

## EN TORNO A LA “IMPOSTURA DRAMÁTICA” EN LA NOVELA GRIEGA. COMENTARIO A UNA ÉCFRASIS DE ESPECTÁCULO EN HELIODORO

*José Guillermo Montes Cala*  
*Universidad de Cádiz*

En este artículo el autor trata de profundizar en el estudio de un fenómeno peculiar de la novela griega, la “impostura dramática”, a través del comentario de una écfrasis de espectáculo en las *Etiópicas* de Heliodoro (7.6.1-7.8.2). El análisis detenido de los términos teatrales contenidos en este pasaje descriptivo viene a demostrar que Heliodoro no sólo está interesado por las manifestaciones externas de la teatralidad, sino también por la dimensión literaria de la obra dramática.

In this article the author has tried to study in depth the “Dramatic Imposition”, a peculiar literary device in Greek Novel, by commenting on a description of spectacle in Heliodorus' *Aethiopica* (7.6.1-7.8.2). The detailed analysis of stage-terms in this ecphrasis proves that Heliodorus is not only interested in the external signals of the dramatic work, but also in its literary structure.

1. El *modus* dramático actúa en la novela griega como una especie de “modalidad profunda” que impregna en grados diversos su textura narrativa. Una vez desencadenado el *proceso de la impostura*, mediante el cual el novelista se convierte por un momento en dramaturgo, el género novelesco en dramático y el lec-

tor en espectador, también es posible simular la doble dimensión, *literaria* y *espectacular*, de todo texto dramático.

Para un estudioso como Walden<sup>1</sup> la superioridad de las *Etiópicas* de Heliodoro sobre la restante producción novelística griega se debía en gran medida al "dramatic feeling" del autor, como puede comprobarse por las numerosas citas de dramaturgos precedentes (y, en especial, de Eurípides) así como por el frecuente uso, generalmente metafórico y con aparentes impropiedades e incorrecciones, de términos escénicos. El casi centenario trabajo de Walden, meritorio en otros muchos aspectos, presenta, empero, dos inconvenientes: el primero, clasificar los "stage-terms" como *disiecta membra*, sin atender con el rigor deseado a sus posibles relaciones contextuales; el segundo, aplicar un método de análisis que podríamos denominar *externo*, en el sentido de que si bien contempla el elemento dramático en la novela como *representación teatral*, es decir, en su dimensión extraliteraria de *espectáculo* (una dimensión, por lo demás, de notoria e incontestable relevancia), desatiende unas veces y otras no entiende la dimensión literaria del fenómeno<sup>2</sup>.

Es cierto que este "dramatic feeling" no es un rasgo particular de este novelista, como ya observó Walden<sup>3</sup>. Desde Caritón el gusto por una cierta *impostura dramática* es un fenómeno recurrente en la novela<sup>4</sup>. Tanto Caritón como Aquiles Tacio frecuentan la terminología teatral en sus respectivas novelas, pero sólo en Heliodoro encontramos, como apunta Bartsch<sup>5</sup> con agudeza, un rasgo diferencial de suma importancia: "the *structure paradigm of the play* maintained throughout the work, and not just introduced to excuse an unlikely coincidence by stressing how unreal and like a play the coincidence seems". En otros términos, la "impostura dramática" en la novela de Heliodoro no sólo alcanza a incidentes aislados, sino a secuencias enteras y a sus resultados. Heliodoro llega por momentos a travestir su condición de novelista con el ropaje del dramaturgo. Hacia la consideración de este "travestismo" y sus implicaciones literarias apuntan las presentes páginas.

2. El sentimiento dramático de nuestro novelista se materializa asimismo en un buen número de pasajes descriptivos, donde "a few individuals or a group of

<sup>1</sup> "Stage-Terms in Heliodorus's Aethiopica", *HSCPh* 5 (1894) 1 s.

<sup>2</sup> De hecho el estudio de Walden tan sólo pretende ser "a collection of the all the stage-terms used by Heliodorus" (p.2); términos teatrales cuyo libre uso por nuestro novelista parece revelar, según este autor, su directa extracción de la vida teatral del momento. De poco creíble califica Walden la posibilidad de que su uso, a menudo poco claro y cuidado, contenga "antiquarian references" al teatro ya hacía varios siglos periclitado; más bien hemos de creer -concluye- que está haciéndose eco del uso corriente entre el público de su tiempo. Por ello deben explicarse sus continuas impropiedades e incorrecciones.

<sup>3</sup> *Art. cit.*, p.2 n.1.

<sup>4</sup> Un pasaje de su *Quéreas y Calíroa* como el de 5.8.2 donde el autor nos describe con tonos notoriamente teatrales el aspecto del tribunal del Gran Rey persa en Babilonia, me parece suficientemente esclarecedor al respecto.

<sup>5</sup> *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius* (Princeton University Press, 1989) 129 n.13.

people form an emotive crowd that functions as audience”<sup>6</sup>. De entre ellos el asedio de la ciudad de Menfis, descrito por Heliodoro en el libro VII, resulta ser uno de los pasajes de *Etiópicas* más particularmente notable, como advierte Bartsch<sup>7</sup>, por su presentación teatral y, sobre todo, por mantenerse esta analogía a lo largo de toda la descripción.

En efecto, frente a otras descripciones de espectáculo la nuestra en cuestión presenta dos rasgos diferenciadores:

1) no es un *espectáculo per se*, es decir, no cuenta, como sí lo hacen otras descripciones<sup>8</sup>, con unos “actores” y un “público” *ex professo* para la ocasión; muy al contrario, sus “actores” y su “público” son improvisados y sólo porque los hechos son inusuales y suceden en un tiempo y lugar determinados, son *representados* ante la vista atónita de una multitud<sup>9</sup>.

2) concibe el espectáculo descrito como un *drama escénico*, de suerte que toda la composición de la *écfrasis* remite no ya a los aspectos puramente externos y decorativos de *lo teatral*, sino también y principalmente a la estructuración de los hechos propia de la obra dramática.

Como buena prueba de las continuas referencias al drama escénico podemos traer a colación el pasaje quizá más significativo. 7.6.4 3-5 4:

ἀλλ’ ὅτε δὴ τρίτος αὐτοῖς ἤνυετο κύκλος, ἤδη τὸ δόρυ τοῦ Θυάμιδος κατὰ τῶν μεταφρένων τοῦ ἀδελφοῦ κατασεύοντος καὶ μένειν ἢ βεβλήσεσθαι διαπειλοῦντος (ἡ πόλις δὲ ὥσπερ ἐκ θεάτρου περιεστῶσα τοῦ τείχους ἠθλοθέτει τὴν θέαν), τότε δὴ πως εἶτε τι δαιμόνιον εἶτε τύχη τις τὰ ἀνθρώπεια βραβεύουσα καινὸν ἐπεισόδιον ἐπετραγῶδει τοῖς δρωμένοις, ὥσπερ εἰς ἀνταγώνισμα δράματος ἀρχὴν ἄλλου παρεισφέρουσα, 5 καὶ τὸν Καλάσιριν εἰς ἡμέραν καὶ ὥραν ἐκείνην ὥσπερ ἐκ μηχανῆς σύνδρομόν τε καὶ οὐκ εὐτυχῆ θεωρὸν τῷ περὶ ψυχῆς ἀγῶνι τῶν παίδων ἐφίστησι.

“Pero cuando la tercera vuelta tocaba a su término, con Tíamis blandiendo ya su lanza sobre la espalda de su hermano y amenazándole con dispararla si no se detenía (y la ciudad que estaba apostada en torno de la muralla presidía el espectáculo como desde las primeras filas de un teatro), entonces ya una divinidad, ya un golpe de suerte que rige los acontecimientos humanos agregaba un insólito episodio a la tragedia que se estaba representando, como introduciendo el comienzo de otro drama que con el anterior rivalizara, y hace aparecer a Calasiris, como traído por una máquina, en aquel día y

<sup>6</sup> Cf. Bartsch, *op.cit.*, 109.

<sup>7</sup> *Op.cit.*, 131. Bartsch ve también estas características peculiares en la descripción del festival de acción de gracia de los victoriosos etíopes contenida en 10.6.1 ss.

<sup>8</sup> Véanse, entre las más significativas a este respecto, descripciones como la procesión de Neoptólemo (3.1.3 ss.) o la carrera de Teágenes (4.3.1 ss.).

<sup>9</sup> Bartsch, *op.cit.*, 110 s.

en aquel momento para que tomara parte en la carrera y fuera desdichado espectador de la lucha a muerte de sus hijos".

Para Walden<sup>10</sup> toda la sucesión de acontecimientos desde el comienzo del combate hasta el regreso a la ciudad está contemplada a los ojos del novelista como un *δρᾶμα*. Ahora bien, de su comentario a este pasaje se desprende que los frecuentes *términos teatrales* aquí empleados por Heliodoro adolecen de falta de propiedad<sup>11</sup>. Por su parte, Bartsch<sup>12</sup> llama la atención sobre la *metamorfosis* de este espectáculo que comienza en tragedia (con escena de reconocimiento y *deus ex machina*) y acaba en una especie de Comedia Nueva (con el amor como centro y el final feliz propio del género), pero no profundiza sobre las peculiaridades de técnica dramática que este hecho presenta.

De acuerdo con los puntos de vista defendidos por Walden, podría concluirse que Heliodoro se asemeja, si se nos permite la comparación, a aquel *faber imus* horaciano<sup>13</sup>, aquel artesano de junto a la escuela Emilia fiel imitador de detalles, pero un desastre en cuanto al conjunto de la obra por no saber sencillamente disponer el todo; o bien, si parafraseamos un conocido pasaje de Aristóteles<sup>14</sup>, más parecería que Heliodoro se deja seducir por la *dimensión espectacular* (*δψις*) del drama y, como un poeta dramático mediocre, hace nacer de la misma, y no de la estructura de los hechos, los efectos genuinamente dramáticos.

Desde la estricta parcela de la composición dramática, el desarrollo de este supuesto "drama" parece, pues, un "rompecabezas" de piezas dispares y de difícil ensamblaje. Esta cuestión, que consideramos de interés, sigue estando aún necesitada de una revisión a fondo. Pretendemos calibrar hasta qué punto esta impresión es cierta o si, por el contrario, cabe reconocer en Heliodoro a un hábil artesano que con maestría sabe dar impulso dramático a la narración. En definitiva, del análisis detallado de esta écfrasis podremos mejor informarnos acerca del peculiar fenómeno de la "impostura dramática" en la novela griega, tomando como punto de referencia obligado a Heliodoro, sin duda el novelista más característico por su empleo.

2.1. Los primeros compases del libro VII tienen su centro de gravedad, desde el punto de vista temático, en el desenlace final de la historia secundaria del sacerdote Calasiris y sus hijos. La presencia de Tíamis al frente del ejército de los besaeos en Menfis dará paso al cumplimiento de los vaticinios tiempo atrás recibidos por Calasiris acerca del trágico destino de sus hijos. La contienda entre besaeos y menfitas se resolverá mediante una *μονομαχία*, aquella que enfrentará a los hermanos Tíamis y Petosiris.

<sup>10</sup> *Art. cit.*, 5. En efecto, la impostura dramática proseguirá con la escena final de reconocimiento entre Calasiris y sus dos hijos (7.6.6 ss).

<sup>11</sup> *Art. cit.*, 4 s.

<sup>12</sup> *Op.cit.*, 132.

<sup>13</sup> *Cf. Hor., A.P.* 32 ss.

<sup>14</sup> *Cf. Poética* 1450b 17-21, 1453b 1-3.

Como nos dirá expresamente Heliodoro, es este combate singular el *espectáculo* (τὴν θέαν) que la ciudad ὡσπερ ἐκ θεάτρον en torno de la muralla contempla. Para Walden el término *θέατρον* sólo aquí se refiere a un *auditorium*<sup>15</sup>. Así pues, los habitantes de Menfis, como improvisados espectadores en un teatro, seguirán atentos tan patética representación. Sus reacciones básicamente visuales ante el drama representado serán cuidadosamente anotadas por el novelista en su denodado esfuerzo por revestir su relato de esa “viveza” (ἐνάργεια) tan propia de la obra dramática<sup>16</sup> y tan requerida por la descripción retórica<sup>17</sup>.

Para encuadrar la situación dramática descrita en esta ékfrasis hemos de atender, como parece lógico, a las notorias resonancias de las *Fenicias* de Eurípides que el lector puede fácilmente apreciar en la historia secundaria de Calasiris, de la cual Heliodoro nos ha dado información dispersa a lo largo de los seis primeros libros. Esta historia recuerda, obviamente, en su entramado temático el drama eurípideo: como Polinices se batió a muerte con su hermano Eteocles junto a los muros de Tebas, porque éste lo había desposeído ilegalmente del poder monárquico, Tíamis también está destinado a batirse en combate singular con su hermano Petosiris junto a los muros de Menfis por haber sido desposeído por él ilegalmente de la dignidad sacerdotal.

Es indudable que nuestro novelista ha tenido presente el texto trágico de Eurípides, si bien no de modo exclusivo a tenor de las resonancias homéricas también presentes en el pasaje<sup>18</sup>. Pero, ¿por qué precisamente las *Fenicias*? Sabemos que esta pieza fue vista en la Antigüedad como una tragedia de carácter *excesivamente patético*<sup>19</sup>, en contraste con otros dramas de Eurípides, que la crítica moderna no duda en calificar de *tragicomedias*<sup>20</sup>, cuyo carácter —diríamos— “poco trágico” también fue objeto de juicios desfavorables. Por ello su elección resulta al menos sorprendente, sobre todo cuando se advierte bien pronto, con sólo atender a la presencia de innovaciones eurípideas como el *Happy-End*, este carácter “poco trágico” en el supuesto *drama* heliodoreo.

En principio, hay una respuesta simple: las evidentes concomitancias temáticas que ya hemos apuntado, las cuales ligan lógicamente nuestro relato con el eurípi-

<sup>15</sup> Según sus propias palabras: “the people on the wall are as a row of judges”. El término *θέατρον* aparece en nueve ocasiones en Heliodoro. Cf., *art. cit.*, 25 ss.

<sup>16</sup> Cf. Arist., *Poetica* 1462a 17-18. Sobre el concepto de *ἐνάργεια* y su significación en la teoría literaria antigua, cf. G. Zanker, “Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry”, *RhM* 124 (1981) 297-311.

<sup>17</sup> Es Teón, entre los diferentes autores de *Progymnasmata*, el que cita expresamente la *ἐνάργεια* junto a la *σαφήνεια* como cualidad positiva de la *ἐκφρασις* (v. ed. Spengel, 1885, 2, 119).

<sup>18</sup> Cf., a este respecto, las oportunas notas de traducción de Maillon a este pasaje en la ed. Rattenbury-Lumb (París, Les Belles Lettres, 1960).

<sup>19</sup> Para el autor de la *Hypothesis I* resultan ser las *Fenicias* *περιπαθεῖς ἄγαν τῇ τραγῳδίᾳ*. Sobre los juicios vertidos por este autor y sus posibles conexiones con Arist. *Poetica* 1453a 29, cf. Ch. Müller-Goldingen, *Untersuchungen zu den Phónissen des Euripides* (Stuttgart 1985) 1 ss.

<sup>20</sup> Para unas interesantes reflexiones sobre el sentido de “tragicomedia” y “lo tragicómico” en la teoría literaria antigua y moderna, cf. B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie* (Göttingen 1982) 14-45.

deo; sin embargo, esta explicación no es del todo convincente, ya que en cuanto al tema tratado Heliodoro podría igualmente haberse inspirado, por ejemplo, en una obra como *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, con la que básicamente coincide el drama euripídeo<sup>21</sup>. En nuestra opinión, la explicación debe ser otra, si bien es cierto que una innovación temática del drama de Eurípides tan relevante como la presencia de Yocasta, todavía con vida, en el fatídico asedio resulta ser de indudable importancia a la hora de analizar comparativamente la función desempeñada en nuestro "drama" por el sacerdote Calasiris<sup>22</sup>.

Kitto<sup>23</sup>, en su lúcido comentario de *Fenicias*, concluía que los atenienses, al menos los conservadores más recalcitrantes, cuando presenciaran el combate entre hermanos descrito con tanto aderezo, cuando vieran una materia que con tanta dignidad trágica había tratado Esquilo convertida en una "romantic scene on the roof", podrían refunfuñar con razón que "Euripides was turning a church into a cinema", lo cual sería cierto, siempre que se añada que se trata de "very good cinema". Esta brillante apreciación de Kitto da, según creemos, la exacta dimensión de las referencias euripídeas en Heliodoro, un autor de cuya narración muy a menudo se han predicado sus enormes posibilidades cinematográficas<sup>24</sup>. En efecto, el exuberante efectismo de esta obra, así como sus registros cuasi operísticos, debieron de suscitar gran interés en nuestro novelista, tan atento siempre a todas las manifestaciones externas de la *teatralidad* en su mundo narrativo<sup>25</sup>.

2.2. Walden<sup>26</sup> puntualiza que "Heliodorus seems to have been not quite clear in his mind as to what he wished to say", pues "ἀρχὴν ἄλλου δράματος is something quite different from *episodes*". Ello le lleva incluso a preguntarse si todavía en este tiempo existían ἀγῶνες, como parece sugerir la expresión εἰς ἀνταγώνισμα.

Para el correcto enjuiciamiento de la relación entre ἐπεισόδιον y δράματος ἀρχὴν ἄλλου hemos de atender a la *syncretis* que Heliodoro nos evoca en este pasaje con la expresión εἰς ἀνταγώνισμα. Para ello hemos de traer a colación un

<sup>21</sup> Como advierte E. Feuillatré (*Etudes sur les Ethiopiens d'Héliodore. Contribution à la connaissance du roman grec* [Paris 1966] 116), aunque parezca que "Héliodore ait été plus proche de lui (sc. Eurípides) que d'Eschyle ou de Sophocle", algo por lo demás bien natural dada la popularidad sin parangón del teatro euripídeo en la literatura griega posterior, no por ello dejamos de encontrar en nuestro novelista citas y situaciones tomadas de obras de Esquilo o Sófocles (para las mismas, cf. E. Feuillatré, *op.cit.*, 115 s.).

<sup>22</sup> Cf., Ch. Müller-Goldingen, *op.cit.*, 14-36.

<sup>23</sup> *Greek Tragedy* (London 1939, reimp. 1973) 362.

<sup>24</sup> Cf. W. Bühler, "Das Element der Visuellen in der Eingangszene von Heliodors Aithiopika", *WS* 89 (1976) 177-185.

<sup>25</sup> En cualquier caso, no hemos de olvidar que las *Fenicias* recrean, gracias al artificio épico de la *teichoscopia*, la imagen del "teatro dentro del teatro", imagen muy del gusto de un autor dado a tantas complejidades formales y conceptuales como nuestro novelista. Por otra parte, la *hypothesis I* también incide en esa *teatralidad* del drama euripídeo al calificarlo de πολυπρόσωπον ("con muchos personajes"), ταῖς σκηναῖς ὄψεσι καλόν ("hermoso por sus cuadros escénicos") y παραπληρωματικόν ("recargado").

<sup>26</sup> *Art. cit.*, 40.

nuevo pasaje (7.8.1-2): *καὶ ἀγὼν ὁ δι' αἵματος κριθήσεται προσδοκώμενος εἰς κωμικὸν ἐκ τραγικοῦ τὸ τέλος κατέστρεψε*. Aquí Heliodoro nos precisa que el *agon* que amenazaba con decidirse por la sangre trocó su final de trágico en cómico. Como Walden<sup>27</sup> señala, “*κωμικόν* = having such an ending as comedies have, i.e., a happy ending”. La *syncrisis* establecida parece ser, pues, entre tragedia y comedia: la aparición de Calasiris sobre la escena marcaría una fuerte ruptura con lo precedente hasta el punto de trocar el drama trágico en drama cómico. En este sentido, la convención del *Happy-End*, acompañado de *reconocimiento final*, parece haber influido, como veremos, en la propia valoración y definición del drama.

Mas ¿cómo cabría definir este drama *εἰς ἀνταγώνισμα*? De nuevo hemos de acudir a Eurípides, el dramaturgo que innovó sobre la escena hasta el punto de poner en práctica esa *Spätform*, la *tragicomedia*, la cual era, como nos dice agudamente Seidensticker<sup>28</sup>, “das Ergebnis rastloser Experimentierfreude des poeta doctus, der, am Ende einer langen Tradition stehend, aus der souveränen Beherrschung der formalen und thematischen Topoi der Gattung heraus, immer wieder Neues probiert (und auch einmal Altes parodiert)”. La praxis euripídea puede explicarnos la peculiar *syncrisis* en Heliodoro y adentrarnos de paso en una de las cuestiones centrales en nuestro estudio de este “drama *εἰς ἀνταγώνισμα*”: nos referimos a la necesaria *unidad* que toda obra literaria como *estructura* debe tener, pero que aquí parece quedar seriamente comprometida a tenor de expresiones como *καινὸν ἐπεισόδιον ὁ δράματος ἀρχὴν ἄλλου*.

Este análisis previo nos llevará necesariamente a abordar en profundidad otras dos cuestiones estrechamente relacionadas con aquella: 1) ¿cuál es el carácter de la *fabula* dramática diseñada por nuestro novelista?; 2) ¿es coherente o no con su carácter la estructuración de los hechos que la *fabula* presenta? La respuesta a estos dos interrogantes nos esclarecerá el “dramatic feeling” de Heliodoro, si responde a mera *pose* y no resiste un análisis de técnica compositiva o si, por el contrario, detrás de esa suntuosa fachada teatral es posible adivinar una “estructura dramática” coherente y unitaria, sabiamente planeada y organizada.

2.3. El término *ἐπεισόδιον* es aquí, como también lo es en la *Poética* de Aristóteles, de difícil interpretación<sup>29</sup>. Según nos informa Walden<sup>30</sup>, nuestro novelista los emplea en tres ocasiones a lo largo de la novela y siempre para indicar “an action or narrative which forms a whole by itself and may be looked upon as a sort of digression or interruption to the main action or narrative”. La interpretación de Walden no hace sino redundar en la *communis opinio* que ve en *epeisodion*, cuando Aristóteles lo emplea en su *Poética* ligado al *μῦθος* (o *fabula*) épico o dramáti-

<sup>27</sup> *Art. cit.*, 41.

<sup>28</sup> *Op.cit.*, 247.

<sup>29</sup> Cf. un breve estado de la cuestión en R. Friedrich, “*ΕΠΕΙΣΟΔΙΟΝ* in Drama and Epic”, *Hermes* 111 (1983) 34 ss.

<sup>30</sup> *Art. cit.*, 39.

co, un sinónimo de "digresión"<sup>31</sup>. Por otro lado, la presencia de *ἐπετραγῶδει* (con el preverbo *ἐπι* con el sentido de *in addition*) reforzaría, según Walden<sup>32</sup>, esta acepción. Ahora bien, ni siquiera en la propia *Poética* de Aristóteles la interpretación de *epeisodion* como parte accesoria y no esencial de la composición épica o dramática es convincente. La misma no parece cuadrar bien con la concepción orgánica del filósofo. En la actualidad contamos con estudios que orientan, según creemos, en la dirección correcta la interpretación de tan controvertido término aristotélico<sup>33</sup>. *Epeisodion* es para estos autores parte integral y esencial del todo representado por una obra literaria<sup>34</sup>.

La primera pregunta que se impone es si Heliodoro tuvo en mente una concepción próxima a la aristotélica de *epeisodion*, y si la tuvo, en qué sentido interpretó el término. Walden despacha el asunto dejando entrever que Heliodoro entendió el término a la manera aristotélica o mejor dicho, cabe matizar a tenor de las precisiones antes indicadas, a la manera que tradicionalmente se ha entendido por la crítica moderna el vocablo aristotélico. Sin embargo, este análisis nos parece cuando menos superficial y, lo más importante, que poco o nada aporta a la elucidación del pasaje.

Si se realiza un análisis más concienzudo, se descubrirá que es francamente improbable que Heliodoro empleara aquí el término *epeisodion* con una acepción como la propuesta por Walden. Y ello por la sencilla razón de que el *καινὸν ἐπεισόδιον* del que se nos habla no es otro que la aparición de Calasiris y su posterior reconocimiento por sus dos hijos. Aquí, por consiguiente, *epeisodion* no puede ser entendido como "parte accesoria y no esencial" del *drama* que se representa, ya que el mismo se refiere "to the turn given to affairs by the unexpected arrival of Kalasiris", como el propio Walden<sup>35</sup> reconoce. Además, nuestro novelista nos dirá, como veremos más adelante, que el mismo asemeja a la *δράματος ἀρχὴν ἄλλου*. Ver en ello un mero recurso para enfatizar el carácter marcadamente digresivo (y por ende incongruente) del *epeisodion* introducido, nos parece un análisis extremadamente simplista de la cuestión<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Cf., por ejemplo, la definición dada por D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics* (Oxford 1968) 180: "a more or less coherent section of a play or epic which is inessential and may be entirely superfluous".

<sup>32</sup> *Art. cit.*, 40.

<sup>33</sup> Cf., A. H. Gilbert, "The Word *ΕΠΕΙΣΟΔΙΟΝ* in Aristotle's *Poetics*", *AJPh* 70 (1949) 56-64; K. Nickau, "Epeisodion und Episode", *MH* 23 (1966) 155-171; y R. Friedrich, *art. cit.*, 34-54.

<sup>34</sup> Esta definición queda suficientemente demostrada con los dos *epeisodia* de la *Ifigenia en Táuride* que Aristóteles cita en *Poetica* 1455b 12-15 (la *mania* y la *kátharsis*): ambos no forman parte del *lóγος* o *esbozo general*, pero su presencia está justificada *κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*, es decir, por la necesidad de dar coherencia a la acción; ahora bien, ambos son *epeisodia* por no ser ellos, en concreto, imprescindibles, en la medida en que otros podrían ocupar su lugar, siempre que cumplieran su misma función. Para más precisiones acerca de la acción de *ἐπεισοδιοῦν* en Aristóteles, cf. J. G. Montes Cala, *Calímaco. Hécale. Edición revisada, traducción y comentario* (Cádiz 1989) 241 ss.

<sup>35</sup> *Art. cit.*, 40.

<sup>36</sup> En todo caso, no hemos de olvidar el sentido figurado de esta cláusula comparativa, hecho éste que nos debe poner sobre aviso de los riesgos de una interpretación literal de la expresión.



En nuestra opinión, con el término *episodion* el autor parece tan sólo indicar el “cambio de la acción” o -podríamos también decir- el “principio del desenlace”, el cual llevará a la *ἀναγνώρισις* final. Como vemos, *episodion* emerge aquí como parte esencial del *μῦθος*, entendido éste al modo aristotélico como “estructuración de los hechos” (*σύστασις τῶν πραγμάτων*)<sup>37</sup>. En otras palabras, podría mejor conjeturarse que Heliodoro lo está utilizando en un sentido próximo al de *περιπέτεια*, término que el propio Aristóteles<sup>38</sup> define precisamente como “cambio [verosímil o necesario] de la acción en sentido contrario” y que junto a la *ἀναγνώρισις* y el *πάθος* es parte relevante del *μῦθος* trágico.

Este *episodion* cumple, por tanto, una función de relieve en la *estructura de ordenación* de los *πράγματα*. No es un mero añadido. Mas, ¿por qué nuestro novelista ha designado el *cambio de la acción en sentido contrario* precisamente con el término *episodion* y no, por ejemplo, con el de *peripeteia*, más acorde con los *dicta* aristotélicos? Según creemos, son las peculiares características del contexto donde va inserto las que pueden ayudarnos a contestarla.

En el contexto *episodion* está calificado con el adjetivo *καινόν*, un término al que no se le ha prestado la atención debida. Además son *εἴτε τι δαιμόνιον εἴτε τύχη τις* los sujetos de *ἐπετραγῶδει* y, por consiguiente, los productores del *καινόν ἐπεισόδιον* referido<sup>39</sup>. Como ya ha sido anotado desde Rohde<sup>40</sup>, *δαίμων* y *τύχη* son concebidos en la novela griega como los principales agentes que mueven los *δράματα*. Los textos de Caritón, Aquiles Tacio o Heliodoro dan buena prueba de ello. Ambos gustan de hacer de las vidas humanas un espectáculo teatral. En nuestro contexto, parecen a primera vista introducir un accidente imprevisible en el curso de la *πρᾶξις* que se está representando: el combate se verá brusca e inesperadamente interrumpido por un “insólito episodio”, la repentina aparición de Calasaris. Y ello tan sólo está aparentemente justificado por el poder conatural a *τύχη* de remover indefinidamente el curso de los sucesos humanos: de ahí que dicho “episodio” sea calificado de *καινόν*<sup>41</sup>. En nuestro contexto el uso heliodoreo de *καινόν ἐπεισόδιον* evoca un uso metafórico del término como el atesti-

<sup>37</sup> *Poética* 1450a 4-5.

<sup>38</sup> *Poética* 1452a 22-24. Sobre los problemas interpretativos de este pasaje aristotélico, cf. O. J. Schriber, “A Simple View of *Peripeteia*. Aristotle, *Poet.* 1452 A 22-24”, *Mnemosyne* 33 (1980) 96-118.

<sup>39</sup> También en 6.8.5 (*ὃ τύχη καὶ δαίμονες*) aparecen en asociación estrecha estas dos entidades, lo cual lleva a pensar a P. Robiano, “La notion de *Tychè* chez Chariton et chez Héliodore”, *REG* 97 (1984) 544 n.10, que la diferencia entre la Fortuna y los demonios “n'est pas considérable”.

<sup>40</sup> *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Leipzig 1876, reimp. 1960) 276 ss. Recientemente P. Robiano, *art. cit.*, 545, ha señalado que el uso frecuente en Heliodoro del indefinido *τις* (o del interrogativo *τίς*), como determinante, contribuye a dar de la *τύχη* la imagen de fuerzas divinas autónomas, acentuando así su carácter multiforme en contraste con la uniformidad de su tratamiento en Caritón.

<sup>41</sup> Ya en Polibio se emplea precisamente el verbo *καινοποιεῖν* para indicar este poder de perpetua innovación de *τύχη*: cf. F. W. Walbank, *A Historical Commentary on Polybius* (Oxford 1957, reimp. 1970) I 23; P. Pedech, *La méthode historique de Polybe* (Paris 1964) 339.

guado en Polibio para la expresión *ἐπεισόδια τῆς τύχης*<sup>42</sup>. El azar interviene así en los sucesos bajo la forma de una peripecia incalculable, pues es árbitro de los acontecimientos humanos" (*τὰ ἀνθρώπεια βραβεύουσα*), papel que ya le vemos desempeñar, por ejemplo, en los historiadores helenísticos<sup>43</sup>.

En definitiva, es la estrecha relación sintáctica de *episodion* con *daimonion* y *tyche*, con todo su campo de atributos tradicionales, la que impide ver, según creemos, en este "insólito episodio" no una *peripecia* en el sentido aristotélico de "cambio verosímil o necesario de la acción", sino más bien una peripecia incalculable, un cambio inmotivado e innecesario que rompe con la lógica interna de los hechos. Con todo, sería un craso error no dar importancia al hecho incontestable de que Heliodoro está deliberadamente queriendo dar la apariencia de que todo es meramente fortuito y por ello sorprendente. Como veremos más adelante, ello es ciertamente así, pero sólo a los ojos de aquel que contempla *in situ* el espectáculo, no desde luego a los del lector.

2.4. Vistas las especiales características que presenta la expresión *εἰς ἀνταγώμισμα*, se impone analizar si es congruente con el tono general del pasaje la idea de "puesta en escena al modo trágico" que parece desprenderse del verbo *ἐπετραγῶδει*. Para Walden<sup>44</sup> no parece ser prominente la idea de *δρᾶμα* como *τραγική ποιήσις* e incluso podría cuestionarse si existe, a pesar del verbo *ἐπετραγῶδει*, "situación trágica" en el mismo, dado que Petosiris huye al primer encuentro con su hermano y el combate, que no es tal combate, acaba con una escena de general regocijo. Por ello concluye escépticamente: "Perhaps the most that can be said is that it is a piece of action, an event, -what we should call a *scene* without any side implication as to the nature of the scene" (*ibid.*).

De *πάθος* o *acontecimiento patético*, en el sentido aristotélico de "acción destructora o dolorosa" (*πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά*)<sup>45</sup>, cabe en principio calificar, a pesar de las reticencias de Walden<sup>46</sup>, el *ἀγών* que enfrenta a Tíamis y Petosiris, puesto que dicho *ἀγών*, en el que el hermano está a punto de matar al hermano, se encuadraría en la categoría de aquellos *πράγματα* que según Aristóteles deben buscarse para inspirar temor y compasión<sup>47</sup>. Es más, lo que parece in-

<sup>42</sup> Cf. Plb. 2.35.5. Estos *ἐπεισόδια* polibianos están referidos a toda la serie de las invasiones galas de Italia que a modo de interludios interrumpen momentáneamente el desarrollo del poder romano. Para un comentario más detenido sobre esta expresión, cf. F. W. Walbank, *op. cit.*, 212.

<sup>43</sup> Cf. Plb. 1.58.1; D.S. 22.53.2, 28.4 y 34.27. Se trata de un *topos* que remonta hasta la Comedia Nueva: cf. P. Robiano, *art. cit.*, 547 n.22.

<sup>44</sup> *Art. cit.*, 5.

<sup>45</sup> Cf. *Poética* 1452b 10-13.

<sup>46</sup> En definitiva, defendemos contra la opinión de Walden una acepción similar a la que *πάθος* tiene en 2.29.4, un pasaje de obvias similitudes con el nuestro: *ἐπετραγῶδει τούτῳ τῷ δράματι καὶ ἕτερον πάθος ὁ δαίμων, καὶ τὴν μητέρα μοι τῆς παιδὸς ἀφαιρεῖται τοῖς θρήνοις ἔγκαρτερήσαν.* Aquí *πάθος* no está usado, según piensa Walden (p.5), "as a synonym of *δρᾶμα*", sino técnicamente para indicar una segunda *πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά* la muerte de la esposa de Carices caecida poco después de haber muerto su hija.

<sup>47</sup> Cf. *Poética* 1453b 14-22.

teresar al novelista a la hora de recrear atmósfera dramática es enfatizar previamente este rasgo genuinamente trágico ya indicado por Aristóteles: nos referimos a la acción violenta a punto de ser cometida, pero evitada *in extremis* por el reconocimiento entre seres queridos<sup>48</sup>. Es cierto que los ejemplos aristotélicos del *Cresfontes* e *Ifigenia* de Eurípides o de la enigmática tragedia intitulada *Hele* no son totalmente equiparables a los *πράγματα* descritos por Heliodoro, en cuanto que aquí no se da *reconocimiento* entre los seres queridos que están a punto de cometer acción violenta, pero sí lo son en el sentido de que también hay *reconocimiento final* entre seres queridos (padre e hijos) y el mismo sirve de *anticlimax* al *πάθος* representado.

Poco interés tiene para la recreación del *μῦθος* trágico si el lance acabará en derramamiento de sangre; en cualquier caso, lo reseñable para la supuesta acción dramática es, como el propio Heliodoro nos dirá líneas después, que de dicho *ἄγών* el espectador (es decir, toda la *πόλις* en torno de la muralla de Menfis) no podía prever, dentro de su “horizonte de expectación”, otro desenlace que el derramamiento de sangre hermana (7.8.1-2): *καὶ ἄγών ὁ δι' αἵματος κριθήσεσθαι προσδοκώμενος*.

2.5. ¿La expresión *δράματος ἀρχὴν ἄλλου* significa una *flagrante dislocación* de la estructura de ordenación que debe tener toda fábula dramática? Volvamos una vez más sobre la relación propuesta entre *epeisodion* y *peripeteia*. Como nos dice Aristóteles<sup>49</sup>, “toda tragedia tiene *nudo* (*δέσις*) y *desenlace* (*λύσις*)” y, un poco después, “el nudo llega desde el principio hasta aquella parte que inmediatamente precede al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha (*μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν*), y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin”. Por consiguiente, en el análisis aristotélico del par *nudo-desenlace* la *μετάβασις*, pieza clave en la estructura de ordenación, contempla la doble posibilidad, siquiera teórica, de un final feliz o desdichado. Ya en el cap. VIII el filósofo se había expresado en términos similares cuando, con relación al *μέγεθος* de la tragedia, daba como norma general aquel en que “desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce *la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio* (*εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν*)”<sup>50</sup>. Sólo en el cap. XIII, que el filósofo dedica a exponer qué se debe buscar y qué evitar al construir el *μῦθος* trágico, se introduce el *dictum* restrictivo de que el *μῦθος* “no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha”<sup>51</sup>. Con todo, conviene no olvidar que Aristóteles lo refiere, según sus propias palabras, no al *μῦθος* sin más, sino específicamente al denomi-

<sup>48</sup> Cf. *Poética* 1454a 4-9.

<sup>49</sup> Cf. *Poética* 1455b 24-28.

<sup>50</sup> Cf. *Poética* 1451a 11-15.

<sup>51</sup> Cf. *Poética* 1453a 14-15. *Dictum* que, por lo demás, está estrechamente ligado al conocido tema de la *hamartía* trágica.

nado ὁ καλῶς ἔχων μῦθος<sup>52</sup>. Por otra parte, la aparición en este capítulo de términos como ἀτραγωδία οὐ τραγικώτατος nos revela que Aristóteles está aquí operando con criterio gradativo. Así un *dictum* como el referido atañe en sentido estricto no a cualquier tragedia, sino a la tragedia ἡ κατὰ τέχνην καλλίστη, la técnicamente perfecta<sup>53</sup>.

Este requisito del *cambio hacia la desdicha* como rasgo específico de la tragedia por excelencia también ha influido en el entramado conceptual del pasaje de Heliodoro. Es, en concreto, a la luz del mismo como debe entenderse la sorprendente relación de *epeisodion* con la expresión δράματος ἀρχὴν ἄλλου. Parece, pues, que nuestro novelista tiene en mente, como también la exégesis postaristotélica, la importante restricción temática formulada por Aristóteles en lo que respecta al *mythos* trágico. Desde esta perspectiva -y diría sólo desde la misma-, puede calificarse la estructuración de los hechos como propia de la comedia. Pero de ello no puede inferirse que la *πρᾶξις* representada carezca de unidad y, por consiguiente, de coherencia: el *cambio de la acción en sentido contrario*, al que parece aludir el novelista con el controvertido término *epeisodion*, y el *reconocimiento final* son piezas claves para desterrar cualquier interpretación que pase por sostener sin más una flagrante dislocación en la misma composición de los hechos: por emplear el lenguaje aristotélico, el *μῦθος* representado no es ἐπεισοδιώδης. La *syncrisis* (y de ahí la aparente dislocación) no se establece en el plano de la estructuración de los hechos, sino más bien en el plano de la especificación temática de esos hechos.

2.6. Si analizamos a nuestro novelista desde la perspectiva de la teoría dramática antigua, se podrá advertir mejor la fina ironía desplegada a lo largo de este pasaje: Heliodoro no hace sino fingir la representación de un drama que *temáticamente* evoca, en principio, la solemnidad trágica de la saga tebana, mas *estructuralmente* se resuelve mediante un final inesperado por ser más propio de la comedia<sup>54</sup>.

Como muy bien ha sistematizado Seidensticker<sup>55</sup>, la teoría dramática antigua (y, en especial, la postaristotélica) se cimenta en el principio básico de la tajante separación entre tragedia y comedia como dos géneros dramáticos netamente diferenciados<sup>56</sup>. Dentro de estas coordenadas precisas se mueven los diversos comen-

<sup>52</sup> Cf. *Poética* 1453a 12.

<sup>53</sup> Cf. *Poética* 1453a 22-23. Sin embargo, esta precisión aristotélica de la *tragedia por excelencia*, formulada además en el contexto de la famosa teoría de la *catarsis* trágica, dejará sentir su todopoderosa presencia en la teoría dramática postaristotélica, llegando a erigirse en criterio definidor e inherente a la cualidad misma de lo trágico.

<sup>54</sup> Hay en ello un consciente *jeu d'esprit*, aún más visible si lo contemplamos a la luz del referente euripídeo: como hemos ya indicado con respecto al tema, Heliodoro toma su inspiración de las *Fenicias*, una pieza especialmente comentada en la Antigüedad por sus "excesos" trágicos; sin embargo, en lo concerniente al desarrollo de la acción, la fuente de inspiración, aunque euripídea, no es precisamente la obra reseñada. Son ahora las denominadas *tragicomedias* su modelo.

<sup>55</sup> Cf. *op. cit.*, 249-260.

<sup>56</sup> Dicha división se articula en cuatro ejes distintos: el carácter moral o social de las *dramatis personae*; la acción (atendiendo a su temática, cualidad y estructura); el estilo; y, por último, el *σκοπός* u objeto.

tarios antiguos sobre la comedia griega, que insisten desde distintos ángulos en las diferencias con respecto a la tragedia. Para nuestro propósito nos interesa destacar sólo aquellos aspectos que conciernen a la estructura y desenlace de la acción. Tajantes son a este respecto las palabras del escoliasta a Dionisio Tracio: la tragedia tiene su fin en muertes y asesinatos, la comedia en el reconocimiento<sup>57</sup>. En la misma dirección apuntan las observaciones formuladas por Evancio<sup>58</sup>, en su comentario a las comedias de Terencio, o por el gramático Diomedes<sup>59</sup>. Es bien fácil de reconocer el débito de todos estos comentarios con Aristóteles, pero también la generalizada simplificación de su pensamiento. En resumidas cuentas, dejan ya transparentar la creencia, muy difundida en nuestros días, de que toda tragedia debe acabar en muerte y toda comedia en boda<sup>60</sup>.

Heliodoro se nos muestra aquí no sólo como un improvisado “dramaturgo”, sino también como un crítico de su tiempo, atento a recoger -y hasta cierto punto valorar- las peculiaridades e innovaciones de los textos dramáticos de Eurípides. Ello es bien visible si comparamos el trasfondo teórico que subyace en la “praxis” compositiva de nuestro novelista con el comentario realizado, por ejemplo, por el autor de la *hypothesis II* de *Alcestis*<sup>61</sup>, hartó ilustrativo a este respecto de las rígidas coordenadas en que se mueve la teoría dramática posterior a Aristóteles.

Pues bien, dentro de estas mismas coordenadas teóricas se ha movido Heliodoro, como por otra parte era de esperar; pero ha sabido imprimir un sello personal a sus formulaciones: nuestro novelista ha optado por “poner en escena” un *mythos* con una estructuración de los hechos tal que un exegeta sagaz de la *Poética* no dudaría en calificar de “trágica”, aun cuando sea “menos trágica” -si utilizamos el

<sup>57</sup> *Schol. Dionys. Thr.* p. 306 H.: *καὶ ὅτι ἡ μὲν τραγωδία τὰ τέλη περὶ σφαγῶν καὶ φόνων ἔχει, ἡ δὲ κωμῶδία περὶ ἀναγνωρισμοῦ.*

<sup>58</sup> CGF p.66, 126 ss.: *inter tragoediam autem et comoediam cum multa tum imprimis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortunae hominum, parui impetus periculorum laetique sunt exitus actio-num, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur; et illic (sc. in comoedia) prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur.*

<sup>59</sup> CGF p.58, 151 ss.: *deinde quod in illa (sc. tragoedia) frequenter et paene semper laetis rebus exitus tristes [...].*

<sup>60</sup> Ello es apreciable en la definición de tragedia que del peripatético Teofrasto nos transmite Diomedes (III 8, 1 = CGF 57): *Tragoedia est heroica fortunae in aduersis comprehensio. a Theophrasto ita definita est: τραγωδία ἐστὶν ἠρωικῆς περιστάσις*; en notorio contraste con la siguiente de comedia (Diomed. III 9, 1): *Comoedia est priuatae ciuilibus fortunae sine periculo comprehensio, apud Graecos ita definita: κωμῶδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχὴ*. También está presente en la definición que de tragedia en el siglo XIII hiciera Jean de Garlande: *carmen quod incipit a gaudio et terminat in luctu*; o en esta otra del humanista J. Escaligero (*Poët.* lib. 1.6): *In comoedia initia turbatiuscula, fines laeti. In tragoedia principia sedatiora, exitus horribiles.*

<sup>61</sup> Según éste último, el “desenlace” (*καταστροφή*) de este drama es “más propio de comedia” (*κωμικωτέραν*); más adelante lo califica de “más bien satírico” (*σατυρικώτερον*), “porque acaba, contra la esencia de lo trágico, en alegría y placer” (*ὅτι εἰς χάραν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν*); y, por último, concluye diciendo que *Orestes* y *Alcestis* se consideran “impropias de la poesía trágica” (*ἀνόικεα τῆς τραγικῆς ποιήσεως*) “ya que comienzan por una desgracia y concluyen en felicidad y alegría, lo cual es más adecuado a la comedia” (*ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χάραν λήξαντα, <δ> ἐστὶ μᾶλλον κωμῶδίας ἐχόμενα*).

criterio gradativo aristotélico- *por acabar en felicidad en vez de en desdicha*. Hasta cierto punto el drama supuesto, con su coherencia interna, "desafía", como ya antes lo hiciera el eurípideo, el postulado de la separación de los dos géneros dramáticos.

2.7. Desde una perspectiva aristotélica estricta, podría decirse que tanto la aparición de Calasiris en escena como toda la escena siguiente del reconocimiento no resultan ser *conforme a verosimilitud o necesidad* (κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκάϊον)<sup>62</sup>. Se trataría, pues, de un hecho meramente fortuito y hasta cierto punto inmotivado desde la óptica de la estructuración de los hechos. Por consiguiente, cabe inferirse a simple vista una grave falta contra uno de los principios básicos formulados por Aristóteles en composición dramática o épica: la *οἰκειότης*<sup>63</sup>. Para poder abordar esta cuestión consideramos imprescindible atender, en primer lugar, a las peculiaridades presentes en la "epifanía" del sacerdote y, en segundo, al complejo desdoblamiento operado en el campo del receptor.

2.7.1. La aparición de Calasiris es, como nos refiere el mismo Heliodoro, ὡσπερ ἐκ μηχανῆς, es decir, semejante a la de un *deus ex machina*. Como puntualiza Walden<sup>64</sup> acerca del uso heliodoreo: "μηχανή is used, as elsewhere, of a sudden or unexpected event". En efecto, este *episodion*, que parece introducir "el comienzo de otro drama", es presentado, según vimos, como un "giro imprevisto" resultante de la actuación divina o del azar. Calasiris ha hecho acto de presencia "en aquel día y momento" (εἰς ἡμέραν καὶ ὥραν ἐκείνην), es decir, oportunamente. Según las apariencias, toda la escena de reconocimiento parece estar introducida en el curso de la acción más por la casualidad que por la causalidad.

2.7.2. Pero para una justa valoración del grado de *causalidad* en este hecho a primera vista casual, es necesario atender a un factor de suma relevancia. Nos referimos al sutil desdoblamiento en el campo del receptor entre lo que podríamos denominar "lector" y "espectador *in fabula*"; es decir, al contraste que el novelista ensaya en esta y otras descripciones<sup>65</sup> entre el lector, receptor de todo el texto de la novela, y el espectador, que es receptor no del *macrotexto* constituido por toda la novela, sino tan sólo del *microtexto* constituido por aquellos hechos narrados *in fabula* y de sus antecedentes brevemente esbozados en los preliminares del libro VII. Este deslindamiento en el campo del receptor lo juzgamos de capital importancia para elucidar las aparentes "impropiedades" cometidas por Heliodoro en su "dramatic feeling".

<sup>62</sup> *Poética* 1451a 12, 28.

<sup>63</sup> *Poética* 1455b 12-15.

<sup>64</sup> *Art. cit.*, 43.

<sup>65</sup> *Cf. Sh. Bartsch, op. cit.*, 112.

Ciertamente el “espectador *in fabula*” desconoce los motivos que han llevado a Calasiris, bajo el disfraz de mendigo, hasta Menfis<sup>66</sup>. Como Winkler<sup>67</sup> sagazmente ha observado, reacciones como éstas nacen de ese característico *aporetic style of exposition* de Heliodoro, uno de los tres principios básicos de su técnica narrativa. Gracias al mismo nuestro novelista da o niega información al lector acerca de cuanto acontece. Son ciertamente las descripciones (y especialmente las de espectáculo) lugar idóneo para “obligar” al lector a asumir el punto de vista del espectador antes que el punto de vista privilegiado del autor omnisciente; no obstante, esta tendencia a la identificación de puntos de vista no debe llevarnos a confusión. Hay en este caso un cierto rasgo de ironía y humor en nuestra ékfrasis: el lector puede aceptar los mecanismos de la impostura y *visualizar* los hechos; pero no desde luego, como el asombrado espectador, “in a state of *aporia*”.

El lector de la novela conoce muy bien cuáles son los motivos de la presencia de Calasiris sobre la escena. Cuenta con los antecedentes de la situación dramática, dispersos a lo largo de los libros anteriores, pero suficientes como para comprender que la actuación del sacerdote sólo en apariencia (es decir, a los ojos de cuantos contemplaban el espectáculo) puede dar la impresión de mera casualidad<sup>68</sup>. El novelista, al servirse de la narración delegada (puesta en boca del propio Calasiris), ha dosificado astutamente de cara al lector la información sobre el asunto. Según refiere poco después el sacerdote, éste fue el verdadero motivo de su destierro: el deseo de un padre de no tener que contemplar el asesinato de sus hijos. No obstante, esta huída también fue en cierto modo un “error de cálculo” cometido por Calasiris, puesto que paradójicamente con su ausencia fue responsable de la disensión que enfrentó a sus dos hijos hasta casi la muerte, como expresamente nos dirá Heliodoro en 7.8.2 (τὸν αἴτιον τῆς ἐπὶ τῇ προφητεία καὶ μέχρις αἵματος στάσεως). Hay, pues, un cierto componente de *ἄγνοια* (“ignorancia”) y *ἄμαρτία* (“yerro”) en la actuación de Calasiris que le da un sabor de ironía trágica, pues está a punto de traer funestas consecuencias.

<sup>66</sup> Sus reacciones son las descritas por el novelista en 7.7.1.7-9: admiración y risa ante una aparición repentina (τῶν δὲ ἐπὶ τοῦ τείχους οἱ μὲν ἐθαύμαζον ὡς ἀφειδοῦντα αὐτοῦ καὶ εἰς ξιφῆρεις ἐμβάλλοντα οἱ δὲ ὡς παραπλήγη καὶ μάτην φερόμενον ἐγέλων); y en 7.7.4.1-4: estupefacción y asombro ante lo que no podían comprender (Καὶ ταῦτα ἔτι τῶν ἐκ τῆς πόλεως θαν μαζόντων καὶ λεγόντων μὲν οὐδὲν οὐδὲ πραττόντων, ὥσπερ δὲ ἀχανῶν ὑπ’ ἀγνοίας καὶ τοῖς γεγραμμένοις παραπλησίον πρὸς μόνην τὴν θεῶν ἐπισημένων).

<sup>67</sup> “The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros’ *Aithiopika*”, *YCIS* 27 (1982) 97 ss.

<sup>68</sup> Ya en 2.24.5 ss., en el contexto del largo relato autobiográfico de Calasiris, éste informa a su interlocutor, Cnemón, que tras la muerte de su esposa su vida familiar sufrió por influjo de los astros una *μεταβολὴ ἐπὶ τὸ χεῖρον*. Este empeoramiento, que la *σοφία* del sacerdote había pronosticado irremediablemente, se traduce en las tentaciones de la bella Rodopis contra su castidad sacerdotal y explica la firme decisión de Calasiris de poner justo castigo a sus faltas mediante el destierro. Pues bien, en 2.25.5 por vez primera nos anticipa Heliodoro el tema de la *μονομαχία* entre Tíamis y Petosiris: ὁ δὲ με πρὸ πάντων καὶ ἐπὶ πᾶσιν ἐξήλανεν οἱ παῖδες ἦσαν, οὓς ἡ ἄρρητός μοι πολλὰ κίς ἐκ θεῶν σοφία ξιφῆρεις ἀλλήλοις συμπεσεῖσθαι προηγόρευε.

En efecto, serán su aparición y posterior reconocimiento el único medio de conjurar los vaticinios recibidos. Como nos explica el propio Heliodoro, Calasiris, que había sido incapaz de evitar lo determinado por el destino, tuvo la fortuna de aparecer en el momento justo: *διαδρᾶναι μὲν τὸ προωρισμένον ἐκ μοιρῶν ἀδυνατήσας εἰς καιρὸν δὲ ἐπιστῆναι τοῖς ἀποκεκληρωμένοις εὐτυχήσας* (7.8.2). Con todo, maticemos la expresión *εἰς καιρὸν* de la frase anterior.

La presencia de Calasiris en Menfis no es inmotivada ni fortuita. Dos son las causas: una, la principal para la intriga novelesca, la búsqueda de Teágenes por parte de Cariclea, en la que Calasiris desempeña una relevante función auxiliar; y otra, secundaria para la trama general pero de primer orden para el desenlace de nuestro "drama" particular, los vaticinios pronosticados por el cadáver y oídos por Calasiris y Cariclea poco antes de su llegada a la ciudad, de los cuales el lector ha tenido cumplida información<sup>69</sup>. Desde el final del libro VI el lector espera que de un momento a otro se produzca la apaciguadora intervención de Calasiris, tal como se ha pronosticado. En el ámbito de su "horizonte de expectación" y con tal anticipación es altamente probable y verosímil que la misma tenga lugar. El *καιρός* de Calasiris est debidamente matizado por la revelación del cadáver y por las nuevas expectativas creadas a partir de entonces.

2.8. Según puede leerse en 7.8.2.5-6: *ἐφ' ἅπασιν τὸ ἐρωτικὸν μέρος τοῦ δράματος ἢ Χαρίκλεια καὶ ὁ Θεαγένης ἐπῆκμαζεν*, es decir, era la "parte amorosa" del drama (el reencuentro de los dos héroes novelescos) la que por encima de cualquier otra se llevaba la palma del espectáculo. Maillon<sup>70</sup>, en una escueta nota de traducción, considera que los nombres de Cariclea y Teágenes, transmitidos por los códices, "sont peut-être interpolés", pues "*τὸ ἐρωτικὸν μέρος τοῦ δράματος rappelle πατήρ* (1.3) *et παῖδες* (2.1) *et les scènes précédemment décrites*". Esta observación, con la que básicamente estamos en desacuerdo, la consideramos de interés para nuestro asunto, porque indirectamente incide en dos aspectos que venimos tratando: de un lado, en la *acción* de la novela; de otro, en la propia *estructura dramática* que los hechos descritos simulan.

En efecto, en las escenas anteriormente descritas hemos asistido al "casual" reencuentro de Calasiris y sus dos hijos, que sirve de sorprendente y feliz desenlace al drama representado o -como nos dice hiperbólicamente el propio Heliodoro- introduce el comienzo de otro drama. No obstante, esta historia secundaria cumple en el entramado argumental de la novela una función estructural bien definida: las *Etiópicas* se caracterizan por dividir la acción novelesca en tres líneas principales, en principio independientes, que gracias a la singular maestría de Heliodoro como

<sup>69</sup> En 6.15.4.4-6: *τοὺς γοῦν παῖδας εἰς τὸν δι' αἵματος ἀγῶνα καὶ ξιφῆρεις καθισταμένους καὶ μονομαχήσειν μέλλοντας ἀποκωλύσει τε καὶ παύσει φανείς, εἴπερ ἐπισπεύσειεν.*

<sup>70</sup> *Op. cit.*, 125 n.1.



narrador terminan por confluir<sup>71</sup>. Así, en el asedio de Menfis, episodio que nos ocupa, confluyen la línea que sigue el destino de Teágenes y Cariclea con la línea que sigue el de Calasiris y sus hijos. Este momento de confluencia es especialmente realizado por el novelista a través de fuertes paralelismos y contrastes.

El siguiente cuadro comparativo deja traslucir, según creemos, las numerosas afinidades de estructura y contenido que ambas *ἀναγνωρίσεις*, como desenlace de dos líneas de acción paralelas, presentan:

RECONOCIMIENTO I

**Calasiris en escena (7.6.5):**

reconoce a sus hijos  
*desde lejos.*

**Antes del reconocimiento (7.7.1):**

\*reacción de sus hijos:  
Lo confunden con un mendigo

\*reacción del público:  
Admiración o risa

**Calasiris da a conocerse (7.7.2):**

Quitándose los harapos y dejando ver su prestancia venerable y sagrada.

RECONOCIMIENTO II

**Cariclea en escena (7.7.5):**

reconoce a Teágenes  
*desde lejos.*

**Antes del reconocimiento (7.7.6):**

\*reacción de Teágenes:  
La confunde con una vagabunda

**Cariclea da a conocerse (7.7.7):**

Por medio de una señal de reconocimiento: la *antorcha*.

**Después del reconocimiento (7.7.3-4):**

\*reacción de los hijos:  
Gran variedad de sentimientos.  
\*reacción del público:  
Seguían asombrados, mudos e inmóviles, etc.

**Después del reconocimiento (7.7.7):**

\*reacción de Teágenes:  
Abraza con fuerza a Cariclea.  
\*reacción del público:  
[Arsace, henchida de ira y llena de celos].  
Todos estaban impresionados ante la maravillosa escena

Como puede verse, Heliodoro ha puesto un especial cuidado en presentarnos mediante intencionados paralelismos y simetrías ambas escenas de reconocimiento, con el claro objeto de destacar ese momento, estructuralmente relevante, en el que ambas líneas de acción se intersectan. Con todo, esa intersección es aprovechada también por nuestro novelista con otro propósito: para abundar en el *topos*, muy frecuentado por los novelistas, de dar realce, mediante la *syncrasis*, a la pareja protagonista y su campo de actuación por encima de cualquier otro personaje o

<sup>71</sup> Recuérdese a este respecto con J. J. Winkler (*art.cit.*, 101) que el segundo principio narrativo de Heliodoro es "his demand that every item be significant", de acuerdo con el cual todos los hilos de la trama novelesca, por muy finos que sean, adquieren significado y relevancia conforme el novelista los van urdiendo.

campo funcional<sup>72</sup>. Sin duda, Maillon no ha sabido captar este *contraste de realce* y su finalidad en nuestro pasaje.

3. Con nuestro comentario hemos tratado de centrarnos precisamente en esa *dimensión literaria* del fenómeno, aunque no por ello hemos desdeñado su *dimensión espectacular*, siempre de obligada referencia cuando de captar se trata la complejidad de la "impostura dramática" en la novela. Con todo, ha sido esta dimensión de *espectáculo* objeto casi exclusivo de estudio de cuantos se han acercado al fenómeno.

Pues bien, de la "écfrasis de espectáculo" comentada pueden hacerse las siguientes consideraciones finales que atañen, propiamente, a esa dimensión literaria indicada, aunque también se imbriquen lógicamente con la espectacular:

(a) Es un hecho innegable que de la mera lectura de la écfrasis parece extraerse la primera impresión de que nuestro "drama", en cuanto "texto dramático", atentaría, como algunos estudiosos ya han manifestado, contra esa "lógica interna" presumible en toda obra literaria, aun siendo supuesta. Más allá del *espacio escénico* minuciosamente recreado por el novelista a través de un cúmulo de *stage-terms*, los términos que parecen aludir a los aspectos literarios internos de la "obra representada" vendrían a demostrar con sus imprecisiones e impropiedades el total desinterés de Heliodoro por atender a otra cosa que no sea la *teatralidad* en sus signos externos.

(b) Es esa *teatralidad externa* la que, como una densa cortina de humo, impide precisamente ver que Heliodoro "pone en escena" una obra teatral cuya *parte representada* responde, en sus aspectos estructurales, a las exigencias de unidad y coherencia demandables de todo texto dramático. En este sentido la *impostura* alcanza no sólo a la *dimensión espectacular*, sino también a la *literaria*, entendida ésta como *estructura dramática*. Nuestro análisis a la luz de algunos de los principios básicos de composición dramática esbozados por Aristóteles en su *Poética* da sobradas pruebas, según creemos, de las "posibilidades" de Heliodoro como dramaturgo.

(c) Ahora bien, la "puesta en escena" presenta como peculiaridad su carácter improvisado, de obra *in medias res*. Este hecho condiciona de alguna manera todo el proceso de impostura. Condiciona la *recepción* del "texto dramático", puesto que imprime en el espectador ese sello especial de la *estética de lo fortuito e inmotivado*. Condiciona igualmente la misma presentación de la *estructura de ordenación* de los hechos, la cual es diseñada por el novelista con la mirada puesta más en el "espectador *in fabula*" que en el lector.

(d) Es lógico que el lector, que gracias al artificio del novelista *ve los hechos a través de los ojos* del espectador, también participe de esa *estética de lo fortuito e*

<sup>72</sup> A fin de cuentas -nos dirá el propio Heliodoro en 7.8.2- nuestros bellos y agradables jóvenes, que "contra toda esperanza habían vuelto a encontrarse" (*παρ' ἐπίδα πᾶσαν ἀλλήλους ἀπειληφότες*), eran los que "más que ningún otro atraían la atención de los de la ciudad" (*πλέον τῶν ἄλλων εἰς τὴν ἐφ' ἑαυτοῖς θέαν τὴν πόλιν ἐπιστρέφοντες*).

*inmotivado*, pero sólo hasta cierto punto. En ello radican la ironía y la complejidad en la recepción de nuestro “texto dramático”. Por muy cierto que sea que en casos como el que nos ocupa las reacciones del lector tienden a coincidir básicamente con las del espectador, deben registrarse también las posibles “fisuras” existentes en este binomio *lector/espectador*, como la que puede fácilmente palpase, por ejemplo, en lo referente al *proceso de decodificación* del supuesto drama por parte de uno y otro receptor. Como hemos creído poder demostrar, espectador y lector no *decodifican* de acuerdo con los mismos parámetros este supuesto drama. En otras palabras, es nuestra descripción uno de esos característicos ejemplos donde el lector goza, por así decirlo, de la *omnisciencia* propia del autor, de la cual no es en modo alguno copartícipe el espectador. El lector no parte aquí, por consiguiente, de una situación semejante a la del comienzo de la novela, con el juego visual de la superposición de planos como única guía; ahora conoce los antecedentes de aquello que se está describiendo y puede “contemplar” el *espectáculo* desde una perspectiva que al espectador está vedada.

En conclusión, es desde la perspectiva del lector desde la que únicamente puede valorarse con rigor hasta qué punto Heliodoro ha sabido simular una pieza que no sólo responde a las exigencias de la composición dramática, sino con la que además demuestra su finura de intérprete en el terreno de la teoría y praxis dramática. Una estructuración de los hechos en la frontera entre lo trágico y lo cómico, así como un sabio aprovechamiento de los diversos registros del drama euri-pídeo, dan prueba de que la dimensión genuinamente literaria de lo teatral también interesó a nuestro novelista.