

Novela larga y novela breve. Algunos contrastes

Carlos García Gual

Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

This article analyzes the most essential elements that characterize short novels —*nouvelles, nouvelle*—, and long ones —*romans, romanzi*—, and ancient Greek novels as well. Short novels aim at amusing the readers through a surprising and curious intrigue, while the long ones want to move them and demand their attention and a certain emotional immersion in the plot. The ancient Greek novels offer a sentimental lesson and an example of loving fidelity through the adventures of two lovers, who meet, live some vicissitudes separately, and happily reunite with each other again. The explanation of the emergence of the long stories as a development of a short story or of the combination of previous literary genres is rejected, because in the creation of the novel there is a conscious intention of the novelist.

KEYWORDS: long novels, short novels, ancient Greek novels, Chariton, Longus

Quiero comenzar recordando que hace ahora cincuenta años el profesor MIRALLES publicó su libro sobre *La novela en la Antigüedad Clásica* (Barcelona 1968) y editó luego el texto y la traducción de la de Jenofonte de Éfeso (en la colección «Bernat Metge»). Y recuerdo que algunos años después viajamos juntos a Bangor, invitados por el profesor B.P.Reardon, para participar en la primera reunión de los congresos ICAN (*International Conference on the Ancient Novels*, 1976).

Coincidió con Carlos Miralles en esos estudios sobre las primeras novelas en un tiempo en que esa temática comenzaba a cobrar un notable auge filológico gracias al impulso de unos cuantos magníficos libros que marcaron un nuevo horizonte. Miralles se había adelantado de algún modo a esos enfoques tan brillantes sobre las novelas antiguas. Me gusta recordar los de PERRY (1967), HÄGG (1970), REARDON (1971), WALSH (1971), que ya pude tener como base para mi breve libro de conjunto *Los orígenes de la novela* (1972).

Pocos años después se editaron en la BCG las traducciones españolas de todas las novelas antiguas, bien prologadas y anotadas. En algún caso, como en las de Caritón y Jenofonte, eran las primeras versiones castellanas directas del griego original. Desde luego en las cinco décadas posteriores la bibliografía sobre los textos novelescos griegos y latinos ha aumentado de modo espectacular; aunque, a mi entender, sin modificar las consideraciones de conjunto de esa primera etapa. (Véase, a modo de claro ejemplo, en el índice de *The Cambridge Companion to The Greek and Roman Novel*, editado por WHITMARSH en 2008, una extensa lista que ahora, diez años después, y si uno añade otros títulos y no sólo en lengua inglesa, podría alargarse bastante).

Intentaré aquí, muy brevemente, reconsiderar un motivo que he tratado en otras ocasiones: la relación entre las ficciones románticas, las novelas prototípicas de amor y aventuras, (esas que en inglés pueden llamarse *romances* frente a las *novels*), y las ficciones breves, bien sean las del cuento tradicional o las que en castellano actual suelen llamarse ‘novelas breves’ (llamadas en francés *nouvelles*, italiano *novelle*, y en inglés *short stories*). Esa variedad de denominaciones refleja bien, como es sabido, el hecho de que los griegos no dieron un nombre propio a este género de relatos novelescos y que ningún preceptista antiguo se dignó considerarlo. Es decir, no hubo en época helenística ninguna teoría poética sobre la novela, ninguna consideración crítica sobre este género narrativo postclásico, tardío, y, al parecer, poco apreciado por los preceptistas doctos. Para usar una clara definición de estos relatos —dejando de lado por el momento la distinción que marca el idioma inglés entre ‘romance’ y ‘novel’— podemos tomar la de REARDON en su excelente estudio *The Form of Greek Romance* (1991, 100):

Novela es una extensa ficción narrativa en prosa, destinada a la lectura y no a la puesta en escena, que describe las vicisitudes y tormentos psicológicos de individuos privados, que culminan en su felicidad final, y logran mediante la presentación de sus miedos y aspiraciones la satisfacción de las emociones semejantes en el lector.

Notemos que puede suceder que una novela albergue, en su amplio relato, las otras formas menores de ficción. El mejor ejemplo de esa combinación de relatos ficticios lo encontramos en el centro de la novela de Apuleyo *El asno de oro*. En su parte central, de las andanzas peregrinas del protagonista, el curioso Lucio metamorfoseado en asno es arrastrado a una cueva de bandidos donde escucha la triste peripecia de la bella cautiva Cáríte —una *novela*

breve de curioso éxito aparente y triste final—. En esta ‘novela breve’, a su vez, se incluye otro relato, el de ‘Cupido y Psique’, un *cuento* mítico, que es relatado, muy de acuerdo con los cánones, por una vieja. He aquí un estupendo ejemplo de cómo una novela (en este caso una novela latina, que amplifica con añadidos sabrosos y divertidos el esquema de una griega anterior, como deja señalado, ya en su prólogo, su autor) puede albergar una novela corta, o varias, tal como sucede en la obra de Apuleyo, que incluye en sus primeros libros varias historietas de terror, y como también puede verse todavía en la *Primera Parte* del *Quijote*. Y puede, de propina, añadir y enmarcar, dentro de esta novela breve, un cuento popular tradicional, de trasfondo mítico. Desde luego no hay muchos ejemplos tan notables como el de Apuleyo, un sutil maestro de la *amplificatio* narrativa y la retórica, pero está claro que la estructura episódica de las novelas de amor y aventuras se presta a la inclusión ocasional de novelas cortas, a modo de divertimentos de la trama central (también en la de Aquiles Tacio pueden hallarse otros ejemplos).

Entre los primeros estudiosos de las novelas antiguas —desde el docto Pierre Huet en su *Traité sur l'origine des romans* (1670)— se extendió la opinión de que las novelas románticas procedían del alargamiento de relatos breves de tono trágico —como el de «Pantea y Habrócomes» en la *Ciropedia* de Jenofonte y otros por el estilo. Esa opinión se ha mantenido mucho tiempo. Y fue definitivamente B. E. Perry quien, con su habitual claridad, en su libro de 1967, rechazó esa hipótesis de modo contundente, al tiempo que insistía en que la aparición de una nueva forma narrativa como la de la novela, no depende de la tradición y sus reliquias heredadas, sino de la *intención* del autor en respuesta a las perspectivas de su época.

Por otra parte, es bastante fácil distinguir el cuento fabuloso tradicional (*folktale* o *Märchen*) de la novela corta, que se presenta como invención graciosa de un narrador generalmente por escrito, de corte realista o fantástico (fantástico, pero no fabuloso). El cuento tradicional suele tener una estructura narrativa muy fija, un tanto canónica y repetida (bien estudiada por V. Propp y otros folkloristas) y personajes un tanto fabulosos.

Resulta más difícil definir la ‘novela corta’. Pero podemos recurrir al estudio de TRENKNER, que caracteriza esos relatos con tres rasgos básicos: el propósito de divertir (*the purpose of entertainment*), la extensión limitada del relato de ficción (*the limited length of the novella*) y la representación realista de los sucesos (*the realistic framework of facts*). Creo que el tercero

puede servir para distinguir la novela breve del cuento, que suele contener elementos mágicos o maravillosos. Pero no tanto para los tipos de novela. Pues también la novela larga *tiende a* una representación realista de los sucesos, aunque es verdad que en el caso de las novelas griegas —a las que se refiere Trenkner— puede presentarse, acaso de manera marginal, alguna intervención fabulosa, y no faltan las referencias a la acción de algún dios o a una ocasional intervención divina.

En cuanto al segundo, es decir, a la menor extensión de la narración, conviene notar que la brevedad impone un cierto estilo y la renuncia a una presentación amplia de las figuras o actantes del relato. Es decir, la novela larga puede permitirse, al carecer de esos límites, una descripción mucho más amplia de la psicología de los personajes y el color preciso de los ambientes, y desde luego pausas y comentarios sentimentales a los que la novela corta debe renunciar. De cara a su presentación ante los lectores una novela larga goza de independencia mayor, mientras que las novelas cortas suelen presentarse incluidas en relatos más extensos o bien en series o colecciones —como fue el caso, sin duda, de las *Milesias* de Arístides o es el de las *Novelas ejemplares* cervantinas. (Notemos, de paso, que Cervantes usa el término de ‘novela’, importado del italiano, en el sentido de ficción breve, y no para las novelas largas).

Pero es en el tercer rasgo en el que quisiera insistir. Ante todo, la novela corta busca *divertir* al lector, mediante la intriga sorprendente y curiosa, que proporciona sus mayores atractivos. Dicho en los términos griegos que usa Luciano en el admirable prólogo a sus *Relatos verídicos*, ofrece *pseúmata poi-kíla*, que combinan con ágil ritmo lo extraño y lo gracioso (*tò xénon* y *tò kharíen*) para el placer (*térpsis*) de su público. Y por eso puede procurar diversión y relajación (*emmélès anápausis*), una pausa oportuna (*ánesis katà kairón*) entre asuntos serios. En cambio, la novela larga quiere *conmover* al lector y reclama una atención prolongada y una cierta inmersión sentimental de éste en el relato. El dramatismo de la novela larga es, en la intención del novelista, es decir, en el diseño previo a su escritura, algo distinto de la intriga, más o menos seductora, que presenta la ficción breve.

La *psychagogía* de lo novelesco tiene en su narración otro calado, una mayor seriedad, es decir, introduce un patetismo bien matizado para atraer y seducir al lector. Las pretensiones del novelista helenístico, precursor del autor del folletín romántico, son ya en su idea sobre el encanto de su ficción muy distintas de las del antiguo *logopoiós* que ante todo se proponía atraer y divertir con relatos asombrosos y tramas divertidas.

Como escribió PERRY (1967, 79):

Los dos tipos de narración, larga y corta, representan dos instituciones literarias separadas que nada tienen que ver una con otra. Cada una es cultivada en línea con ideales y propósitos artísticos definidos, que están siempre conscientemente presentes y son muy distintos de aquellos por los que la otra es motivada; y es por esa razón, no a causa de cualquier otra inherente a la calidad o a la estructura orgánica de la narración breve, ni a su materia, por lo que ésta no puede desarrollarse nunca en el curso de la práctica literaria hasta la clase de narración larga que nosotros conocemos con el nombre de novela.

Por otra parte, al rechazar la explicación del surgimiento de la novela como producto del desarrollo y la combinación de géneros literarios anteriores, al dejar de lado su dependencia de una *Entwicklungsgeschichte* y sus *Vorläufer*, en lo que habían insistido E. Rohde y otros, Perry destaca como factor definitivo para su creación la intención consciente del novelista que responde o tal vez podemos decir que incluso anticipa los requerimientos de su público y su época.

De todos modos, conviene señalar que la novela griega —justamente porque trata de ofrecer a sus lectores un modelo sentimental—, presenta una temática y una estructura más limitada que la de las novelas breves. Es decir, en sus relatos de amor y aventuras tiene un repertorio bastante convencional —viajes peligrosos, naufragios, persecuciones, falsas muertes, etc.— y un esquema básico que se repite: dos protagonistas jóvenes y bellos, que se encuentran y se enamoran, se ven luego separados y sufren peripecias varias hasta el feliz reencuentro final. Para conmover a su público la novela prodiga las escenas emotivas y patéticas y el suspense hasta llegar al indefectible y merecido *happy end*. En cierto modo ofrece una lección sentimental y resulta un ejemplo de fidelidad amorosa. El lector o la lectora puede, vicariamente, identificarse con los anhelos de los jóvenes amantes, y sufrir contemplando sus desventuras, pero sabiendo que, al final, todo va a concluir bien, en la boda feliz y el amor para siempre. El final feliz es de rigor —como en otros tipos de novela moderna popular— sean de folletín, serie rosada, o policíacas.

La novela de amor y aventuras (la que en inglés se llama *romance*) invita a su lector o lectora a una evasión o excursión sentimental, preludio del futuro romanticismo. (Ni los protagonistas ni su entorno sentimental están lejos del mundo del lector —algo muy distinto de lo que sucedía con los heroicos protagonistas de la épica o la tragedia, tan distantes del mundo del espectador. En ese aspecto la novela se acerca a los ambientes de la Comedia Nueva, pero el relato en prosa elimina la distancia teatral). El lector entra sin más en

el relato y avanza sintiéndose implicado emotivamente en la trama amorosa. De ahí que Karl Kerényi subrayara la importancia que adquiere la experiencia del lector como ‘vivencia’. De la novela, escribe, importa menos el concepto que la *Romanerlebnis* que invita a una ampliación de la existencia (*Existenzerweiterung*). En el consumo directo y solitario la novela brinda un acceso sentimental a su mundo, como ningún otro antes de los géneros literarios, siempre distantes de sus receptores. Franz Altheim escribió que esa cercanía en el encuentro con los textos novelescos ofrecía una excursión existencial, un vivir de prestado. Y que esa pérdida de distanciamiento sólo se da ahí. Según Altheim, esa identificación literaria se da sólo en las novelas: «Vivir sólo se puede en la novela».

Pero dejemos esas consideraciones generales, para tratar de apoyarlas con unas pocas y breves citas. De la implicación sentimental del lector, tal como la venimos comentando, parece bien consciente Caritón, cuando, al comienzo del último libro, el octavo, de *Quéreas y Calíroo*, tras darnos un resumen breve y cuidadoso de lo narrado en los anteriores (tal vez para recordar lo fundamental de la complicada trama), advierte amablemente:

Creo que esta parte final de la historia va a ser muy agradable para los lectores, pues va a ser una purificación de las tristezas de los primeros libros. Ya no habrá aquí ni piraterías ni esclavitudes, juicios, batallas, intentos de suicidio, guerras ni cautiverios, sino amores legales y matrimonios legítimos. Cómo, pues, arrojó luz la diosa (Afrodita) sobre la verdad y mostró el uno al otro a quienes no se sabían cercanos, lo voy contar a continuación.

Hay que subrayar aquí, como suelen hacer los traductores, que Caritón utiliza el término *kathársion* para referirse a su último libro, que promete ser ‘agradabilísimo para los lectores’ (*syggramma toîs anagignóskousin hédiston*), porque viene a compensar las angustiosas penas de los precedentes (*tôn en toîs prótois skythropôn*), y parece usarlo muy a propósito para evocar un claro eco de la famosa *kátharsis* de la *Poética* aristotélica. Ese anuncio final feliz (aquí propiciado por la intervención latente de la diosa Afrodita, como ya contó en un párrafo anterior) viene a compensar y borrar todas las penas peripecias anteriores, que tanto afligieron a los protagonistas, y, por añadidura, a los más sensibles lectores y lectoras. De modo que Caritón anticipa que ya pueden el lector o la lectora enjugar sus lágrimas y avanzar con ánimo

confiado hacia el alegre final. Esas líneas rompen lo que podríamos considerar, en símil teatral, la ilusión escénica. El *happy end* es, como dijimos, una convención de las novelas populares, lo curioso es que el novelista lo anuncie al comenzar ese último libro (en un texto moderno último capítulo).

Caritón es el único novelista antiguo, entre los conocidos, que se dirige así, de pronto, al lector. Y, curiosamente, no es el único lugar en que lo hace. Podemos recordar que en el libro V, párrafo 8, el novelista quiere subrayar lo espectacular de la escena que nos presenta. Es decir, que él ha diseñado con inmensa habilidad y gran efectismo. En la corte fastuosa del rey persa, en Babilonia, donde ha de celebrarse el juicio decisivo sobre el destino de la protagonista, se encuentran de golpe y frente a frente todos los personajes implicados en la trama: Calírroe, Quéreas, Dionisio, Mitrídates, y el propio rey persa, Artajerjes. El dramatismo es intenso y de una impactante teatralidad, y Caritón quiere subrayar qué admirable le ha salido la escena:

¿Quién sería capaz de describir dignamente el aspecto de aquel tribunal?
 ¿Qué autor sacó a escena una historia tan sorprendente? Creerías estar en un teatro colmado de incontables pasiones, pues había de todo a la vez: lágrimas, alegría, asombro, compasión, incredulidad, ruegos...

Tal vez la frase más notable sea la que pregunta si algún autor o poeta había logrado antes presentar en escena un relato tan sorprendente. El texto griego dice: *¿Poïos poietès epì skenès parádoxon mýthon hoútos eiségagen?* Evidentemente la pregunta —una pregunta retórica— está dirigida al lector. El novelista está tan contento de cómo le ha salido ese encuentro, que resulta un nudo central en la trama de la novela, que quiere subrayar tanto su originalidad como su impacto teatral, viéndose como *poietès* sin rival.

Sólo en el proemio de otro novelista griego, en Longo, un tanto singular en su manejo de la tópica romántica, hallamos una declaración sobre los efectos de la novela sobre su público. Longo pone de relieve un aspecto que singulariza su relato: en *Dafnis y Cloe* ofrece a sus lectores una enseñanza amorosa, es decir, una *erotikè propaídeusis*. Recordemos esas primeras líneas en que el novelista recomienda su relato ejemplar:

Trabajé en la composición de estos cuatro libros como ofrenda a Eros, a las Ninfas y a Pan. Pero es una adquisición amable para todas las gentes (*ktēma terpnòn pāsīn anthópoīs*) que curará al que esté enfermo y consolará al dolorido, y al enamorado le suscitará recuerdos, y al que aún no se haya enamorado le educará con antelación. Porque, de todos modos, nadie escapó ni escapará de Eros, mientras exista la belleza y los ojos la vean. A nosotros, que dominamos nuestras pasiones, ojalá que un dios nos conceda describir los amores de otros.

No me interesa ahora analizar lo que estas líneas prologales tienen de novedoso, sino subrayar en cómo el novelista piensa en el impacto sentimental que su relato puede tener en sus lectores, como introducción en el mundo del amor e incluso como terapia anímica en ciertos casos. Desde luego, el relato de Longo, que él califica de *historía érotos*, tiene una historia de amor muy distinta de la de los otros relatos novelescos, por su decorado idílico y su desarrollo en el tiempo. (Pues no presenta un enamoramiento repentino, sino que va narrando el progreso de esa pasión entre dos bellos adolescentes, y en la separación de los amantes minimiza distancias). Pero lo que conviene subrayar es cómo está construido para motivar los sentimientos del lector.

Cierto que las peripecias de los dos bellos, inexpertos e ingenuos amantes son menos dramáticas y los peligros que corren suscitan menos *phóbos* y *éleos* que las tribulaciones de otros amantes novelescos. Pero en todo caso el esquema básico de enamoramiento, separación y final feliz es el mismo.

Podemos pensar que todas las novelas griegas, en esa temprana aurora del folletín romántico, pretenden una cierta educación sentimental de sus lectores, no tanto en el terreno del erotismo sensual y los juegos sexuales de *Dafnis y Cloe*, sino en el de un eros en sentido amplio, más ligado a la pasión anímica que a aspectos sensuales o sexuales. Son también, en ese aspecto, historias ejemplares de la virtud recompensada. Los jóvenes amantes soportan sus penalidades con una lealtad amorosa mutua que resulta conmovedora. Las novelas muestran cómo ese amor de juventud da sentido a sus vidas. Y resulta bastante novedoso que ese *eros* tenga siempre como meta un matrimonio para toda la vida, visto como el colmo de la felicidad, una dicha privada al margen de cualquier instancia política. Los jóvenes y bellos amantes no tienen otro destino que compartir su amor para siempre. Al margen del mundo de la política y de la historia, eligen esa meta privada, tras probar con áni-

mo heroico su mutua fidelidad en el torbellino de sus forzadas aventuras, tras atravesar con éxito una iniciación de tremendas pruebas y oscuros peliños.

Por otra parte, hay que destacar que, desde el comienzo, en todas las novelas son ellos, guiados por el amor, quienes eligen al otro, incluso en contra del designio de los padres, algo nada usual en el mundo antiguo, y en ese sentido uno puede preguntarse si estos ejemplos de pasiones novelescas tendrían sus reflejos en la vida real.

En fin, podemos concluir que, mientras que el cuento y la novela breve son ficciones existentes en cualquier época, tipos de relato eternos y populares, las novelas de amor y aventuras surgen en un contexto de época bien determinada, son producto del individualismo y del ansia de una felicidad conyugal que aparece —correspondiendo a una determinada visión histórica del mundo— en la época helenística, cuando ya los héroes y los mitos tradicionales de los grandes géneros de la literatura helénica resultan menos emotivos y más acartonados que el destino ejemplar de una pareja de jóvenes amantes.

En la creación del género novelesco hay que advertir la deriva de la literatura hacia lo que más tarde se llamará “lo romántico”. Y para que esa deriva literaria triunfe no sólo fue necesaria la aparición de un tipo de escritores novedosos, como son los novelistas, sino también la consolidación de un nuevo público, unos consumidores de esos relatos, es decir, los lectores de novelas —en un entorno social y cultural distante del de las ciudades de época clásica. Eso es lo que B. E. Perry y otros después, a su sombra, hemos subrayado.

BIBLIOGRAFIA

- F. ALTHEIM 1965 [1954], *Historia de la tarde y la mañana*, tr. esp., Buenos Aires.
 A. BILLAULT 1991, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris.
 E. CUEVA; P. BYRNE (edd.) 2014, *A Companion to the Ancient Novel*, Hoboken, NJ.
 M. A. DOODY 1997, *The True Story of the Novel*, London.
 M. FOUCAULT 1984, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris.
 M. FUSILLO 1989, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia.
 C. GARCÍA GUAL 1972 [1988], *Los orígenes de la novela*, Madrid.
 C. GARCÍA GUAL 2006, *Historia, novela y tragedia*, Madrid.
 C. GARCÍA GUAL 2008, *Las primeras novelas*, Madrid.
 T. HÄGG 1971, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm.
 T. HÄGG 1983, *The Novel in the Antiquity*, Oxford.
 N. HOLZBERG 1986, *Der antike Roman*, München-Zürich.

- P. D. HUET 1971, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, Paris.
- D. KONSTAN 1994, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and related Genres*, Princeton.
- H. KUCH (ed.) 1989, *Der Antike Roman*, Berlin.
- S. LALANNE 2006, *Une éducation grecque. Rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris.
- M. LAPLACE 2010, *Les Pastorales de Longos (Daphnis et Chloé)*, Berne.
- B. E. PERRY 1967, *The Ancient Romances. A literary-historical account of their origins*, Berkeley.
- B. P. REARDON 1991, *The Form of Greek Romance*, Princeton.
- E. ROHDE 1876, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig (reed. Darmstadt 1974).
- G. SCHMELING (ed.) 1996, *The Novel in the Ancient World*, Leiden.
- J. TATUM (ed.) 1994, *The Search for the Ancient Novel*, London.
- T. WHITMARSH (ed.) 2008, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Novel*, Cambridge.