

## EL GÉNERO LITERARIO CLAVE DEL ESTILO DE TACITO

La inmanencia absoluta de la obra de arte, idea tan cara a los más ilustres representantes de la crítica literaria de los últimos tiempos, ha impuesto como modelo obligado e indiscutido el estudio de la obra literaria considerada estrictamente en cuanto a sí misma, comprendida sólo a través de su propia esencia y totalmente desligada de cualquier vínculo de filiación respecto a otras obras precedentes o de relación con su contexto histórico y cultural.

Y sin embargo, igual que en ocasiones anteriores señalábamos las fisuras que, a nuestro juicio, en el otro cabo de la investigación lingüística, empezaban a resquebrajar la definición de las lenguas como sistemas independientes, totalmente cerrados y contenidos en sí mismos, así también ahora nos sentimos en la segura convicción de afirmar que esa concepción absoluta de la obra de arte ha de verse muy pronto modificada por la adición de varios considerandos. Y no creemos que vaya a transcurrir mucho tiempo sin que se sienta la necesidad no de volver a una obcecada y exasperante *Quellenforschung* ni a la caza minuciosa de un minúsculo detalle de una vida de autor, pero sí a la de encuadrar la obra literaria dentro del marco intelectual de su tiempo.

Originado en la reacción anti-historicista de la Nueva Crítica, piedra angular del estructuralismo occidental, fue también en las teorías del formalismo eslavo principio fundamental la concepción de la obra literaria como entidad independientemente organizada, abierta aquí tan sólo —por la influencia tan acusada del psicologismo de James— en la relación que se establece con el receptor de la obra, relación que en el estructuralismo de Praga se ve ampliada

en los nexos entre Literatura y Sociedad que se establecen ya en un doble sentido.

La obra literaria no puede pretender ser ejemplo único y extraordinario entre todos los mil y múltiples aspectos del amplio quehacer humano.

El hombre es historia, y quizás entre los dos polos extremos que han dominado el pensamiento de la filosofía de la Historia en nuestra época —Jaspers y Toynbee— sea precisamente nexo común el convencimiento de que nada que sea humano puede escapar a su compás determinante.

Sólo el exceso en la seguridad de los propios métodos y la falta de visión del vacío que acechaba tras el relativismo historicista explican los extravíos de este método aplicado a la Literatura.

En buena hora, pues, vino la reacción de desconfianza y aun de repulsa con que las nuevas generaciones desterraron la consideración histórica del autor y de la obra artística.

Pero, llegado ya a su vez, como presentimos, el inicio del lento receder de esa misma nueva postura crítica, bueno es que nos preguntemos, para seguir contando con ello, cuánto de válido y justo en ese método histórico hubo.

Dos son los puntos que lo fundamentaban: el estudio de los autores en cuanto a su biografía y en cuanto a vinculados con un momento histórico, y, en segundo lugar, el estudio de la obra literaria en relación a su génesis y a su involucración en la historia de unos temas y de unas formas, de unos estilos de lengua y de unos géneros literarios.

\* \* \*

Cierto es que las enseñanzas morales comprendidas en las obras de un Séneca seguirían siendo fuente ejemplar de reflexiones de conducta tanto si corresponden como no corresponden a una sinceridad y rectitud de vida de quien las proponía, pero... copiosa y continua bibliografía prueba que no acabamos de sentirnos del todo insensibles al interrogante contenido en esta duda.

Pura anécdota, no necesaria para la definición de la obra literaria, podría objetarse.

Las andanzas y desventuras de un mozuelo pillete, hecho a medias de desvergüenza y de humanidad rebosante, han podido sentar

tradicional escuela de picaresca, viva y literaria, a pesar del no develado anonimato de la obra que lo acunara. Pero, el cuadro histórico de una nación desgarrada, con brújula bandeante —si es que brújula alguna quedaba — necesita tanto del testimonio irrefutable contenido en la obra literaria como tan necesario es a su vez para que la dimensión espiritual de la obra quede satisfactoriamente completada, para que el círculo de su símbolo último haya sido cabalmente cerrado.

Es en el fondo el eterno problema de la dualidad del artista como heredero y reflejo de unos determinados supuestos sociales y culturales o el artista independiente, creador e innovador. ¿Es la época histórica la que en la intrincada red de sus entresijos y conexiones anida el germen del fruto que el poeta no hará más que recoger o interpretar? O, por el contrario, ¿son los poetas los que acuñan y descubren las palabras con que luego rezarán y mentirán, odiarán y amarán los hombres, y los ideales que les moverán tanto a luchar como les harán más llevadero el sufrir?

Una posición de neto equilibrio bien podría, creemos, ser intentada.

Desconocer para la Ciencia literaria la reserva de juicio que tan magistralmente ha aplicado Toynbee a la Historia y supeditar todo el fenómeno literario al poder de creación del individuo ha sido extremismo absurdo nacido de un excesivo celo en la defensa de la independencia y la originalidad de la creación artística.

No cabe desconocer, por otro lado, que hoy día muchos autores aceptan como única bandera de la creación literaria la proyección de su yo personal influyendo en el medio comunitario social. Es siempre un solo hombre, el que conquista el fuego para los otros. Es siempre una mente individual y poderosa la que imprime nuevo impulso en la marcha adelante de la Humanidad. Y en la hipótesis sinérgica del origen del lenguaje, la voz primera que logró arrancarse ¿no fue, acaso, la voz que animaba a una conjunta actividad?

El artista está unido a su tiempo, y aun en casos de aparente individualismo feroz y exacerbado, hondos encadenamientos de relaciones ignoradas le unen a su tierra y a su pueblo, le hacen hijo del pasado. Pero le hacen también a la vez, si lleva dentro la fuerza creadora necesaria, padre de tiempos venideros y profeta de otras tierras y de otras gentes, de otros mundos y de otros soles.

Es totalmente cierto que mucho de Virgilio puede explicarse —y bien que se ha explicado— como producto de la cultura y de la tradición greco-romanas o como contribución a unos ideales propuestos a su momento histórico, pero más cierto es aún que hay en él todo un contenido ulterior —y aquí, en cambio, la explicación nunca se acaba de apurar— que le hace rebasar todo cuanto podía caber en los paradigmas de su tiempo, nuncio de una nueva sensibilidad, y de una nueva actitud ante la vida, ante la emoción y ante el hombre, por las que ha podido ser llamado Padre de Occidente.

Y, como él, otros muchos autores, en parecido o distinto orden de valores, han podido influir en la sociedad que les rodea, ya suscitando seguidores que les continuaran, ya reacciones de signo adverso, efectos todos ellos que pueden quedar circunscritos al ámbito de lo cultural o literario, pero que en ocasiones pueden llegar a influir —dramáticamente, incluso— en las caudalosas corrientes de la Historia.

En el caso particular de la lengua latina, la huella omnipresente de la tradición helénica —herencia que en un momento u otro todo tratadista de las letras latinas se siente en la obligación de sopesar— condiciona sin duda alguna desde los temas hasta las formas de expresión de la creatividad artística. Si un autor ha podido en época alguna sentirse lícita y genuinamente, obligadamente incluso, ligado a su historia y a su circunstancia, ha sido ciertamente el de la Literatura latina.

Orillando posibles salvedades, el escritor forma y madura su arte en contacto con la obra de otros autores, se alimenta siempre en el riego vital del cauce de la tradición literaria. Y ello aun cuando está propiamente innovando.

El escritor primigenio y mesiánico, creando de la nada todos los elementos y formas de su arte, es tan sólo ilusoria invención no apoyada en la ilustración de casos concretos y que una cuidadosa comparación crítica puede en todo momento invalidar. Los grandes genios son, precisamente, el más claro ejemplo de que su arte personal e inigualable se aplicaba a unos materiales que les llegaban no sólo cargados ya de todo un contenido significativo y simbólico-cultural, sino además dispuestos en unas determinadas relaciones, tanto lexicales como de composición formal, que ellos —aun usándolas— supieron, eso sí, trascender con su propia originalidad.

\* \* \*

El estilo de Tácito es, probablemente, uno de los más personales dentro de la literatura latina, y aun también dentro de la universal. Sin embargo, el estudio comparativo de los hechos de lengua observados en su estilo nos va a permitir situarle, con rigurosa exactitud, justo en el lugar cronológico que ocupa dentro de la evolución del género literario de la prosa histórica latina.

Pues estrechamente relacionada con la génesis de la obra literaria, está también su vinculación dentro del estudio del origen, transmisión y modificación de los géneros literarios, bajo el particular aspecto de unos determinados esquemas del contenido —en los temas, tópicos, símbolos e imágenes— y de la forma —al tender a establecer sus elementos en una ciertas configuraciones arquetípicas— que no sólo se transmiten de autor a autor sino también de una a otra literatura.

Con la aceptación de la superioridad cultural griega, la Retórica en Roma pasa a dominar todo el panorama de la producción literaria, a través de unas escuelas y de unos gramáticos y eruditos cuyas enseñanzas resumirá el *Rhetor ad Herennium*, explicitará como representante eximio Cicerón en sus tratados, teorizará Horacio y, finalmente, sistematizará Quintiliano, formando el corpus venerando que había de reinar indiscutido a lo largo de todos los adaptadores, comentadores y tratadistas del medioevo.

La teoría de los géneros literarios encuentra sus mejores puntos de apoyo en Aristóteles y en Horacio, pero alrededor del eje que les une, una larga tradición doctrinal va fijando la especificación formal de cada género en las características de temario y de expresión: vocabulario, sintaxis, metro y composición se ven distribuidos según el asunto de la obra, y condicionados en la triple gradación de los tonos, gradación que se establece atemperando en sabia dosificación esas figuras de la retórica tan maltrechas en épocas posteriores y cuya reivindicación por la fina sensibilidad poética de un Valéry anuncia un prestigioso reverdecer al que sin reserva alguna asentimos.

Löfstedt ha ejemplificado bien claramente hasta qué punto la creatividad del autor está condicionada por la normativa de los géneros, al comparar el estilo de Tácito en el *Diálogo* con el de sus obras mayores: un tratado literario como era el primero no podía permitirle la elevación retórica requerida por las grandes empresas

históricas. Perret, asimismo, ha mostrado en la introducción a su edición de la *Germania* cómo la tradición etnográfica no sólo lleva a Tácito a seguir formas comunes de expresión sino incluso a aceptar clisés conceptuales para enjuiciar las cualidades de los pueblos de que se hablaba.

Pero también, a la vez, si por un lado los autores encuentran ya señalados los cauces normativos para su creación artística, por el otro lado son ellos mismos también los que con su arte propio en el tratamiento original de la *retractatio* modifican y perfeccionan los ejemplos canónicos recibidos, dando nuevos modelos personales a seguir. Así, por ejemplo, Virgilio para la epopeya acudió a nutrirse de la tradición griega desde Homero y del fondo anterior enniano, pero él, a su vez, quedó establecido como norma ejemplar de la poesía épica posterior de tal manera que, como se ha señalado, la poca valoración de un poeta, bien estimable e interesante por cierto, como Lucano, habría que buscarla en el hecho de que, por influencia del estilo retórico de su tiempo, se había apartado del modelo virgiliano.

Es el género literario, pues, que obliga con sus leyes y preceptos, pero es también en primer lugar y ante todo, el género literario como modelo ejemplar que guiará al autor y le propiciará la consecución de su objetivo artístico.

El género literario no es tan sólo norma reguladora de obligada sujeción, sino que es también a la vez —y esto es de capital importancia— un principio de creación literaria.

\* \* \*

Ha sido objeto de atención preferente la relación entre Tácito y su antecesor Salustio, quizás inducida por la propia admiración que confiesa el mismo Tácito. Y muchos son los puntos comunes que unen innegablemente a estos dos autores. En primer lugar, el designio básico de Salustio, su concepción de la historia como obra de arte, es plenamente compartido por Tácito. Es también típicamente salustiano su interés en penetrar hondamente en el alma de los individuos, cometido en el que aquel había demostrado una destreza y profundidad que hasta llegar a Tácito nadie pudo superar.

El estudio de la organización interna de la obra nos ofrece también abrumadoras coincidencias entre ambos autores, tanto en la estructuración temática como en la distribución y gradación de los episodios en su planteamiento, desarrollo y desenlace. El estilo asimismo guarda muy estrechas filiaciones en la brevedad y entrecortada construcción del período y en las figuras de estilo que, preferentemente por medio de antítesis, quiasmos y enálages, sirven a una extremada concisión llena de nervio y vigor.

Aceptada, pues, la capital importancia de la influencia de Salustio en Tácito y la estrecha y significativa relación que existe entre ambos, queda todavía por explicar cuál es la razón profunda que a la hora de totalizar los resultados obtenidos por cada uno de ellos establece una distancia tan abismal entre ambos historiadores. En términos simplistas podría decirse que es la misma que separa el simple talento del auténtico genio, pero aun sin negar la veracidad de tal aserto creemos que el estudio lingüístico literario de los textos nos puede dar precisiones de mayor rigor.

Salustio había encontrado en Tucídides inspiración para un estilo de abierta reacción contra el imperante modelo de la prosa ciceroniana. Pero a pesar de la indudable originalidad de su aportación, lo cierto es que —aun dentro de la brevedad de su obra— la limitación y repetición de sus propios recursos dejan entrever el corto alcance de su vuelo creativo.

Tácito es, por el contrario, el gran maestro de la variedad en la expresión renovada de continuo, de la adecuación de la palabra precisa y evocadora para cada momento de una realidad que se nos muestra cambiante. Y lo mismo que las construcciones sintácticas, las figuras de estilo en cada pasaje y el mismo tono narrativo, se diversifican para reflejar el espíritu y ritmo psicológico del episodio referido.

Estas nuevas cualidades que descubrimos en Tácito, lengua rica y variada, construcción elaborada, adjetivación colorida y poética, el sentimiento dramático de la Historia, la συμπάθεια o *compassio* con que se acompaña el desarrollo de la acción..., ¿en qué fuente tuvieron su inspiración primera?

Si la crítica tradicional se ha mostrado siempre muy remisa en establecer contactos entre Tácito y Tito Livio creemos que ha sido por no creer de hecho en esa teoría de los géneros literarios de la

que por otra parte tanto se ha ocupado, buscando y citando opiniones y comentarios de los antiguos tratados retóricos; es en los textos donde hay que ver ante todo lo que pasa.

No sólo es lógico y esperable que Tácito siga a Tito Livio, más bien sería lo contrario lo que merecería ser objeto de sorpresa y admiración, y cuyas causas habría que buscar en una animadversión personal o de postura política o de principios.

No sólo es Livio el escalón intermedio entre Salustio y Tácito en la Historia, sino que además, considerado este último el príncipe por excelencia de la prosa poetizante ¿en quién mejor cabría buscar el origen de su estilo que en el autor que por tratar de los orígenes legendarios de Roma, en la primera parte de su obra, había podido mezclar de manera perfectamente natural la historia analística y cesariana precedente con la epopeya virgiliana?

Es efectivamente Livio el primer prosista que se abre rotunda y decididamente a la influencia de los poetas, particularmente a la de Virgilio. Si bien no llega a aquel punto de la lengua de Tácito en que prosa y poesía llegan a confundirse, muchas de sus líneas podrían encuadrarse, no sólo por el léxico y figuras de estilo sino por su propio ritmo y cadencia, dentro de un paralelismo de versificación. Es obviamente manifiesta la influencia poética en el uso de determinados vocablos, en la aceptación de numerosas construcciones sintácticas de procedencia helénica introducidas a través de los poetas y, sobre todo, por determinadas disposiciones del período alejadas por completo de la norma clásica.

Livio fue, y esto no ha sido quizás suficientemente destacado todavía, el gran renovador de la prosa literaria latina.

Se ha venido hablando quizás demasiado ligeramente del carácter ciceroniano de Tito Livio, de su abundancia fácil y regular, de su clara y armoniosa majestad, y quizás influidos por esa carta del autor dirigida a su hijo en la que, según Quintiliano, le aconsejaba imitar a Cicerón, no se ha reparado en que estos largos y armoniosos períodos están llenos de los fermentos revolucionarios que habían de cambiar el estilo de toda la lengua literaria latina.

Es particularmente en el campo de la Sintaxis donde sus audaces innovaciones rompen con todo precedente anterior: así, por ejemplo, por influencia de los poetas, los prosistas de tendencias poetizantes



ofrecen desde Tito Livio numerosos ejemplos de verbos transitivos sin complemento expreso; también por influencia griega y a través de la poesía se extiende a toda clase de adjetivos, incluso en casos oblicuos, la construcción del genitivo de cantidad que si bien iniciado por Salustio fue generalizado abundantemente por Tito Livio y que en Tácito se encuentra ya regularmente; lo mismo ocurre con el uso del genitivo partitivo del todo que en el período clásico va con adjetivos que expresan una idea parcial de cantidad y que a partir de la época imperial, desde Ovidio, va con adjetivos que expresan la totalidad y así pasa a la prosa de Livio y con Tácito llega a usarse con adjetivos sin idea alguna de cantidad, por influencia de la poesía griega a través de Virgilio.

Otros usos sintácticos de Tito Livio que se repiten en Tácito son el genitivo de cualidad con un nombre propio sin intercalar nombre genérico; el dativo corográfico, generalizado por Livio, quien fue además el primer escritor que por analogía lo extendió a los *uerba iudicandi* prescindiendo de fórmulas condicionales; los participios de perfecto para acciones que acompañan a la principal..., etc.

Fue sobre todo Tito Livio audaz al romper el molde tradicional de las construcciones del ablativo absoluto. Y Tácito, y con él todos los prosistas posteriores, le siguen unánimemente. Así Livio nos ofrece los primeros ejemplos de ablativo absoluto con participio de futuro. Fue generalizado por él el uso de conjunciones para precisar el matiz del significado de este tipo de construcciones. La supresión del sujeto del ablativo absoluto. Los ablativos absolutos en las prótasis de los períodos condicionales... Usos todos ellos que a partir de Tito Livio caracterizan a la prosa imperial y se encuentran tanto en Tácito como en Suetonio y en Apuleyo.

No es sólo en la sintaxis que Livio anuncia la prosa poetizante de Tácito. Como él, quizás con menos exhuberancia pero no menor maestría, recurre también al vocabulario de la poesía y busca colocar en el lugar de más realce de la frase las palabras que deben adquirir mayor viveza y energía. Las descripciones se enriquecen con imágenes visuales y auditivas... y anima poderosamente las velas de su prosa un aire de tensión dinámica entre drama y poesía que, desde ahora, ya no podremos llamar invención taciteana pura.

Tácito nos queda ahora encuadrado en la evolución que preceptivamente era de esperar en el género literario de la historia romana:

su filiación de personal inclinación hacia Salustio, pero también su uso, como campo propio y natural, de todas las innovaciones de la prosa de Livio, y con y desde Livio —a través de la influencia indirecta y directa de Virgilio— la no contestada instauración de la prosa poetizante.

Y no cabe duda alguna de que sin Livio historiador no hubiera llegado a fraguarse, o al menos no en su absoluta perfección, ese contrapunto barroco, maravillosamente orquestado, que es el estilo de Tácito.

\* \* \*

Vemos pues cómo del fondo común de la tradición literaria el autor no recibe su material en forma inconexa o aislada sino que le llega entreverado ya en unas relaciones prefijadas, bien sean formales en lo que se refiere al uso de la lengua, bien de contenido en las temáticas. Relaciones que afectan tanto al repertorio de elementos posibles como a su disponibilidad en composiciones determinadas.

Y el verdadero artista, para llegar a la consecución de un estilo propio que le permita definir su originalidad intencionalidad, deberá con esfuerzo creador imponerse tanto a unos como a otros condicionantes: a los formales del sistema mediante ese oportuno juego de luz y sombra entre lo impuesto y lo inesperado, en que podría consistir la verdadera esencia de la creación literaria, y a los temáticos del contenido mediante su personal trascender de los símbolos manejados.

Y así a la vez que el estudio del estilo del autor se nos muestra como puente natural, terreno común y fronterizo que enlaza Lingüística y Ciencia literaria, nos permite también entrever la posibilidad de considerar las grandes obras de la Literatura como la culminación o epifenómeno de la lengua que un pueblo habla.

E. RODÓN