referíamos. Todo ello contribuye a mantener al lector en un grado suficiente de incertidumbre. Creemos que el error de Winkler está en no haber distinguido la pretensión de trascendencia neoplatónica del texto y lo que es el puro juego literario, en el que insistió ya un autor como V. Hefti<sup>46</sup> y que estimula la atención del lector y lo arrastra placentera y curiosamente página tras página. Es, si se nos permite poner un ejemplo, como si en *Don Quijote* no pudiéramos distinguir entre, de un lado, el planteamiento filosófico, ético, que subyace a la complementariedad de las dos figuras centrales del relato y, de otro, los juegos literarios narrador-lector, entre los que corretean Cide Hamete y los "cronistas" de la Mancha. La

---

<sup>45</sup> Ya en *A Commentary on the Ninth and Tenth Books of Heliodoros' Aithiopia*, Diss. Oxford, 1978, pp. LXI-LXXIX, 69, 73, 95 s., 470 s. y 596, así como en "History, Romance and Realism in the *Aithiopia* of Heliodoros", *Classical Antiquity* 1, 1982, pp. 221-265, en especial pp. 229-232.

<sup>46</sup> *Zur Erzählungstechnik in Heliodors Aethiopia*, Diss. Wien, 1950, sobre todo p. 113 ss.

sacralización absoluta de un texto tiene sus riesgos y mucho nos tememos que Winkler haya caído en esta trampa. Y es este segundo nivel el que nos interesa especialmente a nosotros y nos devuelve al punto planteado por Winkler con su distinción entre *sorpresa* y *suspense*. Y a la cuestión del engaño como artificio literario.

Exclusivamente desde el punto de vista que nos interesa, creemos que el otro error cometido por Winkler es el ya apuntado del aislamiento a que sometió a Heliodoro y que tiene mucho que ver con esa sacralización. Su fin era estudiar unos hechos concretos dentro de la planificación de *Etiópicas*, y nadie puede exigirle que observase a la vez toda la novela precedente. Pero tampoco hay duda de que esa observación le hubiese enseñado que, al atribuir a Heliodoro aisladamente un planteamiento novelesco particular, podía correr el riesgo de ignorar que estamos ante un fenómeno de más amplio alcance en la progresión o maduración del género y que, en consecuencia, sus propias interpretaciones podían resultar sesgadas por esa misma desatención. La sacralización y el trascendentalismo neoplatónico han expulsado lo que podría haber sido un examen de recursos literarios en los que la comparación es una metodología muy provechosa.

Esto es lo que, en nuestra opinión, ha ocurrido. Y se cae en la cuenta de esta consecuencia en cuanto se percibe que la conducta literaria de Aquiles Tacio supone planteamientos, si no idénticos, sí cercanos, y que todo conduce a la idea de que en determinado momento la novela, o al menos cierta corriente novelesca, tomó decididamente un camino que la diferenciaba de modo radical de la novela precedente. Y una de las diferencias está esencialmente en la relación entre el narrador y el lector, y en especial en la atención al juego literario del engaño. Es éste un hecho ya observado por Fusillo, que concretamente, pero sólo de pasada, hace notar en su libro ya citado varias veces la conducta al respecto de un Caritón, cuyo lector, añade, sabe siempre más que los personajes, "a differenza che in Achille Tazio e in Heliodoro"<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Remitiendo para el uso "di una focalizzazione ristretta" (p. 47, n. 63) a B. Effe, "Entstehung und Funktion 'personaler' Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike", *Poetica* 7, 1975, pp. 135-157.

En fin, creemos que la lectura de estas páginas y esta revisión de algunas publicaciones previas que rozan o entran de pleno en nuestro tema muestran la necesidad de indagar más en la materia del engaño en la novela griega antigua.

**M. Brioso Sánchez**