

BRANDÃO, Jacyntho Lins, *A invençao do romance. Narrativa e mimese no romance grego*, Brasilia, Editora UnB-Coleçao Pérgamo, 2005, 291 pags.

Un comienzo de novela

Si a comienzos del siglo xxi se quiere decir algo *importante* a propósito de la novela griega, de su invención y estatuto, es preciso poner las propias ideas e hipótesis en diálogo con los primeros especialistas en el tema —P. D. Huet, Erwin Rohde—, con quienes a fines del siglo xx habían logrado el mayor grado de comprensión de la problemática —Graham Anderson, Ewen Bowie, Massimo Fusillo, Pierre Grimal, J. R. Morgan, Ben Perry, Marília Pinheiro, B. P. Reardon, Alex Scobie, Daniel Selden y James Tatum, entre otros—; un paso más allá, con quienes han teorizado sobre la novela en general, como Tzvetan Todorov, George Lukács, Julia Kristeva, Umberto Eco, Walter Benjamin, Mijail Bakhtin o Erich Auerbach. Naturalmente, es preciso conocer bien el *corpus* de lo que se entiende por novela griega, incluyendo al menos una decena de autores, más los aportes de la poética clásica y medieval que, sin hablar propiamente de la novela —categoría moderna si las hay—, giran en torno a ella. Que en semejante diálogo polifónico las ideas propias se consoliden, y que el conjunto de una reflexión que se sostiene durante doscientas ochenta apretadas páginas resulte interesante —por largos momentos más allá de su tema central— es lo que ha logrado Jacyntho L. Brandão en su nueva obra. Como todo

PALABRAS CLAVE: mimese, narrativa, romance grego.

RECEPCIÓN: 1 de septiembre de 2008.

ACEPTACIÓN: 6 de octubre de 2008.

trabajo alimentado —también— por hipótesis personales, la validez de éstas se demostrará en las aplicaciones que, es de esperar, sean realizadas sobre novelas griegas concretas; por ahora, lo que puede adelantarse es que parecen verdaderas, y lo parecen desde que no intentan probar algo asombroso o paradójico, sino, más bien, una sucesiva acumulación de elementos de buen sentido, de constataciones prácticas y concatenaciones lógicas. Y aun cuando estas hipótesis no resistieran demasiado airosamente el paso del tiempo y la llegada de nuevos estudios sobre el tema (y a ninguna hipótesis, por científica que sea, se le debiera interponer semejante requerimiento), el libro de J. L. Brandão sobre la novela griega mantendrá vidente todo el interés que le otorga su contenida erudición, la vastedad de campos que abarca: de aquí en más, contamos con una obra de inevitable referencia en este tema.

El tema, la novela griega, arrastra su vilipendio que a veces llega hasta la negación total (es decir: parte de la crítica niega redondamente su existencia). Brandão presenta una colección de adjetivaciones negativas contundentes sobre la novela: productos de rutina, estereotipados, carentes de originalidad. Adoptando por principio la perspectiva de una “crítica generosa”, cuyo criterio básico sea el juzgar una obra dentro de su tiempo y lugar, lo que Brandão detecta —aun en pioneros del estudio del tema como Rohde— es una suplantación de esas coordenadas espacio-temporales de la realidad por el sistema de prejuicios propios del tiempo de producción crítica (Rohde, hace más de cien años, juzgaba a la novela como género reciente, apenas apto para temas triviales como los de los sentimientos). Con esa impronta, los estudios sobre la novela griega —de por sí un *corpus* material limitado— han estado subordinados a los “grandes” géneros: epopeya, tragedia, lírica. La revaloración que se produce en las últimas décadas del siglo xx tiene que ver con los abordajes narratológicos, que después de sostener la neutralidad de lo estético a los fines analíticos terminan por permitir apreciar que sí, efectivamente y después de todo, las novelas griegas también eran por necesidad lo que se entiende como literatura de calidad.

Obviamente, la categoría “novela” es de preferencial aplicación a productos posteriores al siglo xvi, y un amplio consenso atribuye a *El Quijote* la condición de primer gran libro del género; sin embargo, ya Bakhtin advertía que, siendo aún un género abierto,

la novela debe incorporar a sus primeras expresiones griegas que ejemplifican, precisamente, el grado de esa apertura, la amplia posibilidad encerrada en la categoría. El grado cero de la novela, por así decirlo, sería el de una modalidad de género narrativo ficcional, cuya finalidad básica fuese el entretenimiento; esta condición pasa de la novela griega a la latina, y sigue siendo su base —narrativa de ficción— cuando la novela medieval comience a producirse en lenguas vulgares. En todo caso, se trata de un género no previsto por la poética clásica —nada hay sobre él en Aristóteles— porque las novelas comenzaron a escribirse mucho después que la *Poética*, y ni la poética latina ni la medieval la retomaron por ser —en este y en otros sentidos— serviles de la estética griega. De allí que cuando la crítica moderna comienza a independizarse, asume a la novela como producto de su propia era: si no se la ha estudiado críticamente hasta entonces debía ser porque no existía. Paciente, didáctico, Brandão describe y comprende trabas lógicas como ésta, y la situación imprevista de la novela como género inventado en la (pos)antigüedad.

Al acotar el grado de apertura del género —so pena de que por tan abierto nada contenga—, la observación busca la identidad de la novela y comienza la acumulación de características: es como la epopeya en cuanto a modo de representación pero no en sus medios u objetos, y la escritura en prosa no atañe sólo al productor sino a la recepción (escrito y en prosa = dirigido a un público lector, no a un auditorio). Siguiendo a W. Benjamin, Brandão sostiene que la novela es narrativa, y una narrativa presupone un narrador, una narración y un narratario; está escrita en prosa —y no en verso—, tiene una extensión mínima y se trata de ficción. Como corresponde a toda definición de género, contiene la tensión entre género teórico y género histórico señalada por Todorov, pero más interesa trabajar sobre las diferencias entre conceptos fundamentales de la poética griega como el de mimesis y el de narrativa (en este sentido, Brandão aclara —para tranquilidad de algunos justos injustamente perseguidos— que la expulsión de la ciudad que Platón preconiza no alcanza “a todos los poetas”, sino a los literatos que trabajan narrativas miméticas pedagógicas, cuyo ejemplo más puro sería el teatro). Para Platón, la oposición es entre *mimesis* y *diégesis* (narrativa); esta última puede ser simple *haplè diégesis* —sin representación—.

ción de discursos y otros recursos —, como la de los mitos (incluida la de los propios mitos platónicos).

El problema del que nos advierte Brandão es que si para Platón lo que hacen prosadores y poetas es *diégesis*, para Aristóteles estos productos, más la obra de pintores, escultores, músicos y actores, todo es *mímesis*. Su “narrador” no cambia nunca, contra el ejemplo homérico (*República*, III, 394 c) donde se transforma en “otra cosa” (desde que al lado del discurso del narrador se mimetizan los de los personajes). Antes que sobrevenga una confusión irremediable, Brandão sostiene que en el fondo lo que está en juego es la caracterización de ciertas diferencias entre géneros relacionadas con la distancia: la representación dramática tiene un efecto de presentización, mientras que la narrativa tiene uno de distanciamiento. Si la poesía y la historia son géneros narrativos, lo que los hace diferentes es el hecho de que uno narra lo que pudiera ser y otro lo que fue, y es allí que la poesía se demuestra más “filosófica” para Aristóteles, más universalista en su probabilismo. Y es esta diferencia la que deja afuera del arte poética a la historiografía: Empédocles podrá escribir en verso, pero no es poeta. En un nuevo paso para simplificar la visión crítica de los antiguos, Brandão sostiene que en Aristóteles la narrativa literaria poetiza, hace pasar los argumentos de lo particular a lo universal y los organiza según reglas de verosimilitud y necesidad; el mito se estructura en torno a una “única acción entera y completa”, y es como un ser “vivo uno y entero” que produce el placer que le es propio (*Poética*, 1459 a). Hasta allí, pues, la conceptualización teórica clásica más comprensiva de un género queemergería en la práctica siglos después; la reconstrucción a la que Brandão se obliga es un intento de rastrear las fuentes de las futuras conceptualizaciones.

La cita se impone; para Brandão:

en ese contexto, el estatuto de lo narrado será percibido desde un doble ángulo: el de la utilidad (*ophéleia/khrésimon*) versus la no utilidad (o el placer y la diversión) y, en consecuencia, el de la verdad (*alétheia*) versus la ficción (*pseūdos*). La cuestión de la verdad, que marca el diálogo de la filosofía y de la historiografía con la literatura desde el siglo vi a.C., llegará a su cúlmine en los primeros doscientos años de nuestra era. Creo que eso se debe al hecho de que sólo entonces se impone, como género literario, la *narrativa de ficción en prosa*, confundiendo

los límites que, incluso desde la época de Aristóteles y por lo menos durante los tres siglos siguientes, prácticamente circunscribiera la literatura a las formas versificadas (p. 56).¹

Siendo la novela una narrativa mimética en prosa, formalmente es lo mismo que la historiografía; lo que las diferencia es la antigua complacencia de los hombres con la ficción, motivada en parte por la necesidad —Ulises mintiendo para salvar a sus compañeros—, pero también por puro gusto, lo que deja de lado todo juicio —justificación— moral. Aquí estamos ya en un plano donde la teoría aristotélica se ve superada por el aporte *posclásico* de Luciano de Samósata, que en sus *Narrativas Verdaderas* —específicamente en el Proemio— otorga un estatuto poético a la ficción, liberándola del corsé de la verosimilitud y poniéndola bajo la exigencia exclusiva del placer. El producto que inspira esta nueva poética son las novelas griegas, que fundaran tradición como género y metagénero en la obra de Rabelais, Voltaire, Goethe, Machado de Assis o Cervantes, todos inspirados en Luciano, o el mismo Cervantes confesando haber sido inspirado por Heliodoro en el prólogo de las *Novelas ejemplares*.

El siguiente paso crítico es el que da el patriarca bizantino Focio, para quien Antonio Diógenes y su perdida obra ejercían la paternidad sobre el conjunto del género, que bien pudo circular bajo el concepto de *plásmα* (con el que finalmente se quedaron las artes visuales). Cuando aún el *corpus* de la novela griega —de por sí mayormente fragmentario— ni se había comenzado a reunir, a fines del siglo XVII Pierre Daniel Huet sostuvo que era allí —y no en Francia o España— que la moderna novela se nutría. Aportaba las claves: ficción (en cuanto no-verdad), aventuras amorosas como asunto principal (no excluyente), escritura en prosa con pretensión de belleza y un mecanismo según el cual lo instructivo viniera suficientemente recubierto de entretenimiento (dada la debilidad de la naturaleza humana). Al otorgarle esta dimensión educativa, lo pone a cubierto de los ataques de los que la novela era objeto. Huet no tiene reparos en reconocer eventuales influencias egipcias, árabes, persas o sirias sobre la novela griega; ésta se habría limitado a po-

¹ Las traducciones de las citas de *A invençao do romance* son nuestras.

ner sobre otra dimensión a sus supuestas antecesoras. Tan amplios eran sus criterios que, aunque consideraba como las novelas más representativas a las que seguían las reglas de la epopeya, en su juventud tradujo la más romántica, *Dafnis y Cloe*.

En realidad, el problema que afrontó Huet es que la novela griega se nos presenta como un género sin origen, al menos desde la perspectiva romántica y su muy persistente ideal de originalidad. Este prejuicio conspira contra la competencia que —Cervantes, por ejemplo— tiene que plantearse ante el modelo clásico. Rohde, en 1876, preserva la supuesta originalidad de la novela griega atribuyéndola a un entrecruce fortuito entre la elegía amorosa helenista y las narrativas de viaje; el resultado sería “impuro”, sin su Homero, sin sus claras reglas —¿previas?—, sin equilibrio ni buen gusto, pero “original”. Brandão supone que es ese tipo de prejuicios de época lo que conduce a Rohde a confundir escandalosamente la cronología del género, llevándola hasta el siglo VI de nuestra era en la que ubica la obra de Caritón (quien en realidad vivió durante el siglo primero); para el autor, incluso, “la novela fue *inventada*. Por quién, dónde y cuándo, sólo podemos conjeturar: muy probablemente, en lengua y forma griega, entre los siglos I y II de nuestra era; eventualmente, como sostienen algunos estudiosos, por Caritón de Afrodísias o Xenofonte de Efeso” (p. 82). En su propia cronología —tomada en lo fundamental de E. Bowie—, Brandão extiende el tiempo de la novela griega desde el siglo I (antes o después de Cristo) con el *Romance de Nino*, hasta el siglo III, con *Las etiópicas* de Heliodoro. El núcleo temporal sería coincidente con el llamado Renacimiento Griego o Segunda Sofística.

Un primer intento de clasificación lleva a diferenciar entre las novelas eróticas y las de *parádoxa* (narrativas extraordinarias), a las que se sumarían las especies mixtas. Esa gama de variedades es la que hace al género “en que los elementos básicos son combinados en diferentes proporciones y con finalidades diferentes” (p. 88-89). Para la novela es indispensable el narrador, pues es lo que la diferencia del mito (en esencia, una narrativa sin narrador). El narrador no tiene sólo una vaga responsabilidad por lo narrado, sino que es quien establece el efecto de distanciamiento con respecto a la recepción al transmitir, en palabras de W. Benjamin, “la experiencia que pasa de persona a persona”. Esto ya está en Platón, para quien,

según Brandão, “uno de los papeles más destacados de Sócrates en los diálogos es el de representar la función de narrador” (p. 108). Esto ya marcaba una distancia respecto de Homero o Hesíodo, donde no se podía distinguir al autor del narrador. La novela consumará esta separación; el narrador, puesto en diálogo con géneros previos, puede desplazar elementos asignándoles un sentido nuevo. Así ocurre, por ejemplo, con la apelación a proemios o epílogos, tomados de la historiografía y puestos en nueva función (en *Narrativas Verdaderas* o en *Dafnis y Cloe*, por ejemplo): al narrador no le importa romper alguna expectativa con tal de establecer una relación narrativa con la recepción. Puede narrar un personaje, puede el narrador estar representado en un juego de piezas que deben encajar también en un plano simbólico, superior al de las aventuras que se narren, de modo que el lector logre captar el juego de la propia representación, que transcurre ante sus ojos como un proceso. Así, para Brandão, la obra de Aquiles Tacio, por ejemplo, dialoga con la de Longo. Si se quiere, la narrativa asume una forma dialógica en los moldes platónicos, al menos hasta el punto en que escapa totalmente de los paradigmas aceptados para la historiografía (que le oficia de límite). En ese diálogo, el narrador se representa a sí mismo tanto como representa a otros; en cuanto narrativa básicamente referencial —o de segundo grado—, la novela griega expone, simultáneamente a lo que narra, los engranajes mismos del proceso narrativo. En ese sentido, Brandão cree que se está ante la *invención* de un género radicalmente nuevo, es decir, que el sincretismo que practica —y que está en su época de producción— es sólo base para que la novela, puesta en acción, se transforme a sí misma.

La novela griega trata contenidos que ya están en Homero; lo que distingue a esta nueva forma de ficción es la escritura en prosa. Ya Reardon había sostenido que esta característica es esencial para comprender a la novela griega, incluida la revolución en los hábitos de lectura que probablemente indujo. En esto Brandão aconseja prudencia, pues no hay pruebas de que fuera leída como literatura menor —cosa de mujeres, por así decirlo—; hay una simplificación al creer que la presencia de gente común, mujeres y adolescentes apasionados como personajes, se condice necesariamente con un público de esas características. El prejuicio ha llevado a descalificar a la novela griega como producción de segunda categoría que crea

su propio público vulgar, algo no confirmado por otras aproximaciones al tema (cantidad de alfabetizados, mecanismos de circulación literaria recomuestos, etc.). Nada indica que las novelas griegas constituyeran una literatura popular, con un público diverso al de los clásicos.

En cuanto género —es decir, básicamente, en cuanto forma—, la novela como prosa se liga a los antiguos relatos de viaje y a la historiografía; casi podría ser pensado como una historiografía donde “la ficción habría contaminado la prosa” y, por lo tanto, algo así como una semi —o medio— historiografía. No es casual que Herodoto, Xenofonte y otros historiadores tengan trechos claramente novelísticos en sus obras, ni que ellos como tantos otros autores clásicos sean citados o parodiados en las novelas, lo que implicaba un público culto. Lo que la novela hace es introducir una creación de sentidos propia, absorbida por su público lector pero para la que la crítica —especialmente la decimonónica— parece haber estado poco preparada para comprender; para Brandão:

así se pierde el dato principal que, a mi modo de entender, identifica a la novela ante otras formas de narrativa. A saber: el *diégema* de la novela se construye en la diferencia, sea en relación a otros géneros, sea en relación a la propia novela, debiendo ser entendido básicamente como *antigrafía*. Los esquemas generales que la aproximan al mito nos dicen muy poco sobre la novela (p. 202).

Estamos ante una narrativa de función estética y dirigida a provocar placer en el lector que, si bien se ubica con relación a otros géneros y esquemas narrativos, encuentra su propio espacio —se diría que por oposición a ellos— en una actitud que Brandão encuentra bien descrita bajo el término de la *antigrafía*.

Esta *antigrafía* sólo puede ser producto de un narrador “gramatofágico”, capaz de circular libremente por los otros géneros, absorbiendo y sobre todo contrastando sus características, y practicando una suerte de *mímesis* de la *mímesis*. Esto sólo es posible en un tiempo de crisis, cuando el antiguo sentido se ha perdido y hay espacio para una “libre experimentación de sentidos concomitantemente polivalentes” (p. 209). Brandão sostiene como clave de comprensión el situar a la novela griega como género pos-antiguo (no antiguo, no nuevo, fundamentalmente *pos*). La idea de lo *pos*

sería más topográfica que de contenidos, por lo que la estrategia de la narrativa novelística consiste, precisamente, en los desplazamientos de contenidos pero también de formas, en diferentes direcciones. Naturalmente, según la clásica observación de Bakhtin, los antiguos griegos no sabían que eran antiguos y ni siquiera que eran griegos: son conciencias posteriores, adosadas. Esta situación de producción del género novela debe ser vista en la continuidad de un proceso histórico, por mucho que pertenezca a un momento de crisis en que se hace necesario representar el propio lenguaje y la propia narrativa. Es entonces que la novela se nos aparece, en la expresión de Massimo Fusillo, “como una enciclopedia de todos los géneros literarios de la Antigüedad”, bajo la forma de la “escritura desatada” de la que hablaba Cervantes (p. 216).

Al estar en todos y en ninguno de los géneros anteriores, la novela no sólo aparece como historiografía ficcional, sino como una epopeya en prosa, epopeya que por las características del nuevo proceso social se ve en la necesidad de prosificarse. El elemento trastocador es la *Týkhe*, que preside la lógica de la novela y busca introducir lo nuevo, lo distinto; es divinidad que actúa por encima de los deseos humanos, pero sin llegar a configurar un Destino ineludible. Muchas novelas salen al encuentro de *Týkhe* con espíritu aventurero, por mucho que *Fortuna* no siempre les sonría; mueve a sus personajes un sentido nuevo, el de la curiosidad. Se percibe la apariencia del acontencimiento como si fuera su realidad, su realización; propiamente, el de las novelas es un mundo de apariencias y de espectáculo.

Al final de su libro, Brandão sostiene que con la novela griega estamos ante “Un género: varias especies”, título del último capítulo. El género puede ser bien definido, siendo al mismo tiempo muy variado; género de apelación bárbara y anacrónica, terminó por marcar lo griego hasta en el nombre (el *tò Romaiikon*). Esta falta de nombre propio del género es imperfección en el mejor de los sentidos, el de su apertura, el de su estado de formación que Bakhtin prolongaba hasta nuestros días. Como reflexiona Brandão, esta incompletitud es lo propio de los griegos y su herencia: si lo hubiesen pensado y resuelto todo como creen las almas cándidas, habrían simultáneamente abrogado la razón de existir, la aventura humana.