

RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

rodriguezfreire@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5397-7443

LA LICENCIA PLASMÁTICA DE LA FICCIÓN MATERIAL:

NOTAS PARA UNA GENEALOGÍA DE LA NOVELA¹

THE PLASMATIC LICENSE OF MATERIAL FICTION:

NOTES FOR A GENEALOGY OF THE NOVEL

PALABRAS CLAVE:

plasma, ficción,

materialidad, novela,

género.

El presente ensayo sostiene que el término con el que inicialmente se comprendió la novela, *plasma*, ha sido desconsiderado por la crítica especializada, debido a la dificultad inicial de comprenderla bajo la idea de género literario, lo que ha implicado un desconocimiento en la naturaleza material de la ficción. Ello porque *plasma* refiere al trabajo sobre una materia, que puede ser el lenguaje o la arcilla. A través de una lectura etimológica, se intenta mostrar la relevancia para la contemporaneidad de reposicionar el término *plasma*, y en particular de *licencia plasmática*, con el fin de contribuir a una historia de la noción de ficción.

KEYWORDS:

Plasma, Fiction,

Materiality, Romance,

Genre.

This essay argues that the term with which the novel was initially understood, plasma, has been disregarded by specialized critics, due to the initial difficulty of understanding it under the idea of literary genre, which has implied a lack of knowledge of the material nature of fiction. This is because plasma refers to the work on a material, which can be language or clay. Through an etymological reading, we try to show the relevance for contemporaneity of repositioning the term plasma, and in particular of plasma license, in order to contribute to a history of the notion of fiction.

¹ El presente trabajo se desarrolla en el marco del proyecto Fondecyt 1231802, titulado “Formas de la ficción. La plasticidad en el atardecer del mundo”, financiado por la ANID, Chile.

Juego con las etimologías porque creo que son divertidas, pero también porque me hacen pensar de otra manera, porque me permiten llegar a conexiones a las que no hubiera llegado si no me hubiera permitido jugar.

Donna Haraway

1. Imaginar tramas o argumentos es un ejercicio que hoy corresponde, por definición, a la fábula, un ejercicio, sin embargo, que con propiedad le correspondía (y le corresponde) materialmente a la ficción. No se trata, por cierto, de un problema reciente. Para 1611, el *Tesoro de la lengua castellana o española* le dedicaba a la ficción dos líneas (de una columna), mientras que a la fábula se le concedía más de una página. Inicialmente *fábula* refería a un “rumor y hablilla del pueblo”, aunque, agrega luego Covarrubias, refiere comúnmente a una cosa sin fundamento, una mentira, que da lugar a “una narración artificiosa, inventada para deleitar y entretener, de cosas que ni son verdad, ni tienen sombra della”, y nos da como ejemplo el que “Dafne se convirtió en Laurel, [y] Júpiter en toro” (Covarrubias 2020: 872). Podemos ver que para los años en que Cervantes publicó el *Quijote*, la fábula aparece como un término bastante negativo, reuniendo tanto el hablar mal de alguien, como, mediante la escritura, mentir o engañar. Pero en realidad ya en San Isidoro, que fallece en 636, encontramos que la ficción es considerada una fábula, y como tal se opone a la historia, porque se opone a la verdad, cuestión que resuena claramente en Covarrubias. “Los poetas dieron su nombre a la fábula derivándolo del verbo *fari* (hablar), porque no se trata de hechos reales, sino solamente de ficciones habladas [*loquendo fictae*]”, y da como ejemplo “la fábula del hipocentaurio”, complementando que “son puestas en escena para que el diálogo fingido [*fictorum*] que mantienen unos animales, que de suyo no hablan, sirva de espejo a la vida del hombre” (873). Aquí es evidente la influencia de Esopo, aunque totalmente apropiado o lavado en función del establecimiento de un orden moral, que busca controlar los poderes de la ficción, reduciéndola, literalmente, hasta casi hacerla desaparecer. Determinar el momento en que la fábula, vinculada al mito —aunque inicialmente, es decir, etimológicamente, no referían lo mismo— terminó desplazando a la ficción no resulta fácil de responder. En primer lugar porque la cantidad de materiales que desaparecieron y desconocemos vuelven todo intento mera especulación, y no pocos de los textos con los que contamos aún carecen de una datación precisa. Queda, por tanto, la imaginación como

recurso, encontrando filiaciones, cortes y diferencias que intentaré leer con el fin de presentar un cierto marco a partir del cual comprender qué se entendió por y sobre todo qué hacía la ficción en la antigüedad, adjetivándola anacrónicamente como ficción literaria. Lo hago porque el trabajo de la ficción no es sólo un término, sino ante todo una práctica, que no se circunscribe a quien escribe a fin de crear o inventar máquinas mentales, sino a quien, con sus manos, le da forma a una materia, sea la arcilla o la escritura.

2. La historia de la novela ayudará en el camino, pero no porque interese su historia en sí, sino porque es posible reconocer en ella, en la novela, una idea de novedad que cristaliza gracias al modo de tratar con (o moldear) el archivo literario que, en cada época, le antecede a cada obra. En otras palabras, veremos que la importancia de la novela se encuentra en lo que se dio en llamar *plasma* (*πλάσμα*), que posibilita su carácter plasmático, al referir todo lo que es formado o modelado. El término *plasma* (*πλάσμα*), mostró Barbara Cassin, proviene del griego *plasso* (*πλάσσω*), verbo que refiere la actividad de formar o modelar, y como tal una de sus primeras apariciones se encuentra en Gorgias. “La palabra es un poderoso soberano que con un cuerpo pequeñísimo y del todo invisible lleva a término las obras más divinas” (Gorgias 2011: § 33.), escribió en su famoso *Encomio de Helena*, sentencia que le permite a Cassin dar cuenta de su efecto, al tiempo que recupera la importancia para el pensamiento de la sofística, que, vía Platón, cayó tempranamente en desgracia y que desde entonces aún no ha logrado ocupar la posición que le corresponde. Revisando críticamente la lectura de A.P.D. Mourelatos, que lee a Gorgias conductistamente, puesto que propone comprender la palabra como un “estímulo sustitutivo”, Cassin asumirá la idea de estímulo, pero la llevará por un camino donde la sustitución es reemplazada por la producción: “La cuestión no pasa por un objeto preexistente que es eficaz a través de la palabra, sino por el hecho de que ésta produce de inmediato algo parecido a un objeto: sentimiento, opinión, creencia en tal o cual realidad, estado del mundo, realidad misma, de manera indiscernible”. El estímulo, dirá un poco más adelante Cassin, pensándolo entonces por fuera del conductismo, “es eficaz sobre el mundo, le da forma, lo informa, lo transforma, lo ‘performa’” (Cassin 2008: 67). Interesa entonces recuperar la noción de *plasma*, a fin de retomar esta potencia performática de la escritura, completamente obliterada por los diccionarios, del mismo modo que es desconsiderada por los estudios literarios, e incluso por la crítica especializada. Pero comprender lo que hace

la ficción, por ahora bajo la modalidad de la novela, no resulta una tarea fácil, dado que al problema terminológico (su devenir *fabula*), se debe sumar el de la traducción a las lenguas contemporáneas, que suelen privilegiar en sentido, de manera que el presente ensayo intentará ajustarse todo lo que pueda a la traducción literal.

3. El estudio sobre los orígenes de la novela, que los griegos llamaban *plasma*, comienza con *Der Griechische Roman und seine Vorläufer* (La novela griega y sus precursores), de Erwin Rohde (1876), quien, bajo cierto influjo aristotélico, buscó descomponer lo que aparecía como un nuevo género literario y trazar tanto su estructura como su inicio, que fijó en la Segunda sofística, cuestión que poco después, sobre todo gracias a la aparición de nuevo material, se desestimó. Con todo, Rohde identificó algunos de sus principales rasgos, siendo la emergencia de una visión individual, producto de una desintegración del impulso comunitario que caracterizó a la Hélade, uno de los más importantes u originales, dándose lugar a una visión más libre del mundo (15). Su primera forma, si se puede hablar de tal, comenzó a configurarse a partir de la unión de la elegía amorosa y la narrativa de viajes, y ello como producto de otra liaison, la del antiguo epos con la historiografía helenística, aunque con una variación importante: la representación de personas comunes y corrientes. Las y los especialistas han polemizado desde (y con) Rohde sobre cuáles serían los principales influjos, así como las primeras novelas o protonovelas, pero se trata de un problema que escapa a los objetivos de este ensayo; primero, porque, como ya se indicó, tras la publicación de la primera edición de *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*, el descubrimiento de nuevos textos puso en crisis cualquier periodización, y vuelve inestable cualquier propuesta. Y, en segundo lugar, porque aquí interesa comprender el término con el cual la novela fue inicialmente definida, viendo en ello una posibilidad para re establecer la potencia de la ficción en general. Su aparición parece haber arrancado en el siglo II o I a.C., aunque hay acuerdo con que la producción novelesca florece a lo largo del siglo II, de manera más o menos paralela al agotamiento del drama, género que, como en el caso de Terencio, representaba con limitada fantasía las costumbres de los sectores acomodados, costumbres que poco o nada entusiasmaban a ese creciente y anónimo público que comenzaba a leer (y/o escuchar) un tipo de escritura que los refinados y pedantes poetas despreciaban. La novela se inventa, así, como “un género nuevo para un público nuevo” (1972: 41), al decir de García Gual, pero, repito, sin un origen dable de determinar.

Bajo este escenario es que la búsqueda de lo maravilloso, en particular a través de los viajes de aventuras, y del amor, suelen ser las dos tramas que estructuraron las primeras novelas, una relación que se extendió de manera muy clara, aunque irónica, hasta el tiempo de Cervantes y más allá, si bien autores como Macrobio ya le quitaban su fuerza, insistiendo en reducirla a una mera *fabulae*, esto es, a su juicio, una falsedad ideada [*falsi professionem*] (Macrobio 2005: I, 2, 8).

Afortunadamente contamos con algunos importantes (y conocidos) textos en los que *fabula* aparece claramente diferenciaba de ficción (*inge-re*), aunque el término empleado no era el que traducimos como tal, sino el de *argumentum*, con el que la retórica refería inicialmente una prueba o un razonamiento que apoyara una afirmación o un punto de vista. El *argumentum* era entonces una herramienta crucial para la oratoria y el debate, utilizada para persuadir a una audiencia mediante la presentación de evidencia lógica y razonada. Sin embargo, posiblemente gracias al mismo Cicerón, acabó por expandirse hasta abarcar el sentido de la creación de una historia o situación imaginaria, inicialmente en el contexto de la retórica, pero sobrepasándola hasta alcanzar lo que vendrá a llamarse *πλάσμα* (*plasma*), término con el que primero al parecer la novela fue llamada, de manera que podemos ver, como ha señalado Stefan Tilg, que “la retórica desarrolló la única teoría de la narración en prosa en la Antigüedad” (2010: 198). Ello implica entonces que no todo texto narrativo se circumscribe al discurso judicial. En particular, esta expansión se puede rastrear a través de la obra de varios autores romanos, siendo Cicerón y Quintiliano dos de los más influyentes, aunque, como veremos, un manual de igual relevancia parece haber sido la *Retórica a Herenio*, perteneciente a un autor anónimo. En sus obras retóricas y filosóficas, Cicerón utilizó entonces el término *argumentum* para referirse no sólo al empleo de argumentos lógicos, sino, como señalé, también a las narrativas o ejemplos ficticios que se utilizaban para ilustrar un punto o persuadir a una audiencia. En *Sobre el orador* señala que la “técnica oratoria” requiere “el idear argumentos, adornarlos, disponerlos, recordarlos y ejecutarlos” (2007: I, 187) de la mejor manera posible, a fin de persuadir, esto es, de “ganarse las simpatías y cambiar los sentimientos”, de quien o de quienes corresponda. De ahí que para José Javier Iso, uno de su traductores, la *inventio ciceroniana* deba ser entendida “como el encontrar los argumentos más favorables a la causa, pero sería más adecuado en concretar ese (encontrar) como un hallar los medios de persuasión más favorables y eficaces para la causa, pues no siempre

esos medios son de índole argumentativa” (2007: 41). Y no lo son porque sencillamente se los debe inventar, esto es, configurar, cuestión clave para Cicerón desde su juventud, como vemos en *De la invención retórica*, donde ya era al respecto bastante explícito: “La invención [retórica] consiste en la búsqueda de argumentos verdaderos o verosímiles que hagan creíble nuestra causa” (I, 9; énfasis agregado). De ahí que la narración sea “la exposición de cosas realizadas [*rerum gestarum*] o como realizadas [*aut ut gestarum*]” (énfasis agregado). Y es en esta misma obra en la que coincide, a veces línea a línea, como mostró Karl Barwick (1928), con la *Retórica a Herenio*, y ambos constituyen los primeros tratados retóricos en los que se consideran las formas literarias narrativas, por lo menos dentro de los que se conservan. La narración, entendida como la parte del discurso que expone los hechos de manera clara y ordenada, se divide en la *Retórica a Herenio* en tres géneros; uno relativo a las cosas realizadas, entendiendo por tales cosas relativas a un juicio, otro a cosas vinculadas, pero digresivas respecto de un juicio y, finalmente, el género que está “remoto de la causa civil”, es decir, por fuera de algún juicio. Para efectos de nuestro interés, nos centraremos en el tercero, remoto pero, con todo, fundamental para tratar o, mejor, para ejercitarse apropiadamente en los dos anteriores, directamente vinculados con el ejercicio de la oratoria, dedicada a lo que entonces se llamaba discurso forense o judicial. Sin embargo, este tercer género tiene implicancias determinantes para la ficción. Se divide en dos, uno dedicado a los negocios (*negotiis*), y otro a las personas (*personis*). El primero, el “que está puesto en la exposición de los negocios, tiene tres partes: fabula, historia, argumento”, cada una con su respectiva definición:

La fábula es la que no contiene cosas ni verdaderas ni símiles de verdad, como son esas que han sido transmitidas por las tragedias [*fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt, quae tragœdias traditae sunt*]. La historia es la cosa realizada, pero remota de la memoria de nuestra edad [*historia est gesta res, sed ab aetatis nostræ memoria remota*]. El argumento es la cosa fingida que, sin embargo, pudo ser hecha, como los argumentos de las comedias [*argumentum est facta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum*] (I, 13).

Como se puede percibir, en este punto ya nos encontramos con la posibilidad de una cosa ficticia, esto es, producida a semejanza de las comedias (y aquí habría que tener en mente a Aristófanes), pero que no por ello

queda circunscrita al ámbito de lo falso o de la mentira, pues la referencia a las comedias sólo tiene como fin indicar que se trata de una invención, una invención, podríamos agregar, que podrá centrarse en personajes que no provienen de los sectores aristocráticos o acomodados, como suelen hacer los géneros dominantes. En cuanto al género dedicado a las personas, éste, leemos en la *Retórica a Herenio*, “debe tener la festividad de la plática, la disimilitud de los ánimos: gravedad, lenidad; esperanza, miedo; sospecha, deseo; disimulación, misericordia; variedades de cosas: comutación de fortuna, inesperada incomodidad, súbita alegría, jocunda salida de cosas” (I, 14). Como vemos, aquí estamos tratando lisa y llanamente con la ficción, aunque con una posible salvedad. Dado que la ficción es una de las formas de la narración relativa a las personas, entonces debe ajustarse a tres cualidades, a saber, “brevedad, claridad y verosimilitud” (I, 14). Siendo así, la ficción responde en la *Retórica a Herenio* a cierta codificación y a cierta relación con los acontecimientos ocurridos.

4. Con todo, lo que podríamos llamar un cuarto género en relación a lo “remoto de la causa civil”, no se diferencia de manera sustancial respecto del *argumentum* en lo que toca a su elaboración material. Ello queda más claro cuando revisamos lo que señala Cicerón en *De la invención retórica*, para quien, y discúlpeseme la extensa cita:

La narración es la exposición de cosas realizadas, o *como realizadas*. Los géneros de narraciones son tres: un género es aquel en que se contienen la causa misma y toda razón de controversia; otro, aquel en que se interpone alguna digresión fuera de la causa, o por causa de criminación o de semejanza o de deleitación no ajena del negocio de que se trata, o de amplificación. El tercer género está apartado de las causas civiles, porque se dice y se escribe por causa de deleitación junto con una ejercitación no inútil. Sus partes son dos, de las cuales una versa máximamente en los negocios; otra, en las personas. Aquella que está puesta en la exposición de los negocios, tiene tres partes: fábula [*fabulam*], historia [*historiam*], argumento [*argumentum*]. La fábula es aquella en que no se contienen cosas verdaderas ni símiles a la verdad [*in qua nec verae nec similes res*]; es de este modo: ‘Serpientes ingentes aladas, uncidas al yugo...’. La historia es una cosa realizada, alejada de la memoria de nuestra edad; en cuanto a este género: ‘Apio declaró la guerra a los cartagineses’. El argumento es una cosa fingida [*est facta res*], pero que pudo suceder [*quae temen fieri*

potuit]. De este modo en Terencio. ‘En efecto, después que aquél salió de los efebos, Sosia...’. Empero, aquella narración que versa en las personas es de tal modo que en ella pueden reconocerse simultáneamente con las cosas mismas las conversaciones y los ánimos de las personas... En este género de narración debe existir mucha festividad, hecha toda de variedad de cosas, de semejanza de ánimos, gravedad, lenidad, esperanza, miedo, sospecha, deseo, disimulación, error, misericordia, cambio de fortuna, inconveniencia inesperada, súbita alegría, jocundo fin de cosas (I, 27).

Cicerón, por lo que se observa, se acerca bastante a la *Retórica a Herenio*, pero resulta más claro, no sólo porque entrega ejemplos para cada subgénero, sino porque su comprensión del lugar de la invención en el *argumentum* es completamente explícita, pues no se limita al simple entrenamiento de los oradores, sino también a la entretenición. Por otra parte, si bien no se aplica de manera exclusiva a la obra literaria, contempla, como señaló Carmen Codoñer, “cualquier tema susceptible de ser desarrollado y dar origen a un escrito o a un objeto plástico: pintura, escultura” (2002: 152). En Cicerón, como señaló Barwick, “las definiciones de estas tres partes [*fabula*, *historia*, *argumentum*] están, como es fácil convencerse, constituidas de tal manera que comprenden todas las narraciones concebibles en sí mismas; en otras palabras, las tres partes forman los miembros de una división de todas las narraciones posibles según un principio uniforme” (1928: 270), lo que implica que la pura invención, que puede contar, o no, con alusiones referenciales, es ya un tipo de discurso o de género bastante diferenciado, puesto que ha comenzado a expandirse y a hacerse notal. Por supuesto que la *fabula* comparte con el *argumentum* el carácter narrativo, así como el hecho de ser invenciones, lo que podría ser uno de los elementos que los volvió equivalentes para lectores posteriores, pero la verosimilitud que requiere el *argumentum* los termina de diferenciar, como hemos visto, de manera clara y firme. Además, agregó Barwick, tanto en Cicerón como en la *Retórica a Herenio*, la definición de *fábula* ($\mu\hat{\eta}\theta\circ\varsigma$) aparece “extrañamente restringida” por el tiempo diegético al que debe responder y el tipo de relatos y personajes que contiene (cuestión que la vuelve inverosímil), lo que hace que la verosimilitud (*verosimili*) sólo pueda atribuirse a la *historia* ($\iota\sigma\tau\circ\rho\iota\alpha$) y al *argumentum* ($\pi\lambda\alpha\sigma\mu\alpha$), entendiendo por tal algo libremente inventado (*frei erfundenen*), diferenciándose, así, de la *historia*, que tiene que atenerse a los hechos.

5. La convergencia en el uso de *argumentum* y *fingere* en la retórica romana, sea en Cicerón o en la *Retórica a Herenio*, así como también en la obra de Quintiliano, se debe, aventuro, a la necesidad de los oradores y maestros de la retórica de crear, esto es, ficcionar, inventar, narrativas persuasivas para entrenar y demostrar habilidades de elocuencia y persuasión. Esta práctica era fundamental en la educación retórica, donde los estudiantes debían aprender a construir argumentos convincentes incluso en situaciones hipotéticas o imaginarias, una práctica, por cierto, que se extiende hasta nuestros días, pero que terminó diferenciándose y autonomizándose fuera de la retórica. Por tanto, la formación de oradores capaces de persuadir en cualquier situación requería del desarrollo de una habilidad que hacía de la invención su eje, dada la necesidad de construir narraciones ficticias (*fingere*) que pudieran servir como argumentos (*argumenta*) en algún juicio o caso. Es más, como se lee fácilmente en *El orador*, los oradores necesitaban ser creativos y capaces de inventar situaciones hipotéticas para persuadir a sus audiencias, llegando incluso a relevar el modo no sólo de impostar la voz, sino de vestirse. Esto llevó, finalmente, a una superposición en el uso de términos relacionados con la creación de contenido narrativo y la construcción de argumentos (rodríguez freire 2022).

6. Ahora bien, lo central para este ensayo no es tanto la capacidad inventiva del discurso forense o legal circunscrito a la retórica, sino el espacio que éste abrió para la ficción literaria, un espacio que fue, al parecer, primero comprendido en latín, pero cuyo desarrollo correspondió al griego, aunque de una manera muy singular. En *Los orígenes de la novela*, Carlos García Gual recuerda que para S. Gaselee, traductor al inglés de *Dafnis y Cloe*, “el rasgo más significativo de las novelas griegas es su carácter no griego” [un-Greek character] (1972: 19). No sólo es posible reconocer siempre elementos orientales en su contenido, sino que, además, señaló Gaselee, sus principales escritores “casi siempre [tienen] sangre oriental” (19). La novela comienza a circular en un helenizado Oriente Próximo, con la lengua y la cultura griega dominando el Mediterráneo y sus bordes continentales, gracias a una unidad organizada por la *koiné*, la lengua griega derivada del ático que, tras las conquistas de Alejandro Magno, fue de uso general en el mundo helénico. García Gual no desmiente la afirmación de Gaselee, aunque agrega que “no es un accidente que la novela surgiera en la literatura y la lengua griega” (1972: 20). Si bien en este momento no me deten-

dré en las implicancias de lo que se puede llamar la excentricidad oriental de la novela, se trata de un punto relevante para comprender la alteridad constitutiva de la ficción, cuestión que muestra con detención Jacyntho Lins Brandão en su lectura de la obra de Luciano de Samósata, nacido en Siria, para el que la ficción se constituye como el otro de los discursos consagrados (filosofía, retórica, historia) (2001: 27). Por ahora, retomemos el espacio que la noción de *argumentum* permitió comprender, por lo menos a quienes han intentado historiar la ficción. En la sucesión histórica de los géneros literarios en Grecia, desde la épica al relato histórico y filosófico, pasando por la lírica y el drama, la novela, escribió García Gual, ocupa el último lugar, en tanto producto tardío de una época en decadencia. Sus remotos antecedentes habían sido nobles y prósperos, pero a ella le tocó vestir “un pintoresco ropaje compuesto de los remiendos abigarrados de sus hermanos mayores, y quedan en sus mallas reliquias gloriosas, como en un almacén de trapero. No es un producto clásico, sino más bien algo ya antoclásico en su misma raíz” (24). Ninguna de las famosas poéticas la trata, no está sujeta a reglas de composición, ni cuenta con un *metron* (*μέτρον*), con una medida establecida o fija. En otras palabras, carece de forma preceptiva y canónica y de alguna medida establecida por la tradición, así como también de origen, un punto no menor a la hora de tratar de comprender la fuerza de su aparición. La carencia de “originalidad”, ha señalado Brandão en otro trabajo, fue uno de los principales problemas que a lo largo del siglo XIX dificultó su comprensión. Pensar que todo género debe tener un origen implica, al mismo tiempo, pensar una nacionalidad, un contrapunto o un quiebre con lo que antecede y una técnica narrativa singular, “sumergida en el enfoque de la originalidad individual” (cuyo paradigma sería el *Werther* de Goethe) (2005: 77). Y pensar a partir de la originalidad, sobre todo en el caso de la novela, implica negar su marca por excelencia. Para Brandão, la relevancia de lo nuevo para la novela “no depende del grado de *originalidad* que se logre, sino de la competencia que se crea con lo antiguo” (78). Y aquí me gustaría entender por competencia también concurrencia, en el sentido de que la novela disputa con las formas ficcionales anteriores, incorporándolas de distintas maneras en su propio cuerpo, transformándolas y transformándose, pero siempre dejando los rastros o los vestigios que nos permiten conocer los pliegues que caracterizan su novedad, a partir de las huellas de los otros géneros que explícitamente le permite al lector reconocer en su interior. Como dice Brandão, siguiendo a Pierre Daniel Huet,

a cada paso en la historia de la propia novela, lo que sorprende es lo nuevo, desde cuando, en el supuesto pasaje de Oriente hacia Grecia, asimiló nuevos rasgos, lo que nos llevaría a admitir que su trazo característico es esa misma capacidad proteica de transformación... Así, la novela sería aquello que menos originalidad puede tener, en términos de género, ya que en el rechazo de la originalidad estaría lo que la diferenciaría del mito (78).

Aquí radicaría la desilusión de la filología alemana de la segunda mitad del siglo XIX, responsable, en gran parte, del descrédito de la novela griega y de la exaltación de la gran literatura clásica. Por ello es que el famoso trabajo de Rohde, *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*, “el mejor libro acerca de la historia de la novela antigua”, según Mijsáel Bajtín (1989: 450), concluye, de manera apesadumbrada, con el descubrimiento de un género sin orígenes, restándole, así, importancia dentro de la historia de la literatura. Para Rohde, señalaba unas páginas antes el mismo Bajtín, “la novela griega es producto de la descomposición de los grandes géneros directos. En parte, tiene razón: todo lo nuevo nace de la muerte de lo viejo. Pero Rohde no es dialéctico. No ve, precisamente, lo que es nuevo” (432). Bajtín, por su parte, sí cree ver lo nuevo, dice saber reconocerlo, afirmando que se trata del “único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal, y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella”. Donde dice historia universal, léase “historia europea”, pues para él la novela no surge en otro lugar (432). Pero la novela se ancla no pocos siglos antes de la época moderna, y se define por lo que no es. Uno de los aciertos de Brandão estriba precisamente en resaltar no la originalidad de la novela, sino su diferencia. A su juicio, la novela carece de un autor con pleno derecho, de un *arkhé* que pudiera ser su origen en el tiempo, su origen en la forma y su paradigma. Por esta razón, la propia configuración de lo que caracteriza a la novela se vuelve fluida o se expresa de manera negativa: carece de un Homero, pero diversos Ulises circulan por ella; carece de reglas, pero éstas, como en Cervantes, son una y otra vez impugnadas; carece de una arquitectura equilibrada, por lo que la encontramos tan pequeña como en *Dafnis y Cloe*, de Longo, o *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, o tan grande como *Clarissa o la historia de una joven dama*, la novela epistolar de Samuel Richardson, o *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Finalmente, para Brandão, la novela carece de buen gusto, lo cual no es difícil de percibir si reparamos de entrada su distancia de las preceptivas que exaltaban el decoro. En cierto sentido, la novela griega escrita por bárbaros es algo cuya existencia no se puede negar, en parte por-

que está ampliamente atestiguada por la tradición manuscrita, pero esta misma existencia se intenta negar subrepticiamente por no contemplar las cualidades de lo clásico. La novela entonces no sería sino un producto de la decadencia de los clásicos y, como tal, sólo merece una atención condescendiente por parte de los clasicistas (Brandão 2005: 79).

7. En un importante y debatido trabajo, “Zum griechischen Roman” (Sobre la novela griega), el filólogo Georg Thiele (1890) encontró en la categorización del término *narratio* dada por Cicerón citada más arriba (I, 19, 27) la emergencia de un tipo de escritura que sobrepasaba los dos géneros narrativos que mayor circulación tuvieron en el momento en que la retórica dominaba el campo discursivo, la poesía erótica y fábula de viajes. Thiele lo lee conjuntamente a la *Retórica a Herenio* (I, 8, 12), que atribuye, como era común en su época, a Cornificio —retórico además de poeta, amigo de Catulo—, pero lo importante es que muestra que la tripartición de Cicerón aparecerá en una serie de pasajes de retóricos griegos y romanos, no siempre con variaciones, sino literales, por no decir idénticos, aunque a veces también algo sintetizados. Entre quienes lo “citaron”, se encuentra sobre todo el Anónimo Segueriano (siglo III), que tuvo bastante influencia, Hermógenes de Tarso y Nicolao de Mura (en sus Προγυμνάσματα, *Progymnásma*, “ejercicios de preparatorios”), además de Quintiliano (5, 10, 9) y Marciano Capela. Sobre el argumento, Thiele recordó que se trata de una narración que, aunque ficticia [*fingiert*], cumple con todas las condiciones de un hecho real, lo que la hace parecer relativamente verdadera. A los *argumenta* (en plural), Nicolao de Mura los llamó *diegémata plasmaticá* (διηγήματα πλασματικά) y Hermógenes *dramaticá* (δραματικά), términos en los que también se incluye todo aquello que envuelve la vida cotidiana real en todas sus circunstancias, desde incidentes y acontecimientos cotidianos, hasta cualquier historia que se imagine de manera verosímil. Para Thiele, no hay duda de que esta división tripartita (*fabula*, *historia*, *argumentum*) agota todos los géneros de narraciones fuera del ámbito del discurso cortesano, al punto de que el vínculo con las narraciones del discurso cortesano termina siendo completamente desplazado. Como he venido mostrando, todo ello es sencillo y claro. Sin embargo, este sistema, que contempla todos los productos literarios de contenido narrativo, recibe en Cicerón y Cornificio, así como en el Anónimo Segueriano, “una adición llamativa e inarmónica, por el momento incomprendible, a saber, un cuarto género, que en Cicerón y Cornificio se llama *narratio, quae versatur in per-*

sonis [narración que versa sobre las personas], y en Anónimo Segueriano διήγησις βιοτική [diégesis biotiké]" (128). Una de las tesis centrales de Thiele tiene que ver con la existencia de novelas realistas griegas anteriores a Petronio, debate que si bien es importante, desvía del propósito de este ensayo, anclado en el empleo de los términos con que se hace referencia a la ficción. Para Thiele, la narración que versa sobre las personas consiste en un cuarto género, pero que no puede considerarse con independencia de los otros tres, *fabula*, *historia*, *argumentum*, puesto que los incluye: "Así pues, el nuevo género ya no presupone el principio de división, sino que lo ha traspasado" (128). Por supuesto, podemos considerar como transición al tercer género, el *argumentum*, que, como vimos, comenzará a ser llamado *πλασματικών* (*plasmatikón*), aunque también habrá quien lo refiera como *δραματικών* (*dramatikón*), e incluso, señala Thiele, *περιπετεικών* (*peripetikón*). Pero, agrega,

tomando sólo la división tripartita, *πλασματικών* [*plasmatikón*] es el término preciso, tanto según el principio mismo de división, como según la definición (*ficta res, quae taren fieri potuit*), que refleja la esencia del asunto, mientras que *δραματικών* y *περιπετεικών* denotan formas bastante específicas de narración ficticia, a saber, aquellas con un desenlace dramático, peripecia, y también hay narraciones que no tienen peripecia (129).

Ya Rohde había señalado que lo que se ha venido comprendido como primeras novelas "no parece haber reconocido ni utilizado un nombre de género propio para su forma, [que era la] de poesía en prosa", de manera que ya sea *dramatikón* (*δραματικών*) o *plasmatikón* (*πλασματικών*), se trata, a su juicio, de nombres dados por lectores un poco posteriores. Focio, recuerda Rohde, llamó a *Los prodigios más allá de Thule*, de Antonio Diógenes (posiblemente del siglo II), precisamente *δραματικών* (*dramatikón*), pero también, para éste y otros casos, habló de *dramas*", además de "dramática" y de "narraciones dramáticas". Al nombre responde, a su parecer, el hecho de "que tratan de material ficticio, pero que se modelan sobre la posibilidad de hechos reales: se llamaban dramáticas porque, al ser inventadas y sin embargo no contradecir la posibilidad, se asemejaban a los temas de la (nueva) comedia" (376). A continuación de esta lectura, Rohde inserta una nota al pie mostrando que tanto en Nicolao de Mura como en Sexto Empírico *dramatikón* (*δραματικών*) es desplazado por el término *πλασματικών* (*plasmatikón*), aunque aclara que ello es posible, como queda claro en de Mura, al hecho de que, como las comedias, los *plásma* (las no-

velas) “trataban de un tema inventado que no contradecía la posibilidad”, esto es, de un relato libremente inventado, cuestión que los diferenciaba claramente de géneros como las tragedias o los mitos. Como veremos, estamos ante un desplazamiento no menor, pero al que Rohde, como tantos otros estudiosos posteriores, apenas le presta importancia, siendo la única referencia a *πλασματικών* a lo largo de toda su obra (377), cuestión que podría haber contribuido a que este término no perdiera la relevancia que le corresponde. Incluso un libro importante como el de García Gual lo menciona sólo de pasada, a través de una cita indirecta a Ben Edwin Perry (1967), quien, sin embargo, dedica varias páginas a la *licencia plasmática*.

8. Lo que quiso decir Cicerón con *narratio, quae versatur in personis*, esto es, narración que trata acerca de las personas, por fuera del ámbito judicial retórico, aún es motivo de discusión. La distinción, que también se encuentra en la *Retórica a Herenio*, probablemente proviene de Hermágoras de Temno o del estoicismo. La lectura de Thiele le pareció hace unos años a Stefan Tilg difícil de sostener. Thiele señaló, como vimos más arriba, que el Anónimo Segueriano caracterizó a este tipo de narración ciceroniana como διήγησις βιοτική (*diégesis biotiké*), algo así como un relato sobre una vida. Tal propuesta terminológica dio pie para que Thiele viera aquí la posibilidad de un retrato psicológico realista anclado en la vida cotidiana de uno o varios personajes. Tilg alega que lo que βιοτική significaba en el siglo III seguramente no era lo mismo que la *vita* para Cicerón, pero, si bien la descripción psicológica cobrará fuerza con Cervantes, y se profundizará en el siglo XIX, Thiele no está errado al señalar, con Cicerón, que “en este género de narración debe existir mucha festividad”, agregando, como ya citamos, “hecha toda de variedad de cosas, de semejanza de ánimos, gravedad, lenidad, esperanza, miedo, sospecha, deseo, disimulación, error, misericordia, cambio de fortuna, inconveniencia inesperada, súbita alegría, jocundo fin de cosas” (I, 27). En otras palabras, se trata de la vida en toda su complejidad, lo que da lugar a un tipo de escritura que, a diferencia de géneros como tragedia, la comedia y los mimos, cuenta con una trama, pero ésta carece de unidad, como en la épica, con la diferencia de que mientras en la epopeya (bajo un formato firmemente establecido) se relatan acontecimientos míticos de tiempos pasados en forma encuadrada, la tarea de este género narrativo es contar en forma de prosa la vida tal como aparece en el presente. Y esa vida ya no es la de reyes o príncipes, sino la de cualquier vecino, por más “vulgar” que sea ante los ojos de quienes están acostumbrados a los versos. Su conclusión:

tenemos aquí, por lo tanto, la definición de una novela, y no la novela romántica superficial de la sofistería superficial de la época imperial, sino una novela psicológica que corresponde a los conceptos modernos, que al mismo tiempo quiere ser una narración acorde con la vida; que no contiene ni meros arrebatos eróticos ni meras historias de ladrones, sino que combina hábilmente estudios de carácter con representaciones drásticas de los incidentes de la vida cotidiana (133).

Sí, la idea de una “novela psicológica” hace unos dos mil años no es fácil de aceptar, pero si enfatizamos, no lo que hoy conocemos como “subjetividad”, sino el mero hecho de contar una vida en su cotidianidad, veremos que las primeras novelas,² tal y como Thiele las caracterizó, alteraron los regímenes de representación que la dupla Platón-Aristóteles re-inscribieron en función del orden social dominante. Lo que quiero resaltar es que tal énfasis nos permite comprender que desde su aparición, y no sólo en su forma moderna, la novela constituye, como escribió Jacques Rancière pensando en el siglo XIX, una escritura que deja de responder a la separación de los mundos socialmente jerarquizados, una separación que es, al mismo tiempo, una separación del arte y la vida, gracias a que se trata de “una escritura concebida como máquina que hace hablar a la vida” (2011: 31). Rancière, desde el concepto de “literatura”, da cuenta de esta política, teniendo la precaución de señalar que el de literatura no es un concepto transhistórico. Pero lo que *hace* la literatura lo *hace* gracias a que asumió una herencia donada por un grupo de escritores no griegos que hicieron suya una lengua que no les pertenecía, abriendo así la posibilidad de *plasmar* un mundo en el que todas las vidas contaran. No lo dice Rancière, sino García Gual hace algo más de 50 años:

La medida de lo clásico mantenía apartados muchos aspectos de la vida, poco aptos para la dignidad del arte; tampoco la lírica, atenta al momento fugaz y al sentimiento más intenso o delicado, podía dar cabida a aspectos

² En un postfacio que hace de apéndice a la tercera edición del libro de Rohde, escrito por W. Schmid y titulado “Neue Entdeckungen und Theorien auf dem Gebiet des griechischen Romans seit dem Erscheinen von Rohdes Buch” (Nuevos descubrimientos y teorías en el campo de la novela griega desde la publicación del libro de Rohde), se señala: “Si descartamos el equívoco de la interpretación de Thiele, que Rohde rechazó con razón, como si los pasajes latinos, unidos a un testimonio griego posterior, pudieran probar la existencia de una novela psicológicamente realista a principios del siglo pasado antes de Cristo, lo cierto es que el *argumentum o δραματικών διήγημα* no es otra cosa que una novela *in nuce*, lo que el propio Rohde no tuvo reparos en afirmar en 1897” (en Rohde 1914: 604).

prosaicos del vivir. Mientras que sólo las grandes figuras podían ocupar la escena trágica o el primer plano de la narración histórica, en la novela hay sitio para los tipos medios y para los sentimientos corrientes; ámbito para la burguesía y sus ideales mediocres. Ese distanciamiento aristocrático anterior entre el arte y la vida lo colma la novela, acogedora en su prosa de aspectos más cotidianos, de personajes más humildes, de rasgos más banales o más pintorescos (1972: 24).

La tesis de Thiele, leída junto a García Gual, cobra fuerza, y permite rechazar la supuesta apolitidad de la novela, en que su preocupación por cuestiones banales y cotidianas no hacía sino instalar un heterogéneo reparto de lo sensible. De ahí la necesidad de distinguir entre $\mu\nu\thetao\varsigma$, $\iota\sigma\tau o\pi\alpha$ y $\pi\lambda\alpha\sigma\mu\alpha$, para afirmar, a contrapelo de Rohde, que sólo a este último “género” de narración le estará permitido inventar de manera libre todo lo que quiera. La novela nacerá con el derecho a decirlo todo, porque no está limitada por las formas dominantes, que operaban codificadamente, a partir de formatos establecidos que no podían ignorarse.

9. Siendo $\pi\lambda\alpha\sigma\mu\alpha$ un término que aparece en corpus griegos como el de Platón o el de Plutarco, y que además se lo empleó explícitamente para nombrar lo que entendemos por ficción, y en particular la ficción novelesca, sorprende la desatención del que ha sido objeto. En un libro más o menos reciente, de los últimos publicados al respecto, a casi un siglo y medio de Rohde, *Narrative and identity in the Ancient Greek Novel*, Tim Whitmarsh vuelve a colocar a pie de página el término $\pi\lambda\alpha\sigma\mu\alpha$ y tan sólo para señalar que se trata de un término que, como *dramatikón*, no tiene una ascendencia prebizantina (2012: 13). De manera que el libro de Perry, *The Ancient Romances*, aparece como una importante excepción:

La novela ideal como forma literaria no aparece hasta que, a través de una nueva clase de escritores moral y sentimentalmente inspirados por un nuevo idealismo de clase media, se produce una ruptura completa y repentina con la práctica literaria tradicional. La naturaleza de la innovación así realizada, en su aspecto formal, consiste ni más ni menos que en la transferencia a la narrativa en prosa, el medio natural para un público lector, de los más importantes objetivos y sanciones artísticos del drama serio. La principal de estas sanciones es la licencia plasmática [*plasmatic license*], que permite a un autor inventar por amor al arte discursos, acciones y personajes sobre la base de acontecimientos míticos o históricos (72).

Perry dedica varias páginas a dar cuenta de este tipo de licencia, al tiempo que propone una lectura para comprender la centralidad que este género sin forma o forma sin género le dará a la vida cotidiana de personajes anodinos:

Un mito oscuro o una leyenda histórica se adaptaba mejor a las necesidades de la mayoría de las *Dichtung* helenísticas, especialmente el drama y la narrativa, ya fuera en prosa o en verso, que una historia famosa; porque, al tratar con personajes sobre los que se sabía poco o nada, un autor podía representarlos como ciudadanos típicos de su propia sociedad de clase media sin que parecieran incongruentes para alguien familiarizado con su representación en la literatura clásica. El campo que ofrecían esos mitos para la libre invención y explotación de novedades en la forma de acción y trama —la principal dirección del drama después de Eurípides— era mucho mayor. En esas condiciones era natural, si no inevitable, que la licencia plasmática, que los primeros poetas trágicos tuvieron que emplear sólo con moderación, se llevara más tarde a grandes extremos para satisfacer las necesidades del drama y el romance en la época helenística (73).

Para Perry, el desarrollo de la invención plasmática dio lugar a historias tan libremente inventadas que no pueden identificarse con ninguna tradición conocida, por más mínima que sea. Al llegar a esta etapa de la práctica creativa, los resultados se volvieron indistinguibles de la pura invención. Su adhesión a plasma en lugar de drama, creo, se debe a que sigue a Focio con más cuidado que Rohde, así como también a Hermógenes (c.160-c.225), que en el siglo II habla de narrativa plasmática (*πλασματικά*), término compuesto con el que refiere una narrativa inventada sobre una base semihistórica o mítica, pero que no depende de ella. Para Hermógenes, el relato (*διηγήματος*, *diegematos*) se divide en cuatro géneros, el mítico, el ficticio, el histórico y el civil o privado. Al ficticio, lo llama *πλασματικών* (*plasmatikón*), y señala que hay quienes —aunque no da referencias— también lo llaman dramático, “por ej.: las obras de los trágicos” (1991: II,4). Aftonio (fines del siglo IV) escribe en términos similares sobre el relato (*διήγημα*, *diégema*), señalando que las obras dramáticas (*δραματικών*, *dramatikón*) son las plasmáticas (*πεπλασμένον*, *peplasmenon*), término que M.^a Dolores Reche Martínez traduce como “ficticios” (1991: II, 2), y que literalmente puede volcarse como “habiendo sido moldeados”. Así, los relatos dramáticos lo son porque han sido plasmados libremente, sin formatos, de donde se desprende que el carácter ficticio responde a un proceso imaginativo de fabricación, cuestión, por cierto, en

la que el mismo Bajtín reparará, a pesar de restarle méritos a las primeras novelas. En su ensayo “Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)”, además de señalar que se trata de un género en proceso de formación, indica que la novela es “el más plástico de los géneros” (1991: 456), y más adelante, cerrando su ensayo, agrega que su naturaleza no canónica se debe a que “se distingue por su plasticidad”, distinción que radicaría en el hecho de que la novela es “un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas” (484). Que la naturaleza plasmática de la novela fue para Bajtín una de sus características más relevantes lo podemos confirmar revisando la traducción de algunos de sus textos aparecidos en la edición de sus obras completas, aparecidas en Moscú en 2012. Bajtín solía sintetizar sus conferencias bajo la modalidad de las tesis. De esta manera, en un texto desconocido en español, las “Tesis de la ponencia ‘La novela como género literario’”, la segunda que Bajtín impartió en el Instituto de la Literatura Universal de Moscú, el 24 de marzo de 1941, un texto que, a juicio del editor de la traducción, “expone con gran precisión y pulcritud la culminación del pensamiento bajtiniano sobre la novela”, encontramos que la centralidad que le otorga a la plasticidad. Las tesis son sólo cinco, y en la primera leemos: “La muestra genérica de la novela aún no se ha formado, su esqueleto genérico aún no se ha solidificado y conserva una plasticidad excepcional [исключительно пластичность, *isklyuchitel'noy plastichnost'*]” (2012: 644), inigualable respecto a otros géneros. Por eso, la teoría de la novela, como género en proceso de formación, exige métodos especiales de estudio que la diferencien de la teoría de otros géneros acabados. Y en la quinta y última: “Todas las particularidades de la novela, como género en proceso de formación —compositivas, argumentales, estilísticas— se caracterizan por una plasticidad excepcional y deben considerarse no como señales genéricas sólidas, sino como tendencias del proceso de formación del género, que permiten vaticinar tendencias más generales y profundas del desarrollo de toda la literatura” (2019: 31-32). Para un lector como Bajtín, uno de los principales estudios de la novela, la plasticidad es un término clave de su desarrollo, y como veremos a continuación, hubo autores que en su momento también lo vieron de la misma manera.

10. Unodelosautoresdondeencontramosconclaridadelemplodeltérmino *plasma* es Sexto Empírico (ca.160-ca.210) y su tratado Πρός Μαθηματικούς, *Contra los matemáticos*, conocido comúnmente como *Contra los profesores* por su subtítulo en latín, *hoc est, adversus eos qui profitentur disciplinas*

(es decir, contra quienes profesan las disciplinas). En español, la traducción de Gredos optó precisamente por *Contra los profesores*, y en ella leemos:

entre los asuntos susceptibles ser contados, una parte es la historia [ἱστορία, *historia*], otra el mito [μῦθος, *mýthos*] y una tercera la ficción [πλάσμα, *plasma*]: la historia es la exposición de ciertos asuntos verdaderos y que han tenido lugar, por ejemplo que Alejandro murió en Babilonia envenenado por conjurados; la ficción [πλάσμα] se refiere a cosas [πραγμάτων, *pragmaton*] que no han tenido lugar pero que se cuentan de forma similar [ομοιώς, *homoiōs*] a las reales [γενομένοις *legomenón*], como los argumentos de las comedias y los mimos; y el mito es la exposición de cosas no sucedidas y falsas [ψευδών, *pseudón*], por ejemplo cuando se cuenta que la raza de las tarántulas y de las serpientes nacieron vivas de la sangre de los titanes, o que Pegaso surgió de la cabeza de la Gorgona al serle cercenado a ésta el cuello [...] (1997: 262).

No se sabe dónde nació Sexto, de manera que Empírico no le viene por el nombre de alguna ciudad, sino por su forma de trabajar, heredada de la observación que le permitió el saber médico, pues en él se formó. Y no habría que pasar por alto que *Contra los profesores* toma por objeto de crítica precisamente a los *mathematikoi*, esto es, a los encargados de sistematizar el conjunto de saberes que constituyan la formación cultural griega, la *paideia*, la que los latinos llamaban artes liberales y el mismo Sexto “artes libres”. Si bien, a juicio de las y los especialistas, no es del todo clara la crítica a las disciplinas en general, la distinción que establece entre historia, mito y ficción, sí lo es. Más allá de la polémica, es de resaltar aquí que tanto la verdad como la falsedad no le corresponden a un tipo de narración en particular, menos a la ficción. Por otra parte, a su juicio la historia se caracteriza por constituirse de un material desorganizado (ἢ λη τής ἱστορίας ἔστιν αμέθοδος, *hylē tís historías éstин améthodos*), al que, como tal, habría que darle forma, pero en ello Sexto no se adentra, y para el propósito de este ensayo han, nos basta con la claridad con que diferencia los tipos de narración. Entre quienes recordado más o menos recientemente que plasma refiere ficciones novelescas, pero sin relevarlo como se debería, se encuentra Brandão, que en *A invenção do romance* recuerda que Focio no sólo se refirió a las *Babilónicas* de Jámblico (siglo II) o a *Etiópicas* de Heliodoro, respectivamente, como δραματικόν (*dramatikón*) y δράματα (*dráma-ta*), sino que también nombró a éstas y otras novelas como narrativas plasmáticas (2005: 68). Si tomásemos, a la vez, todo el corpus de la Biblioteca

de Focio, encontramos que *πλάσμα* y sus términos cercanos, aparecen 48 veces, mientras *δρᾶμα* (y sus términos cercanos) 38. Pero lo importante no es tanto el número, sino el contexto en que aparecen y la relevancia que tienen, por lo que vale la pena citar dos fragmentos, uno tomado del principio y otro del cierre del capítulo 166, dedicado a Antonio Diógenes, autor de la perdida novela (*δραματικὸν, dramatikón*) *Los prodigios más allá de Thule*, de la que sólo tenemos noticias precisamente gracias a que Focio nos legó un resumen junto a sus comentarios. Lo primero que leemos es que está compuesta de 24 libros, a partir de la inserción de mitos (*μῦθων, mython*) e increíbles aventuras, un material (*ὕλην, hylēn*) al que Antonio Diógenes logró darle una forma (*πλάσει*) y una disposición (*διασκευῆ, diaskevē*) tal que el resultado es una obra absolutamente creíble. Luego, al término de un detallado resumen, Focio (1960) señala: “de esta manera, y sobre estas cosas Antonio Diógenes ha compuesto su novela [*δραμάτων πλάσις, dramaton plasis*]”. Pero aquí no termina el capítulo, pues, a continuación, Focio resalta el lugar que le corresponde en la historia de la novela:

parece ser anterior en el tiempo a los que se han dedicado a componer [*διαπλάσαι, diplasai*] [este tipo de narraciones], como Luciano, Lucio, Jámbllico, Aquiles Tacio, Heliodoro y Damasco. De hecho, parece haber sido la fuente y la raíz de la *Historia verdadera* [*Ἀληθῶν Διηγημάτων*] de Luciano, de las *Metamorfosis* (*μεταμορφώσεων*) de Lucio e incluso de las historias de Sinonis y Rodanes, de Leucipe y Clitofonte y de Cariclea y Teágenes. Para las invenciones [*πλασμάτων, plasmaton*] de sus viajes errantes, sus amores, sus partidas, sus peligros, Dercillis, Cerilo, Trauscano y Diniás parecen haber proporcionado los modelos [*παράδειγμα*]. La época en que floreció Antonio Diógenes, padre de las ficciones, [*πλασμάτων πατήρ Διογένης ὁ Ἀντώνιος, plasmáton pater Diogénis o Antónios*], no puedo señalarlo con certeza; sin embargo, es probable que no fuera muy lejana a la de Alejandro, ya que menciona a un tal Antífanés que, mucho antes que él, se había entretenido contando maravillas del mismo tipo (cód. 166, 108b, 111b-112a).

Como vemos, *plasma* es el término clave con el que Focio definió a las primeras novelas, verdaderas ficciones modeladas con libertad e imaginación. Ahora bien, aquí Brandão realiza una distinción interesante, pero sin entregar los necesarios antecedentes: “*plasmatikón* tiene el sentido, registrado tardíamente, de falso y engañador y, en la esfera de la retórica, de teatral; *plasma*, por su parte, designa una figura o cosa modelada, la

modulación de la voz o del sonido de una flauta”. Pero, concluye, en un “sentido especializado, *plasma* indica a la ficción, a la invención, esto es, una trama modelada, modulando y simulando de tal manera que el escritor encuentra su paralelo en el escultor que, a partir de la piedra, de la arcilla o de algún otro material, compone una figura o una escena” (2005: 70). Esta afirmación de Brandão me parece absolutamente relevante, no sólo porque coincide con lo que etimológicamente refiere el término *plasma*, sino también porque muestra que donde mayor desarrollo tuvo fue en lo que vendrá a llamarse “novela”, pero, por ello mismo, sorprende que, a lo largo de su libro, *A invenção do romance*, no vuelva a señalar nada al respecto. Es como si quisiera recordar que hubo un momento en el que quienes escribieron novelas o los primeros que las leyeron con una cierta mirada crítica, les llamaron *plásmata*, transformando este hecho en una mera anécdota. Incluso cuando más adelante se refiere a la prosa de ficción, la noción de *plasma* estará completamente ausente. Mi insistencia con y por *plasma* se debe a que no son pocas las fuentes que nos lo refieren. En otro libro más o menos reciente, Luca Graverini señala un hecho muy claro en relación a la época en la que se escribió *El asno de oro*: “si no existía una definición estándar de la novela, esto no significa necesariamente que autores y lectores no tuvieran conciencia de la novela como género literario, o de sus características. En la época bizantina, por ejemplo, Focio reconstruye una breve historia literaria de la novela y reúne hasta siete autores diferentes bajo la rúbrica de πλάσις [plasis], ‘ficción’” (2012: 47).

11. Pero hay un elemento más por el que insisto con la noción de *plasma*. Desde el diccionario de Covarrubias (e incluso antes, si pensamos en San Agustín y San Isidoro) la noción de ficción refiere a mentira o lo no cierto, en otras palabras, lo falso. En el mejor de los casos, podemos encontrar que se trata de una invención imaginaria. Los diccionarios de uso más importantes actualmente en español, en portugués, en francés, en italiano, en inglés y alemán, son del mismo parecer. Pero *plasma* indica la acción de un trabajo, de ahí el vínculo con lo artesanal, con una materia que puede ser la arcilla o el lenguaje. Lo que Brandão señalaba respecto de la novela antigua, lo podemos encontrar con pocas diferencias en un autor del siglo xx como Jean Ricardou, que en *Le Nouveau Roman* señalaba lo siguiente:

la narración es un discurso o un texto; por otra, se refiere a acontecimientos o a un universo. No obstante, nos gustaría hacer una precisión. La manzana pintada por Cézanne no es la única *materia pictórica* colocada en el

lienzo por el pintor, ni se trata de ninguna manzana en particular, real o imaginada. Es el efecto de la *disposición pictórica* en referencia a una manzana concreta, real o imaginaria. Del mismo modo, y en toda proporción, el acontecimiento narrado no es sólo la sucesión de palabras alineadas por el escritor en la página, ni es el acontecimiento, real o imaginario, al que se refirió mientras escribía. Es el efecto de la *disposición escrituraria* en referencia a tal o cual acontecimiento, real o imaginario: lo que llamaremos una ficción (1973: 26).

He resaltado *materia*, *disposición pictórica* y *disposición escrituraria*, porque lo que Ricardou está señalando es que la ficción, tal como lo refiere el término *poíesis* (*ποίησις*), es el trabajo sobre una materia, el modo en que materialmente se organiza el lenguaje sobre una página, sea de papiro o de pulpa de celulosa. Como mostró Jacyntho Lins Brandão en otro de sus libros, *Antiga musa*, para Homero *poíein* refiere tanto fabricar y construir como producir, además de organizar, disponer, situar en cierto lugar, crear, traer a la existencia, entre otras acepciones, actividades todas que lo acercan al *poietes* (*ποιητής*) al pintor y al escultor, de manera que “componer un texto”, señala, “recibe indudablemente la denominación de *poíein*”, y así se atestigua por primera vez en Heródoto, refiriéndose a Arión de Lesbos, al componer (*poiesanta*) ditirambos. “Ello implica”, concluye Brandão, “que así como se hacen objetos y pinturas, también se hacen poemas” (2015: 26), cuestión que quedará todavía más clara cuando muestre que en Homero una elemento clave de la composición épica tiene que ver con el orden o el ordenamiento [“lo que se dispone conforme a una cierta ordenación” (92)] que Ulises en particular le da a las palabras que salen de su boca, pero que desde entonces leemos gracias a que han sido escritas. De ahí mi sorpresa ante la claridad de un escritor como Ricardou y la relevancia que le otorga a la materialidad de la escritura. A propósito de la edición del conjunto de sus ensayos, reunidos bajo el título *Révolutions minuscules* (2019) Michel Sirvent retoma una frase de Ricardou, “Sous les palais, la page” (Bajo los palacios, la página), una variación de la famosa consigna de Mayo 68, “Sous les pavés, la plage” (Bajo los adoquines, la playa). En su lectura, “Bajo los palacios, la página” implica para Sirvent un axioma: “la ilusión del edificio”, con lo cual se quiere recordar que “toda construcción esconde el suelo sobre el que se apoya”. A pesar del famoso gesto de Mallarmé, o, más reciente, de Octavio Armand en su ensayo titulado precisamente *Contra la página*, el soporte sobre y con el cual se le da forma a, y permite, una obra literaria continúa siendo oblite-

rado, como muestra el autor de *Révolutions minuscules* para el caso de la novela. Tomando algunas citas del propio Ricardou, Sirvent escribe: “la colisión de las dos frases denuncia esta ‘ilusión oscurantista’ y ‘hace aparecer en las páginas la noticia del disimulo de los palacios’. Por su magnificencia, los palacios son para la página lo que los encantos de la ficción son para su fundamento, el texto que es el edificio: ‘Bajo la ficción, la materialidad del texto’, es decir, ‘Bajo los edificios, el suelo sobre el que se levantan’. Si la frase inicial delataba, bajo el desmantelamiento de los adoquines, un deseo de liberación hedonista, su colisión con la frase transformada autoriza, según Ricardou, la siguiente inducción: “‘la dinámica del desgarro de los adoquines que muestra el suelo suscita la ficción desarraigante que muestra el texto’” (2020: en línea). La cuestión clave en las reflexiones de Ricardou es no reducir la novela al ámbito de la mera representación, pues hacerlo implicaría reducir precisamente la libertad plasmática. Pero para ello hay que lograr un determinado dominio de la materia y de los procedimientos no representacionales, pues sólo así, escribió “es posible ampliar el dominio referencial de los elementos incluidos en la ficción”. No se trata entonces de desplazar lo referencial, sino de asumirlo junto a la materialidad que le da soporte, cuestión que implicaría que “lo que se evaca del texto no es lo político, sino lo representativo” (2019: 393). Ahora bien, este trabajo con la materia de la escritura (lenguaje y página) se da a partir del escritor y su propio cuerpo, como recuerda el propio Covarrubias, cuyo diccionario entiende por ficción *fingir*, término éste que define de la siguiente manera: “del verb. Latino *ingo*, *gis*. xi. *ctum*. *formo*, informo, como hacer alguna cosa de barro, dedo se llamò *figulo* [y *figulo* se llamó] el alfarero, o *ollero* q haze vasos de tierra, esto es en rigor, pero estiéndese a todo aquello que se forma, y forja, o con el entendimiento, o con la mano” (2020: 882). ¡“Con la mano”! La ficción no es o no depende, como se ha pensado, sólo de la imaginación o del espíritu, que es como decir, del inmaterial intelecto. No. La ficción no se puede pensar alejada de la mano y, por tanto, de las nociones de técnica o procedimiento y de materia. Si escribimos con las manos, es porque con ellas pensamos. *Fingir*, entonces, tiene que ver con la puesta en marcha de un movimiento en el que nuestras manos y sus dedos dan lugar a una existencia material, a una nueva forma, a partir de otra. El diccionario elaborado por Antônio Houaiss (2001), de Brasil, nos lo corrobora, al recordar su etimología:

antepositivo, do v. lat. *fingó, is, finxí, fictum* (*finctus* en baja época), *fingère*, propiamente modelar en la arcilla (*figulus*, y *poteiro, oleiro, fictilis*, y mo-

delado en la arcilla); después dar forma con cualquier substancia plástica, esculpir (*fictor, óris pastelero; escultor*); después, p. ext., dar forma a, modelar, donde reproducir los trazos de, representar e imaginar, fingir, inventar, sentido particularmente vivo en *fictus, a, um*, que se mantiene en las lenguas romances (citado por Rodríguez Freire 2020: 196).

Vemos entonces que tanto en el antiguo diccionario de Covarrubias, como en el más reciente de Houaiss, permanece un elemento común: una materia plástica que se moldea o modela, a la que se le da forma con la mano. Repito entonces: la ficción es un trabajo con alguna materia y siempre sobre un soporte, un trabajo que en la literatura comenzó a alcanzar un potencial inimaginable cuando la novela, esa licencia plasmática al decir de los griegos, comenzó a circular sin nombre y sin origen, e interviniendo su propio tiempo, su presente, de cara a un futuro que no se encontraba cerrado como en los viejos géneros, que reproducían un tiempo que hacia del pasado un absoluto cerrado y jerárquico. La novela, en tanto *plasma*, comenzó siendo la democracia de la letra, gracias a que explicitaba la naturaleza moldeable de la ficción, y en ello, como entrevió muy bien Bajtín, no hacía sino coincidir (y quizás contribuir) con un presente abierto al porvenir, con un mundo donde, como en la misma novela, “no hay una primera palabra (comienzo ideal) y la última aún no está dicha” (2019: 275). Hoy, cuando imaginar el fin del mundo es más fácil que imaginar el fin del capital, como señala la famosa frase de Fredric Jameson, afirmar la plasticidad material y performativa de la novela, se vuelve una necesidad política, como muy bien entrevió Ricardou, a la que los estudios literarios no pueden dejar de contribuir, recordando los poderes de la ficción.

BIBLIOGRAFÍA

AFTONIO, HERMÓGENES y TEÓN. *Ejercicios de retórica*. Madrid: Gredos, 1991.

AUTOR DESCONOCIDO. *Retórica a Herenio*. Trad. B. Reyes. México: UNAM, 2010.

BAJTÍN, MIJAÍL. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriükova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

- BAJTÍN, MIJAIL. *La novela como género literario*. Ed. Luis Beltrán Almería. Trad. Carlos Ginés Orta. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2019.
- BARWICK, KARL. “Die Gliederung der Narratio in der Rhetorischen Theorie und Ihre Bedeutung für die Geschichte des Antiken Romans”, en *Hermes* 63.2 (1928): 261-287.
- BRANDÃO, JACYNTHO LINS. *A poética do hipocentauro*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BRANDÃO, JACYNTHO LINS. *A invenção do romance*. Brasília: UNB, 2005.
- BRANDÃO, JACYNTHO LINS. *Antiga musa*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- CASSIN, BARBARA. *El efecto sofístico*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: FCE, 2008.
- CICERÓN. *La invención de la retórica*. Ed. Bulmaro Enrique. México: UNAM, 1997.
- CICERÓN. *Sobre el orador*. Trad. José Javier Iso. Madrid: Gredos, 2007.
- CODOÑER, CARMEN. “*Fabula, historia, argumentum en la literatura latina*”. Manuela Domínguez García (coord.). *Sub luce Florentis Calami*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002: 145-163.
- COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana/Verluert, RAE, 2020.
- FOTHIUS. *Bibliothèque*. Tomo 2. Trad. René Henry. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972.
- GORGIAS. *Encomio de Helena*. Trad. M. Davolio y G. Marcos. Buenos Aires: Winograd, 2011.
- GRAVERINI, LUCA. *Literature and Identity in the Golden Ass of Apuleius*. Ohio: Ohio State University Press, 2012.
- MACROBIO. *Comentarios al suelo de Escipión*. Trad. J. Raventos. Madrid: Síruela, 2005.
- PERRY, BEN EDWIN. *The Ancient Romances*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1967.

- RANCIÈRE, JACQUES. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorral, 2011.
- RICARDOU, JEAN. *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1973.
- RICARDOU, JEAN. *Révolutions minuscules. Pour une théorie du Nouveau Roman et autres écrits*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2019.
- RODRÍGUEZ FREIRE, RAÚL. “La pulsión referencial. Condiciones de la crítica y la ficción en el siglo xxi”, en *La forma como ensayo. Crítica Ficción Teoría*. Buenos Aires: La cebra, 2020.
- RODRÍGUEZ FREIRE, RAÚL. *Ficciones de la ley*. Santiago: mimesis, 2022.
- ROHDE, ERWIN. *Der Griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876.
- SEXTO EMPÍRICO. *Contra los profesores*. Trad. Jorge Bergua. Madrid: Gredos, 1997.
- SIRVENT, MICHEL. “Jean Ricardou: vers un Nouveau Roman textuel”, en *Acta Fabula* 21.10 (2020). En línea.
- THIELE, GEORG. “Zum griechischen Roman”. Ed. Carl Robert, en *Aus der Anomia*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1890: 124-133.
- TILG, STEFAN. *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel*. New York: Oxford University Press, 2010.
- WHITMARSH, TIM. *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel*. New York: Cambridge UP, 2012.

RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE

Académico del Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y coeditor de ediciones mimesis. Investiga sobre narrativa latinoamericana contemporánea, humanidades y crisis climática, literatura y ley y transformaciones universitarias. Ha publicado *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamérica* (2015), *La condición intelectual. Informe para una academia* (2018), *La forma como ensayo. Crítica ficción teoría* (2020), *La universidad sin atributos* (2020), *Ficciones de la ley* (2022), *Las manos de la ficción* (2023), y *La mirada disyecta. Corpoficción*, entre otros libros que ha traducido y editado, como *La naturaleza de las humanidades. Para una vida bajo otro clima* (2022).