

Tiempo y género en la narrativa grecolatina

Juan Luis CONDE
Universidad Complutense

RESUMEN

El artículo postula la estrecha relación que en la literatura clásica greco-latina, tan codificada, se establece entre «tiempo narrativo» (entendido como un determinado sistema de verosimilitudes) y los distintos géneros literarios. Para ello distinguimos tres diferentes «tiempos» que son objeto de los géneros narrativos y que podemos denominar «tiempo del mito» (escenario compartido de la épica y la tragedia), «tiempo de la memoria» (asunto de la historiografía, pero también de la apología o la biografía) y —a falta de mejor denominación— «tiempo de la comedia».

SUMMARY

There is in Ancient narrative a close link to be traced between different genres and so-called «narrative time», here defined as a particular system of verisimilitudes. Thus, three different «times» are to be distinguished: «time of myth», common stage for epics and tragedy, «time of memory», for history and other related genres, and «time of comedy».

1. Definiciones

Una de las obligaciones que nos crea el conocimiento de nuestro tiempo es, precisamente, la de definir con precisión el sentido de la palabra «tiempo». Ese término se ha convertido en un caso extremo de polisemia. Con él podemos referirnos a muchas cosas diferentes: hablamos de una «flecha»

que evoluciona sobre las agujas de un reloj y las cuadrículas de un calendario; hablamos también de una dimensión, la cuarta, como la anchura o la profundidad; de una categoría gramaticalizada por las lenguas de forma equívoca y evolutiva; podemos hablar, en fin, de una experiencia interior, de una «duración real» que poco o nada tiene que ver con la primera de estas acepciones de «tiempo». Pues bien, la noción que aquí manejaremos no es ni física, ni institucional, ni sociológica, ni psicológica; podría calificarse de «narrativa», y surge de una convicción y de una propuesta.

La convicción es que en la narrativa grecolatina, tan codificada, existe una estrecha vinculación entre los distintos géneros y tres formas diferentes de tiempo en que tienen lugar las acciones dramáticas. A esas tres formas las llamaremos: a la primera, «tiempo mítico», a la segunda «tiempo de la historia» o, en un sentido más amplio, «de la memoria» y a la tercera, a falta de mejor nombre, «tiempo de la comedia». De ese modo, al igual que la comedia tiene su propio «tiempo», la épica y la tragedia tratan sobre el tiempo mítico; la historiografía, la biografía o la apología, sobre el tiempo de la memoria. La novela es un género tardío de aquel mundo: mi idea es que funde elementos de todos los géneros narrativos en el tiempo de la comedia. Pero esto es parte de la cuestión...

En cuanto a la propuesta, se comprenderá mejor una vez nos hayamos referido al primero de estos tiempos.

2. Tiempo del mito

¿Qué es, pues, el tiempo del mito? Quizá sea éste, de los tres, el más estudiado. Carlos García Gual satisface de la siguiente forma nuestra curiosidad¹:

«La narración mítica», dice, «nos habla de un tiempo prestigioso y lejano, el tiempo de los comienzos, el de los dioses, o el de los héroes que aún tenían tratos con los dioses, un tiempo que es el de los orígenes de las cosas, un tiempo que es distinto del de la vida real, aunque por medio de la rememoración y evocación ritual puede acaso renacer en éste.»

Es difícil imaginar mayor capacidad de síntesis. Nótese que, ante todo es un tiempo heterogéneo, distinto del de «la vida real». ¿En qué se diferencia sustancialmente de éste? Existe un dato definitivo: el tiempo mítico es reversible, como ya señalara Mircea Eliade², y, por tanto, no extinto. No ha te-

¹ *Introducción a la mitología griega*, Madrid 1992 (reimpr. Madrid 1993), p. 23.

² *Tratado de historia de las religiones*, Madrid 1979, p. 396:

nido fin ni tampoco un principio: es anterior a todas las épocas y sobrevive en su prestigio³.

Si observamos su evolución en relación con los géneros que se ocupan de él, estaremos describiendo un proceso que quizá nos ayude a decantar lo que el «tiempo del mito» debe a los géneros y lo que, en cierto modo, queda por encima de ellos. Esa tarea la acomete Bruno Snell⁴ cuando nos presenta el deslizamiento psicológico (¡el progresivo «descubrimiento de la mente»!) que recibe la materia mítica de la épica homérica a la tragedia ateniense⁵:

«Tragedy is not a faithful mirror of the incidents of myth; instead of accepting them as historical reality, as they are accepted in the epic, tragedy traces the ultimate causes in the actions of men (...)»

En su estudio, Snell describe este peculiar viaje hacia el escrúpulo, nacido de la independencia responsable de los hombres, con el consiguiente desempleo de los dioses, quienes pasarán de totales causantes a meros espectadores en ese otro tránsito de la recitación a la representación. ¿Qué es, entonces, lo que no cambia? A todo eso que permanece, y ya que estamos hablando de teatro, podríamos denominarlo el «escenario». Mucho más que el «tema» de la épica o la tragedia (aquello «sobre lo que» tratan), el tiempo del mito es un «escenario».

Resolvamos un nuevo problema de polisemia: ¿qué debemos entender aquí por un «escenario»? Así descrito, y por recurrir a algunas expresiones de uso corriente en la teoría literaria, el «escenario» vendría a ser un «horizonte de expectativas», un territorio de posibilidades y limitaciones, unas reglas de juego compartidas por el autor y el lector, cuyo respeto o cuya infracción éste último estaba en condiciones de reconocer. Desde un punto de vista estrictamente literario, el «escenario» funcionaría como un criterio de selección de lectores por encima del de «género». Pero esas ideas no agotan la trascendencia de esta categoría. No son sólo convenciones artísticas, si no, ¿de dónde salen? Bien mirado, podríamos buscar nuevas definiciones para

«Nunca se subrayará bastante la tendencia (...) a restaurar "aquel tiempo", el tiempo mítico, el Gran Tiempo. Porque esa restauración es la resultante de todo rito y de todo gesto significativo sin distinción.»

³ Cf. P. Veyne, *Les Grecs, ont-ils cru à leurs mythes?*, París 1983, p. 29:

«Ceux qui n'étaient pas penseurs apercevaient (...) au-delà de l'horizon de la mémoire collective, un monde encore plus beau que le bon vieux temps, trop beau pour être empirique; ce monde mythique n'était pas empirique: il était noble.»

⁴ Cf. «Myth and Reality in Greek Tragedy», en *The Discovery of Mind*, N. York 1950.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

nuestro «escenario»: un sistema compartido de verosimilitudes, un código de certidumbres, o bien (por utilizar un símil semántico) un «campo de creencias». En el libro citado en nota previa, Paul Veyne habla de lo que él denomina «balcanización de los cerebros», una suerte de especialización, de fragmentación e impermeabilización de creencias dentro de cada uno de nosotros que permite que atendamos, en distintos momentos y situaciones y por distintas razones, a diferentes (e incluso contradictorios) «programas de verdad». Escribe Veyne⁶:

«Einstein est vrai, à nos yeux, en un certain programme de vérité, celui de la physique déductive et quantifiée; mais, si nous croyons à l'*Illiade*, elle sera non moins vraie, en son programme de vérité mythique.»

Pongamos «*Biblia*» donde Veyne dice «*Ilíada*»: ¿no conocemos, en nuestro propio mundo, a muchas personas que concilian la «verdad científica» con la «verdad bíblica»?

Es ahora momento de regresar a la propuesta que dejamos aplazada más arriba, consistente en aceptar que, al menos en el sentido que proponemos, cada una esas tres formas de tiempo de las que venimos hablando son otros tantos «programas de verdad» en los que la mentalidad antigua se hallaba instalada, a través de los cuales concebía la realidad —moldes de conocimiento, en fin, de los que son reflejo las convenciones narrativas; y, en segundo lugar, que además del mítico (cosa que podría resultar más sencilla de aceptar), el de la memoria y el de la comedia son también sendos particulares escenarios. ¿Cómo son estos últimos? Ambos tienen algo en común por oposición al mítico: son tiempos irreversibles, avanzan como el tiempo-calendario. Ahora bien, ¿en qué se distinguen entre sí?

3. Los tiempos irreversibles

3.1. Tiempo de la memoria

Contra lo que pudiera parecer a primera vista, el tiempo de la memoria, el tiempo de que se ocupa la historiografía, no es simplemente el pasado⁷. Ni

⁶ *Les Grecs...*, p. 33.

⁷ Ch. W. Fornara, *The Nature of History in Ancient Greece and Rome*, Berkeley y Los Ángeles 1983 (reimpr. 1988), p. 91:

«To the Greeks and Romans, “history” was not an aspect of time; the «past» and history were no more intrinsically related than were “the present” and history.»

siquiera el pasado «real», empírico, por oposición al pasado «mítico». La «historia» nace en Grecia como «reportaje», conectada etimológicamente con el verbo εἶδω, «ver», de modo que muchas formas de historiografía versan sobre el presente y, de hecho, en la tradición latina aparecen dos subgéneros, *annales e historiae* que se distinguían teóricamente por la contemporaneidad del autor con los hechos narrados: las *historiae* coincidían con piezas narrativas de las que el historiador podría ofrecer testimonio. También los *Commentarii* de César, ese reportaje de guerra, versa sobre el presente, y sin embargo son «memoria» de forma casi modélica... precisamente por su sesuda manipulación.

Para entender el sentido de la historiografía antigua (de qué clase era su «tiempo») hay que mirar hacia otra parte, allí donde nos propone A. J. Woodman⁸. Su punto de vista exige concebir una sociedad de mortales sin auténtico Más Allá... La obsesión antigua por la «inmortalidad» (hablamos aquí de los que eran capaces de escribir, de sus intelectuales) no pasa por creer en una vida tras la muerte, sino precisamente por lo contrario: por no esperarla. Por tanto, esa carencia, ese humano deseo de inmortalidad, busca otros canales para manifestarse. La inmortalidad del intelectual clásico, en la que piensa obsesivamente un Cicerón, es la *gloria*, y la gloria es la posteridad: la pervivencia en la memoria de las generaciones futuras. Sólo en un mundo semejante puede concebirse que la justicia persiga a alguien más allá de su muerte con la *damnatio memoriae*: es una manera sañuda de privarle del cielo.

En esa sociedad pagana y meritocrática el historiador tiene asignado un particular «código de honor». ¡Su tarea le convierte en un extraño homólogo de San Pedro!: él es el encargado de abrir o cerrar las puertas de la «gloria». Y es que el escenario histórico no acoge a cualquiera: no hay cielo para todos. En tanto que relator de los hechos de la comunidad y de sus individuos (de las *res gestae*), el historiador es quien decide, en primer lugar, quién pasa a la historia y quién no⁹. Mucho más importante todavía, él decide también en calidad de qué —de virtuoso o de vicioso, de héroe o de villano—, porque ese aspecto modélico de la cuestión consituía el núcleo didáctico del género. Los pobladores del tiempo de la memoria son hom-

⁸ Cf. *Rhetoric in Ancient Historiography*, Londres y Sydney 1988.

⁹ Así, para un historiador tan severo como Catón el Censor, sólo lo merecían la propia Roma y (como única excepción a su metódica proscripción de cualquier nombre individual) Suro, el elefante de Aníbal. Cf. J. White-Duff, *A Literary History of Rome*, I, Londres 1909, p. 251.

bres (no ya dioses), *pero hombres en tanto que ejemplos de vicio o de virtud*.

En su papel, el historiador antiguo es una especie de árbitro de una contienda, y como tal, no nos jurará que dice la verdad: nos jurará que no está a favor ni en contra de los competidores (según la fórmula *sine ira et studio*, u otras semejantes). Así pues, la verdad histórica de los antiguos no se opone a mentira (y cuando se opone a «mentira», se opone en realidad a «mito»); a lo que la verdad se opone es a *partidismo*. «Veraz» quiere decir, en este escenario, «imparcial». Eso explica muchas cosas; por ejemplo, que, garantizada la neutralidad, el historiador no sintiera una especial urgencia por ser veraz (es decir, preciso), sino simplemente verosímil: nos cuenta, como en un docudrama televisivo que reconstruye un suceso, con actores en lugar de los protagonistas reales, no las cosas como fueron, sino como pudieron ser.

El probabilismo de la narrativa histórica (a la que Cicerón, en célebre formulación, consideraba *opus hoc oratorium maxime*) extrae sus modelos de la *narratio* retórica y de sus prescripciones. Para desarrollarla, la *inventio* proporcionaba un arsenal de modelos y argumentos sobre la idea de que todo suceso singular se acomoda a un tipo (un incendio se parece a otro incendio, una retirada a otra retirada, un suicidio a otro suicidio) y por consiguiente sus elementos dramáticos son conjeturables y pueden intercambiarse.

Asentado de este modo en la *inventio* retórica, el «campo de creencias» del relato histórico antiguo parece no tener límites, como la novela moderna: podemos asistir a los sueños más íntimos de los personajes, conocer su psicología, o bien divisar a ojo de águila el campo de combate —es decir, el narrador puede apoyarse casi sin límites en sus personajes, hacer alarde de omnisciencia, practicar el «estilo indirecto libre» y cuanto fuera necesario. Aceptando que la historia debía relatar la «verdad», el lector antiguo que se acercaba a sus géneros guardaba respecto a ellos una actitud más cercana al moderno lector de novela histórica, de un Walter Scott o de un Gore Vidal (y por tanto de ficción), que al estudiante de historia.

3.2. *Tiempo de la comedia*

En los «tiempos» mítico y de la memoria, lo que cuentan son héroes y hazañas, grandes e inalcanzables modelos a los que humildemente emular o provisosores de ejemplo permanente. Los dioses eran inalcanzables por su inmortalidad, los héroes, por su heroicidad. Había que esperar al tiempo de la

comedia para encontrar un personaje que se pareciera al lector, alguien que no fuera una fuerza, un símbolo o un modelo, sino alguien con quien poder identificarse uno mismo y en quien reconocer a los vecinos, con nombre y apellidos. Erich Auerbach ya nos ha advertido de ese dato fundamental¹⁰. En Atenas, Aristófanes arremete contra la sociedad de cada día. Más tarde, Menandro retratará en clave de humor a la sociedad burguesa y bienpensante de su época. ¿Y en Roma?

En contra de la generalizada opinión sobre su pragmatismo, no me parece absurdo defender que los romanos eran, al menos desde un punto de vista artístico, idealistas. Pensemos, por caso, en la escultura, en algo tan típicamente romano como el busto de los antepasados: la serenidad de las *imágenes* de los *maiores*, a veces sobrecogedora, es resultado de una innegable idealización. Y es que los *maiores* pertenecen al tiempo de la memoria (y unos pocos, como los de Julio César, al de los mitos).

Lo cierto es que, a diferencia de Atenas, en Roma ni siquiera la comedia estaba totalmente des-idealizada, porque (a la manera que lo fue una Italia estereotipada para los dramaturgos isabelinos ingleses) sus escenarios y personajes eran griegos —al menos en las obras de los autores que nos han sido preservados, Plauto y Terencio—. Hay que esperar a otros géneros que ocupan su «tiempo» (como la novela o la sátira), alejados tanto del mito como de la retórica, para encontrar de verdad personajes en los que reconocer al hombre de la calle.

La relación entre comedia y novela en Roma y Grecia ofrece un llamativo marchamo de contradicción. Si hablásemos de «realismo» e «idealización», habría que admitir que en Grecia, la comedia es «realista» y la novela «idealizante»¹¹, en tanto que en Roma, la comedia sería más «idealista», y el «realismo» (el mundo donde habitan los anti-héroes) hay que buscarlo más bien en la novela —por ejemplo en el *Satiricón*.

La novela latina es un extraño híbrido. Adopta el «tiempo» de la comedia pero no el resto de sus convenciones: estaba destinada a la lectura, no a la representación, y su lenguaje tenía más que ver con ciertos subgéneros de

¹⁰ *Mimesis*, México 1950 (reimpr. 1987), p. 37:

«En la literatura moderna, todo personaje, cualquiera que sea su carácter y posición social, y todo episodio, tanto fabuloso como de alta política, o limitado a lo doméstico, pueden ser tratados por el arte imitativo (...) En la Antigüedad esto es totalmente imposible (...) Lo que corresponde a la realidad vulgar, a lo cotidiano, no puede ser presentado más que en la comedia (...)»

¹¹ Cf. C. García Gual, *Orígenes de la novela*, Madrid 1988, p. 40.

la sátira (así se quiere explicar la coexistencia de prosa y verso en el *Satiricón*). Es un género tardío y nos muestra que no hay sistema indefinidamente estable, ni siquiera el sistema de creencias basados en una estricta correlación de géneros y tiempos narrativos.

4. Orígenes del «tiempo de la ficción»

Empezamos definiendo nuestra noción de «tiempo narrativo» y en la misma lógica deberíamos acabar hablando de «era narrativa». En efecto, el *Asno de Oro* parece testimoniar un «fin de era» de esta especie, si por síntoma hemos de tomar una alteración fundamental de las leyes que tan estrechamente vincularon formas, tonos, géneros y, especialmente, criterios de credibilidad narrativa en el pasado. En sus páginas encontramos rastros elocuentes de lo que podemos llamar la «lucha por la verosimilitud»: muestras de la dificultad de situar al lector correctamente frente al cuadro en un momento de crisis que afecta a la correlación entre géneros y tiempos narrativos —crisis, pues, de los sistemas de verosimilitud, que necesariamente saldrán modificados. Por atenernos a uno de los factores característicos de la época en que se escribe el *Asno de Oro* (y clave de su propio contenido), podría decirse que, igual que los nuevos dioses (Isis, Mitra o Cristo) pugnan por hacerse creer, así también los nuevos géneros literarios pugnan por convencer a sus lectores.

Pero, ¿de qué síntomas estamos hablando?, ¿cuáles son los criterios de credibilidad del nuevo género?, ¿qué tipo de verdades debe aceptar el lector de novelas —siempre de acuerdo con el *Asno de Oro*—?

Una escena, estratégicamente situada a su inicio, resulta elocuente a propósito de la mencionada lucha por la verosimilitud¹²: en camino hacia Tesalia, Lucio asiste a la discusión de dos viajeros sobre la credibilidad de las historias que uno de ellos refiere, sórdidas historias de brujería que su acompañante tacha lisa y llanamente de absurdas mentiras. Cuando Lucio las escucha, su respuesta no deja lugar a dudas¹³:

«*Ego vero*», inquam, «*nihil impossibile arbitror*».

¹² *Asinus aureus* I, 2-3.

¹³ *Ibid.* I, 20.

Lucio, el narrador, nos presenta a un Lucio, el protagonista, defendiendo acaloradamente la posibilidad de creer en cualquier cosa. ¿Qué debemos esperar entonces de sus narraciones —qué podemos esperar que reclame del lector?

La obligación que aquí se defiende es una forma radical de lo que Coleridge llamaría más tarde la «suspensión de la incredulidad», y que, a juicio del autor inglés, identifica la actitud del lector frente a la ficción en general y al género novelístico en particular. La moraleja de estas escenas (metaliterarias y, por tanto, muy conscientes) es muy simple: narrativamente hablando, todo es posible (y por tanto todo es creíble). Todo parece posible, al menos, en un mundo narrativo que nos obsequia con la única escena de zoofilia de la literatura universal (un coito entre un asno y una dama)... narrada desde el punto de vista del animal.