

## UNA METATEORÍA DRAMÁTICA EN HELIODORO DE ÉMESA\*

ESTHER PAGLIALUNGA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES • VE

estherpag@cantv.net

El propósito del presente artículo es analizar la metateoría dramática de la *anagnórisis* expuesta en las *Etiópicas* de Heliodoro de Émese. En mi opinión, este análisis permitiría entender la función de la aparentemente innecesaria acumulación de formas de reconocimiento al final de la novela.

Heliodoro de Émese | metateoría | *anagnórisis* | Aristóteles | Poética

The purpose of the present article is to analyze the "metatheory dramatic" of the *anagnórisis* exposed in the *Aethiopian Story* of Heliodorus (9.24-25), confronting it with the prescriptions of Aristotle in the *Poetic* about this subject. In my opinion, this analysis would allow to understand the function of the apparently unnecessary accumulation of forms of recognition at the end of the novel.

Heliodorus | metatheory | *anagnórisis* | Aristotle | Poetics

Las relaciones entre el drama y la novela de amor griega han sido ampliamente puestas de manifiesto por los estudiosos de los orígenes del nuevo género y de la necesidad de acudir a las formas ya plasmadas para configurar el nuevo.<sup>1</sup> También se ha reiterado la frecuencia con la cual el propio narrador asimila el relato a una representación dramática, y a los eventuales espectadores de los sucesos, con el público que asiste en el teatro a la mimesis de una acción. Por mi parte, he sostenido que esa asimilación es responsable de los efectos que el narrador intenta provocar en el lector-oyente, es decir, el temor y compasión propios de la tragedia.<sup>2</sup>

En *Las Etiópicas* de Heliodoro de Émese, muy a menudo y desde el comienzo de la narración, los múltiples y azarosos sucesos son presentados como un espectáculo, o aludidos con un vocabulario tomado de la teoría y práctica dramáticas. La frecuencia y utilización de tales términos se encuentran analiza-

\* Este artículo fue presentado en una primera versión en el XVII Congreso Internacional de la FIEC (Ouro Preto, 23-28 de agosto de 2004), al cual asistí con el apoyo del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes, Venezuela.

<sup>1</sup> Cf. PERRY (1967: 174 y ss.), REARDON (1991: 102-3; 130-329).

<sup>2</sup> Cf. PAGLIALUNGA (2000).

dos, por ejemplo, en el libro de Bartsch *Decoding the Ancient Novel*,<sup>3</sup> obra que busca asimismo descifrar la función de esta presentación "espectacular" en el marco de las innovaciones narrativas de este autor.

La finalidad del presente trabajo no es, por tanto, insistir en este aspecto; mi propósito es la búsqueda de lo que podríamos llamar alusiones "metateatrales" entendiendo por tales, no sólo la definición convencional de drama dentro del drama, sino todas las formas de referencia autoconciente a la convención dramática y a otras obras.<sup>4</sup> Considero de particular interés, por su relación con el argumento central y desenlace de *Las Etiópicas*, las disquisiciones sobre las condiciones y requisitos para obtener la *anagnórisis* que son sostenidas por Cariclea, la heroína del relato, cuyo reconocimiento por parte de sus padres es el fin perseguido en su viaje hacia Etiopía (9.24-25). Mi propósito es por un lado comparar esta "teoría de la anagnórisis" con la preceptiva contenida en la *Poética* de Aristóteles y por otro, analizar a la luz de ambas, las sucesivas etapas del reconocimiento de Cariclea y particularmente, la complejidad de las escenas finales, en las cuales, a decir de un estudioso,<sup>5</sup> se encuentran todos los tipos de reconocimiento elogiados y censurados por Aristóteles. Mi hipótesis es que este análisis nos permitiría resolver un problema de fondo: ¿es esta una acumulación innecesaria e incoherente –como parece desprenderse de los comentarios de algunos críticos–<sup>6</sup> o cada una de las formas obedece a lo necesario o lo probable y, en definitiva, a los propios requerimientos de la estructura argumental?

Un primer paso es la afirmación casi unánime de que, a diferencia de otras novelas, en *Las Etiópicas*, la *anagnórisis* no es un elemento más de la trama, sino el tema principal, al que se añade la autoconciencia de la protagonista respecto a la necesidad de recuperar su "identidad".<sup>7</sup>

En este plano, por ende, la novela de Heliodoro se asimilaría a la tragedia, género en el cual, según Aristóteles, la *anagnórisis* es el momento teatral definitivo, o en forma más amplia aún, como sostiene Zeitlin,<sup>8</sup> "el tema oculto de todo drama es la identificación, es decir, el arte de encontrarse a sí mismo".

Por tanto, en primer lugar, considero oportuno presentar el proceso de reconocimiento e identificación de Cariclea, el cual se produce en varias etapas, reveladas sucesivamente por Caricles a Calasiris y luego, por este último a la propia heroína. Recordemos que Calasiris toma el papel de narrador en una

<sup>3</sup> BARTSCH (1989: 110, 130 y ss.).

<sup>4</sup> RINGER (1998: 7-8).

<sup>5</sup> HEISERMAN (1977: 197) citado por BARTSCH (1989: 133).

<sup>6</sup> MORGAN-STONEMAN (1994: 102).

<sup>7</sup> KONSTAN (2004) señala las diferencias del viaje de los protagonistas a Etiopía con los de otras novelas, en el sentido de la conciencia de su meta: encontrar la tierra natal y los padres de Cariclea, así como la recuperación de su status real.

<sup>8</sup> ZEITLIN (1996: 291).

suerte de contrato “narrativo” con Gnemón,<sup>9</sup> y que la totalidad de su relato abarca desde el 2.25 hasta el 4.13. No sin antes advertir a su interlocutor que lo que podría parecer un apéndice, constituye el episodio central de su narración, Calasiris recuerda cómo conoció a Caricles, quien, a su vez le reveló que un embajador etíope le había entregado, con la recomendación de protegerla, una hermosa niña de siete años a la cual había hallado expuesta junto con un collar y una banda bordada cuya inscripción revelaba su identidad. Pese a que el etíope asegura que

Había sido la madre quien había provisto de estos signos de reconocimiento a la criatura y que, apenas leyó el bordado, supo de dónde venía y de quién era hija (2.31),

no llega a participarle a Caricles su secreto. Caricles se constituirá así en el primer padre adoptivo de Cariclea, y será la intención de darla en matrimonio y la preocupación por la aparente enfermedad y casi mortal abatimiento de la joven –consecuencias de su amor por Teágenes– la causa de que busque la intercesión de Calasiris para curarla. Hay que recordar que Calasiris había sido encomendado por Persina, la reina de Etiopía, a buscar a la hija que había abandonado y que los dioses le habían anticipado que estaba viva. La historia de Caricles le hace pensar en la joven como “presunta” candidata pero, para lograr la certeza, requiere de los *gnorismata*, que obtiene engañando al afligido padre.<sup>10</sup> Convencido de la identidad de la joven, Calasiris le comunica a la propia Cariclea quién es, quiénes son sus padres y su tierra de origen (4.11-12) y le entrega los signos de reconocimiento, que ella confesará, más tarde, lleva siempre consigo (8.11.7), especialmente en ocasiones de extremo peligro, tanto para que le garanticen el bienestar, en caso de salvarse, o para que le sirvan de ornamento fúnebre, si muere. En definitiva, Cariclea ha descubierto quién es y desea preservar y hacer valer su identidad. Estamos por tanto, ante una notable diferencia con el tipo de *anagnórisis* en el cual, frecuentemente, los padres biológicos de la joven aparecen al final e identifican las señales y, por ellas, a quien las porta. Ahora bien, aunque el curso de las desventuras lleva a Cariclea y a Teágenes a Etiopía, será en condición de esclavos para ser ofrecidos como víctimas de un sacrificio ritual en ese país. Es en este punto cuando Heliodoro pone en boca de Cariclea una suerte de teoría de las condiciones y formas de la *anagnórisis*, doblemente interesante, por cuanto la misma surge de la interpelación de Teágenes a revelar su identidad para obtener la salvación de ambos del sacrificio al cual están destinados (9.24.3). Creo que en la urgencia y perplejidad del joven, Heliodoro está plasmando la actitud y sentimientos de un

<sup>9</sup> WINKLER (1999:302).

<sup>10</sup> Winkler ha estudiado este aspecto de los engaños de Calasiris (“the mendacity of Calasiris”), en quien encuentra una figura del propio Heliodoro y sus estrategias narrativas.

público común –como el de la comedia– deseoso de un golpe de escena final que produzca el desenlace esperado, propio de este género. Por otra parte, las razones de Cariclea para no revelar su identidad al rey Hidaspes nos conducen al núcleo de la cuestión, que podría resumirse en tres aspectos fundamentales: 1) el carácter inverosímil y contraproducente de tal revelación en ese momento particular dentro de la totalidad de la estructura narrativa; 2) la debilidad de los *gnorismata* como prueba de identidad en ausencia de las personas capaces de reconocer esas señales y dar fe de ellas; 3) la afirmación del instinto materno o sentimiento de ternura y simpatía ante el hijo como condición básica para el reconocimiento (9.24.4-25). Es de notar que, según Zeitlin, esta suerte de mutua simpatía entre aparentes desconocidos constituye la condición previa a la *anagnórisis* y, en su opinión, la forma más apreciada por los griegos.<sup>11</sup>

En el primer punto, Cariclea sostiene la inconveniencia de tal revelación anticipada, refiriéndose por un lado, a la necesidad de que

Una trama que, desde el comienzo, la "divinidad" ha desarrollado de forma tan compleja sólo se disuelva tras numerosas peripecias (9.24.4)<sup>12</sup>

y, por otro, a la reacción no sólo de incredulidad, sino de justa cólera del rey ante lo que juzgaría una burla y un insulto: unos prisioneros de guerra, destinados al sacrificio que, carentes de toda capacidad de convicción (*apithanoi*), forjaran una historia pretendiendo, como por obra de una *mechané*, ser sus hijos (9.24.6). Sería objeto de otro análisis el reiterado empleo de este término del vocabulario teatral, con la acepción de extraordinario, inesperado, absurdo, giro imprevisto de los sucesos.<sup>13</sup>

En el segundo punto, es de advertir que Teágenes parece nuevamente sostener la opinión de un público "estandar":

Las señales de reconocimiento que llevas contigo demostrarán que no es ni una invención [*plásma*] ni encierra un engaño [*apáte*]. (9.24.6)

Las objeciones de Cariclea encierran, por su parte, una crítica al empleo de los *gnorismata*:

Para quienes no están en condiciones de reconocerlos, son joyas sin significado que podrían incluso hacer sospechoso de ladrón a quien las porta. (9.24.7)

De ahí, la importancia asignada a la presencia de Persina, la dadora de esos *gnorismata*, pero fundamentalmente, la afirmación de que será su amor

<sup>11</sup> ZEITLIN (1996:47 y 293).

<sup>12</sup> BARTSCH (1989:136) subraya el empleo del adjetivo *polítiplos* y su relación con *ploké*, el término técnico de la *Poética* de Aristóteles para indicar la complicación de la acción.

<sup>13</sup> *Lexicon Suidas* (alpha.3438.1 a 3439.3 20).

materno el único que podrá hacer dignos de credibilidad (*pístá*) a los otros signos de reconocimiento (9.24.8). Es fundamental retener este intercambio de objeciones "teóricas", pues anticipan el desarrollo de la escena final de la *anagnórisis*, que se constituirá en una suerte de demostración dramática de las mismas.

Respecto de la teoría aristotélica, es oportuno destacar dos aspectos: 1) la definición de *anagnórisis* en la *Poética*; 2) las formas de reconocimiento. Según Aristóteles,

La *anagnórisis* –como lo indica el nombre– es el cambio [*metabolé*] de la ignorancia<sup>14</sup> [*áгноia*] al saber [*gnosis*], que produce ya la condición de "allegado" [*philia*], ya la de enemigo entre quienes están destinados a la buena o mala fortuna. (11.4)

El reconocimiento se articula habitualmente en un "proyecto" que, según F. Zeitlin, orienta la totalidad de la búsqueda teatral y confiere a la mayoría de los argumentos trágicos el mayor interés: la búsqueda de la propia identidad.<sup>15</sup> Por eso, resulta importante entender, en el texto de Aristóteles, el empleo del término *philia* –que no puede traducirse por *amistad*, pues en griego implica un rango más amplio de relaciones, que incluyen los lazos afectivos entre familiares y la relación solidaria entre sujetos relativamente distantes, como los miembros de una misma cofradía o ciudad.<sup>16</sup>

Es evidente que el "yo" se construye en sus relaciones sociales con los otros: posee una identidad que implica un nombre, una familia, un lugar de nacimiento, una condición social, elevada o humilde, legítima o bastarda, de origen real o común. Zeitlin subraya que la *anagnórisis* se focaliza en los lazos familiares. Por eso, el ejemplo utilizado por Aristóteles es el de Edipo, donde *reconocimiento* y *peripección* se dan juntamente: la súbita revelación de la ofensa cometida contra los más sagrados lazos familiares derriba al personaje de su identidad supuesta y de su condición anterior de poder y felicidad, para sumirlo en la más completa desdicha.

Al considerar los argumentos capaces de un mayor efecto de compasión y temor, aquellas emociones que constituyen el fin propio de la tragedia, Aristóteles insiste en la noción de *philia*. Enuncia así tres posibilidades: acciones entre enemigos, entre "allegados" y entre quienes no son ni lo uno ni lo otro, concluyendo nuevamente que las más efectivas son aquellas que se desarrollan dentro de las "relaciones familiares" (*en taís philíais*, 14.6),

como cuando un hermano asesina a su hermana, o un hijo a su padre, o una madre a su hijo, o un hijo a su madre, o intenta hacerlo...

<sup>14</sup> A fin de destacar la transformación de estado, yo prefiero traducir *áгноia* como "no-saber".

<sup>15</sup> ZEITLIN (1996:287).

<sup>16</sup> KONSTAN (1997:8-11).

Pero, el filósofo añade otras dos disyuntivas: si los personajes han ejecutado o no el hecho, y si han actuado con o sin conocimiento, obviamente, de los lazos que los unían a sus víctimas reales o pretendidas. Surgen así tres posibles situaciones: a) el caso de Medea que mata conscientemente a sus hijos; b) la ejecución del hecho por parte de los personajes sin saber que están ejecutando algo terrible (*deinón*) y descubriendo luego el parentesco (*philia*), como el *Edipo* de Sófocles; c) el intento de hacer algo irremediable por ignorancia y descubrir –se entiende, la verdad– antes de cometerlo (14.12-14).

Como veremos más adelante, Heliodoro ha buscado un efecto teatral similar al de la tragedia al presentar esta última forma de reconocimiento, por cuanto el rey Hidaspes estará a punto de ordenar el sacrificio de Cariclea en la ignorancia de que se trata de su propia hija, cuya existencia además desconoce, e incluso, una vez reconocida su identidad, dudando de si debe ejecutar la acción o no, por las que podríamos llamar “razones de estado”.

En cuanto a las especies de reconocimiento, Aristóteles (*Poet.* 16-17) distingue cuatro formas: la primera, a la cual juzga la menos artística y empleada por ignorancia, es aquella que se produce por medio de señales (*semeia*), las cuales pueden ser congénitas o adquiridas. Son congénitas, por ejemplo, las marcas de nacimiento; entre las adquiridas, unas pueden encontrarse en el cuerpo, como las heridas, otras fuera de él, como los collares, o la barca en que habían sido expuestos, por la cual Tirón reconoce a sus hijos. Debe subrayarse que según Aristóteles el empleo de estas señales “puede usarse de mejor o peor manera”. Odiseo, por ejemplo, es reconocido gracias a su cicatriz, de una manera por la nodriza y de otra por los porquerizos. La primera forma es más hábil, por cuanto era inevitable o al menos probable que el extranjero fuera lavado por Euriclea y ella viera la cicatriz; la segunda es inferior pues se produce por la deliberada revelación de su identidad por parte de Odiseo a Eumeo.

La tercera forma de reconocimiento se produce cuando alguien se acoga por el recuerdo al ver u oír algo que corresponde a su propia historia: tal es el caso del llanto de Odiseo al oír al citaredo en la corte de Alcínoo.

La cuarta resulta de un silogismo (auténtico o falso).

Con los elementos expuestos, podemos proceder al análisis de la escena de reconocimiento de Cariclea por parte de Hidaspes y Persina, los reyes de Etiopía, como su hija. Ello nos sitúa en la afirmación de Aristóteles en la *Poética* acerca de que

El reconocimiento lo es de ciertas personas: a veces lo es de una de parte de otra, cuando resulta claro quién es esa otra; a veces, en cambio, es necesario que ambas se reconozcan entre sí. (11.8)

Cariclea sabe que Hidaspes y Persina son sus padres; el rey ni siquiera sabe que su hija vive; la reina, si bien había encomendado a Calasiris –ya muer-

to– buscarla, en base a un augurio por el cual confiaba en su supervivencia, tampoco la conoce. Ya hemos visto que ambos jóvenes van a ser víctimas de un sacrificio: podemos advertir que las formas de la *anagnórisis* comienzan – no podría ser de otra manera– por la condición previa de compasión y ternura ante la joven, que se manifiesta no sólo en Persina sino en el propio rey, ante la prisionera y víctima:

Cariclea miraba fijamente a Persina con el rostro tan radiante y sonriente que ella, sintiendo algo dentro de sí, exclamó gimiendo: si fuese nuestra hija, la que perdimos, tendría aproximadamente su edad. (10.7.4)

Hidaspes a su vez reconoce que él también desearía librarla del sacrificio, pues, como afirma:

No sé por qué siento algo por ella y le tengo piedad. (ibd.)

No debemos olvidar que ambos han tenido previamente sueños semejantes, en cuanto les anunciaban el nacimiento de una hija, cuya imagen, para extrañeza del rey, era muy semejante a Cariclea (9.25.1), y que Hidaspes, con ironía afectuosa, ante lo que juzga un desvarío, la ha llamado “hija nacida en un sueño” (9.25.4), cuando ella afirma que “sus padres estarán presentes en su sacrificio”.

Cumplido el ritual para comprobar la pureza de ambas víctimas, Teágenes vuelve a reclamarle a Cariclea la urgencia de revelar su identidad (10.9.2). Paradójicamente, la forma en la cual ella decide hacerlo es tan insólita e inapropiada –yo lo llamaría un deliberado quebrantamiento de las normas de lo *pré-pon*– que provocará en el rey las reacciones de incredulidad y cólera precisamente expuestas antes como causas para no anticipar su reconocimiento. En efecto, la joven tiene la osadía de enfrentarse a Hidaspes proponiendo una suerte de demostración, y convierte la ceremonia en un proceso judicial (*dike*) a fin de convencerlo de que no puede ser inmolada, para lo cual pone a Sisimitres y los demás gimnosofistas como jueces. El despropósito provoca la risa del rey:

¿De qué proceso se trata? ¿En base a qué puede haber un proceso entre ella y yo [...] No parecerá más que un proceso una ofensa a mi dignidad, si yo, el rey, acepto comparecer en un juicio contra una prisionera? (10.10.2)

Dispuesto a oír, a instancias de Sisimitres, desecha como falsa la afirmación de ella de que es nativa de Etiopía, pero se llena de indignación cuando Cariclea sostiene pertenecer a la familia real y ser su hija:

En este punto manifestó no sólo desprecio, sino incluso indignación ante lo que consideraba una burla y un insulto. ¿No está totalmente loca esta joven

que para escapar de la muerte inventa tan atrevidas ficciones? [...] Como si estuviéramos en el teatro, intenta con un golpe de escena [*mechané*] salir de una situación difícil sosteniendo ser hija mía. (10.12.2)

La coincidencia textual con el "metatexto teórico" es demasiado obvia para no pensar que Heliodoro la está empleando deliberadamente, sin duda con una doble finalidad: 1) la más aparente: prolongar el efecto dramático de la *anagnórisis*; 2) la más importante: continuar, ahora mediante la propia representación dramática, la reflexión crítica sobre los procedimientos empleados por dramaturgos y narradores –que no difieren de los recapitulados por Aristóteles–. Que esta segunda intención prevalece quedará demostrado en las sucesivas objeciones del rey ante la presentación de los *gnorismata*. Pues, ante la indignación de Hidaspes, Cariclea arguye que toda causa y litigio admite dos tipos fundamentales de demostraciones: las pruebas escritas y las declaraciones de testigos, ambas en su poder, y a continuación presenta la tela bordada por Persina (10.12.4). Aún admitiendo que su hija haya sido expuesta, ¿quién garantiza que ella sea Cariclea? ¿No podría alguien, después de encontrar por azar los *gnorismata*, abusar de tal descubrimiento e intentar introducir un sucesor bastardo en la casa real? En este punto, Sisímitres se revela a sí mismo como la persona que salvó y crió a Cariclea, dando fe de que la banda es la confeccionada por la reina, y añadiendo que la niña fue expuesta con otros signos. Cariclea descubre entonces el anillo con la piedra pantarba obsequiado por Hidaspes a Persina en sus bodas. Pese a reconocer el anillo, el rey sigue dudando, pues sostiene que Cariclea podría llevarlo por "haberlo encontrado por casualidad" (1.14.3). Finalmente, la última objeción, "el color de la piel, que no es el de la raza etíope". Nueva intervención de Sisímitres afirmando que la niña era blanca y suscitando otra reacción del rey: el temor por el deshonor de Persina, lo cual dará motivo a la presentación de dos nuevos signos de reconocimiento: 1) un objeto externo: la pintura de Andrómeda contemplada por la reina en la concepción de su hija, causante no sólo del color de su piel, sino de la extraordinaria semejanza de Cariclea con la heroína del mito; 2) una marca congénita de color negro sobre el brazo. Finalmente Hidaspes se convence. Sin duda, esta acumulación de objeciones desmanteladas, cada una, con un nuevo signo, nos recuerda a Eurípides, autor caro a Heliodoro, y particularmente, a la resistencia de Electra a admitir las señales presentadas por el viejo esclavo como prueba del regreso de Orestes.

Pero el lector –ya confiado en la aceptación de Hidaspes, y podríamos agregar, olvidado de la reflexión metadramática previa– recibirá una nueva sorpresa: el rey, convertido súbitamente en otro Agamemnon, se debatirá –por un breve tiempo– entre su amor de padre y su obligación de jefe de estado que debe cumplir el sacrificio exigido por las leyes de su país. La peculiar elaboración de este nuevo motivo trágico consiste en la intervención del pueblo que

presencia la ceremonia, a quien el rey consulta y quien proclama la salvación de Cariclea. Dado que ese pueblo está constantemente presentado como un público asistente a un espectáculo, ¿no equivale ello a proponer, de parte del narrador, este tipo de desenlace como la solución más placentera para el espectador-oyente?

Pero el desenlace de la reunión feliz de Teágenes y Cariclea aún se demostrará, para algunos críticos innecesariamente. No es mi opinión. En primer lugar, es absolutamente verosímil y apropiado al carácter y condición de una doncella, que no revele públicamente sus sentimientos. Cariclea está nuevamente en la condición de "hija",<sup>17</sup> ahora de sus verdaderos padres, y a su voluntad debe someterse, especialmente en relación con un posible matrimonio. En segundo lugar, el "reconocimiento" de Teágenes simplemente como el hombre a quien Cariclea ama, no sería suficiente para conferirle una identidad propia. Los dos episodios de su asombrosa y valiente intervención en la lucha contra los toros y en el combate con un gigantesco soldado etíope constituyen, sin duda, lo que llamaríamos en el relato canónico el "reconocimiento del héroe", es decir, un joven valeroso y noble. ¿Pero quién es? Es en este punto cuando se produce una *peripecia* digna de la definición de Aristóteles: la aparición de Caricles, con un propósito totalmente contrario al que finalmente logra, pues, llegado a reclamar a su hija raptada, reconoce en Teágenes al culpable de la fuga y fuerza de este modo la revelación final del amor y fidelidad entre ambos jóvenes, que culminará en la boda, pero asimismo en una transformación cultural y religiosa: la abolición de los sacrificios humanos en Etiopía.

La confirmación de que la complejidad de la *anagnórisis* final obedece a un plan diseñado por el narrador con la intención de llevar progresivamente al espectador-lector a la comprensión de una trama intrincada desde sus comienzos, es subrayada explícitamente:<sup>18</sup>

Quizás llegaban a comprender la situación por inspiración de la "divinidad" que había diseñado la totalidad de la escena dramática, resolviendo en armonía los más extremos contrarios. Gozo y pesar se unían, las lágrimas se mezclaban con la risa y los más sombríos comienzos se transformaban en fiesta. (10.38.3-4)

<sup>17</sup> No hay que olvidar que el temor a la oposición de su padre adoptivo Caricles fue uno de los motivos aducidos para la huida.

<sup>18</sup> WINKLER (1999:319).

## EDICIONES

- COLONNA, A. (1990) *Eliodoro. Le Ethiopique*, Milano.  
 HALLIWELL, S. (1986) *Aristotle, Poetics*, London.  
 RATTENBURY, R. M. – LUMB, T. W. (1960<sup>2</sup>) *Ethiopique ou Théagène et Chariclée*, Paris.

## BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- BARTSCH, S. (1989) *Decoding the Ancient Novel*, Princeton.  
 HAAG, T. (1983) *The Novel in Antiquity*, Oxford.  
 HOLZBERG, N. (1996) *Ancient Novel*, London.  
 KONSTAN, D. (1997) *Friendship in the Classical World*, Cambridge.  
 ——— (2004) "Travel in Heliodorus: Homecoming or Voyage to a Promised Land" (conferencia inédita presentada en el XVII Congreso de la FIEC, cedida generosamente por su autor).  
 LOWE, N. J. (2000) *The Classical Plot and the Invention of Ancient Narrative*, Cambridge.  
 MORGAN, J. R. – STONEMAN, R. (edd)(1994) *Greek Fiction*, London.  
 PAGLIALUNGA, E. (2000) "De la compasión al placer: la novela como sucesora de los efectos de la tragedia" en GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M. (ed.) *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*, La Plata, pp. 225-245.  
 PERRY, B. E. (1967) *The Ancient Romances*, Berkeley.  
 REARDON, B. P. (1991) *The Form of the Greek Romance*, Princeton.  
 RINGER, M. (1998) *Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill.  
 SCHMELING, G. (ed)(1996) *The Novel in the Ancient World*, Leiden, New York, Köln.  
 SWAIN, S. (ed)(1999) *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford.  
 WINKLER, J. J. (1999) "The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aethiopica*" en SWAIN, S. (ed) *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford, pp. 286-350.  
 ZEITLIN, F. I. (1996) *Playing the Other*, Chicago.