



# INSTRUCCIONES PARA LEER UNA NOVELA GRIEGA. LONGO, *DAFNIS Y CLOE*: TEXTO Y PARATEXTO

*María del Carmen Cabrero* [Universidad Nacional del Sur]

**Resumen:** Una perspectiva narratológica, abierta a otros puntos de vista cuando parecen fructíferos, nos ha servido para acercarnos a *Dafnis y Cloe* de Longo, para interrogar al texto acerca, precisamente, de los permanentes desdobles de su autor en cuanto enunciador y narrador. El objetivo que guía nuestro trabajo es aportar elementos para sostener que las claves de lectura no están en la verosimilitud erótica de la trama o en la verdad de la naturaleza que hace de escenario, sino en la muy consciente función de un escritor que se desdobra en una polifonía oculta tras la monocorde voz del narrador extradiagético.

**Palabras clave:** ficción - novela pastoral - Longo - Dafnis - Cloe.

**Instruction for reading a Greek novel. Longo, *Dafnis and Cloe*: text and Para text**

**Abstract:** A narrative perspective, open to other points of view when they seem fruitful, has served us to approach Longus' *Daphnis and Chloe* to interrogate the text about, precisely, the permanent splittings of its author into enunciator and narrator. The objective that guides our work is to provide elements to hold that the clues of reading are not in the erotic verisimilitude of the plot or in the truth of the nature which function as scenery, but in the very conscious role of a writer who unfolds in a hidden polyphony behind the monochord voice of the extradiagetic narrator.

**Keywords:** fiction - bucolic novel - Longus - Daphnis - Chloe.

El propósito de un *corpus* tan sucinto como el de la novela griega –fragmentos, retazos y apenas cinco obras completas consideradas canónicamente como integrantes del género–, las generalizaciones surgidas de la lectura crítica de un texto corren el riesgo de ser inmediatamente contrastadas con el conjunto; como se sabe, no es muy frecuente que la vida confirme esas presunciones teóricas. Afortunadamente y a excepción de algunos esporádicos trabajos pioneros, el interés por la novela griega es relativamente nuevo, de las últimas décadas del siglo XX, y reconoce como principal motor una revaloración del tiempo histórico, de las condiciones de producción y de la calidad de los productos del mundo cultural griego en los primeros siglos de nuestra era. Como señala agudamente Massimo Fusillo (1989: 12), la novela griega ‘se salvó’ de ser abordada

desde criterios abusivamente esteticistas y los estudios sobre el tema se nutrieron –nutren– fundamentalmente de perspectivas narratológicas.

Los motivos para centrarse en *Dafnis y Cloe* son variados, pero no incluyen la preceptiva de Goethe, de quien se dice que aconsejaba leer la novelita al menos una vez al año<sup>1</sup>, aunque sí un cierto encantamiento con la frescura de sus imágenes. En todo caso, el texto tiene la obvia ventaja de su brevedad que parece proponerle una simetría a la dimensión crítica, y su accesibilidad en términos de lenguaje, historia, estructura, una facilidad de acceso que se va perdiendo con la incorporación al análisis de distintos puntos de vista ya expresados por otros autores, más los que inevitablemente surgen en la propia tarea. Desde este punto de vista, *Dafnis y Cloe* supone una trampa, similar a la que en el texto los campesinos preparan para que caiga el lobo; naturalmente, el lobo la elude –éste es al menos tan astuto como el zorro–, pero caen en ella corderos y hombres [I, 11, 12]. Considérese, pues, que este comentario está enunciado desde el fondo de la trampa y que oficia de improvisado peldaño con el que se quiere salir a la luz, siempre que lo del deseo iluminista sea leído metafóricamente. ¶

---

1 A pesar de que Francisco Cuartero en la Introducción a su traducción (1982: 14) nos advierte: “[...] en mis buceos dentro del pié-lago de la obra goethiana nunca he podido dar con la cita original”.

## La novela griega y sus problemas

**H**abida cuenta de lo que hoy se entiende por novela –una forma de ‘obra abierta’ por antonomasia–, no parece difícil aceptar que los antiguos griegos también la hayan tenido. Si, en cambio, uno se restringe a lo que se entendió por novela desde el siglo XVII hasta comienzos del XX, y haciendo centro en la gran novela realista, cualquier producto antiguo debiera ser rechazado, pues el género pertenecería exclusivamente a la modernidad. Para forzar el encuadre, habría al menos que apelar a la argucia de Jacyntho Lins Brandão (2005: 34), quien ubica a la novela griega dentro de una producción “posantigua”. Ateniéndose en principio a una ecuación en la que novela es toda producción de ficción en prosa, ciertos textos griegos que reúnen esos elementales requisitos pueden ser considerados novelas a condición de que cumplan ya no con elevadas exigencias estéticas sino con elementales presupuestos narratológicos.

Mijail Bajtin (1991: 411-448) defendió la condición novelística de estos textos griegos basándose en un método de aproximación desinteresado de la intriga, de la historia, de las opiniones o de la ideología del texto, que se centraba en la forma en que ese texto se construía como novela (fundamentalmente en el territorio constituido por el autor). En su huella, Gérard Genette (1998) rechazó toda ingenuidad empirista en el análisis, pero teniendo la

precaución de no destruir el misterio artístico; al observar el caso, el tiempo y los planos narrativos, concluyó en que lo importante eran estos elementos, los constitutivos de la *diégesis*, lo estrictamente narrativo de un texto (mucho más allá de lo mimético –imitativo–, incluida su dimensión dramática). Tzvetan Todorov (1987:13) sostenía: “toda obra, toda novela, relata, a través de una serie de acontecimientos, la historia de su propia creación. La búsqueda de un significado último resulta vana porque el significado es pronunciarse, hablarnos de su propia existencia”. Para este autor, las acciones de una narración nunca son arbitrarias en la medida en que obedecen a la lógica de lo narrado, a necesidades de su estructuración tales como los proemios o los relatos intercalados (ambos elementos, relevantes en *Dafnis y Cloe*); podría decirse que la narración en sí se constituye como subjetividad textual.

A su vez, María Isabel Filinich (1997: 31) avanza de este modo:

*El texto narrativo o relato, en tanto realización verbal, comporta, al principio, tres niveles: la narración o situación narrativa (el acto por el cual el narrador, en el papel de sujeto de la enunciación, se dirige a otro, el narratario), la historia (los acontecimientos que configuran el contenido del discurso) y el relato propiamente dicho, el discurso narrativo.*

Finalmente, en un trabajo específicamente dedicado a este tema –“O narrador no romance grego”–, Brandão (1999: 56) afirma:

*El experimentalismo en relación a la figura del narrador da margen para que se elabore el concepto de ficción, algo que, en la esfera de las novedades que se encuentran en este último de los géneros creados por los antiguos, tal vez sea la más sorprendentemente nueva: la celebración de un nuevo pacto de lectura, que define un nuevo estatuto para el narrador y para la propia narrativa.*

Más allá de este enfoque narratológico, en las últimas décadas la novela griega ha sido abordada en conjunto por un grupo de especialistas reconocidos como Graham Anderson, Ewen Bowie, Massimo Fusillo, J. R. Morgan, Ben Perry y B. P. Reardon entre otros<sup>2</sup>. Ya no queda nada del antiguo –decimonónico– desprecio por esta literatura, vista entonces como rutinaria, estereotipada, carente de originalidad y prototípica de un período de irreversible decadencia. Lo que resulta claro es que se trata del producto de un período de crisis en el que la antigüedad griega es acosada por el poder romano y por los nuevos dioses; seguramente los autores carecían de conciencia explícita de esa situación, que los lleva a explorar formas –los géneros son esencialmente formas– limítrofes con las conocidas y practicadas. Como poesía ficcional los griegos tenían a la epopeya, y como narrativa en prosa, a la historiografía; con mayor o menor peso de un antecedente u otro, la novela surge de esa

2 Para no citar a cada paso, construiremos un mínimo relato crítico del género a partir de las situaciones en las que hay opiniones consensuadas.

intersección y se constituye como narrativa de ficción en prosa. En cuanto a la intencionalidad –ya se retomará al tema a propósito del proemio de *Dafnis y Cloe*–, aun sin proclamarse parece haber sido fundamentalmente la de entretener.

Siendo un género producido con posterioridad a la teorización platónica y aristotélica, libremente busca sus medios y objetos; entre ellos, uno que parece evidente –por la prosa, pero también por características de estructuración textual– es la situación de ser textos escritos para ser leídos. Esto ha desencadenado diversas teorizaciones acerca de si el público lector se habría extendido en los primeros siglos de nuestra era (territorio temporal de la novela griega) incluyendo, por ejemplo, a mujeres y adolescentes. Estas hipótesis partían de la idea de que obras que hablaban de estos grupos debían suscitar un especial interés en ellos; de hecho, se trata de suponer una anticipación del fenómeno sucedido con la novela burguesa, que a la par que se producía iba engendrando un público a su medida (en el que sí fueron importantes las mujeres ociosas y alfabetizadas). En concreto, no hay elementos que permitan suponer que la novela antigua creó para sí misma un público, lo que, considerado positivamente, implica que nunca fue vista como un ‘género popular’ subestimable, como arte menor a la que los espíritus cultivados rehuían; leían novelas los mismos que leían a Homero y a los poetas clásicos, y es de suponer que si estos lectores de paladar exigente toleraron la intrusión de un nuevo género –en un período

con tendencias clasicistas– fue porque el nuevo producto tenía algo tolerablemente distinto para decir, algo que no estaba en Hesíodo o en Platón.

El elemento más complejo para la recepción debió ser el de la Verdad; la historiografía, género aledaño a la surgente novela, presumía de rendirle culto (cosa que hacía con generosas licencias). La ficción –que ni siquiera se atrevía a nombrarse como tal– debía hasta entonces justificarse estrictamente, tanto desde el punto de vista de la verosimilitud como por una finalidad, por así decir, educativa. P. D. Huet, uno de los primeros intérpretes modernos de la novela griega en su *Traité de l'origine des romans* –siglo XVII– resaltaba este último aspecto e interponía también el requisito más controversial: la Belleza. La literatura, arte al fin, sólo podía justificarse de ser bella, pero esa condición es, pese a su pretensión de abstraerse o atemporalizarse, la más concreta y situada de todas. Y durante el período que es central para esta producción novelística, el de la llamada Segunda Sofística, el elemento erótico es lo nuevo que da contenido a la noción de belleza. El género va quedando configurado en el cruce de esta narrativa erótica y la narrativa extraordinaria de aventuras; cada novela representa grados distintos de incorporación de estos elementos, que pueden corporizarse gracias a que queda formalmente introducida la figura del narrador. Al haber narrador, el autor puede retrotraerse a su verdadera función; en realidad, narrador hay desde mucho antes –Platón apelaba frecuentemente a él– pero ahora hay

una construcción literaria, toda una retórica narrativa que lo exige.

Es el narrador quien puede contribuir a lo propio de la novela: los desplazamientos de toda índole, que consienten que viejos elementos emerjan con un sentido nuevo. Se trata de establecer una relación narrativa con la recepción, que permita a esta última asistir y comprender el espectáculo de la representación de lo narrado, del narrador y de los personajes (uno de los cuales puede ser el propio narrador). La historiografía va quedando más y más lejos porque en medio de la nueva agregación de lo desagregado se va desplegando lo que Brandão (2005), desde el título mismo de su estudio, denomina la ‘invención’ de la novela como género nuevo, porque en el proceso sincrético de géneros anteriores constituye una base desde la que lo nuevo se eleva en busca de un nuevo pacto de lectura. Para ello se vale de un recurso característico: el paralelismo de situaciones, señalado por Todorov, Molinié y Fusillo. Así, en *Dafnis y Cloe* –pero el criterio vale para todas las novelas– los enamorados son más o menos de la misma edad, del mismo origen social, fueron dejados como expósitos, amamantados por animales, criados por campesinos, sufren los mismos pseudo-agravios y terminan los dos por reencontrarse con sus padres biológicos. Y allí, al decir de Fusillo (1999: 82), “todas las disonancias se resuelven armoniosamente con el triunfo de Eros”.

Aun en medio de lo necesariamente formulario, de la cita conocida, del recurso repertoriado, la novela

griega se permite la experimentación con contenidos –como el erótico– que arrastran a las formas a ubicaciones nuevas; la continuidad convive con la vocación liberadora de la escritura, que es tal porque permite que los personajes no sean esclavos del destino. No se trata de pensar anacrónicamente en términos psicologistas, sino de advertir que ahora están los hombres ante un género que se permite traslucir –mejor o peor: nadie es maestro al empezar– las emociones, que pone ánima en las antiguas marionetas. Mientras no se pretenda de la novela griega lo que no puede darnos, mientras no se la intente colocar dentro de un corsé inmovilizante, la constatación es que, junto a otros legados ya aceptados, la tradición de la literatura occidental también debe a los griegos esta forma de organizar la comunicación de experiencias vitales vividas o presuntas. Asimilar su herencia no es fácil pues, como sostiene Simon Swain (1999: 33):

*Comprender la antigua novela griega es tratar de entender todos sus componentes y roles al mismo tiempo. Probablemente esto esté más allá de las habilidades de cualquier lector, pues debiera comprender tanto las dimensiones literarias como las socioculturales. ¶*

### ***Dafnis y Cloe:* texto y paratexto de un best-seller**

La datación de las novelas griegas es por demás insegura; Edwin Rohde, que inauguró en 1876 su estudio sistemático, también inició

una tradición de errores en la ubicación temporal. Con posterioridad han aparecido algunos papiros –no de *Dafnis y Cloe*– y mediante comparaciones y referencias se ha arribado a un acuerdo según el cual las novelas griegas se habrían escrito entre el siglo I –antes o después de Cristo, sobre el detalle no hay seguridad– y el III de nuestra era. Bowie (1999: 35-59) realizó la datación más aceptada actualmente, según la cual *Dafnis y Cloe* sería de fines del siglo II o comienzos del III. De su autor, Longo, se sabe poco; un supuesto es que fuera natural de la isla de Lesbos, donde se radica la acción, ya que había una rama de los *Longui* que vivía allí. En contra de esto se ha aducido la inseguridad de las descripciones, que nunca incorporan detalles que otorguen esa sensación típica del conocimiento íntimo. Respecto al autor cabrá también aclarar que aun ahora suele presentárselo como “Longo, sofista”, y que la obra es conocida también como *Las pastorales* de Longo, sofista. Bowie sostiene que siendo las historias locales las antecesoras directas de estas novelas, lo más probable es que en la antigüedad se las conociera por los lugares geográficos en los que las obras sucedían: *Ephesiaca*, *Ethiopica* y, en este caso, *Lesbiaca*.

La primera referencia moderna a la novela de Longo es de Poliziano en 1489 y en 1559. Amyot realizó lo que Alfons Wouters (1994: 131-167) califica como una excelente traducción. A partir de entonces se transformó en un verdadero *best-seller*; en 1989, G.

Barber organizó en la *British Library* de Londres una exposición sobre el fenómeno, catalogando más de quinientas versiones, traducciones, adaptaciones y ediciones. Además del citado exabrupto de Goethe –que llegó a poner a Longo por encima de Virgilio–, la obra tenía toda una serie de componentes muy al gusto del romanticismo alemán, aunque tal vez la versión francesa modernizada de Saint-Pierre –*Paul et Virginie*– haya sido la más popular; a otro nivel, el ballet de Ravel también contribuyó a su conocimiento.

*Dafnis y Cloe* es la única de las novelas griegas sobrevivientes que incluye un proemio, que es de importancia capital para la lectura. Se trata de una narrativa en primera persona del autor que permite al lector conocer las motivaciones del libro, su naturaleza y finalidad: lo narrado y el porqué de lo narrado. A partir de él sabemos que el origen de la narrativa es una pintura, por lo que la tarea que se emprende consiste en “contrapintar una pintura” (*antigrápsai têi grafêi*), una operación complicada debido a la supremacía que tradicionalmente los griegos atribuían a lo visual. Wouters (1994: 143) arriesga una osada apreciación al respecto: “Longo quiere también celebrar la actividad creativa del escritor y subrayar la superioridad, como forma artística, de la escritura sobre la pintura”. En todo caso, el recurso sirve para que después el narrador quede debidamente diferenciado del autor, y para que el lector sepa desde un comienzo que está ante una literatura de segundo grado, mediatizada, donde no se habla sobre las

cosas sino sobre una versión artística –la pintura– de ellas. Para Paul Turner (1960:117-123), este proemio nos está hablando de un escritor consciente de sus recursos, con ideas claras que se materializan en la construcción del texto.

La anécdota del proemio es tan inverosímil –una pintura en medio de un bosque– que solo puede servir para indicarnos que el autor no va a hablar de *Natura* sino de *Cultura*, es decir, de una representación, una mimesis de otra mimesis. La pintura es también una forma de homenaje a la que apela Longo para insertarse en la tradición del idilio pastoral de Teócrito, cuyos poemas eran denominados tanto *eidyllion* (pequeña o fugitiva poesía) como *eikónes* (pinturitas). La palabra usada por Longo es *eikón* que construye una imagen con un sentido secundario de símil, en el sentido de no estrictamente real o verdadero, una apelación alegórica que ya estaba en Teócrito, en Platón, en Virgilio. El ancestro historiográfico también es convocado en el proemio cuando Longo apela a la fórmula de “un tesoro grato a todos los humanos” (*ktêma dê terpnôn pâsi anthrópois*), que evoca la empleada por Tucídides [I 22]: “un patrimonio para siempre” (*ktêma es aei*). Vale la pena recordar –como lo hace Turner (1960: 117)– que Tucídides completaba la expresión formularia con una mención al hecho de que, al obligarse a hacer un culto a la Verdad, su obra resultaría seguramente “menos agradable” (*aterpésteron*) de leer. Tan lejos no lo acompaña Longo: lo suyo “resultará grato a todos los humanos”

sin obligarse a ser “menos agradable” (esto es: decir siempre la verdad); incluso afirma que de ese modo, por la mejor vía posible –la de lo placentero–, su relato terminará por ser educativo:

*Y tras haber buscado quien me interpretase aquella pintura, me esforcé en componer cuatro libros como ofrenda al Amor, a las Ninfas y a Pan, pero también como un tesoro que resultará grato a todos los humanos. Curará al enfermo y consolará al triste, reavivará la memoria de quien amó y dará instrucción a quien todavía no amó.*<sup>3</sup>

La implicancia es clara: la obra no debe ser tomada demasiado en serio; de manera notable, su advertencia se parece a la de Luciano cuando en el prólogo de *Narrativas Verdaderas* se compromete a decir mentiras por el placer de decirlas [NVI 4]<sup>4</sup>.

Leído desde la advertencia que provee el proemio, el texto resulta más interesante: la famosa e increíble ignorancia-inocencia de Dafnis y Cloe en materia sexual resulta menos chocante, pues el lector comprende que se trata de una exageración, que no

3 Las traducciones de la novela de Longo son de Francisco Cuartero (1982). Texto griego de la edición Les Belles Lettres (1960).

4 *Así pues yo mismo, deseoso por vanagloria de legar algo a la posteridad, a fin de no ser el único en no participar en la libertad de narrar fábulas, al no poder investigar nada verdadero, pues no he tenido ninguna experiencia digna de recuerdo, me he dedicado a la mentira, pero con mayor honradez que los demás, puesto que la única verdad que diré es que miento.* Traducción de Mestre, F. y Gómez, P. (2007). Luciano. *Obras*. Madrid: Alma Mater.

está ante fenómenos de la naturaleza –en cuanto tales, aberrantes por la negación del instinto– sino de un juego cultural. Morgan (1994:1-12), que coincide con esta lectura del papel del proemio, subraya que el otro recurso hipertextual, el de las tres historias intercaladas<sup>5</sup>, es usado al efecto de ilustrar acumulativamente la violencia de la sexualidad masculina; mientras esto sucede, Dafnis va ‘civilizando’ sus apetitos, para llevarlos del simple deseo de posesión al elevado afán de casarse con su enamorada. Las aventuras que vive la pareja hasta sus bodas son más bien módicas –entre otras características de este tipo, nunca se alejan de Lesbos– y no pueden ser realmente tomadas en serio pues los héroes nunca salen ni siquiera mancillados, lo que hace pensar más bien que se trata de caricaturas de las aventuras románticas de otras novelas.

La verdadera aventura es emocional: lo que importa es el crecimiento caracterológico de los personajes, su camino a la madurez. Este tránsito se va produciendo al ritmo de las estaciones del año, y junto con el conocimiento viene la inhibición. Esther Pagliarunga (1998: 21-24) también señala esta inicial ausencia de pudor –que llevó a críticos más severos a hablar de ‘lascivia pornográfica’– en el que narrador y personajes parecen apenas tener un problema ‘técnico’ para consumir la descripción o ejecución de la relación sexual. Esto no implicaría un ultraje

a la decencia debido, precisamente, a los desplazamientos propios de la novelística: comienza el paratexto en primera persona y en un ámbito místico-religioso, y ya en el texto se traslada a la naturaleza y en tercera persona; comienza en un marco suprahumano –en la gruta de las deidades– y termina en el crasamente, bajamente humano de la vida campesina. Hay libertad de mirar porque, del otro lado, no hay exhibicionismo: los circuitos eróticos no pueden establecerse. Y Pagliarunga (1998: 24) también constata que Dafnis pierde esa inocencia cuando las lecciones teóricas de Filetas y las lecciones prácticas de Licenio le han dado la comprensión del mecanismo, y de la inocencia inicial no queda nada cuando “la ciudad llega de visita al campo” y con ella una subordinación del mundo natural al de la cultura (que por supuesto ya existía, pero sin explicitarse).

Debiera subrayarse que la tensión entre proemio y cuerpo textual es la de un metatexto implícito que corresponde a un sofisticado juego de desplazamientos “poéticos” –la calificación es de Wouters (1994)– dirigidos al lector. Sucesivamente, en cada uno de los cuatro libros que componen *Dafnis y Cloe*, Longo va acumulando elementos de la intriga que acompañan la maduración de la relación sexual de los protagonistas: el estilo y la estructura aparecen como estrecha e inseparablemente articulados. Si en los personajes hay paralelismo, aquí hay simetría en el ritmo de avance de los elementos de composición. Esta no es fácil de definir: siendo *Dafnis y Cloe* una novela en

---

5 La historia de la Paloma [I/27], La historia de la Siringa [II/34], la historia de Eco [III/23].

miniatura, espontáneamente se diría que es simple en su tema, construcción y narración, cuyo movimiento es siempre hacia adelante; sin embargo, como apunta Bowie (1999), el estilo no es para nada natural. Se trata de una escritura compleja, de oraciones con muchos miembros que deben resultar balanceados, con aceleraciones sutiles. Si bien le atribuye una ‘convencionalidad chata’ en las descripciones, Lia Cresci (1999: 210-242) apunta que hay toda una serie de sofisticados recursos de estilo que dan fuerza a la narración: amplificación, intensificación, motivación racionalista, visualización. Y con esos recursos, Longo logra trascender el doble cerrojo de las rígidas leyes de la novela y del género pastoral.

A esta altura debiera comenzar a sospecharse que Longo no intentó narrar una simple historia de amor sino una alegoría a propósito del amor, así resulte difícil desentrañar sus simbolismos o representaciones. Para introducir su traducción al inglés de 1657, C. Thornley afirmó que se trataba de la más dulce y placentera novela pastoril, especialmente apta para las doncellas; ciertamente, la ‘educación sentimental’ de las jóvenes no es materia subestimable, pero evidentemente las ambiciones de Longo iban más allá. Otra vez corresponde señalar las contradicciones profundas del texto, puesto bajo el control de fuerzas superiores naturales –Eros, Pan y las ninfas– que no alcanzan a proveer las respuestas necesarias a los conflictos del crecimiento y deben apelar a fuerzas culturales no superiores en esencia –humanas, demasiado

humanas– pero capaces de aportar aparentes y transitorias soluciones; se diría que por la vía de la construcción de un universo ficcional que solemos considerar como moderno, el novelista griego inconscientemente se acerca a la inestabilidad propia de la modernidad.

Además del proemio, Wouters (1994) estudió las historias intercaladas en el relato central; lo que le resulta más admirable es cómo esas aparentes interpolaciones funcionan como fieles de balanza en la construcción estructural de la novela: los mitos convocados centran los tres primeros libros, y si se considera –como él lo hace– que en el cuarto y último libro hay una construcción mítica en torno a la propia Cloe, el recurso es el principal elemento de equilibrio textual. Esta formalidad estructural permite a Longo manejarse con mayor libertad en lo que tal vez fuese su verdadera vocación: adoptar una actitud irónica con respecto a los sucesos que narra, algo señalado por varios autores –Viellefond, Anderson, Bretzigheimer– citados por Wouters. La ironía funciona sobre la base de proponer un principio –tanto en el proemio como al comenzar el texto– y luego ocuparse él mismo de demostrar su sinrazón (así, por ejemplo, con las sucesivas instrucciones a Dafnis para ejercer su sexualidad, innecesarias si se quiere cuando en el libro III [18/4] el lector se entera de que “la naturaleza era suficiente para instruirlo en lo que le restaba saber”, lo cual irremediablemente lleva a pensar en por qué no habría instruido también de lo ante-

rior, o a preguntarse si toda la situación es, digamos, un chiste).

Uno de los más decididos defensores de la autoconciencia literaria de Longo ha sido Reardon (1971: 376), quien considera una audacia el haber dejado de lado el recurso novelístico de los viajes, concentrándose –como caso único– en el escenario convencional de la bucólica pastoral. Esta elección tiene su costo: Longo debe reforzar la tensión erótica, pues sobre ella descansa todo el interés de la obra. Y como lo hace sin apelar a los recursos de la pornografía –en el sentido lato de la palabra–, debe introducirse en lo que él llama “el mundo de D. H. Lawrence” (1971: 378). *Las pastorales* de Longo tienen así como verdadero protagonista al Amor:

*El amor no es simplemente aceptado sino sujeto a examen; no aparece ya como una simple convención social y literaria sino como una fuerza primitiva de la vida, de la naturaleza, del mundo, como un concepto religioso, un verdadero misterio. (Reardon 1971: 381)*

Y es, además y según el instructivo relato del viejo Filetas [II, 5-7], un dios más antiguo que el propio Zeus:

*—Amor es, muchachos, un dios joven, hermoso y alado. Por eso se complace en la juventud, va en pos de la belleza y da alas a las almas. Posee un poder mayor que el propio Zeus. Domina los elementos, domina los astros, domina a los dioses, sus iguales; ni vosotros tenéis tanta potestad sobre vuestras cabras y ovejas. Todas las flo-*

*res son obra del Amor, esos árboles son criaturas suyas, por él también fluyen los ríos y soplan los vientos. [II 5]*

Esto lleva a Morgan, en su citado artículo (1994: 64-79) a concebir un encadenamiento de voces para el amor; por una parte estaría Eros, quien concibe la historia de Dafnis y Cloe; por otro los mismos Dafnis y Cloe, que intentan vivir la historia a la que se hace referencia en el proemio –Morgan vuelve sobre este punto, como ya veremos–, y finalmente el propio Longo, que pretende ser un poco dotado registrador de sucesos, que no quiere llamar la atención por sus trucos literarios sino hacia la historia de amor en toda su irrealidad; de este modo, introduce el libro plenamente en el campo ficcional, con la convicción de que al hacerlo lo lleva a un nivel de verdad más profunda que la formal y aparente. ¶

### **Campo y ciudad: disarmonías y hegemonías**

*A pesar de lo que aseguran muchos, de que los autores griegos y latinos no sentían ni comprendían tan hondamente la Naturaleza como los modernos y los orientales, en Dafnis y Cloe la Naturaleza está viva, cuando no hondamente sentida y pintada. Así lo declara el sabio Humboldt.*

La sentencia es de Juan Valera (1967: 9) y consta en la introducción a su traducción de la obra, publicada por primera vez en español en 1880; la mención es notable por la

referencia a Humboldt quien, efectivamente, algo de naturaleza entendía. Tanto como se cree lo que se quiere creer, se ve lo que se quiere ver, y la relación con la naturaleza forjada por los románticos es una potencia persistente. Sin embargo, las lecturas recientes de *Dafnis y Cloe* subrayan que no se trata, precisamente, de un canto a las bondades de una naturaleza abstracta; si una conclusión puede extraerse directamente es que, efectivamente, existía o existe la posibilidad de volver a la naturaleza, siempre que se proceda con los debidos recaudos. A sus expensas muchos *hippies* olvidaron que *Dafnis y Cloe* vuelven, pero ya no como simples pastorcillos sino en la condición de latifundistas y que, aun cuando apenas eran simples pastorcillos, su vida nada tenía que ver con la de los auténticos campesinos y sus duras y sucias tareas: era un constante tocar la zampoña, comer quesillos, beber leche fresca y dejar que las disciplinadas cabras y ovejas pastaran. Esto, en el mundo de las apariencias; en el soterrado, la naturaleza según Longo es violenta, llena de lobos y poblada de personajes humanos que llevan nombres inspirados en el poco popular animal.

Con ser la única novela pastoral de la antigüedad, *Dafnis y Cloe* no nos da una representación realista de la vida campesina sino que, simplemente, retoma elementos de la tradición pastoril. Como estas formas bucólicas se combinan con elementos propios de la novela erótica –en lo que es una innovación, pues ambos géneros ne-

cesariamente se permean–, surge una versión de Arcadia renovada pero con evidentes limitaciones: como apunta Lia R. Cresci (1999: 211-242), Longo mira siempre desde afuera las –inocentes– actitudes de sus personajes. Esto reporta una indudable ventaja: en *Dafnis y Cloe* no hay espacio para la moralización. Valiéndose del concepto de “horizonte de expectativas”, B. Effe (1999: 189-209) señala que la confrontación de dos mundos –urbano y rural– es en el fondo ficticia, pues ese horizonte, el de Longo, es el urbano en crisis, y lo que expresa es un deseo –poco elaborado, a su manera también inocente– de escapar de esa crisis. Más allá de esta novela, lo bucólico nunca es propio del campo sino patrimonial de la ciudad, expresión de una difusa nostalgia que, en el fondo, ruega a los dioses la protejan de sus propios pedidos.

Esta crítica central no impide reconocer que Longo juega bien su juego, y si a veces las estampas o recortes de lo natural vienen directamente de Teócrito o empaquetadas en la tradición bucólica, también sucede que en ocasiones puede resultar más creíble. Bowie (1999: 39-59) sustenta esta opinión en la habilidad de Longo para los procedimientos de *écfrasis*, la descripción de lo natural en términos pictóricos de modo tal que simulen un progreso que acompaña el movimiento de las estaciones del año y, con él, muy naturalmente, el ciclo de crecimiento y maduración de los propios personajes. Vale la pena recordar que Longo se atiene férreamente a su idea de no

permitir que otros dioses interfirieran: solo ocupan un lugar aquellos que son propios de la naturaleza, aun a costa de aceptar el salvajismo de Pan o que Amor, puesto en el campo, también se asalvaje.

Edwin Rohde, el precursor crítico, había sido particularmente cruel con la ficcionalización de la naturaleza impostada por Longo, por el intento de cristalizarla en jardines en lo que configuraba una típica intrusión humana en el reino de lo natural. Más condenable aún le parecía el hecho de que esos procedimientos de Longo se ‘ocultaran’ en una composición verbal en la que estilo e historia están contaminados de sofística, lo que quitaba credibilidad a su pasión: Rohde era como Nietzsche, un discípulo de Wagner, y rendía culto a esos mitos. Tal vez no observa que la novela griega –en general– porta los valores de la elite, bajo la forma de la reverencia a supuestas tradiciones ancestrales y el otorgamiento de superioridad al matrimonio sobre otras formas de amor, incluidas muy especialmente las homosexuales. Swain (1999: 3-35) llama la atención sobre estos cambios valorativos, así como sobre las lecturas de *Dafnis y Cloe* en clave religiosa, tal como la intentada especialmente por Merkelbach (1988). La sensata opinión de Swain es que si existe una dimensión religiosa en el texto es posterior y solo posible en función de su previa calidad literaria, incluida su manifiesta vocación de entretener, proclamada abiertamente en el prólogo. Si así han de ser leídos los diversos incidentes de la trama, necesariamente hay que

hablar de una religiosidad para iniciados, donde lo central sea el culto a Dioniso.

Suzanne Saïd (1999: 83-107) hace la lectura más atenta de los conflictos de *Dafnis y Cloe*, interpretados como choques entre el campo y la ciudad. Ella también coincide en que se trata de la imagen del ‘campo’ que tenía la elite helenizada bajo el Imperio Romano; no de una imagen real sino de una ‘plausible’, así considerada desde los prejuicios de los autores, en todos los casos hombres de ciudad. Hay una suerte de escenificación donde la naturaleza es protegida –se diría que incluso de sí misma–: el jardín, donde plantas, flores y frutos se disciplinan y complementan como si toda su función en el mundo fuese la de compaginar visiones placenteras. Ese intento de remedo idílico se lleva francamente mal con las formas de realidad social que se filtran: S. Saïd sostiene entonces que en las novelas griegas –y en *Dafnis y Cloe* es evidente– se subraya la situación de esclavitud de los campesinos en un grado probablemente mayor que el que por entonces existía en la vida real (al parecer, habría ya en el mundo griego real más campesinos libres que en las novelas).

Para los hombres de la ciudad que piensan y escriben/describen el mundo rural, la tarea rural por excelencia pareciera ser la cacería. Ya desde el proemio de *Dafnis y Cloe*, el campo es un gigantesco coto de caza. Lo es para Longo en cuanto primera persona autor del proemio, lo es para los jóvenes ciudadanos de la frustrada excursión, lo

es para el hijo del patrón-latifundista, lo es para el amigo de este último que se dedica a la caza de jovencuelos (y, sin demasiado esmero, intenta forzar a Dafnis). La gente de la ciudad va al campo a cazar por deporte, sin necesidad: se trata de pura diversión, de placer. Sin embargo, a falta de mejores recursos –que estén descriptos, al menos–, los hombres de la ciudad viven del producto del campo. S. Saïd (1999: 95) cita incluso un estudio de MacMullen (1974b: 254-256) según el cual, durante al menos dos épocas del año, se suspendían en Roma ciertas tareas oficiales –los encuentros del Senado, por ejemplo– para que los propietarios pudieran visitar y controlar sus posesiones rurales.

Estas posesiones, estas propiedades, al menos tal y como son descriptas en *Dafnis y Cloe*, son muy poco verosímiles en su perfección y completitud: contienen campos de pastoreo, tierras cerealeras, viñas, riego incesante. Paisajísticamente, lo combinan todo: colinas, llanos, playas junto al cálido mar Egeo. Y eso es así porque lo que está presente en esa descripción idealizada es el mundo de ideas –e ideales– ciudadano. Esa perspectiva estructura lo que se ha llamado ‘contradicción bucólica’, donde la gente del campo es sistemáticamente descripta de modo negativo: no hay belleza –elevada a valor moral– en ninguno de los campesinos, salvo en Dafnis y Cloe, pero después de todo, ¡Dafnis y Cloe no son campesinos! Siendo ambos bellos ejemplares en sí mismos, al vestirse y adornarse

con ropas y abalorios de ciudad, su belleza aumenta, se consume.

Los campesinos no son solo feos, también son torpes. Preparan trampas para lobos que los lobos rehuyen, pero donde caen sus cabras y ovejas e incluso ellos mismos (de hecho, una de esas caídas es tal vez la más peligrosa de las aventuras afrontadas por Dafnis [I 12]). Es hasta valiente que Longo no idealice a los campesinos y que muestre a su mundo como lo que es, fundamentalmente un mundo de miseria (o una miseria de mundo). Esta lectura, hoy casi obvia, es sin embargo asombrosa teniendo en cuenta que, durante un buen tiempo, se leyó románticamente *Dafnis y Cloe*, a ‘lo Rousseau’, con sus personajes como simpáticos ‘buenos salvajes’. En realidad, en el texto la diferencia de clases es bastante abierta: al menos en el escenario campestre, la gente de la ciudad es rica y los campesinos pobres. Pero esta diferencia no conduce a una lucha de clase porque, como apunta Saïd (1999: 101), “la inferioridad rural contrasta con la superioridad urbana, lo que es reconocido incluso por los campesinos”. Nada enteramente original ni nuevo: en toda sociedad, hasta que entra en completa crisis, las ideas dominantes son las de las clases dominantes.

Finalmente, si el conflicto campo-ciudad se evidencia como de baja intensidad, tal vez haya que buscar el motor de contradicciones que impulsa la dialéctica de esta novela por otra parte, por la que nunca debiera dejarse de lado tratándose de literatura. J. R. Morgan (1994: 73) sostiene que la gran

tensión de la obra es la existente entre verdad/realidad (conceptos heredados de las diversas tradiciones) y ficción (lo nuevo que se abre como horizonte creativo para la prosa):

*Es este un tema que recorre la novela de la primera página a la última. Longo nos cuenta en el prólogo que su historia es la contraparte verbal de una obra de arte visual. De hecho, la pintura que supuestamente da origen a su narrativa muda hasta ser un documento autobiográfico de los protagonistas de la novela, dedicado por ellos al final de su (propia) historia. Dafnis y Cloe es pues nuestra primera novela autorreferencial y resulta apenas sorprendente que se preocupe por su propio estatuto y funcionamiento como ficción, y por la relación entre ficción y experiencia en general.*

La constatación puede resultar algo desestructurante, sobre todo si se le suma como evidencia el hecho de que Dafnis, cuando Cloe es raptada –ridículamente raptada, por así decirlo–, tiene un sueño, y en ese sueño sueña su propia historia (II, 23):

*Después de las lágrimas y la congoja se apodera de Dafnis un sueño profundo: Y se le presentan las tres Ninfas, unas mujeres altas y hermosas, semidesnudas y descalzas, sueltos sus cabellos y semejantes a sus imágenes. Desde el primer momento mostraron piedad por Dafnis, después la de más edad le dice, consolándolo: -No nos hagas ningún reproche, Dafnis. Más nos preocupamos nosotras por Cloe que tú. Nosotras fuimos quienes,*

*cuando niña, nos apiadamos de ella y, abandonada en esta cueva, nos encargamos de criarla. Ella nada tiene que ver con estos llanos ni con las ovejas de Driante. También ahora tenemos previsto todo cuanto a ella concierne, a fin de que no sea llevada a Metimne como esclava ni forme parte del botín de guerra. A Pan, cuya imagen se alza debajo de aquel pino y a quien vosotros no habéis jamás honrado siquiera con unas flores, le hemos rogado para que acuda en socorro de Cloe. Pues más avezado está a la milicia que nosotras: muchas veces, en tiempos pasados, libró guerras contra sus enemigos, dejando su morada campestre. Marchará contra los metimnenses, y no como enemigo benévolo. No sufras, levántate y ve a que te vean Lamón y Mirtale, que, como tú, están postrados en tierra, pensando que también formas parte del botín. Cloe llegará mañana con tus cabras, con sus ovejas: juntos las apacentaréis y juntos tocaréis la zampoña. Por lo demás Amor cuidará de vosotros.*

Sin duda, *Dafnis y Cloe* puede llegar a ser una edificante lectura para jovencitas tal y como lo quería el bueno del traductor inglés del siglo XVII; claro está que tiene sus riesgos pues, si saben leer entre líneas, las ayudará a avanzar en el camino del autoconocimiento, ese que termina en la dura advertencia de Rimbaud: “yo es otra persona”<sup>6</sup>. ¶¶

---

6 Rimbaud, A. (1995). *Cartas del vidente*, Carta a Georges Izambard, [13 de] mayo de 1871.

## Ediciones y traducciones

- BRIOSO, M.- CRESPO, E. (Trads.) (1988). LONGO, *Dafnis y Cloe*-AQUILES TACIO, *Leucipa y Clitofonte*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.
- CUARTERO, F. (trad.) (1982). Longo, *Dafnis y Cloe*. Traducción, introducción y notas. Barcelona: Muchnik Editores.
- DALMEYDA, G. (1934). *Longus, Pastorales (Daphnis et Chloé)*. Texte établi et traduit. Paris: Les Belles Lettres.
- MACLEOD, M.D. (1972-1980). LUCIAN, *Opera*. Recognovit brevisque anotattione critica instruxit. Oxford.
- MESTRE, F. y GÓMEZ, P. (Trads.) (2007). LUCIANO, *Obras*. Edición, traducción y notas. Vol. IV. Barcelona: Alma Mater.
- THORNLEY, G. (1955). LONGUS, *Daphnis & Chloe*. With the English translation of revised by J. M. Edmons *The Loves Romances of Parthenis and other Fragments*. London: Heinemann.

## Bibliografía citada

- ANDERSON, G. (1976). "Studies in Lucian's comic fiction" en *Mnemosyne*. Bibliotheca Classica Batava, sup.43. Leiden.
- BAJTIN, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARBER, G. (1989). *Daphnis and Chloe: The Markets and Metamorphoses of an Unknown Bestseller*. London.
- BOWIE, E. L. (1999). "The Greek Novel" en SWAIN, S. (Ed). *The Greek Novel*. Oxford University Press.
- BRANDÃO, J. L. (1999). "O narrador no romance grego" en *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* I (31-56). Universidade de Aveiro.
- (2005). *A invenção do romance. Narrativa e mimese no romance grego*, Brasília: UnB.
- CRESCI, L. R. (1999). "The Novel of Longus the Sophist and the Pastoral Tradition" en Swain, S. (Ed). *The Greek Novel*. Oxford University Press.
- EFFE, B. (1999). "Longus. Towards a History of Bucolic and its Function in the Roman Empire", en Swain, S. (Ed). *The Greek Novel*. Oxford University Press.
- FILINICH, M. I. (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza & Valdés. U.A. de Puebla.
- FUSILLO, M. (1989). *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*. Venecia: Marsilio.
- (1999). "The Conflict of Emotions: A Topos in the Greek Erotic Novel" en Swain, S. (Ed). *The Greek Novel*. Oxford University Press.
- GENETTE, G (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- HUET, P. D. (1670). *Traité de l'origine des romans*. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und happeischen Uebersetzung von 1682. Nachwort von H. Hinterhaeuser. Stuttgart: J.B. Metzlersche, (1966). Citado por Brandão, J. L. (2005). *A invenção do romance*. Brasília: UnB.
- MACMULLEN, R. (1974b). "Peasants during the Principate", ANRW II. Citado por Saïd, S. (1999: 95), "Rural Society in the Greek Novel, or The Country Seen from the Town" en Swain, S. (Ed). *The Greek Novel*. Oxford University Press.
- MERKELBACH, R. (1988). *Die Hirten des dionysos. Die Dionisos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische roman des Longus*, Stuttgart.Citado por Swain, S. (ed), (1995:23), *The Greek Novel*. Oxford University Press.
- MORGAN, J.R. (1994). "Daphnis and Chloe. Love's own sweet story" en Morgan, J. R. y Stoneman, R. *Greek Fiction: the Greek novel in context*. London: Routledge.
- PAGLIALUNGA, E. (1998). "Convención y originalidad en la novela de amor griega" en *Synthesis*. Vol. 5; 11-30.

- PERRY, B. E. (1967). *The Ancient Romances: A literary-historical account of their origins*, Berkeley: University of California Press.
- RIMBAUD, A. (1995). *Iluminaciones. Cartas del vidente*. Ed. bilingüe. Madrid: Hiperion.
- REARDON, B. P. (1971). *Courants Littéraires Grecs des II et III siècles après J.-C.*. Paris: Les Belles Lettres.
- SAÍD, S. (1999). "Rural Society in the Greek Novel, or The Country Seen from the Town" en Swain, S. (Ed), *The Greek Novel*. Oxford University Press.
- SAINT-PIERRE, B. (1967). *Pablo y Virginia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SWAIN, S. (1999). "A Century and More of the Greek Novel" en Swain, S. (Ed). *The Greek Novel*. Oxford University Press.
- TODOROV, T.; GENETTE, G. et al. (1987). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco.
- TURNER, P. (1960). "Daphnes and Chloe. An Interpretation" en *Greece and Rome*. Vol. VII, nº 2; 117-123.
- VALERA, J. (1946). *Dafnis y Cloe o Las Pastorales*. Traducción directa del griego. Buenos Aires: Sopena Argentina.
- WOUTERS, A. (1994). "Longus, *Daphnis el Chloé*. Le *proemion* et les histoires enchâssées, à la lumière de la critique récente" en *Les Études classiques* 62; 131-167.

---

**Recibido:** 06/01/2008  
**Evaluado:** 19/04/2008  
**Aceptado:** 09/05/2008

---

