

LA TEMPORALIDAD DE LA NOVELA GRIEGA Y BIZANTINA APUNTES DE LECTURA

TOMÁS FERNÁNDEZ¹

RESUMEN: M. Bajtín supuso una temporalidad plana para la novela griega: el tiempo no transcurre más que para diferenciar estadios (enamoramiento, separación y pruebas, etc.); no cambia ni al entorno ni a los personajes. Esta perspectiva tiene puntos de contacto con el postulado de que la novela bizantina (s. XII) es una sumatoria de progymnasmata; en efecto, tampoco en este caso hay una temporalidad orgánica que unifique las partes del todo. ¿Se trata en ambos casos de una concepción estática de la novela o, por el contrario, se interpretan sus partes como fotogramas en una película? La presente contribución se propone responder a esa pregunta analizando simultáneamente las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso (s. I d.C.) e *Hismine e Hismínias* de Eumacio Makrembolites (s. XII). Así, se espera iluminar los cambios en la técnica compositiva, y en particular las semejanzas y diferencias en la concepción de temporalidad.

Palabras clave: Novela griega, Jenofonte de Éfeso, Bajtín, novela bizantina, Eumacio Makrembolites, progymnasmata.

ABSTRACT: M. Bakhtin postulated an abstract temporality for the Greek novel: time only elapses for differentiating stages (falling in love, separation, tests, etc.); it does not alter the setting or the characters. This perspective shares a crucial feature with the notion that the Byzantine novel (12th c.) is a combination of progymnasmata; indeed, in neither type of novel is there an organic temporality which unifies the parts of the whole. Are we in both cases facing a static conception of the novel or, on the contrary, are the parts understood as frames in a movie? This contribution aims at answering that question, analysing the *Ephesiaca* by Xenophon of Ephesus (1st c. CE) and *Hysmine and Hysminias* by Eumathios Makrembolites (12th c.), in the hope

¹ CONICET - UBA. E-mail: Tomas.Fernandez@conicet.gov.ar
Fecha de recepción: 22/8/2017; fecha de aceptación: 15/11/2017.

of showing changes in compositive technique and, more particularly, the common and divergent points in the conception of temporality.

Keywords: Greek novel, Xenophon of Ephesus, Bakhtin, Byzantine novel, Eumathios Makrembolites, progymnasmata.

1. Esta ponencia va a ocuparse del tipo de novela griega menos retórica y más discontinua en estructura, caracterización y temporalidad: la de Jenofonte de Éfeso (s. I d.C.). Para la novela bizantina, tomo como modelo el ejemplar en prosa, *Hismine e Hisminias* (de aquí en más, *H&H*) de Eumacio Makrembolites (s. XII). No se trata de novelas que habitualmente se comparen, ya que *H&H* no ha sufrido, según parece, ninguna influencia directa de Jenofonte. Sin embargo, en tanto representativas de géneros semejantes y a la vez diferenciables, esta *synkrisis* atípica permitirá manifestar, espero, no tanto lo que tienen en común como novelas individuales, sino como muestras adecuadas de un género. Otro motivo las vuelve pertinentes: la novela de Jenofonte presenta procesos compositivos en una forma embrionaria, que por este motivo son más fácilmente reconocibles que en el resto de las novelas griegas. *H&H*, por su parte, es la única novela bizantina en prosa. Ambas son características, en un aspecto central, en sus respectivas tradiciones literarias. A través de ellas espero comparar, muy someramente, rasgos diferenciales de la novela griega y de la novela bizantina, ocupándome de un hilo conductor muy puntual, consciente de que hay otros posibles y de que, para conclusiones más sistemáticas, debería ampliarse el *corpus*. Estimo, sin embargo, que esta primera aproximación ya arroja alguna luz en el tema en cuestión.

Mi hipótesis principal consiste en que las novelas griega y bizantina están compuestas de elementos mínimos y medios relativamente separables. Estos elementos mínimos constituyen, en el caso de la novela griega, motivos narrativos populares: naufragio de los amados, esclavización, enamoramientos generalizados (el pirata se enamora del héroe secuestrado, el bandido de la heroína, etc.), fugas, persecuciones, sacrificio tentado de la joven, homicidios involuntarios, domesticación de fieras, etc. Los motivos, a su

vez, se combinan para conformar unidades medias, que podemos llamar escenas o episodios. En este punto, sigo en líneas generales la tesis de O'Sullivan en un libro crucial sobre la técnica compositiva de Jenofonte de Éfeso.²

También las novelas bizantinas tienen unidades mínimas, que, en su caso, pueden subdividirse en dos tipos, uno realmente mínimo y otro que lo es menos: por un lado, los *loci* literarios y retóricos; por el otro, los ejercicios retóricos preliminares o *progymnasmata*³ (principalmente la narración, la descripción y la etopeya) de los que tenemos una existencia autónoma bien registrada. Hago la aclaración de que, para algunos estudiosos como Beaton, el único realmente esencial es la etopeya.⁴ Creo que esto es una simplificación. Los otros son igualmente centrales, aunque quizá menos característicos. Como en la “novela epistolar” (por ejemplo, la de Quión) se suceden etopeyas. Están condimentadas de narraciones, en ocasiones brevísimas y repetitivas (más un resumen que una narración en sentido estricto) y écfra-sis. Si bien estos tres modos enunciativos, con sus combinaciones, aparecen en cierta medida también en todo tipo de relato, su carácter relativamente autónomo salta a la vista en *H&H*.

Esta categoría de elementos no tan mínimos, representada por pequeñas composiciones construidas según modelos retóricos, falta en la novela griega.

Por supuesto, los límites entre los elementos mínimos de la novela griega y los de la bizantina no son estancos: hay elementos narrativos populares en la novela bizantina, como la imprescindible tormenta en alta mar se-

² J.N. O'Sullivan. *Xenophon of Ephesus. His Compositional Technique and the Birth of the Novel*, 2005.

³ Cf. P. Roilos, *Amphoteroglossia*, 2005: “The ways in which the Komnenian novelists construct the speeches of their characters bespeak a careful reworking of the established conventions of *progymnasmata*, and specifically of the genre of *ēthopoia* (character study). Both kinds of *ēthopoia* examined in this Chapter—*ēthopoia proper* and *pathētikē ēthopoia*—attest to a creative manipulation of the conventions of the genre by the novelists in accordance with their specific narrative needs.”

⁴ Al menos en uno de los autores, *The Greek Romance*, 1996, pp. 87-88: “By a brilliant stroke of invention, Makrembolites has given his romance the rhetorical form, not of *diegema* (narrative), but of *ethopoeia* (character study), and has drawn profitably on the risqué and inventive exercises in this genre by Nikephoros Basilakes [...]”.

guida de catástrofe o el sacrificio tentado de la heroína, que coinciden con los de la novela griega.⁵ Las categorías tampoco son perfectamente análogas: hemos visto que los motivos narrativos populares, paralelos a los *loci communes* retóricos, son más embrionarios que los *progymnasmata*, ya que los caracterizan casi únicamente sus determinaciones de tema y de combinaciones usuales, y habitualmente no la forma, punto de vista, etc.

Las líneas generales, sin embargo, resultan claras. Las formas breves que se integran en una estructura mayor son, en el caso de la novela griega, temas, imágenes y motivos narrativos populares combinados, según variaciones libres, en episodios. En el caso de la novela bizantina, las formas breves más reconocibles son esquemas enunciativos relativamente fijos (y, más mediatamente, *loci* retóricos y otros elementos de la educación letrada); combinados libremente, estos esquemas enunciativos conforman los episodios.

En ambos tipos de novela, las unidades medias se engarzan en una estructura narrativa simplísima que provee el principio, el desenlace, y el ordenamiento general de los estadios intermedios, incluyendo las laxas leyes que gobiernan su sucesión (generalmente según un principio ordenador espacial, que veremos luego).

En la novela griega, las unidades medias son típicamente episodios con peripecias. Su número es variable y teóricamente indefinido, precisamente porque el tiempo que transcurre en ellos (el “tiempo de la aventura” de Bajtín) no afecta la maduración o edad de los personajes. La rigen los intereses del auditorio o la voluntad del narrador, no la necesidad interna del argumento. Por eso ciertos estudiosos los consideran elementos retardadores del desenlace.

En la novela bizantina, como ha señalado Ingela Nilsson acerca de *H&H*, los elementos retardadores no son las peripecias narrativas sino más

⁵ La novela bizantina también cuenta con elementos típicos del cuento popular, como la duplicación de temas, que aparece también, aunque en escala mayor, en obras como la *Vida de Esopo*: “The prime compositional technique of the novel is thus *repetition*, one of whose types is *antithesis* or *contrast*” (C. Ruiz-Montero, “The Life of Aesop (rec. G). The composition of the text”, in E.P. Cueva – S.N. Byrne, *A Companion to the Ancient Novel*, 257-271, aquí 259.) Sobre la importancia organizacional de la duplicación de temas, aplicada esta vez a una novela letrada como la de Eumacion Makrembolites, cf. *infra*.

bien las duplicaciones y variaciones sobre un mismo tema: eventos idénticos son narrados incontables veces, personajes distintos sufren las idénticas aventuras.⁶

Hacemos una salvedad: es inconducente llamar retardadores a estos elementos que, en realidad, son lo más sustancioso de las novelas, mientras que la trama principal es esquemática y en cierta medida una excusa para narrarlos, casi como el marco en algunas colecciones de relatos breves.⁷ La etiqueta de “retardador” sugiere una adición inútil frente a lo importante real, que vendría al final. Esta visión, excesivamente teleológica, tiene poco que ver con la literatura de entretenimiento, y menos todavía con la de este tipo: todo lector sabe que la heroína y el héroe, al final, se reencontrarán y vivirán felices. Lo intrigante son las aventuras intermedias – que no son una demora prescindible, sino la sustancia del relato. Es cierto que son relativamente autónomas y que agregan poco a la trama “principal”. Casi cualquiera de ellas podría eliminarse mentalmente sin que el conjunto sufriera un menoscabo radical. Pero la unidad de la novela griega, y su interés, no debe buscarse sobre todo en la trama o directamente en su final, que es la parte menos libre del conjunto.⁸ La direccionalidad (o anticipación del final: reencuentro, concreción del amor, felicidad conyugal, etc.) sí es fundamental. Pero no el final mismo.

Con claridad en la novela griega, y menos claramente en la bizantina, la suma de aventuras señala la concreción de un rito de pasaje, que culmina en una superación espiritual y un cambio interno, siquiera modesto; en esto es clara su semejanza con las *Metamorphoses* de Apuleyo pero también, *mutatis mutandis*, con un *Bildungsroman* epistolar como el de Quión.⁹ De todos

⁶ Cf. Ruiz-Montero, *supra*, n. 4. Esta actitud tiene que ver con el principio ordenador espacial, que se describe *infra*, cf. n. 19.

⁷ Véase I. Nilsson, *Erotic pathos, rhetorical pleasure: narrative technique and mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias*, Uppsala 2001, 74 (específicamente para *H&H*) (cf. también el concepto de “desaceleración” que presenta V. Schlovski, *Theory of Prose*, Champaign – London – Dublin 1990).

⁸ R. Piglia, por ejemplo, supone que el final es el momento central de la novela (*Las tres vanguardias*, Buenos Aires 2016, 53). Esto puede ser cierto para las novelas modernas que él tiene en mente, pero resulta mucho menos aplicable a la lectura de la novela griega o bizantina.

⁹ T. Glaser. “Liaisons dangereuses. Epistolary Novels in Antiquity”, en E.P. Cueva, Sh.N. Byrne, (eds.) *A Companion to the Ancient Novel*, Malden, MA – Oxford – Chichester, 2014

modos, es claro que el rito de pasaje, con el viaje y el cambio, no es específicamente novelesco: puede postularse su presencia en la tragedia, por ejemplo con el célebre ἄρτι μανθάνω de Admeto en *Alcestis* (940); o en el Nuevo Testamento, con la caída y redención de Pedro que niega tres veces a Jesús y, tomando fuerza de su debilidad, muere después de su obra misionera,¹⁰ o en la evolución del apóstol Pablo según se verifica en sus epístolas.¹¹

Lo específico de la novela probablemente radique, por un lado, en el tipo de amor que la atraviesa. Entre el enamoramiento fulminante y eterno, y la consumación de la vida matrimonial, aparece el otro elemento específico: los estadios intermedios más o menos bien delimitados, en cuyo marco se suceden aventuras que casi no conocen condicionamientos. En efecto, solo están condicionadas por el tipo de amor que les subyace, por el punto de vista (especialmente en las narraciones en primera persona), por la presencia de unos pocos elementos narrativos típicos y en algún caso obligatorio (como el naufragio), y por el punto al que tienden (el reencuentro de los enamorados); también por algunas prohibiciones, implícitas en el tipo de amor que manifiestan: el héroe o la heroína no pueden enamorarse de una tercera persona, por ejemplo, ni morir.

El norte de las novelas, el punto al que todo tiende y que le da una dirección clara a los estadios y los episodios, es el reencuentro de los amados, a la vez el fin de un viaje y la concreción de una iniciación.¹²

244-256, aquí 248. Recuérdese que las novelas epistolares pueden caracterizarse como una colección de *progymnasmata* (etopeyas, en su caso), y que algo semejante se ha afirmado acerca de la novela bizantina (Roilos, cit. *supra*, n. 2). En un volumen editado por H. Morales para la editorial Penguin, intitulado *Byzantine Fiction*, se incluyen las cartas de Quión (atribuidas a un anónimo) codo a codo con las novelas de Caritón y Longo. Es clara, por otra parte, la diferencia con un *Bildungsroman* moderno; quizá, sin embargo, Grethlein va demasiado lejos al afirmar sobre la heroína de la novela de Heliodoro: “Charicleia’s character is tested rather than transformed in the way of a modern *Bildungsroman*.” J. Grethlein, “Is Narrative ‘The Description of Fictional Mental Functioning’? Heliodorus Against Palmer, Zunshine & Co.,” *Style* 49/3 (2015), 257-284.

¹⁰ En estudios literarios generales, nadie ha resaltado con más energía el potencial narrativo del drama moral de Pedro que E. Auerbach en el primer capítulo de *Mimesis*.

¹¹ Cf. Glaser, cit. *supra*, n. 8.

¹² Así, no se trata de un mero elemento temático; también es el motor de la trama, tan esencial como la rima en la poesía, para usar la comparación de V. Shklovsky (*Theory of Prose*,

En este final, el rito de pasaje está cumplido en un cien por ciento. Antes de la separación hay un ser inmaduro. En el período intermedio, los protagonistas son un ser en cambio, que se enfrenta a pruebas y las supera. En el momento de la anagnórisis y el reencuentro, ya están plenamente cambiados.

Desde la perspectiva de Bajtín, el paso del tiempo no afecta a los personajes ni al entorno.¹³ El espacio sería igualmente indiferenciable y, con el tiempo, conformaría un marco relativamente abstracto, intercambiable y libremente reversible. Concedemos que los eventos parecen ocurrir al margen de cualquier tiempo (histórico, personal). Las peripecias ocurren en cualquier momento, se suceden en cualquier orden y casi en cualquier número, y tienen casi cualquier extensión. Sin embargo, y a contramano de Bajtín, podemos decir que las peripecias sí transforman a los protagonistas de la novela griega (en la novela bizantina la visión de Bajtín es más aplicable). Así, aunque no los afecte ningún tiempo concreto “naturalista” (ni una cronología externa, ni la edad corporal, etc.), sí los afecta el tiempo simbólico que implica el paso de un estadio a otro – y ese tipo de pasaje supone una distancia temporal, por implícita y mínima que sea. Las aventuras, aunque no tengan una duración perceptible en el conjunto de la novela y se sitúen en una línea cronológica en la que el tiempo es abstracto, sí les dejan huella.¹⁴

2. Recapitulando, la novela bizantina engarza en un marco narrativo simple una multiplicidad de composiciones, que tienen mucho en común con los ejercicios retóricos preparatorios conocidos como *progymnasmata*.

También la novela de Jenofonte de Éfeso, y en menor medida la de Caritón, está construida sobre la base de motivos (*theme-elements*) que se combinan de múltiples modos para componer escenas; la suma de escenas, a

Champaigne – London, 1990, 46): “The tale or legend, the short story, the novel—are a combination of motifs. The song is a combination of stylistic motifs. For that reason the plot and the nature of plot constitute a form no less than rhyme.”

¹³ “There is a sharp hiatus between two moments of biographical time, a hiatus that leaves no trace in the life of the heroes or in their personalities” (M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin – London, p. 90). Se trata del “adventure-time”, que es “highly intensified but undifferentiated” (*ibidem*).

¹⁴ Cf., sin embargo, Grethlein, cit. *supra*, n. 7.

su vez, permite dar forma al conjunto. Genéticamente, estos motivos provendrían de la narrativa popular oral. Esto tal vez sea de importancia secundaria, pero sí es central que la novela se va construyendo – si se excluye el marco general – de modo ascendente, “de abajo para arriba”, de la parte hacia el todo, desde pequeños ladrillos temáticos preexistentes, y no centralizadamente ni con una reelaboración constante que aspire a la ilusión organicista de una obra dotada de coherencia unitaria sin grandes fisuras.

Esta construcción ascendente, salvo por el marco general simplísimo (se conocen / se enamoran / se separan / sufren aventuras / se reencuentran / son felices para siempre), explica las numerosas contradicciones internas – o la discontinuidad –, que antes habían sido explicadas, en la obra de Jenofonte, por el accionar de un *remanieur*, que habría modificado el original (perdido) por motivos varios, o más puntualmente el de un *epitomator*, que habría resumido la novela de Jenofonte (así Rohde; contra esta postura, especialmente Th. Hägg y O’Sullivan).

Lo que me parece central es que también la novela bizantina se construye, salvo por el marco simplísimo, de abajo hacia arriba, con motivos narrativo-retóricos preexistentes.

Por eso, la discontinuidad estructural de ambas obras es semejante. También la función de engarce de la estructura simplísima. Con esto retomamos el tema de la temporalidad. Las formas breves preexistentes, el marco narrativo esquemático y un peculiar grado cero de la verosimilitud (en el que la duración concreta y la consistencia cronológica carecen de importancia) explican el carácter aditivo de la sucesión de aventuras en la novela, siempre por fuera de una temporalidad centralizada y unificada. A su vez, solo un modelo temporal como este permitiría adicionar indefinidos episodios sin duración específica en el conjunto (solo con duración interna) en una trama simple, relativamente abstracta y general que, también ella, debe estar fuera del tiempo.

La particular temporalidad, por ende, no es un accidente o una distracción. Solamente una temporalidad como esta permitiría el entramado de novelas compuestas de este modo.

3. CONCLUSIÓN

Tanto la novela griega primitiva como la novela bizantina tienen en común una composición a partir de elementos mínimos (motivos) y medios (escenas, episodios recurrentes). Son “formulaicas” en diversos niveles (aunque la denominación “formulaica” sólo sea aplicable, en rigor, para los dos primeros elementos):¹⁵

- a. El del léxico y la frase.¹⁶
- b. El de los eventos mínimos (motivos, *theme-elements*) y *loci communes*.
- c. El de los *progymnasmata* (para la novela bizantina).
- d. El de los elementos medios (episodios, escenas).
- e. El de la estructura narrativa simple y recurrente.

La gran diferencia es que el sustrato de la novela griega primitiva es la narrativa popular, posiblemente dependiente de un prototipo oral. Creo que todavía puede explorarse su relación con los motivos folclóricos en el repertorio de Aarne-Thompson, así como su vínculo con otros tipos de relatos populares breves como las fábulas esópicas.

La narración extensa, más o menos orgánica, ha surgido según V. Shklovsky por una acumulación de formas breves.¹⁷

¹⁵ O’Sullivan ha sido el primero en señalar distintos niveles “formulaicos” en Jenofonte de Éfeso; J.N. O’Sullivan, *Xenophon of Ephesus*, Berlin – New York 1995, 30-68.

¹⁶ El último editor de Makrembolites advierte el carácter formulaico (repetitivo) de su vocabulario. Quizá por una insuficiente comparación con otras tradiciones narrativas, se le escapa el rol compositivo de la fórmula; la juzga meramente un defecto de estilo: “Repetitiones odiosae abundant”, M. Marcovich, *Eustathius Makrembolites. De Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, IX-X.

¹⁷ Citado por R. Piglia en *Las tres vanguardias*, 52: “En su *Teoría de la prosa*, Viktor Shklovski plantea la hipótesis de que la novela se constituye sobre la base de la unidad de formas breves. Así, la narratividad aparece ligada a la unidad de la narración, y esta a la posición del narrador frente al conjunto de la historia. La unidad de la historia, su final y la posición del narrador serán, entonces, elementos que consideraremos [...]” Es posible que Shklovski no haya realizado nunca una afirmación de tal generalidad sobre la novela pero, sin embargo, y aunque se trate de la lectura de Piglia, es una hipótesis de trabajo muy productiva.

En el nivel medio, de eventos mínimos (y formas breves) que sin embargo tienen un componente narrativo más determinado que el de los *loci communes*, puede establecerse también una analogía con el género narrativo en prosa que cubre la distancia entre la novela griega antigua y la bizantina: la hagiografía. Aquí, los elementos medios (episodios) suelen incluir milagros, y éstos estar contruidos sobre la base de múltiples *loci* narrativos hagiográficos.¹⁸

El marco narrativo donde se engarzan los episodios, por su parte, podría ser reescrito como relato breve, algo que, por otra parte, efectivamente sucedió en incontables oportunidades.

Algo semejante se verifica en la novela griega y bizantina: la estructura general simplísima podría ser ella misma un relato breve,¹⁹ si se excluyeran los elementos llamados “retardadores” (peripecias, écfrasis, variaciones sobre narraciones ya realizadas, relatos enmarcados de personajes secundarios, etc), y este tipo de construcción explicaría, y sería explicada por, su peculiar temporalidad.

Las semejanzas estructurales saltan a la vista. En efecto, el entramado de elementos narrativos medios, relativamente autónomos, en una estructura narrativa simple (tan simple, a su modo, como la del cuento popular), puede servir para explicar la técnica compositiva y el éxito de público de formas narrativas mixtas como la hagiografía o la *Vida de Esopo*:²⁰ no sólo permite una composición discontinua, sino también una lectura salteada.

Como modelo análogo, estas obras también pueden iluminar la estructuración específica de las colecciones de relatos sueltos (milagros, fábulas, etc.), de relatos enmarcados (como *Las mil y una noches* o el *Decamerón*) y de narraciones extensas no episódicas.

¹⁸ Cf. el monumental *Der hagiographische Topos* de Th. Pratsch.

¹⁹ Aquí aparece otro punto de contacto con las obras biográficas: cf. la afirmación de Ruiz-Montero (*supra*, n. 4, aquí 259), que retoma juicios anteriores y generalmente aceptados sobre la *Vida de Esopo*: “its overall structure may be compared to a fable”.

²⁰ Sobre la relación entre la estructura simplísima que sirve de marco y a la vez puede ser considerada ella misma un narración breve complicada por la adición de relatos enmarcados (aventuras que suceden a los personajes, narraciones que oyen, descripciones extendidas, etc.), cf. *supra*. Ejemplos claros de este tipo de estructura pertenecen a las colecciones de relatos breves con los que culmina la tradición medieval de la cuentística.

Una última observación. En la novela, el principio ordenador de la trama es, por un lado, teleológico: el reencuentro que se producirá al final. El final mismo no es esencial, pero sí (como elemento estructurante de la trama) la direccionalidad que el final obligatorio impone a las partes.

Otro principio ordenador es el espacial, de un modo muy distinto en ambos tipos de novelas: en las *Efesíacas*, porque se sigue el itinerario de los protagonistas (el hilo conductor es el viaje); en *H&H*, porque la unidad se alcanza a través de una “forma espacial”.²¹ Esta forma espacial se relaciona con un tipo de unidad que podríamos llamar lírica (de tono, de moralidad, etc.) que se manifiesta también en colecciones de relatos no poéticos como los evangelios, y que es análoga a la armonía en música, como opuesta a la melodía.²²

En la novela griega, la unidad lírica suele ser difícilmente perceptible. En la novela bizantina, en cambio, se pone de manifiesto precisamente mediante la “forma espacial”. Esta homogeneiza el conjunto por fuera del tiempo, mediante escenas y *leitmotifs*, permanencias de tono, referencias cruzadas, etcétera (el hilo conductor es la repetición y diferencia).²³ No es casualidad que, en el milenio entre ambas novelas, se haya pasado de una narración fundada en la oralidad,²⁴ en cuya construcción narrativa predomina el tiem-

²¹ I. Nilsson “Static Imitation or Creative Transformation? Achilles Tatius in *Hysmine & Hysminias*”, p. 373: “Spatiality is often associated with the novel as a poem. It may be achieved, for example, through a network of recurrent motifs expressed in discourse that delays the linear development of the story, or through a pattern of forward-and-backward movement in time that plays against the chronological development. In short, any composition dominated by the recurrence and juxtaposition of motifs, words, and key themes may be called spatial. The lack of action, the repetitive scheme, and the elaborated descriptions in Makrembolites’ novel have been the main reasons for calling the novel bad (i.e., uneventful), but from this perspective—the concept of spatial narrativity—they are all part of a careful narrative structure.”

²² La melodía, por su parte, coincidiría con la unidad narrativa que, al menos en su forma tradicional, no es especialmente visible en ninguno de los tipos de novela.

²³ Cf. *infra*, n. 19.

²⁴ Esta cuestión sigue siendo problemática. O’Sullivan, extraordinariamente persuasivo cuando describe la técnica compositiva de Jenofonte, no lo es tanto cuando supone que la génesis de la novela es oral, y que la obra conservada representa un estadio transicional entre oralidad y escritura. Esto quizá se deba a que O’Sullivan contrasta las *Efesíacas* únicamente con relatos cuya relación con la oralidad es más clara, omitiendo abordar composiciones que, pese a

po²⁵ y el espacio es un tema, más que una forma narrativa a explotar, a una narración fundada en la escritura, que hace al espacio protagonista en su misma construcción narrativa, ya que el espacio textual – no el narrado –, actúa como eje estructurante. Tampoco es casual que Eumacio, frente a un público sofisticado que no iba a tolerar la mera reescritura de una novela de aventuras espaciales, haya variado radicalmente los presupuestos de la narración, permitiendo, sin embargo, que su obra fuera reconocida como perteneciente al género de la novela, si bien de modo lateral y subversivo.

ser enteramente escritas, tienen rasgos formulaicos, como la épica helenística o la novela bizantina. Estas composiciones pueden inspirarse en una técnica oral, pero no tienen nada de sustancialmente oral ellas mismas. Al contrario: sus autores pueden haber aprendido las técnicas de la narración oral mediante la lectura atenta de obras (escritas), por mucho que estas últimas obras sí tengan un origen mediato oral. En efecto, no basta con demostrar la presencia de rasgos orales, que abundan también en la cultura letrada. Es necesario demostrar que, según toda verosimilitud, un proceso de composición escrita hubiera generado una obra distinta. Para eso es necesario aceptar, primero, que la literatura escrita no tiene por qué coincidir con la “gran” literatura; muchos novelistas que apenas manejan la gramática pueden componer largas obras narrativas, y esto no tiene nada de paradójico. Segundo, que la literatura escrita se nutre de la literatura oral, sea por imitación directa, como en el caso de Apolonio de Rodas, o por inspirarse en la narración oral que cualquier autor, incluso el más literario, practica, como en el caso de Balzac o William Faulkner. Por último, la adición de temas para producir escenas no es típica de la literatura oral. Viktor Shklovsky demuestra que la condensación de “temas” (a los que llama “motivos”, aunque dándoles un sentido muy semejante al de O’Sullivan, M. Parry o A.B. Lord) están en la base de la formación de las novelas europeas modernas (que, por ende, son formulaicas en este nivel, aunque no en el de la frase). Con esto no me pronuncio contra el origen oral de las *Efesíacas*, aunque sí declaro que este origen no está todavía probado.

²⁵ Se trata del tiempo del lector (por la duración de la lectura, etcétera), no tanto del tiempo que transcurre en el personaje.