

---

Sobre el erotismo en la novela griega antigua

Author(s): Jordi Redondo

Source: *Pallas*, 2009, No. 79 (2009), pp. 323-336

Published by: Presses Universitaires du Midi

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43606025>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to  
*Pallas*

JSTOR

## Sobre el erotismo en la novela griega antigua

Jordi REDONDO  
Universitat de València

Le roman grec ancien, par rapport aux cinq œuvres qui jusqu'ici nous sont parvenues complètes, est défini comme un genre né par et pour l'expression de l'amour : on a suggéré depuis longtemps que son origine se trouve à l'évolution de l'élégie ; puis, que son public appartient à une ambiance domestique, féminine plutôt ; enfin, que ses auteurs ont toujours pensé à un public qui comprenait et désormais partageait les péripéties du jeune couple protagoniste. À notre avis, donc, tout cela constitue un modèle préfixé par des personnages, situations et dénouements tout à fait standard, dont la rigidité n'aboutit jamais à la création d'un scénario érotique réel. Le roman grec ancien a été certes décrit comme un genre irréel – la proposition la plus éclairante à cet égard est celle de Morgan –, où rien ou presque rien n'a un lien direct avec la réalité. La conséquence en est que l'amour, bien qu'il soit, bien sûr, l'élément central des romans, y est présenté d'une façon édulcorée, comme si l'on avait pris comme modèle celui des contes de fées, que ce fût par la suite d'une convention littéraire ou, plutôt, à cause d'une convention sociale visant à imposer le ton moralisant jugé nécessaire ; cette deuxième possibilité a été suggérée, visée et finalement soutenue par Konstan avec des arguments très solides, présentés dans une très stimulante monographie.

Au-delà de ces conventions, quelle qu'en soit l'origine exacte, le présent article a un but bien plus limité, celui de montrer schématiquement les stratégies narratives dont les différents auteurs se servent pour exprimer dans leurs romans des émotions érotiques authentiques, même s'ils doivent le faire d'une manière subtile : le procédé de l'ambiguïté se révèle tout d'abord d'une grande efficacité, au moyen des doubles sens, des euphémismes et des métaphores ; mais il y a aussi le recours à des codes spéciaux, qui expriment par la suite de langages non seulement verbaux, mais aussi symboliques et visuels, tels que le mythe et notamment l'onirisme. Des exemples tirés de cinq romans illustreront les stratégies choisies par leurs auteurs respectifs. En même temps, ces exemples nous permettront de vérifier la validité d'un rangement des auteurs par rapport à leur degré de sophistication.

## Introducción<sup>1\*</sup>

El tópico hace de la novela griega antigua un género nacido en y para el amor<sup>2</sup>, estrechamente unido a los ambientes domésticos, incluso femeninos, y compuesto por autores muy sensibles a la expresión de las emociones personales derivadas de los giros del amor, y que además pensaban en receptores conmovidos – y conmovidas- por las peripecias de una joven pareja, cuyo reencuentro final permitía celebrar y festejar el poder de Eros sobre cualquier clase de adversidad. Se trata, no obstante, de una estructura de personajes, situaciones, diálogos y monólogos más bien esquemática y ficticia, que no llega a crear una auténtica sensación de erotismo. El amor de la novela parece extraído de un cuento infantil, ya que le falta el sentido de lo auténtico, bien por una convención literaria<sup>3</sup>, bien por la imposición de un tono moralizante y adecuado al parecer de determinada clase social. La presente contribución intenta destacar algunas estrategias que los autores utilizan para expresar, siquiera con cierta sutileza en la mayor parte de los casos, las emociones eróticas.

### 1. La novela griega y la expresión del amor

Fue en 1967, hace ya más de cuarenta años, cuando Ben Edwin Perry se refería a la mujer, definida como *poor in spirit*, como destinataria principal de las novelas<sup>4</sup>. Buen conocedor del género gracias a una investigación dilatada y cuidada, Perry, cuya tesis doctoral tuvo como tema, en el año 1920, la novela *Lucio o el asno*, fundaba una amplia parte de su teoría en sus opiniones a propósito de la psicología femenina. Algunos años más tarde, Tomas Hägg sugería que algunas novelas debían haber sido escritas por mujeres<sup>5</sup>. Sin embargo, la presencia del amor como agente y motor tanto de la acción de las novelas como de las decisiones de sus personajes no podría explicarse a causa de la intervención, directa o indirecta, de la mujer

1 Las traducciones citadas se han tomado de Brioso (1982) para Longo y Aquiles Tacio, Crespo (1979) para Heliodoro, y Herrero Ingelmo (1987) para Caritón y Jenofonte de Efeso. Las citas remiten a las cinco novelas mediante las abreviaturas Ch., L., X.E., A.T. y Hel., respectivamente Caritón, Longo, Jenofonte de Efeso, Aquiles Tacio y Heliodoro.

2 Para pasajes programáticos, véase Ch. VI 3, 2, L. prólogo y II 7, 2. Chassang (1862) fue el primero en señalar al amor – a la vez que la búsqueda expresada por medio del continuo viaje de los protagonistas- como elemento substancial de la novela griega antigua. Lavagnini (1922: 24) evoca los *Sufrimientos de amor* de Partenio de Nicea, en el siglo I a.C., y los tratados de metamorfosis – el de Antonino Liberal, p.e.- como ejemplos de géneros-puente entre el relato de historia local y la elegía, que habrían sido las auténticas fuentes de la novela, cf. p. 27: *Dalla elaborazione popolare delle leggende locali è dunque per noi nato il romanzo* etc. Conviene retener, no obstante, que el adjetivo griego ἐρωτικός, -ή, -όν significa *propio del amor*, y no, sin más, *erótico*.

3 La falta de realismo de la novela – un tema que merece en nuestra opinión una revisión- ha sido enfatizada por Morgan, 1993, p. 229: *The problem with the Greek novels is that they depict not the world as it is, but the world as it ought to be.*

4 Perry, 1967, p. 89-90 y 98-99.

5 Hägg, 1983, p. 96.

que nos describen ambos, Perry y Hägg<sup>6</sup>. En nuestra opinión, pues, ninguno de ambos parece haber acertado. Aun así, resultaría injusto calificar sus ideas como pasos en falso, ya que han estimulado investigaciones conducidas desde perspectivas diversas y que se han valido de discursos contrastados.

Precisamente gracias a la vía abierta por la metodología de corte antropológico, como medio más eficaz para poner al día a la antigua filología clásica, David Konstan ha propuesto que veamos en las novelas griegas textos que intentan expresar la felicidad psicológica e incluso material de vivir el amor en pareja, hombre y mujer, a condición de que se mantenga el equilibrio a fin de no hacer de uno de los cónyuges el dueño del otro. Esta lectura implicaría la marginalización del amor homosexual, así como la condena de cualquier otro tipo de relación en el que una parte fuera sometida a la voluntad de la otra<sup>7</sup>. Al mismo tiempo, Konstan sugiere que los destinatarios de las novelas no eran en absoluto las mujeres, sino los adolescentes, para quienes la experiencia del amor presentada por las novelas supondría un modelo para imitar<sup>8</sup>. Por consiguiente, si las propuestas de Konstan son acertadas, habremos de prescindir de aquellas teorías que vinculan la novela griega a las religiones mistericas: el elogio de la libertad y del compromiso mutuo, basado en la igualdad, no se armonizaría con las exigencias de sacrificio y devoción propias de las religiones centradas en misterios reservados tan sólo a sus iniciados. Además, el sentido del erotismo propio de los adolescentes, caracterizado por la curiosidad y la ansiedad, habría sido reemplazado por lo que la sociedad de los adultos habría convenido en ofrecerles: un amor limitado, siempre bajo control.

## 2. El erotismo en la novela griega antigua: ambigüedad y claridad

Al ser la exaltación de la fidelidad conyugal una de las características ideológicas de la novela griega antigua<sup>9</sup>, sería sorprendente que descubriéramos en ella una amplia presencia del erotismo. La razón de los autores para evitar la expresión de lo erótico se debería sin duda

6 Existe otra conceptualización de la feminidad, por la que se aceptan obras literarias escritas por varones capaces de captar y de transmitir la emoción propia de una mujer (Cixous, 1992, p. 43). Cixous ha establecido también la imposibilidad de definir la escritura femenina (1975, p. 45). En el caso de la Grecia antigua, las posiciones de Skinner y DuBois son del todo contrarias a esta opción: Skinner, 1993, p. 135, niega que un varón, en este caso Alcman, pueda expresar el pensamiento o la emoción de una mujer. DuBois, 1988, p. 29, va más lejos cuando proclama que tampoco ninguna mujer griega era capaz de elaborar un auténtico discurso femenino.

7 Konstan, 1990, y especialmente 1994. Para una opinión del todo opuesta, que tiende a destacar el prestigio social de la relación homosexual masculina a lo largo de todos los períodos de la cultura griega, cf. Beye, 1987, p. 106-108.

8 En nuestra opinión, sin embargo, hay que tener en cuenta las observaciones de Hägg, 1996, sobre el necesario nivel de educación, por parte de los lectores u oyentes de novelas, para una recepción satisfactoria de sus calidades literarias.

9 Foucault, 1984, p. 263-264 y p. 213: *Esas aventuras son en lo posible simétricas; todo lo que sucede al uno tiene su réplica en las peripecias a que se ve sometido el otro, cosa que les permite mostrar un mismo valor, una misma resistencia, una misma fidelidad. Es que la significación principal de esas aventuras y su valor para llevar hasta el desenlace consisten en el hecho de que los dos personajes conservan en ellas de manera rigurosa una fidelidad sexual recíproca.* Ver también, Ruiz Montero, 2005, p. 320-321; 2006, p. 30.

a la presión de una sociedad básicamente conservadora en materia de moral, y en especial en aquellas clases sociales en las que la novela se había convertido en una lectura habitual<sup>10</sup>.

Las primeras novelas, las de Caritón y Jenofonte de Efeso, han sido consideradas muy ligadas al concepto de la castidad de los amantes<sup>11</sup>. Una segunda etapa del desarrollo del género, que comprende las obras de Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro, ofrecería en principio mayores posibilidades de hallar la verdadera y desnuda expresión del erotismo. Los pasajes donde se registra este interés por la sensualidad habrían sido escritos, según algunos críticos modernos, a consecuencia de la evolución decadente, artística a la vez que moral, del género de la novela<sup>12</sup>. Por otras razones, Holzberg separa también Caritón y Jenofonte de Efeso, por una parte, y Aquiles Tacio, Longo y Heliodoro, por otra<sup>13</sup>: este segundo grupo, unido a la Segunda Sofística, habría mostrado una tendencia por las descripciones y situaciones tomadas de la vida misma, a fin de ofrecer un retrato psicológico más realista.

Nuestra interpretación es muy diferente: la presencia de un discurso erótico no tiene relación alguna con la decadencia del género de la novela, sino con el talento literario de cada autor. Por tanto, una expresión sin matices de lo erótico tendrá un valor menor que aquella caracterizada por el poder de la simple sugerencia. Si la atención del autor por el erotismo no tiene, pues, nada que ver con la evolución del género, una división de las obras con arreglo a la presencia del discurso erótico no habrá de gobernarse por datos de orden cronológico. Por la misma razón, las novelas de Jenofonte y Caritón no tendrían un interés menor que las de Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro. Así, la novela de Caritón, titulada *Quéreas y Calirroé*, ha sido objeto de investigaciones que han puesto en cuestión la imagen estereotipada de una pareja excepcional. El retrato de la heroína, tantas veces elogiada por su entrega al marido ausente, cobra ahora nueva luz bajo los efectos de una crítica reciente que tiende a subrayar

10 Las exigencias sociales constituyen, pues, la prueba de que la novela no podía ser un género para personas sin un lugar en la sociedad, que se habrían reconocido en el espejo de estos personajes. Es la tesis de Reardon, 1969, p. 294: *Unaccommodated man, man alone and thus without security, seeks security, in God or his fellow man, or woman. Lacking a social identity, he seeks to create for himself a personal one by becoming the object of the affections of his own kind or of the providence of the Almighty. He identifies himself by loving, God or man, or both.* Holzberg, 1995, p. 11, opone las novelas cómico-realistas, en las que hay sitio para el erotismo, y las novelas idealistas, pero no se plantea las razones sociológicas subyacentes. Al contrario, reconoce (1995, p. 26) la homogeneidad de las dos clases de novelas.

11 Ruiz Montero, 1994, p. 1035, a propósito de la época que conocemos como renacimiento de Adriano; *id.*, 2005, p. 327.

12 Reardon, 1969, p. 307: *One central theme of the age is the theme of purity and innocence. In the novel it takes the form of a virginity-theme, which reflects a certain aspect of early Christian thought for example.* Por tanto, la proximidad ideológica de los autores de novelas al cristianismo habría favorecido la aparición de la idea de la continencia sexual. Perry, 1930, p. 131, se sorprende de que Aquiles Tacio se permita narrar la relación entre Quéreas y Mélite, calificada a su vez como *picturesque but 'Milesian' story about Melitta of Ephesus – a story which would do some credit to an Apuleius or an Aristaenetus, but which is totally off color in the Greek erotic romance.* Esto justifica su imagen de Aquiles como autor de una novela decadente, compuesta en una época en la que el género pasa por un *advanced stage of decay* (p. 130), por un *stage of decline* (p. 131).

13 Holzberg, 1995, p. 84-85 y 91-92.

la sumisión a las exigencias de una sociedad paternalista, así como su interés por atraer la atención de los hombres<sup>14</sup>.

### 3. La escritura erótica, o la cara oculta de la novela

Acabamos de apuntar por qué motivos los autores de novelas debían actuar con cautela con respecto a la expresión del erotismo. Pero podemos seguir las huellas de una escritura erótica, definida como una variedad de arte literaria que consigue estimular el deseo sexual más por medio de la sugerencia que de una manera abierta y explícita, y que los autores intentan construir mediante diversas estrategias narrativas.

#### 3. 1. Jenofonte de Efeso

La obra de Jenofonte de Efeso, *Las Efestiacas* o *Aventuras efestiacas de Antia y Habrócomes*, se distingue por la simplicidad de su estructura y su estilo. A lo largo de toda la novela hay un escaso lugar para los juegos del erotismo, mientras que el autor formula el elogio de la pareja en virtud de su mutua fidelidad. No obstante, hacia el final de la obra se nos presenta un caso de extrema fidelidad, en el que la ironía se mezcla con un cierto afán de provocación:

*Y aquí murió no hace mucho Telxínoe y su cuerpo no está enterrado, sino que lo tengo en efecto conmigo y lo beso y estoy siempre con él.*

*Al mismo tiempo que hablaba introdujo a Habrócomes en la habitación más interior y le mostró a Telxínoe, una mujer anciana ya, pero que a Egialeo le parecía todavía una hermosa joven. Su cuerpo estaba embalsamado al modo egipcio, pues el viejo era experto en esto.*

*Así pues, hablo con ella – dijo-, Habrócomes, hijo, siempre hablo como si estuviera viva y me acuesto y hablo con ella. Y si llego alguna vez cansado de pescar, su vista me reconforta, pues no se me aparece tal como la ves tú ahora, sino que la imagino, hijo, como era en Lacedemonia y como era en nuestra huída. Imagino los festivos nocturnos, imagino nuestros pactos (X.E. V 9-11).*

El único paralelo de este relato se encuentra en la mitología: la viuda de Protesilao, Laodamia, hija de Acasto, halló también consuelo en una estatua de cera de su difunto esposo<sup>15</sup>. No hay que olvidar, por otra parte, el hecho de que la difunta recibía el nombre de Telxínoe, es decir, *la que hechiza la mente*. Por demás, Jenofonte se contenta con mencionar la fuerza del amor que inflama al amante (X.E. I 14, 7; II 3, 3), o bien nos relata la visión de Habrócomes al verse a caballo en pos de una yegua (X.E. II 8, 2), o nos ofrece una versión del mito de la doncella y el corcel, en la que la mayor parte de los elementos y de las funciones han sido retocados (X.E. IV 6, 3-7).

#### 3. 2. Caritón

La novela de Caritón de Afrodiasias, *Quéreas y Calírroe*, exhibe un mejor empleo de los mecanismos de la escritura erótica. El autor utiliza a menudo metáforas: el amor, por

14 Elsom 1992; Egger, 1994.

15 Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, epitome, III 30. Según Higinio, *Fabulae* CIII y CIV, cuando el padre de Laodamia se enteró del caso decidió quemar la estatua, pero la hija se precipitó también a las llamas. Pausanias IV 2, 7 da a la viuda el nombre de Polidora, sexta hija de Meleagro.

ejemplo, se ha de comparar con un fuego que abrasa a los amantes (Ch. I 1, 8; II 4, 7; VI 4, 5). Le gusta crear situaciones en las que la ambigüedad no puede resolverse si no se atiende a un sentido erótico. Veamos un primer ejemplo:

*Encontró a Dionisio todavía acostado, pues angustiado por su pena no salía casi nunca, aunque su patria le echaba de menos, sino que pasaba el tiempo en su habitación, como si su mujer estuviera todavía a su lado* (Ch. II 1, 1).

El verbo griego διατρίβω no significa tan sólo *pasar el tiempo*, sino que se aplica también, como solución eufemística, a una actividad sexual continuada y poco honorable – piénsese por ejemplo en Antifonte I 15-, como prueba el término τριβάς, -άδος para designar a la prostituta. Caritón nos presenta a uno de los principales personajes, el rico hacendado jonio Dionisio, como un enfermo sexual – lo describe como φιλογύνης, *loco por las mujeres* (Ch. II 1, 5) –, incapaz tanto de soportar la ausencia de su mujer como de abstenerse de su agradable compañía. Su nombre evoca el de un dios ambiguo, afeminado y alejado de la σωφροσύνη. Se ha señalado también cómo, al amparo de la imagen de un ciudadano irreprochable, se oculta el amante apasionado, ansioso de amar y de abrazar el objeto de su deseo<sup>16</sup>.

Caritón no siente el menor reparo ante situaciones próximas al voyeurismo:

*Qué bonito sería ver aquí a Calítrroo con su túnica arremangada hasta las rodillas y los brazos desnudos, el rostro lleno de rubor, el pecho agitado* (Ch. VI 4, 5; compárese II 2, 2).

El recurso al eufemismo escapa con facilidad a la labor de los traductores modernos, como se ve en el siguiente ejemplo:

*Mientras gritaba Policarmo de esta manera, ellos, como quienes están sumergidos en un profundo pozo y oyen con dificultad una voz de arriba, lentamente volvieron en sí, después se miraron, se besaron y de nuevo perdieron el conocimiento, y una segunda y una tercera vez hicieron esto diciendo etc.* (Ch. VIII 1, 10).

Si recurrimos a la traducción francesa de Molinié advertiremos el mismo resultado:

*Il ne cessait de crier ses appels; eux deux cependant, comme plongés dans les profondeurs d'un puits où n'arrivent qu'à peine les voix d'en haut, reprirent lentement leurs esprits, se virent, se couvrirent de baisers et perdirent à nouveau connaissance, deux, et trois fois de suite, sans rien dire.*

El texto griego dice (...) εἶτα ἰδόντες ἀλλήλους καὶ καταφιλήσαντες πάλιν παρείθησαν καὶ δεύτερον καὶ τρίτον τοῦτο ἔπραξαν κτλ. Aparentemente lo que hicieron dos y tres veces fue verse, besarse a placer (\*κατα-) y desvanecerse de nuevo. Pero el texto cobra otro valor si tenemos presente un pasaje del *Idilio* de Teócrito titulado *La hechicera* (Theocr. II 143), cuyo texto no deja lugar a dudas: ἐπράχθη τὰ μέγιστα καὶ ἐς πόθον ἦνθομες ἄμφω. Y parecido sentido tienen, en nuestra opinión, sendos pasajes de Aristófanes<sup>17</sup>.

16 Robiano, 2007, p. 204.

17 Ar. *Ec.* 104: Ἀγύρριος γοῦν τὸν Προνόμου πάγων ἔχων / λέληθε· καίτοι, πρότερον ἦν οὗτος γυνή· / νυνὶ δ', ὄρας, πράττει τὰ μέγιστ' ἐν τῇ πόλει. Ar. *Au.* 603-605: -πῶς δ' ὑγιεῖαν δώσουσ' αὐτοῖς, οὐσαν παρὰ τοῖσι θεοῖσιν; / -ἦν εὐ πράττωνσιν, οὐχ ὑγιεῖα μεγάλη τοῦτ' ἐστὶ; σάφ' ἴσθι, / ὡς ἀνθρωπός γε κακῶς πράττωνς ἀτεχνῶς οὐδὲν ὑγαίνει.

### 3. 3. Longo

Los cuatro libros de las *Pastorales de Dafnis y Cloe*, atribuidos a un autor desconocido llamado Longo – probablemente una mala lectura –, han sido a menudo reprobados por sus concesiones al erotismo<sup>18</sup>. Se ha observado ya el vínculo entre amor y naturaleza, ya que ésta sirve para dar expresión a las emociones de los amantes y para calibrar la oportunidad de la ocasión para los escarceos de su relación<sup>19</sup>. No obstante, una lectura alternativa propone reconocer el papel jugado por la violencia y el peligro provocados por el deseo sexual, siempre presente<sup>20</sup>. Por otra parte, tanto las situaciones como las metáforas relativas a lo erótico – algunas de ellas subidas de tono – son muy numerosas, pero el autor parece haber menguado progresivamente su gusto por la provocación<sup>21</sup>. Así es como el autor describe el reencuentro de la pareja:

*Era más o menos la hora en que el ganado pasta por segunda vez cuando Dafnis, al ver desde una elevada atalaya los rebaños y a Cloe, gritando '¡Ninfas y Pan!' bajó a la carrera hasta el llano, abrazó a Cloe y cayó desvanecido* (L. II 30, 1).

En un contexto erótico el término πεδῖον, *llanura*, designa el sexo femenino – basta con citar a Aristófanes, *Lisístrata* v. 88. El pasaje revela un doble sentido que una gran parte de los lectores u oyentes de la novela conocían sin duda.

La traducción siguiente resulta igualmente coja:

*Pero ellos, que eran jóvenes, pletóricos de savia, y que desde hacía ya mucho tiempo andaban en pesquisas del amor, con lo que oían se abrasaban, con lo que veían se derretían, y buscaban también ellos algo más que un beso y un abrazo. Y Dafnis sobre todo, pues, hecho mayor entre el encierro y la holganza del invierno, se sentía enardecido y anhelante de besos y de abrazos y para toda acción mostraba más curiosidad y atrevimiento* (L. III 13, 3-4).

El verbo σκινταλίζω significa *endurecerse la verga*, literalmente *convertirse en un bastón*. Dalmeyda da una más adecuada solución al pasaje al traducir *il était plein d'un désir ardent de baiser*.

Hacia el final de la novela, el autor introduce un nuevo elemento erótico, por medio en este caso de la ambigüedad:

*Aprobó Megacles sus palabras, envió a buscar a Rode, su mujer, y apretó a Cloe contra su pecho. Y se quedaron a dormir allí, pues Dafnis juró que no dejaría a Cloe en manos de nadie, ni siquiera de su propio padre* (L. IV 36, 3).

El texto no dice *contra su pecho*, sino *sobre sus rodillas*, o más exactamente *en el halda* (ἐν κόλποις<sup>22</sup>), lo que da pie al doble sentido que proporciona a la frase siguiente una trascendencia del todo diferente.

18 Rohde, 1876, p. 159; Helm, 1956<sup>2</sup>, p. 51.

19 Forehand, 1976; Zeitlin, 1990 y 1994.

20 Winkler, 1989; Cheyns, 2001, p. 173-179.

21 L. I 13, 1-2; 14, 1; 15, 1; 24, 1 y 4; 26, 3; 32, 1-4; II 7, 4-5; 8, 2; III 10, 4; 13, 3-4; 18, 3-4; IV 36, 3.

22 Dalmeyda (1960) traduce *et serre Chloé contre sa poitrine*. Gaselee (1916) traduce, con mayor fidelidad al texto original, *and took his sweet girl to his bosom*.

### 3. 4. *Aquiles Tacio*

La escritura erótica se nos aparece mucho más desarrollada en la novela de Aquiles Tacio – cuyo nombre es también más fantasmagórico que real –, conocida a partir de sus protagonistas bajo el título de *Leucipa y Clitofonte*. Comenzaremos por dos sueños que hemos de leer en paralelo. El empleo de visiones oníricas acredita un largo recorrido en la literatura griega desde Homero, y desde la época clásica llega a sistematizarse una teoría sobre la función y la interpretación de los sueños. Heráclito, Pitágoras y Empédocles ya habían intentado construir un discurso científico sobre el sueño. Pero es hacia finales del siglo V cuando el orador y sofista Antifonte de Ramnunte, considerado por las fuentes antiguas como el iniciador de la práctica de la psicología clínica, redactó un *Tratado contra la aflicción* o Τέχνη ἀλπιίας<sup>23</sup>. Los médicos hipocráticos convertirán también la onirocrítica en materia de sus enseñanzas, minuciosamente expuesta en el tratado *Sobre los sueños*. El mismo Aristóteles se ocupará del tema en diversas ocasiones de una manera monográfica: sus tratados *Del sueño y la vigilia*, *De los sueños* y *De la adivinación por medio de los sueños* constituyen un corpus de gran importancia, que en los tiempos modernos ha ejercido una influencia decisiva en la escuela lacaniana. La aparición de esta onirocrítica llegará a su cumbre con un personaje del máximo interés, el adivino Artemidoro de Efeso, un autor del siglo II a.C. que compuso un tratado sobre la interpretación de los sueños que concitará más adelante el interés de Sigmund Freud y de Michel Foucault. Al situarse la novela de Aquiles Tacio hacia las postrimerías del siglo II a.C., no es sorprendente que su autor aproveche un procedimiento narrativo y argumentativo tan poderoso, que coincide a la vez con la estética de la imagen propia de la época postclásica.

La visión de Clitofonte – definido él mismo como ‘voyeur’<sup>24</sup>; el autor, Aquiles Tacio, ha merecido también igual calificativo<sup>25</sup> – se encuentra al inicio de la novela, y su función en el texto es por de pronto programática, ya que el autor la utiliza para expresar la clase de conflictos y de acontecimientos que caracterizan la obra:

*En sueños me pareció que yo era uno con la joven por debajo hasta el ombligo, pero que desde ahí los cuerpos en la parte superior eran ya dos. Pues bien, se me presenta una mujer temible y alta, de rostro feroz, ojos sanguinolentos, espantosas mejillas y serpientes por cabellos. Con la diestra empuñaba una guadaña, una antorcha con la izquierda. Cayendo entonces sobre mí colérica y blandiendo su guadaña, la abate contra el flanco, donde se daba la unión de los dos cuerpos, y separa de mí de un tajo a la joven (A.T. I 3, 4).*

Calígone, digámoslo desde un principio, es la hermana de Clitofonte. Por otra parte, el término ἄρπη, que Brioso traduce como *guadaña* y Garnaud como *cimeterre*, designa una especie de espada curva, pero en realidad se trata de una hoz. El término, tomado al hitita, aparece por primera vez en Hesíodo, en el episodio de la castración de Urano por Crono, lo que no carece de significación.

La visión de la madre de Leucipa, Pantea, se produce cuando Clitofonte ya se ha introducido, por vez primera, en la habitación de la muchacha y con la ayuda de ésta:

23 Véase Vinagre, 1992.

24 Konstan, 1994, p. 64-65.

25 Marinčić, 2007, p. 187.

*Pero en cuanto entro en la alcoba de la joven, a su madre le ocurre algo así: un sueño la desazona, en el cual tuvo la impresión de que un bandido, con una espada desenvainada, le arrebató a su hija, la tumbó boca arriba y le rajó el vientre por la mitad comenzando por abajo, a partir del sexo* (A.T. II 23, 5).

El psicoanálisis moderno no tendría dificultades para ver en ese texto una expresión del todo evidente. De hecho, en la época clásica la moral social griega prohibía matar a una mujer hiriéndola en los genitales; el caso de Orestes y Clitemestra en *Las coéforos* muestra a las claras el límite: Clitemestra ha tenido un sueño – vv. 523-539 – en el que ofrece el pecho para amamantar a una serpiente nacida de su vientre, y que sin embargo le inflige una herida – vv. 531-533, 545-546; después, cuando Orestes está a punto de asestarle el golpe mortal, espada en mano, ella le enseña un pecho – vv. 896-898 –, pero él la golpea en cumplimiento del oráculo, que a su vez se había expresado por medio de un sueño – vv. 928-929. En la Grecia antigua, el pene ha conocido una metaforización bajo la forma de la serpiente<sup>26</sup>, mientras que su asociación con una espada puede calificarse de universal. Pero Orestes en modo alguno hiere a su madre en los genitales, lo mismo que Heracles, que hiere a Hera en el pecho. Loraux ha señalado cómo lo que se excluye absolutamente es herir a la mujer en los genitales<sup>27</sup>. Por tanto, la novela va más lejos, en la misma medida en que la sociedad de la Grecia imperial tiene un sentido diferente de los tabúes.

Tenemos otras observaciones que hacer: en primer lugar, es el hombre el que protagoniza la visión de la mujer y la mujer la que protagoniza la del hombre – otro ejemplo: X.E. I 12, 4. Luego, la imagen de la mujer con la hoz ha sido modelada sobre la representación de la Gorgona, que representa para el joven la muerte, el espanto y la imposibilidad de gozar del amor<sup>28</sup>. La herida mortal infligida a la joven remite también al plano sexual<sup>29</sup>.

La metáfora de la llanura, τὸ πεδῖον, aparece también en Aquiles Tacio, pero la amplía hasta componer un pasaje completamente configurado por el simbolismo erótico:

26 Devereux, 1976, p. 169-179, a propósito de Estesicoro, frg. 219 ed. Campbell; p. 181-219 y 319-344 sobre las *Coéforos*; Henderson, 1975, p. 127, sobre Aristófanes, *Lisístrata*, v. 759, y *Las asambleístas*, v. 908, escolio.

27 Loraux, 1985, 90-102; cf. Devereux 1976, p. 205; Devereux, 1983, p. 130 y 147.

28 Mientras en la época arcaica se encuentran representaciones de la Gorgona desprovistas del motivo de las serpientes – como se puede apreciar en un ánfora beocia y en un plato rodio, ambos fabricados hacia 600 a.C.-, desde la época clásica se constata la continuidad iconográfica de la que nos ofrece testimonio Aquiles Tacio (Aguirre de Castro, 1998). El vínculo establecido por Cueva, 2004, p. 69-73, entre la visión de Clitofonte y el relato del nacimiento de Cécrope carece en nuestra opinión de una argumentación sólida, ya que el motivo de las serpientes se relaciona con un buen número de mitos. Sin embargo, desde el punto de vista iconográfico la figura de la mujer con la cabeza coronada de serpientes conduce tan sólo al mito de la Gorgona, que evidentemente representan desde el punto de vista del varón una amenaza.

29 De nuevo Cueva, 2004, p. 75-76, trata de interpretar la visión con arreglo a un mito concreto, el de Prometeo con ocasión de su castigo. Se ve por ello obligado a expresarse de la manera siguiente: *The location of Leucippe's wound is located in the same general area as the wound inflicted upon Prometheus by the eagle* etc. Por consiguiente, Cueva fuerza a toda costa la identificación del pasaje con un mito, incluso si ello implica la transmutación de la herida, esto es, el cambio de un elemento central para el correcto análisis de la visión de Pantea.

*Y también se da otra boda entre aguas a través del mar. El enamorado es un río de Élide y la amada una fuente siciliana. 2 El río corre atravesando el mar como si fuera una llanura. Y el mar no disuelve al dulce enamorado con su salobre oleaje, sino que se abre para dejarlo fluir y su abertura se convierte en curso del río y hace así de casamentera que lleva el Alfeo hasta Aretusa (A.T. I 18, 1-2).*

La referencia al mito tiene por objeto mostrar la imposibilidad de poner freno al curso del amor, incluso si los amantes se encuentran alejados por un inmenso espacio. La idea se mezcla, no obstante, con una alusión muy clara al encuentro de los amantes, aunque codificada gracias a la ambigüedad semántica<sup>30</sup>.

En Aquiles Tacio, los dobles sentidos no se limitan al repertorio tradicional de la lengua griega, sino que crea otros nuevos:

*Previamente habían emboscado otros ocho en tierra, con vestidos de mujer y las barbas afeitadas, y cada uno con un puñal entre los pliegues de la ropa. También ellos, para no infundir sospechas, habían traído preparativos para un sacrificio, y nosotros creímos que eran mujeres (A.T. II 18, 3).*

La traducción de Brioso, en general correcta, no permite apreciar en este pasaje lo que el texto de Aquiles dice en realidad. Tenía que haber traducido *llevaban vestidos femeninos y se habían afeitado la pelambre de la barbilla, pero cada uno portaba bajo el halda una espada*: bajo los vestidos de mujer se oculta el varón, al acecho de su presa. La traducción de Garnaud, *et ils portaient chacun dans les replis de leur vêtement un glaive*, tampoco recoge el doble sentido del texto griego.

Otro pasaje nos ilustra sobre el papel de la metáfora como auxiliar de una estrategia que busca ante todo expresar de un modo indirecto:

*¿Qué fecha habremos de esperar aún? ¿Hasta cuándo dormiremos los dos como en un santuario? Me pones a la orilla de un río caudaloso y no me dejas beber. Con el agua a mi alcance tanto tiempo, y sigo sedienta, a pesar de dormir en el propio manantial. Mi lecho es como la comida de Tántalo (A.T. V 21, 4).*

Aquiles Tacio, exactamente como los demás novelistas, elabora con mayor esfuerzo los retratos de las mujeres que los de los varones. Pero Clitofonte es víctima de la crítica del autor:

*En efecto, como su esposo había partido para una larga ausencia, consideró ésta la ocasión idónea para un adulterio y, tras encontrar a este joven pelandusco (lo que fue su mayor desgracia: hallar un amante de esta calaña, que con las mujeres imita a los hombres, pero con los hombres hace de mujer) etc. (A.T. VIII 10, 9)<sup>31</sup>.*

La imitación de la lengua, el estilo y los tópicos del discurso judicial de la Atenas clásica permite a Aquiles modelar el discurso más rudo de la novela, el del sacerdote acusador de Tersandro, que Reardon califica de *simple pornografía*<sup>32</sup>.

30 Para una interpretación alternativa, en nuestra opinión nada convincente, véase Cueva, 2004, p. 65-66.

31 Para un análisis del personaje de Clitofonte, véase Konstan, p. 1994, p. 60-73 y Marinčić, 2007, p. 189-195. Para el análisis psicológico de otro personaje masculino del género, Quéreas, véase Robiano, 2002, que explica los respectivos éxitos de Licenión y de Melite porque ambas adoptan el papel activo, propio en principio del varón.

32 Reardon, 1971, p. 365.

*Abandonó la casa de sus padres y, alquilando un pequeño local en una callejuela, puso allí su burdel, afanado en el trasiego de las letras y aceptando con amable camaradería a todos los que podían proporcionarle lo que deseaba. Y de este modo, mientras tenía por meta el cultivo de su alma, en realidad no hacía sino seguir con su papel de vicioso. 4 Luego, en los gimnasios, veíamos también cómo se untaba el cuerpo y cómo practicaba con la pértiga y se trababa con los mocitos en la lucha, abrazado sobre todo a los más varoniles. 5 Así se entrenaba y entrenaba su cuerpo. En esto se ocupaba, pues, mientras estaba en la flor de la juventud. Y cuando fue ya un adulto, reveló todo cuanto hasta entonces había tenido reservado. Perdido el atractivo de sus años mozos, se ha vuelto negligente con el resto de su cuerpo y cuidadoso sólo con su lengua, que tiene bien afilada para la infamia etc. (A.T. VIII 9, 3-5).*

La perspectiva androcéntrica del autor se refleja a la perfección cuando Clitofonte le confiesa a Leucipa que él sigue siendo virgen tanto como pueda serlo un hombre<sup>33</sup>. Así pues, sus dudas sobre la virginidad denotan que la concibe tan sólo en la mujer.

### 3. 5. *Heliodoro*

Incluso Heliodoro, autor de la novela titulada *Las etiópicas* o *Teágenes y Cariclea*, se muestra sensible a la seducción de la escritura erótica. Su novela pasa por ser un monumento literario a la castidad<sup>34</sup>, virtud que Cariclea antepone a cualquier otro fin cuando le pide a Teágenes, aunque sea el destinatario único de su amor, que se comprometa en solemne juramento a no franquear los *límites del respeto* (Hel. IV 18, 4-5). A Heliodoro le gusta enfatizar el pudor de los personajes destacados, ya sea Cariclea, Teágenes o cualquier otro<sup>35</sup>. No obstante, el paladín de la moralidad llega a veces a expresarse con más atrevimiento del que esperaríamos<sup>36</sup>. Hay, desde luego, una vertiente erótica de Heliodoro:

- 
- 33 A.T. V 20, 5: *Ahora bien, si esperas a oír la verdad sin sentenciarme antes de hacerlo, sabrás que te he emulado en conservar la virginidad, si es que también existe la virgidad en los varones.*
- 34 Por parte de Heliodoro no hay sino la intensificación de una idea grata a los cinco novelistas, cf. Billault, 1991, 212: *Longus ne fait donc pas exception parmi les romanciers, pour qui la défense de la chasteté apparaît bien comme une sorte de valeur.* La crítica moderna, sin embargo, suele oponerle a Longo y a Aquiles Tacio, cf. Holzberg 1995: 103, al subrayar *the particularly striking absence of the sexual psychology developed by his two 'rival' Neosophist novelists.*
- 35 Veamos dos textos, el primero sobre el pudor masculino, cuando Cnemón intenta evitar el deseo incestuoso de su madrastra, Hel. I 9, 3: *De vez en cuando se me acercaba y me besaba, y rogaba sin cesar conservar el gozo de mi presencia. Yo consentía sin sospechar la realidad, aunque extrañado de la actitud tan maternal que mostraba conmigo. Pero cuando empezó a acercarse con más descaro, y los besos fueron haciéndose más apasionados de lo decente, y sus miradas apartadas de todo pudor me indujeron a sospechar, comencé a rehuirla la mayoría de las veces y a rechazarla cuando se aproximaba.* El segundo texto trata del pudor femenino encarnado por la protagonista, Cariclea, cf. Hel. II 13, 2: *Se ocultó Cariclea en un lugar profundo de la cueva, sin duda por precaución, pero sobre todo por pudor ante la desnudez y el aspecto en absoluto decoroso del que acababa de presentarse.* Un tercer pasaje, Hel. V 4, ilustra la contención de los dos personajes principales con respecto al sexo.
- 36 Cf. Morgan, 1998, p. 60-62, sobre Hel. II 18, 3-4. Véase también la excelente contribución de Bretes, 2007.

*Quando tras una cena ligera nos retiramos a dormir, se me apareció en sueños un anciano. Su cuerpo estaba totalmente descarnado; sin embargo, su vestido levantado dejaba ver las piernas por encima de las rodillas y mostraba los restos de un gran vigor físico en su juventud* (Hel. V 22, 1).

Heliodoro nos presenta también el fenómeno del voyeurismo, mezclado con las argucias propias de una tercera:

*Ésta distaba mucho de declarar abiertamente los propósitos de Ársace, pero lo dejaba comprender con circunloquios e insinuaciones vagas; ensalzaba la simpatía de su dueña por él, trataba de hacerle reparar en sus encantos, que, mediante honestas excusas, invitaba a contemplar, no sólo los que se veían sino los que sus vestidos ocultaban* (Hel. VII 19, 7).

Hemos de concluir que los procedimientos empleados por los cinco novelistas requieren diferentes modelos metodológicos, dadas las diferencias que existen entre ellos; también, que las aptitudes literarias de cada uno de ellos son de naturaleza diferente, y por ello no siempre comparables. El panorama que hemos trazado permite sin embargo apreciar el papel del erotismo en el género, además de ofrecer algunas indicaciones para un ulterior estudio más detenido.

### Bibliografía

- AGUIRRE DE CASTRO, M., 1998, El motivo de las Gorgonas en el mediterráneo occidental, *Revista de Arqueología*, 207, p. 22-31.
- BEYE, Ch., 1987, *Ancient Greek Literature and Society*, Cornell UP.
- BILLAULT, A., 1991, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BRIOSO, M. y CRESPO, E., 1982, *Longo. Dafnis y Cloe. Aquiles Tacio. Leucipa y Clitofonte. Jámblico. Babiloniacas (resumen de Focio y fragmentos)*, Madrid, Gredos.
- BRETHES, R. 2007. Ποιεῖν αἰσχηρὰ καὶ λέγειν αἰσχηρὰ, est-ce vraiment la même chose? Ou la bouche souillée de Chariclée, en V. Rimell (ed.), *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis, p. 223-256.
- CHASSANG, A., 1862, *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine*, Paris, Didier.
- CHEYNS, A., 2001, Le dieu Pan et l'expression de la violence dans Daphnis et Chloé, en B. Pouderon (éd.), *Les personnages du roman grec*, Lyon Maison de l'Orient Méditerranéen, p. 165-180.
- CIXOUS, H. 1992, *Déluge*, Paris, Des Femmes.
- CIXOUS, H., 1975, Le rire de la Méduse, *L'Arc*, 61, p. 39-54.
- CRESPO, E. 1979, *Heliodoro. Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid.
- CUEVA, E.P., 2004, *The Myths of Fiction. Studies in the Canonical Greek Novels*, Ann Arbor. University of Michigan Press.
- DALMEYDA, G., 1960, *Longus. Pastorales (Daphnis et Chloé)*, Paris, Les Belles Lettres.
- DEVEREUX, G., 1976, *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psycho-Analytical Study*. Berkeley, University of California Press.
- DEVEREUX, G., 1983, *Baubô. La vulve mythique*, Paris, Gaudefroy (= *Baubo. Die mythische Vulva*, Frankfurt am Main, 1981).
- DUBOIS, P., 1988, *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representation of Women*. Chicago, University of Chicago Press.

- EGGER, B., 1994, Looking at Chariton's Callirrhoe, en J.R. Morgan y R. Stoneman (eds.), *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*, London & New York, Routledge, p. 31-48.
- ELSOM, H.E., 1992, Callirrhoe: Displaying the Phallic Woman, en A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, Oxford UP, p. 212-230.
- FOREHAND, W.E., 1976, Symbolic Gardens in Longus' *Daphnis and Chloe*, *Eranos*, 74, p. 103-112.
- FOUCAULT, M., 1987, *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*, Madrid, Siglo XXI.
- GARNAUD, J.-PH., 1991, *Achille Tatius d'Alexandrie. Le roman de Leucippé et Clitophon*, Paris, Belles Lettres.
- GASELEE, S., 1916, *Daphnis & Chloe by Longus. The Love Romances of Parthenius and Other Fragments*. Cambridge (MA.) & London, Harvard UP & William Heinemann (= 1989).
- HÄGG, T., 1983, *The Novel in Antiquity*, Oxford, Blackwell & California UP.
- HÄGG, T., 1996, Orality, Literacy, and the 'Readership' of the Early Greek Novel, en R. Eriksen (ed.), *Contexts of Pre-Novel Narrative. The European Tradition*, Berlin, Walter De Gruyter, p. 47-81.
- HELM, R., 1956<sup>2</sup>, *Der antike Roman*, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.
- HENDERSON, J., 1975, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven, Yale University Press.
- HERRERO INGELMO, M.C., 1987, *La novela griega Antigua. Quéreas y Calírroe. Habrócomes y Antia*, Madrid.
- HOLZBERG, N., 1995, *The Ancient Novel. An Introduction*, Londres & New York, Routledge (= *Der antike Roman. Eine Einführung*, München & Zürich, Artemis).
- HUNTER, R., 1998, *Studies in Heliodorus*. Cambridge, University Press.
- KONSTAN, D., 1990, Love and the Greek Novel, en D. Konstan y M. Nussbaum (edd.), *Sexuality in Greek and Roman Society, Differences*, 2, p. 186-205.
- KONSTAN, D., 1994, *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton, UP.
- LAVAGNINI, B., 1922, Le origini del romanzo greco, *ASNP*, 29, 1922, p. 9-104 (parcialmente reproducido en H. Gärtner (ed.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman*, Hildesheim 1984, p. 68-101).
- LORAU, N., 1985, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette.
- MARINCIC, M., 2007, Advertising One's Own Story. Text and Speech in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*, en V. Rimell (ed.), *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis, p. 168-200.
- MOLINIÉ, G., 1989, *Chariton. Le roman de Chairéas et Callirhoé*, Paris, Les Belles Lettres.
- MORGAN, J.R., 1993, Make-believe and make believe. The fictionality of the Greek novels, en C. Gill & T.P. Wiseman (edd.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter, UP, p. 175-229.
- MORGAN, J.R., 1998, Narrative Doublets in Heliodorus' *Aithiopika*, en R. Hunter (ed.), *Studies in Heliodorus*, Cambridge, Cambridge UP, p. 60-78.
- PERRY, B.E., 1930, Chariton and His Romance from a Literary-historical Point of View, *AJPh*, 51, p. 93-134.
- PERRY, B.E., 1967, *The Ancient Romances. A Literary-historical Account Of Their Origins*, Berkeley & Los Angeles, California UP.
- REARDON, B.P., 1969, The Greek Novel, *Phoenix*, 23, p. 291-309.

- REARDON, B.P., 1971, *Courants littéraires grecs des I<sup>er</sup> et III<sup>e</sup> siècles après J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres.
- ROBIANO, P., 2002, Lycénion, Melitté, ou la satisfaction du désir, *Pallas*, 60, p. 363-373.
- ROBIANO, P., 2007, La voix et la main: la lettre intime dans *Chéréas et Callirhoé*, en V. Rimell (ed.), *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis, p. 201-222.
- ROHDE, E., 1914<sup>3</sup>, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf & Härtel (= Hildesheim, 1960, Olms).
- RUIZ MONTERO, C., 1994, Chariton von Aphrodisias: Ein Überblick, en W. Haase & H. Temporini (edd.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, vol. 34.2, Berlin & New York, Walter De Gruyter, p. 1006-1054.
- RUIZ MONTERO, C., 2005, La novela griega: panorama general, en D. Estefanía *et al.* (edd.), *Cuadernos de literatura griega y latina 5. Géneros grecolatinos en prosa*. Santiago de Compostela, Universidade, p. 313-342.
- RUIZ MONTERO, C., 2006, *La novela griega*, Madrid, Síntesis.
- SKINNER, M.B., 1993, Woman and Language in Archaic Greece, or, Why is Sappho a Woman?, en N. Sorkin Rabinowitz & A. Richlin (edd.), *Feminist Theory and the Classics*, New York, Routledge, p. 125-144.
- VINAGRE LOBO, M.A., 1992, La literatura onirocrítica griega hasta el siglo II a.C.: estado de la cuestión, *EC*, 34, p. 63-76.
- WINKLER, J., 1989, The Education of Chloe: Hidden Injuries of Sex, en J. Winkler (ed.), *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, Londres & New York, Routledge, p. 101-126.
- ZEITLIN, F., 1990, The Poetics of Eros: Nature, Art, and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*, en D. Halperin, J. Winkler & F. Zeitlin (edd.), *Before Sexuality*, Princeton, Princeton UP, p. 417-464.
- ZEITLIN, F., 1994, Gardens of Desire in Longus' *Daphnis and Chloe*: Nature, Art, and Imitation, en J. Tatum (ed.), *The Search For the Ancient Novel*, Baltimore, John Hopkins UP, p. 148-170.