

“LAS FORMAS DE TIEMPO Y DEL CRONOTOPO EN LA NOVELA. ENSAYOS DE POÉTICA HISTÓRICA”

BAJTIN, Mijail M.

Teoría y estética de la novela;
Madrid, Taurus, 1.989; pág. 237 a 409.

TABLA DE CONTENIDOS

“LAS FORMAS DE TIEMPO Y DEL CRONOTOPO EN LA NOVELA. ENSAYOS DE POÉTICA HISTÓRICA”	1
0. EL “CRONOTOPO”	2
1. LA NOVELA GRIEGA	3
CRONOTOPO BUCÓLICO, IDÍLICO-PASTORIL.....	4
CRONOTOPO DE LA NOVELA GEOGRÁFICA ANTIGUA.....	4
CRONOTOPO DE LA ÉPICA Y LA TRAGEDIA.	4
2. APULEYO Y PETRONIO	5
3. BIOGRAFÍAS Y AUTOBIOGRAFÍAS ANTIGUAS	7
GRECIA CLÁSICA.....	7
ROMA.....	8
CIVILIZACIÓN GRECO-HELENÍSTICA.....	8
CIVILIZACIÓN ROMANO-HELENÍSTICA.....	8
CONCLUSIONES: LA ANTIGÜEDAD.....	9
4. EL “HIPÉRBATON HISTÓRICO” Y EL CRONOTOPO FOLCLÓRICO	9
5. EL CRONOTOPO DE LA “NOVELA CABALLERESCA”	9
6. FUNCIÓN DEL PÍCARO-BUFÓN-TONTO EN LA NOVELA	10
7. EL CRONOTOPO RABELAISIANO	11
8. EL CRONOTOPO IDÍLICO EN LA NOVELA	11
9. OBSERVACIONES FINALES SOBRE EL CRONOTOPO	13
EL “ENCUENTRO” Y EL “CAMINO”.....	13
EL “CASTILLO”.....	13
EL “SALÓN - RECIBIDOR”.....	14
LA “PEQUEÑA CIUDAD PROVINCIANA”.....	14
EL “UMBRAL”.....	14

0. EL “CRONOTOPO”.

“Tiempo-espacio” en traducción literal.

“*Conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura*”¹. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad de Einstein. A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar (...) a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el [cronotopo](#) como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura²).

“En el [cronotopo](#) artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto.// El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

“En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros*. (...) el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica³.”

“(…) la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua: se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas; se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido (...) su significación realmente productiva y adecuada. De ahí la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente distintos en cuanto al tiempo, lo que complica extremadamente el proceso histórico literario.

“En los presentes ensayos de poética histórica, vamos a intentar demostrar ese proceso sobre la base del material proporcionado por la evolución de las diversas variantes de la novela europea, empezando por la llamada novela griega y terminando por la novela de Rabelais. La estabilidad tipológica relativa de los cronotopos novelescos elaborados en esos periodos, nos va a permitir echar una ojeada a algunas de las variantes de la novela en periodos posteriores.

“No pretendemos que nuestras formulaciones y definiciones teóricas sean completas y exactas. Hasta hace poco no ha comenzado, tanto entre nosotros como en el extranjero, una actividad seria en el estudio de las formas del tiempo y del espacio en el arte y la literatura. Tal actividad, en su desarrollo posterior, completará y, posiblemente, corregirá de manera fundamental, las características de los cronotopos novelescos presentadas en el presente estudio.

¿Cuál es la importancia de los cronotopos en general y de los analizados por Bajtin en particular -se pregunta finalmente el propio Bajtin-?. En primer lugar, tienen una gran importancia semántica, temática; son centros organizadores de los acontecimientos novelescos. En el cronotopo se enlazan y desligan los “nudos argumentales”. El cronotopo es un elemento central en la génesis y el desarrollo del argumento narrativo. En segundo lugar, tienen una importancia “figurativa”: en el cronotopo el tiempo se concreta, se hace más sensitivo. Las señas del tiempo se concretan y concentran en determinados sectores del espacio. El tiempo se materializa en el espacio. Desde este punto de vista, los cronotopos analizados por Bajtin tienen, en su propia opinión, un carácter típico, genérico (es decir, “de género”); están en la base de determinadas variantes del “género novelesco” que se han formado históricamente. Son, pues, cronotopos abarcadores y esenciales.

En general, Bajtin establece que, en toda novela:

- Los cronotopos pueden incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños.
- Cada motivo argumental puede, de hecho, tener su propio cronotopo.
- Las relaciones entre los cronotopos, dentro de una misma novela, son muy variables y pueden llegar a ser características de un determinado autor, de una obra, etc.
- Normalmente, cuando se dan varios cronotopos en una misma novela, hay uno de ellos que predomina sobre los demás.
- Junto a los cronotopos que se dan en el texto novelístico también se dan, en general, “un cronotopo del autor y otro del oyente-lector”: el material novelesco nunca es inerte, sino hablante, significativo, semiótico. Para el lector, entonces, los hechos ocupan un determinado espacio, están localizados. Su creación y su interpretación discurren siempre en el tiempo. En este sentido, en general, el texto “está ubicado en el espacio-tiempo de la cultura”, donde también están el novelista-autor y los lectores: en tiempos y espacios a menudo diferentes, pero en un mundo real y unitario en el fondo, el “mundo creador del texto” (distinto, en todo caso, del “mundo representado en el texto”).

¹ Para una crítica del cocepto bajtiniano de “cronotopo” vid. ZAVALA, Iris, M. (1986): *Escuchar a Bajtin*, Barcelona, Montesinos.

² Bajtin asistió, en 1925, a la conferencia de A. A. Ujtovski sobre el cronotopo en la biología; en esta conferencia se abordaron también problemas de estética.

³ En su *Estética trascendental* (una de las partes principales de la *Crítica de la razón pura*, Kant define el espacio y el tiempo como formas indispensables para todo conocimiento, empezando por las percepciones y representaciones elementales. Aún aceptando los principios kantianos, a diferencia de éste,

Bajtín distingue, desde la Antigüedad, tres “tipos de unidades novelescas”, o sea, tres “procedimientos de asimilación del tiempo y el espacio en la novela”; tres cronotopos, en definitiva, que determinan en gran manera la evolución de la novela de aventuras hasta el s. XVIII con diferentes variantes en Europa: las antiguas “novelas griegas”, las “novelas de aventuras costumbristas” 8representadas sobre todo por Apuleyo y Petronio) y las antiguas biografías y autobiografías

1. LA NOVELA GRIEGA.

Es el primer tipo de “novela antigua” distinguido por Bajtín. En realidad la “novela griega” (o “sofística”, configurada durante los ss. II-IV d. J.C.) corresponde al género novelesco de la “novela de aventuras y la prueba”. Las llamadas “novelas bizantinas” serían su consecuencia directa en el futuro, englobándose dentro de este género las “novelas de caballería”, por ejemplo.

Dentro de este género novelesco se configura, ya en la misma Antigüedad, el tipo de “tiempo de la aventura” de modo prácticamente final, sin añadirse innovaciones desde entonces.

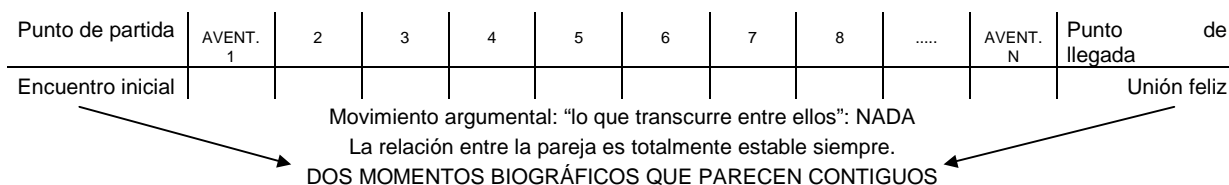
Los motivos de la trama que lo configuran son: (1) Pareja de jóvenes en edad casadera, (2) cuyo origen es desconocido o misterioso, (3) de una belleza y castidad extraordinarias, (4) que se encuentran de forma inesperada -muchas veces durante una fiesta o celebración solemne, (5) surgiendo de inmediato una pasión amorosa irresistible entre ellos (6) que les aboca a una unión que se revela como imposible (7) debido a una sucesión de obstáculos que la retrasan y amenazan (8) produciéndose entonces la separación de la pareja de héroes⁴, (9) tras la que se desata un proceso de búsqueda -a veces mutua- y encuentros esporádicos⁵ (10) hasta llegar a la unión final en matrimonio.

Por otra parte, según Bajtín, en este género novelesco el trasfondo geográfico de las aventuras de cada héroe suele ser amplísimo: entre tres y cinco países exóticos que suelen estar separados por el mar (Grecia, Persia, Fenicia, Egipto, Babilonia, Etiopía, etc.)

En la retórica de estas novelas suele haber una marcada tendencia al enciclopedismo, dado que se combinan en ellas (a) la descripción de comarcas, países, ciudades, barrios, objetos, etc., (b) la reflexión sobre temas religiosos, filosóficos, morales y científicos y (c) el discurso de cada personaje y del narrador.

Ahora bien, según Bajtín ningún elemento de la trama en este tipo de novelas es nuevo: todos proceden de tradiciones literarias anteriores (el descubrimiento de la pasión amorosa de la poesía helenística, los discursos y descripciones de la retórica, la revelación de verdades desconocidas de la tragedia, la biografía y la historiografía -Herodoto-, etc.). Se produce pues en estas novelas un claro sincretismo de géneros anteriores: La “novela griega”, como plasmación de un cronotopo determinado, es así una estructura narrativa en la que se usan y refunden los géneros literarios antiguos para formar un cronotopo: “EL MUNDO AJENO DURANTE EL TIEMPO DE LA AVENTURA”.

Por otra parte, advierte Bajtín, en estas novelas nada sucede:



Las acciones y aventuras son, pues, un hiato, una pausa, que no cambia la vida de los héroes. Los hechos no se incorporan a la serie biográfica de cada protagonista, no dejan huella alguna en la vida o en el carácter de los héroes⁶. Se trata sólo de una disgresión respecto al curso normal de la vida, disgresiones sin “duración real” (es decir, de añadidos a la vida biográfica de los héroes).

El tiempo de la novela griega tampoco conoce la edad (la duración biológica elemental y clásica), que, en el caso de los héroes, es la misma al principio y al final de la aventura: la edad de casarse⁷. El tiempo intermedio, el de las aventuras, nunca es medido ni calculado: sólo son días, horas, noches, momentos, sólo límites técnicos de cada aventura. Es un tiempo intenso, no definido, que no cuenta para los héroes: un hiato extratemporal entre dos momentos biográficos (el despertar de una pasión amorosa y su satisfacción final).

Internamente en la novela griega el tiempo se segmenta en “aventuras”. A su vez, en éstas, el tiempo se cuenta por horas, días, noches y hasta minutos. Dentro de cada aventura la tensión temporal es importante para mantener el ritmo de causalidades y casualidades que la desarrollan.

Unas aventuras se suceden y/o se intersectan con otras mediante nociones como “de repente”, “precisamente”, “en el mismo instante”, “casualmente”, etc., formando series atemporales y potencialmente infinitas⁸. El conjunto de aventuras no define nunca una serie temporal real-biográfica para los héroes.

Bajtín, no las considera “trascendentales” sino formas de la realidad más auténtica e intentará revelar el papel de esas formas en el proceso de conocimiento artístico (de la visión artística concreta en las condiciones del género novelesco).

⁴ Ruptura de la novia antes de la boda, desacuerdo de los padres (que muchas veces han establecido de antemano “parejas falsas”, fuga de la pareja y accidente (naufrágio, etc.), salvación milagrosa, tentaciones sucesivas a la castidad, muertes e identidades falsas, procesos y pruebas, encuentros de familiares, amigos y enemigos inesperados, vaticinios, sueños, filtros mágicos, presentimientos, etc.

⁵ La separación de la pareja, la búsqueda y los encuentros esporádicos suelen ir sucediéndose entre sí.

⁶ En novelas europeas más tardías se mantiene, según Bajtín, dicha estructura, pero los hechos trascienden la biografía de la pareja (mediante las aventuras llegan a conocerse mejor, etc.)

⁷ Voltaire, en su *Cándido*, parodia la novela griega (la “novela barroca”): al final de las aventuras, sus héroes -Cándido y Cunigunda son ya demasiado viejos para consumir un encuentro final feliz y poder satisfacer su pasión amorosa-erótica inicial.

⁸ Las novelas griegas, apunta Bajtín, son breves en comparación con algunas de sus derivaciones posteriores: las novelas del s. XVI y XVII aumentan entre diez y quince veces la extensión de aquéllas.

Cada una de las aventuras es un "momento dirigido por el principio del suceso" (tiempo específico de la intervención de las fuerzas irracionales en la vida humana), en el que pueden intervenir del destino, los dioses, hechiceros, demonios, magos, etc., que actúan de forma constante y "de repente". Ellos -y no los héroes- toman toda la iniciativa en las aventuras. Los héroes lo son pasivos: les "suceden" cosas, no las hacen (incluso la pasión amorosa les "es dada" al comienzo de la novela). En este sentido, cada aventura supone un hecho no previsible racionalmente, sino sólo mediante vaticinios, sueños, corazonadas, premoniciones, etc.

En la novela europea que sigue el modelo de la novela griega se respeta todo ello, aunque se añada en alguna ocasión el personaje del "bienhechor misterioso" (como en Walter Scott, por ejemplo). Bajtin comenta, en este sentido, el motivo del "encuentro" dentro del esquema cronotópico de la novela griega.

El "motivo del encuentro" se da, junto a otros, en las novelas griegas (separación, pérdida, descubrimiento, búsqueda, hallazgo, reconocimiento, etc.). Se trata de un motivo cronotópico ejemplar, que necesita necesariamente de una configuración temporal ("en el mismo momento") y espacial ("en el mismo lugar") para poder producirse. El motivo del "desencuentro" seguiría estas mismas configuraciones pero en sentido negativo ("en distinto momento" y/o "en distinto lugar").

Por otra parte, el motivo del encuentro puede tener distintas valoraciones (deseado o no, triste-horrible o alegre), distintas funciones estructurales (clímax, intriga, desenlace) y suele relacionarse con otros cronotopos dentro de estructuras narrativas superiores (el camino⁹, el reconocimiento¹⁰, etc...)

A continuación Bajtin se plantea la cuestión del espacio dentro del cronotopo de las antiguas novelas griegas. En su opinión, en este tipo de relatos se necesita de "extensiones espaciales abstractas": muchos espacios a lo largo de la novela, espacios medidos en primer lugar por su "lejanía o proximidad". Así, por ejemplo, dentro del cronotopo de estas novelas, un motivo como el de la salvación implica a menudo vencer la lejanía espacial; un motivo como el del rapto implica un traslado rápido a un lugar desconocido; un motivo como el de la persecución implica la superación de obstáculos que frecuentemente son de naturaleza espacial; un motivo como el del cautiverio implica el aislamiento espacial del héroe; etc...

En conjunto, en las novelas griegas se desarrolla un universo espacial amplio y variado, pero con un valor totalmente abstracto. Es decir, las particularidades, la concreción del espacio no influyen nunca en el desarrollo de los acontecimientos. El lugar entra en la aventura como extensión desnuda: lo que sucede en Babilonia, por ejemplo, podría haber sucedido igualmente en Egipto... El cronotopo de la aventura se caracteriza, pues, por la unión técnica y abstracta del espacio y del tiempo, con momentos, por tanto, reversibles y espacios transmutables entre sí.

Por otra parte, se trata siempre de un "universo extraño", indefinido, desconocido, ajeno: los héroes se encuentran en él por primera vez, no tienen ninguna relación con él. Pero este carácter "extraño" nunca llega al "exotismo" (para lo cual se necesita siempre subrayar lo propio frente a lo ajeno o viceversa)..

Las frecuentes descripciones de objetos, animales, edificios, etc., nos muestran realidades totalmente desconectadas del contexto que les rodea, como si fueran únicos o estuvieran completamente aislados. Esta característica del espacio en el cronotopo de la antigua novela griega tiene notables diferencias con otros cronotopos que, seguidamente, comenta Bajtin:

CRONOTOPO BUCÓLICO, IDÍLICO-PASTORIL

(de gran importancia en la literatura universal).

Se trata de un tiempo semicíclico, caracterizado por la combinación de un tiempo natural (cíclico) y un tiempo familiar de la vida cotidiana y pastoril (no cíclico). Este tiempo semicíclico se vincula siempre a un espacio idílico -a menudo insular-, específico y muy elaborado: un tiempo de pequeños episodios amorosos y efusiones líricas, muy denso, en un espacio delimitado, natural, estilizado y aislado por completo.

CRONOTOPO DE LA NOVELA GEOGRÁFICA ANTIGUA

(retomada especialmente en el s. XVIII).

La patria natal del héroe protagonista es el núcleo central que proporciona a dicho personaje (cultura, educación, etc.) una escala de valores con la que irá juzgando todo aquello que encuentre a lo largo del viaje. El héroe es siempre un hombre público, político, guiado por intereses socio-políticos, filosófico y/o utópicos.

El motivo del viaje suele tener un carácter real en el espacio y en el tiempo, guiados ambos por un principio biográfico.

A veces se presenta también el principio de la aventura, pero nunca como elemento organizador de la acción, sino como algo añadido y esporádico.

CRONOTOPO DE LA ÉPICA Y LA TRAGEDIA.

Su base es siempre un tiempo mitológico-popular vinculado a espacios concretos (país, región, estado natal, etc.). Dicho tiempo mitológico se proyecta en el tiempo histórico y en el mismo espacio.

Finalmente, a propósito del cronotopo de la antigua novela griega -es decir, el del tiempo de la aventura-, Bajtin se pregunta por la "imagen del hombre" que en estas novelas se proyecta.

En ellas el hombre sólo se muestra como un ente pasivo i totalmente inmutable: le sucede todo, pero carece de iniciativa, es sólo el objeto físico receptor de la acción. El hombre soporta el "juego del destino". Sus actos se reducen a movimientos forzados en el espacio (fugas, persecuciones, búsquedas, etc.), a cambios de lugar en el espacio. El movimiento del héroe será, entonces, lo que proporcione la medida del espacio y del tiempo, del cronotopo en definitiva.

⁹ Sirvan como ejemplo la novela picaresca o la de caballerías.

¹⁰ La tragedia, por ejemplo.

En la antigua novela griega el principal motivo compositivo es el de LA "PUESTA A PRUEBA DE LA CONSTANCIA Y DE LA IDENTIDAD DE LOS HÉROES CONSIGO MISMOS" se articula sobre el esquema actancial

[encuentro - separación - búsqueda - reencuentro]

Dicho esquema expresa, en último término, el proceso de autobúsqueda de los héroes, la búsqueda de la propia identidad humana (lo cual continúa, por ejemplo, en la llamada "novela barroca" del s. XVII). En este sentido, el motivo de la prueba es fundamental: los héroes ven sometidos constantemente a prueba su castidad, su fidelidad, su intrepidez, su valor y -más raramente- su inteligencia.

Finalmente, en estas novelas nada sucede: el hombre-héroe se nos muestra como un "producto acabado", perfecto, ya al inicio de la novela. Por ello vence las pruebas y ve fortalecida su propia identidad. Éste es el sentido ideológico, según Bajtin, de las antiguas novelas griegas¹¹, que se proyecta después en la novela de caballerías, en la novela barroca, etc.¹².

Por otra parte, en la antigua novela griega el hombre es siempre un individuo privado, sin ninguna conciencia ni sentimiento social (nación, pueblo, familia, clan, etc.): es un hombre solo perdido en un mundo ajeno, en el cual no tiene ninguna misión. Sus actos, por tanto, no tienen ninguna importancia socio-política, sólo la tienen en el plano individual o particular.

En este sentido -y como conclusión- Bajtin comenta que el cronotopo de la antigua novela griega es el más abstracto de los antiguos cronotopos novelescos, es el más estático: el universo y el hombre aparecen representados en él como realidades totalmente acabadas e inmutables. No hay cambios ni desarrollos, nada es destruido ni modificado... Sólo se reafirma la identidad de todo lo existente al comienzo del relato.

El aspecto de este cronotopo antiguo que más se ha utilizado después en la novela europea posterior es, en opinión de Bajtin, el del "tiempo de la aventura", aunque dándole de forma progresiva una mayor flexibilidad y vitalidad.

2. APULEYO Y PETRONIO.

El segundo tipo de "novela antigua", según Bajtin, es el de la "novela de aventuras costumbrista". Los fragmentos conservados del Satiricón de Petronio o El asno de oro de Apuleyo (conservado en su integridad) serían dos buenos ejemplos, junto a determinados elementos presentes en la sátira, la diatriba helenística o en algunas variantes de la hagiografía cristiana primitiva. En todo caso, la base de Bajtin en su análisis de este tipo de novelas antiguas es la obra de Apuleyo.

Su primera característica es la combinación del tiempo de la aventura y el de las costumbres que no es sólo un mero ensamblamiento, sino que da lugar a un tipo de novela totalmente diferente al de la novela griega antigua.

El tiempo de la aventura no es ya un hiato como en las novelas griegas antiguas sino que es la expresión del "camino de la vida" del héroe (el Lucius de Apuleyo) con dos notas características muy claras: dicho camino de la vida, como expresión temporal, es representado como "metamorfosis", y, por otra parte, va unido al camino real de los viajes y peregrinaciones del héroe (Lucius en forma de asno) por el mundo.

En cuanto a la metamorfosis (transformación), ésta ya está presente, junto al motivo de la identidad, en el folclore antiguo (especialmente en los cuentos populares). La idea de la transformación tiene diversas manifestaciones en la cultura antigua: (1) la filosofía griega, en la que metamorfosis e identidad tienen una envoltura normalmente mitológica, (2) los misterios antiguos, especialmente en los eleusios, y las formas iniciales del culto cristiano junto a fórmulas "mágicas" de transmisión oral (ss. I-II d. J.C.), (3) el folclore popular propiamente dicho, y (4) la literatura (manifestación que interesa especialmente a Bajtin).

En la literatura, el motivo de la metamorfosis implica siempre la idea de "evolución", pero ésta nunca es de tipo lineal, sino a saltos, mediante nódulos (las estaciones del año, las edades, etc., en Hesíodo o en Ovidio, por ejemplo). En Apuleyo la idea de la metamorfosis del héroe implica la de la "compresión del destino particular humano", separado de todo lo cósmico e histórico. Pero, gracias a las influencias del folclore popular, la idea de la metamorfosis aún incluye la del "destino humano en su conjunto" en sus momentos más cruciales. En esto estriba su importancia para el género novelesco.

En este segundo tipo de novela antigua el motivo de la metamorfosis se incluye dentro de una estructura narrativa superior y más compleja: sobre este motivo se crea una representación de toda la vida humana en sus momentos críticos, cruciales -la manera en que un hombre se convierte en otro mediante una crisis y un renacimiento posterior-. A diferencia de la novela griega antigua -tiempo como hiato intrascendente para el héroe- en este tipo de novelas los acontecimientos determinan toda la vida del héroe en el futuro.

No son novelas biográficas (no se representa toda la vida del héroe) sino diferentes momentos que resultan determinantes para el destino de una vida y un carácter: son novelas de las "crisis de identidad" del héroe. En todas estas novelas se presentan diferentes imágenes de una persona de forma separada y finalmente unidas por la crisis y renacimiento del propio héroe. Los "santorales" del cristianismo primitivo pertenecen a este tipo de novelas y presentan dos imágenes del héroe: la del "pecador" (anterior a la crisis) y la del "santo" (posterior a dicha crisis, ya renacido). A veces se presenta tres imágenes (incluyendo otra para la propia crisis o "ascesis" -sufrimiento purificador del héroe-).

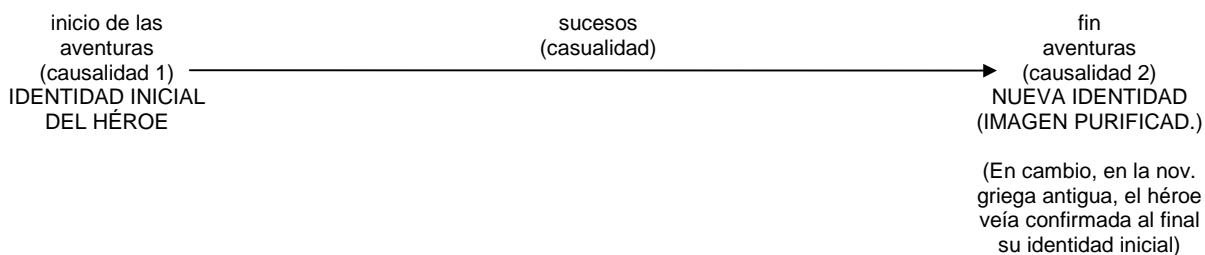
Así pues, en este tipo de novelas no se representa un tiempo biográfico en sentido estricto, sino momentos excepcionales, insólitos, trascendentales y muy cortos en su duración (comparándolos con toda una vida). Son momentos que determinan la imagen definitiva del hombre mismo y el carácter de su vida posterior (la de Lucius sacerdote, por ejemplo).

Por otra parte, se trata también de un "tiempo de aventuras", de sucesos excepcionales presididos por la idea del "suceso" (casualidades concatenadas) y por la propia iniciativa del héroe (no como en las novelas griegas antiguas) que suele manifestarse como error, pecado, culpa, etc., que atraen sobre sí el suceso mismo.

¹¹ En Europa el "motivo de la prueba" se desarrolla posteriormente (ss. XIX y XX sobre todo) con matices diferenciadores: pruebas de la vocación, de la elección divina, de la adaptación al medio, de la emancipación, de la salud, etc.

¹² Pero no así en la novela picaresca, por ejemplo, en la que se nos muestra un proceso de aprendizaje, de formación de una personalidad a través de las pruebas.

En este tipo de novelas se suele presentar al hombre, inicialmente, de forma negativa: juventud, superficialidad, desenfreno, irresponsabilidad, voluptuosidad, curiosidad, etc. El primer eslabón de la cadena de sucesos viene, pues, dado por el propio héroe y su carácter, no por la casualidad. El último eslabón en dicha cadena de sucesos tampoco es casual, tampoco está determinado por la idea del suceso: normalmente algún tipo de sueño (muy frecuente en Apuleyo) informa al héroe y le indica qué debe hacer para cambiar su propio destino (no como en las novelas griegas antiguas, en las que el sueño o el oráculo sólo informan al héroe para que éste sufra mejor los golpes del destino o de los dioses).



Las aventuras del héroe forman una serie dentro de otra superior: "culpa - castigo / expiación - beatitud" (Lucius superficial - Lucius como asno - Lucius iluminado, en Apuleyo). La casualidad en función de la causalidad.

El tiempo tiene entonces aspectos más trascendentes y reales que en la novela griega antigua: no se trata tan sólo de una sucesión (potencialmente infinita en la nov. griega) de momentos, días, horas, etc., de carácter reversible. ahora el tiempo es considerado como un "todo esencial e irreversible", con una lógica interna no modificable (culpa - castigo - purificación - beatitud). La serie temporal principal (culpa - aventuras - cambio) es siempre irreversible y unitaria, cerrada y aislada, fuera de cualquier tiempo histórico.

Como en la novela griega antigua, en este segundo tipo novelesco el hombre es un individuo privado y aislado: se trata de una vida personal, de un asunto meramente particular. Las aventuras no dejan huella alguna en el mundo circundante. El hombre cambia, experimenta la metamorfosis con total independencia del mundo. La metamorfosis, pues, tiene un carácter privado y no creador.

Junto al tiempo de la aventura, muy importante en estas novelas, existe también un "tiempo de la vida corriente", costumbrista. ¿Cómo se articulan ambos?. Aquí hay que hacer notar que el curso de la "vida del héroe en sus momentos cruciales" confluye con un camino real, espacial: una peregrinación o viaje suele ser su expresión metafórico-simbólica. este camino pasa por el país natal, en el que nada es exótico o ajeno al héroe. Se crea entonces un cronotopo novelesco original muy importante de origen folclórico: escoger un camino es, en el fondo, escoger un modo de vida; una encrucijada significa un momento crucial en la vida del "hombre folclórico"; la salida y el regreso a la casa natal significan etapas vitales diferentes (juventud, infancia, madurez...); las señas del camino son en realidad señales del destino. Por ello este nuevo cronotopo -el del camino- es tan concreto y orgánico (alegórico) y está, a la vez, impregnado de tantos motivos folclóricos.

El desplazamiento espacial del héroe a través del camino es ahora muy diferente del de las novelas griegas antiguas. El espacio se hace más concreto, se satura de significación en torno al sentido real de la vida: el encuentro, la fuga, la separación, el conflicto, etc., son en este cronotopo motivos con mucho más trascendencia para el héroe.

La concreción del cronotopo del camino en estas novelas permite representar en torno a él la "vida corriente". Ahora bien, ésta se sitúa siempre fuera del camino, en sus márgenes, y es observada por el héroe. Los acontecimientos cruciales para el protagonista, en cambio, sí están en el camino: son acontecimientos "extraexistenciales", no corrientes, determinados por la lógica "culpa - castigo / expiación - beatitud" (lógica del propio proceso metamórfico del héroe). El héroe no se implica, así, en la vida corriente, la atraviesa como un personaje ajeno a dicho mundo. Lo que hace el héroe, pues, es estudiar y adquirir experiencias al deambular por la vida corriente sin estar implicado nunca en ella.

La vida corriente observada por el héroe (Lucius) es siempre personal, privada, nunca pública (engaños corrientes, vida conyugal, infidelidades e impotencias...) y sólo puede adquirir un carácter público en los casos de los delitos o crímenes (entonces lo privado se puede convertir en público contra su voluntad).

Frente a la vida pública ("abierta" por su propia naturaleza) la privada es cerrada, no admite espectadores externos de ningún tipo. Por ello el héroe de este tipo de novelas observa siempre "a escondidas" cómo viven los otros su cotidianeidad. Observa aspectos cotidianos que sólo serán públicos (abiertos) mediante la introducción de procedimientos penales (juicios, confesiones, procedimientos, declaraciones, pruebas...) Estos motivos jurídico-penales han tenido gran importancia en la evolución de la novela (novelas policíacas de aventuras, determinadas obras como Crimen y castigo o Los hermanos Karamazov de Dostoiewski, etc.). Se trata siempre de fórmulas (juicio, investigación, instrucción de un sumario...) que han permitido mostrar en público hechos propios de la vida privada (cuestión ésta importante en la historia de la novela según Bajtin).

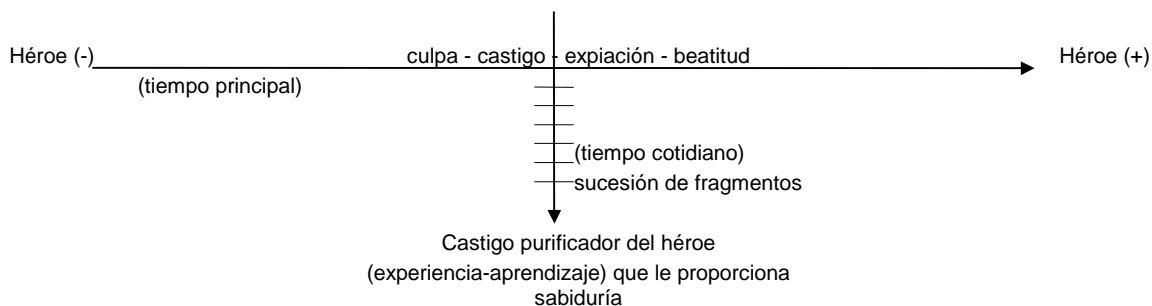
Para poder observar, como tercero, sin implicarse nunca- los problemas cotidianos más reveladores del ser humano, el héroe se reviste de aventurero, pícaro, criado (Apuleyo, la novela picaresca de Lazarillo de Tormes, hasta Gil Blas, Jacques el fatalista de Diderot, algunas obras dramáticas de Beaumarchais, etc.)

El criado, así, es la representación especial de un punto de vista acerca del universo de la vida privada, sin el cual no hubiera subsistido en el mundo antiguo la literatura de la vida privada. La prostituta, la celestina y la cortesana son personajes análogos al criado en este sentido (Moll Flanders, Lady Roxana de Defoe). También ellas tienen una posición ventajosa para observar la vida privada, los secretos íntimos de los demás y sus resortes últimos. Ocurre lo mismo con los personajes del aventurero y del "parvenu" -el nuevo rico-, que carecen de una situación social estable pero que buscan el éxito en la vida particular (estudios, riqueza, fama, etc., suelen ser los afanes que les llevan a estudiar la vida particular de las gentes). La novela cómica de Scarron (s. XVIII), El capitán Singleton y El coronel Jack de Defoe, El campesino enriquecido de Marivaux, los héroes de Smollett, algunos personajes de Dickens, Stendhal, Balzac y Tackeray, etc., son ejemplos de todo ello.

Por otro lado, frente a otros tipos de novelas, en éstas el tiempo de la vida corriente no es cíclico. La novela no evidencia el regreso a determinados momentos (estaciones, mitos, etc.). Es un tiempo totalmente separado de la naturaleza, un tiempo ligado a la idea del infierno: la vida cotidiana como reverso de la "auténtica vida", un tiempo lleno de obscenidades (reverso a

su vez de la sexualidad amorosa y fecunda, continuadora de la vida). Es una existencia cotidiana “prípica” en la que también se recogen móviles y motivos como la violencia, el robo, el engaño, etc.

En este tiempo cotidiano, además, no hay unidad ni integridad: está fragmentado en episodios singulares de la vida corriente. Es un universo cotidiano pero dividido, disperso, que no está penetrado de la serie temporal principal “culpa - castigo - expiación - beatitud”



En el “tiempo de aventuras” el héroe descubre -desde Apuleyo- la diversidad social: clases diferentes pero que aún no contradicen (lo cual sí será expresado por Petronio en su Satiricón).

En los modelos hagiográficos la metamorfosis, la aventura y las costumbres son también importantes. La lógica temporal es “vida pecadora - crisis - expiación - santidad”. Pero las aventuras y las costumbres suponen una denuncia de la vida en pecado y, a menudo, se formalizan en confesiones o actos de contrición del héroe (San Pablo, por ejemplo). Éstas son formas ya muy próximas al tercer modelo de novela antigua: las biografías y autobiografías de la antigüedad, según Bajtin.

3. BIOGRAFÍAS Y AUTOBIOGRAFÍAS ANTIGUAS.

Bajtin califica de “novela biográfica” al tercer tipo de novela antigua. Ahora bien, en su opinión, tal “novela”. la obra biográfica a la que hubiéramos podido llamar “novela” como tal, no fue creada en la antigüedad. En dicho periodo se elaboran, más bien, formas (auto)biográficas que han influido, eso sí, posteriormente en toda Europa, dentro y fuera del ámbito de la novela.

La base de estas formas novelescas antiguas es el llamado “tiempo biográfico”, con el que se proyecta una nueva imagen del hombre que “recorre el camino de la vida”.

GRECIA CLÁSICA.

En la Grecia Clásica Bajtin destaca dos tipos de (auto)biografías:

- 1.- La del tipo “platoniano”, llamada así por Bajtin por que alguna de sus más tempranas manifestaciones son del propio Platón (Apología de Sócrates o Fedón, por ejemplo). En su base se halla el cronotopo del “camino de la vida del que busca el verdadero conocimiento”. Un camino-vida dividido en etapas o tramos muy delimitados: la ignorancia autosatisfecha, el escepticismo autocrítico, el autoconocimiento y el conocimiento auténtico. Este esquema platoniano se complicará en la época romano-helenística con otros elementos: el paso del héroe buscador por diferentes escuelas filosóficas, etc. en este “esquema platoniano” también se da el momento de la crisis y el del renacimiento del individuo protagonista..
- 2.- La autobiografía y biografía retóricas, en cuya base está el “encomio” y la elegía fúnebre-conmemorativa que sustituyó a las plañideras. La forma del encomio determina la aparición de la primera autobiografía antigua: el discurso en defensa propia de Sócrates. Este tipo de (auto)biografías se ligaban a un acontecimiento socio-político concreto y adquiría sentido pleno publicitándolas en voz alta: eran actos verbales, no “librescos” de glorificación a (auto)justificación pública de una persona real en el contexto de un acto o ceremonia cívico-política. Por ello se registran en su base dos cronotopos:
 - Uno interno: el tiempo-espacio de la vida representada, de la persona real aludida, “encomiada”.
 - Otro, externo: la plaza pública, el “ágora” en la que estaba representado el estado mismo con todas sus instituciones y organismos. Es el espacio de encuentro de todas las clases y estratos sociales, el arte, la política, la moral, la ciencia, la ley, etc. En este cronotopo externo se representaba y examinaba la vida de un ciudadano, se efectuaba su verificación pública ante todos.

Evidentemente, en el hombre sujeto de estas biografías o autobiografías no había nada privado, íntimo, personal y secreto. Todo en él era público: por ello no había diferencias entre la forma de tratar la vida propia -autobiografía- y la ajena -biografía-.

Será en la época romano-helenística (Plutarco, Tácito y otros retores) cuando se abre el debate sobre la licitud de la autoglorificación (autobiografía) y se inicie la diferenciación clara entre la forma biográfica y la autobiográfica. Pero en la Grecia Clásica aún no se llega a la visión del hombre interior, privado: todo en el ser humano es exterior, público. Esta es -según Bajtin- una de las características más importantes de la imagen del hombre representada en el arte y la literatura griegas clásicas. Por ello inicia una digresión sobre el tema (págs. 286-288)

Ya desde el mismo Homero se presenta al hombre griego como un ser extremadamente impulsivo, expresando de forma categórica sus sentimientos, llorando frecuentemente (Aquilés) por ejemplo. En la Grecia Clásica se concibe la existencia como algo “visible” y “audible”: la vida interior, las reflexiones, el dolor o la alegría mudas eran inconcebibles (Platón, por ejemplo, concibe el pensamiento como un diálogo del hombre consigo mismo. En su “reino de las ideas” todo se ve y se oye).

En la época helenística comenzará a difuminarse esta concepción plástica de la existencia, pero sin llegar a desaparecer del todo (Las Confesiones de San Agustín están concebidas para la declamación pública, por ejemplo). La exteriorización del

“yo” no se realiza, pero, nunca en un espacio vacío y ajeno, sino en el seno de una colectividad humana y orgánica: el propio “pueblo”. Por eso el “yo” griego tenía un carácter primordialmente público que fue diluyéndose posteriormente al tiempo que era acompañado por la creciente idea de la “soledad”.

El cronotopo de la plaza pública fue diluyéndose sin dar paso a otro. El hombre descubrió entonces su vida privada, con esferas y ámbitos no destinados a lo público (sexualidad, etc.) Autores como Goethe, Rabelais, etc., intentaron después, según Bajtin, recuperar este cronotopo y la imagen exteriorizada del hombre.

Según Bajtin este carácter público de la imagen del hombre propia de la Antigua Grecia determina la igualación esencial entre biografía y autobiografía. ahora bien, en el “encomio” la imagen del hombre es muy simple y plástica, careciendo del “proceso de formación del héroe”. El punto de partida del encomio está siempre en la imagen ideal de una determinada forma de vida: el caudillo, el rey, el “hombre político” con unas cualidades y virtudes que después se verifican en la vida de la persona glorificada (“encomiada”). La persona encomiada, entonces, es presentada en la plenitud de su vida, en su madurez.

Basada en este esquema biográfico del encomio apareció la primera autobiografía, en forma de discurso en defensa propia: la autobiografía de Isócrates, de gran relevancia en la literatura posterior (especialmente a través de los humanistas italianos e ingleses).

ROMA .

En Roma las (auto)biografías y las memorias se formaron en sobre la base de otros cronotopos reales: el principal de todos ellos es el de la “familia” romana. En las autobiografías romanas se patentiza una clara conciencia familiar hereditaria. Esto le permite conservar un carácter básicamente público (como en Grecia) y no privado-intimo.

La familia patricia romana está directamente relacionada con el estado: el cabeza de familia ostenta ciertos elementos del poder estatal, los cultos gentilicios familiares eran una continuación de los cultos oficiales estatales, los antepasados eran los representantes- depositarios del ideal nacional... Las tradiciones familiares gentilicias, por otra parte, se proyectan hacia el futuro provenientes del pasado: los archivos familiares, por ejemplo, eran muy habituales para conservar los documentos manuscritos de los representantes del clan. Las autobiografías se conservan allí con un carácter claramente público, histórico y oficial. En Grecia, en cambio, la (auto)biografía se proyecta concretamente sobre el público presente en el ágora. La conciencia romana del “yo”, así, está más penetrada del tiempo que la griega.

Otro rasgo diferenciador de las (auto)biografías romanas es la influencia de los “prodigia” (presagios, etc.) en la misma elaboración del material narrativo. Relacionada con esta influencia está la categoría de la “felicidad”, puramente romana según Bajtin. En los prodigia romanos lo individual y lo público del “yo” están fundidos. Son indicios del destino del estado, presagios de suerte o desgracia que pasan a la personalidad del caudillo o político que representa en cada momento al estado: aparece entonces el dictador afortunado (Sila) o con buena estrella (César), etc. La suerte pasa así a formar parte de la existencia individual y colectiva (en la suerte se incluye pues el “talento”, el azar, la intuición, etc.). Posteriormente, los aspectos públicos de la suerte, como parte de la existencia-felicidad, se atrofiaron, quedando finalmente, sólo los elementos individuales-privados.

CIVILIZACIÓN GRECO-HELENÍSTICA .

Dentro de lo que Bajtin denomina “autobiografías greco-helenísticas”, una de las formas más importantes es la de los “trabajos sobre escritos propios”, fuertemente influenciadas por el esquema platónico del “camino de la vida” y de la “búsqueda del conocimiento”. Pero aquí el soporte es distinto: las “obras personales” de un individuo (Cicerón, Galeno, etc.) son los elementos centrales para comprender la vida de dicho individuo. La imagen del protagonista-autor se proyecta entonces a un reducido círculo de lectores de dichas obras. Bajtin propone como ejemplos las Retracciones de San Agustín, algunos textos de Chaucer o de Goethe.

Hasta aquí las “formas autobiográficas antiguas”, según Bajtin, que se corresponderían con la “conciencia pública del hombre”.

CIVILIZACIÓN ROMANO-HELENÍSTICA .

Dentro de las “formas biográficas antiguas”, ya en la época romano-helenística, señala Bajtin una fuerte influencia general de Aristóteles, que podría resumirse en:

- La identificación del principio y el fin de la existencia del individuo.
- El estadio de la madurez del individuo se concibe como el auténtico comienzo del “tiempo biográfico”.
- El proceso-tiempo de formación del carácter queda excluido de la biografía: la juventud sólo es una prefiguración de la madurez.
- Las inclinaciones, afectos, virtudes, etc., del individuo se dan ya en el carácter del mismo. Permanece básicamente la naturaleza estable del hombre formado.

Sobre esta base Bajtin distingue dos tipos de estructuras biográficas:

1.- El tipo “energético”, en cuyo origen está el concepto aristotélico de “energía”: la existencia y esencia del individuo, no como estado, sino como acción y fuerza. La energía como manifestación en hechos del carácter. Por ello, la representación de la vida de un individuo no se hace enumerando sus cualidades positivas o negativas, sino a través de los hechos, discursos, etc., de dicho hombre. Plutarco es el máximo representante de este tipo de biografías: el tiempo biográfico como tiempo de la “revelación del carácter”, no de la formación del mismo. La realidad funciona como un conjunto de pretextos para esa revelación del carácter, pero sin influir en él cambiándolo, formándolo, etc., sólo actualizándolo a cada momento. En este sentido, el tiempo biográfico es reversible: todos rasgo de carácter de un individuo puede actualizarse antes o después. Las manifestaciones en actos del carácter de un individuo son, pues, permutables en el tiempo.

2.- El tipo “analítico”. En este tipo de biografías subyace un esquema con apartados precisos en los que se distribuye el material biográfico: vida social del individuo en cuestión, vida familiar, conducta en la guerra, virtudes, vicios, hábitos, etc. Los rasgos del carácter individual, que pertenecen a momentos diferentes del tiempo biográfico, se aglutinan entonces en los

apartados correspondientes: para la argumentación de cada rasgo del carácter se utilizan varios momentos ejemplares de la vida del individuo. El principio ordenador del material biográfico es también aquí el del conjunto del carácter individual. Pero desde este punto de vista no interesa el tiempo y el orden de los hechos. Suetonio es el principal representante, con una gran influencia posterior (sobre todo en la Edad Media).

En ambos tipos de biografía los primeros rasgos del carácter individual determinan ya todo el conjunto. Lo que varía en cada uno es la exposición del material biográfico (en orden temporal en el primer tipo y en orden sistemático en el segundo).

CONCLUSIONES: LA ANTIGÜEDAD.

Todas las formas biográficas y autobiográficas vistas hasta aquí tienen, según Bajtin, un carácter fundamentalmente público en cuanto a la imagen del hombre que subyace en ellas. Sólo en la autobiografía se atisba un cierto grado de privacidad de la existencia humana ya en la antigüedad. Posteriormente, sobre esta base, se irá manifestando la descomposición de la conciencia pública del hombre. En este proceso, Bajtin señala tres cambios paulatinos:

1.- La representación satírico-irónica o humorística de la propia vida: las sátiras y las diatribas, normalmente en verso (Horacio, Ovidio, Propertio, etc.)

2.- La "necrosis" (es decir, la conversión en tópicos vacíos, reducidos a mera retórica) de la glorificación de un individuo. En este contexto surge lo que Bajtin llama "retórica de cámara" y la "carta amistosa" como expresiones de la conciencia particular del individuo en un ámbito íntimo y amistoso. La naturaleza circundante comienza, entonces, a dejar de ser pretexto de un carácter, etc., para convertirse poco a poco en el medio circundante del individuo, trasfondo de una existencia privada (paseos, miradas casuales al paisaje, descanso, etc.). La acción se privatiza también: se representan pequeños momentos de la vida privada en las que el individuo está a gusto, momentos significativos sólo dentro de la vida íntima. La imagen del hombre se desplaza también hacia lo privado, cerrado, íntimo, perdiendo su "monumentalidad" y su exteriorización pública global. Las Cartas a Ático de Cicerón serían un buen ejemplo.

3.- La autobiografía "de tipo estoico", que tendrían un ejemplo representativo en las llamadas "consolaciones": textos contruidos como diálogos con la filosofía-consoladora (Consolatio de Cicerón, escrita tras la muerte de la hija de éste, Boecio, Petrarca, las cartas de Séneca, la autobiografía A sí mismo de Marco Aurelio o las Confesiones de San Agustín, etc.). Se trata de soliloquios o conversaciones solitarias de un hombre consigo mismo. El "yo" frente a sí mismo sin testigos y sin "voces terceras". La autoconciencia del individuo se busca en la filosofía, creciendo la importancia de los acontecimientos íntimos. Aparece el tema del "Ubi sunt?" como figuración de lo efímero y lo mortal. Se desarrolla enormemente el tema de la muerte en todas sus variantes como elemento configurador de la autoconciencia del hombre. De todos modos, según Bajtin, el verdadero "héroe solitario" no aparece hasta la Baja Edad Media, jugando un importante papel en la posterior novela europea. En la Antigüedad se prefigura este tipo de héroe, pero el sentimiento de soledad es aún muy relativo e ingenuo.

4. EL "HIPÉRBATON HISTÓRICO" Y EL CRONOTOPO FOLCLÓRICO.

Una vez comentados los tres cronotopos novelescos antiguos -"novela griega", "novela de aventuras y costumbres" y formas (auto)biográficas-, Bajtin se pregunta cuáles son las particularidades específicas de la asimilación del tiempo en las mismas. En su opinión, en las tres hay un mínimo de "plenitud-paso del tiempo": casi insignificante en la novela griega y algo más importante en las otras dos formas novelescas antiguas. Bajtin introduce entonces el concepto de "hipérbaton histórico", de enorme importancia, en su opinión, en la evolución literaria posterior.

Por "hipérbaton histórico" Bajtin entiende *"representar como existente en el pasado lo que de hecho sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado"*.

Así, el "pensamiento mitológico y artístico ubica en el pasado categorías como meta, ideal, justicia, perfección, etc. Los mitos acerca del Paraíso, la Edad de Oro, el Estado Natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresión de este hipérbaton histórico, una "permuta o inversión temporal" característica de estos tipos de pensamientos a lo largo de diferentes épocas históricas.

Todo lo que se siente como positivo, ideal, necesario, deseado -o sea, volcado hacia el futuro- se atribuye mediante este hipérbaton al pasado -a veces al presente- adquiriendo así una mayor veracidad. De este modo se "sobreedifica" la realidad, el presente, en vertical -hacia arriba o hacia abajo- antes que proyectarlo hacia el futuro -adelante-. Lo ideal, intemporal, queda visto como algo mejor que el futuro, totalmente desconocido.

Este "vaciamiento" del futuro propio del hipérbaton histórico se da, por ejemplo, en la escatología, aunque de un modo peculiar. El futuro en ella es el final de la existencia del pasado y del presente, independientemente de que su signo sea positivo o negativo. Lo importante es la idea de que a todo lo existente le llega su final (que, además, es visto como algo relativamente cercano). El fragmento del futuro que separa el presente del final de la existencia queda siempre despreciado, es visto sólo como una inútil continuación del presente...

En cambio, en los pensamientos mitológicos y artísticos el futuro es visto como lo que aún no es pero que será; así, se tiende a hacer real en el futuro lo que ya lo fue en el pasado (el pasado es lo no valorado, lo negativo, lo no auténtico).

Pero, en todo caso, la imagen del tiempo está ligada a la realidad material local: la esperanza depositada en el futuro deseado potencia las imágenes de la realidad material local y, en primer lugar, la imagen del hombre vivo, material. En función del futuro deseado se presenta al hombre real en forma "heroizada", superando pruebas en un espacio-tiempo reales, folclóricos. El hombre, entonces, se agranda, se mitifica, es grande por sí mismo y no a costa de los demás: crecimiento espacio-temporal del héroe en la realidad material local. Ésta es una estructura narrativa típica del folclore (folclore que, en opinión de Bajtin, ha sido una fuente constante de la cultura de tipo "culto" -la novela, etc.-, de forma especial en la Edad Media y el Renacimiento (por ello Bajtin se detiene en su artículo a estudiar los cronotopos presentes en la obra de Rabelais Gargantúa y Pantagruel).

5. EL CRONOTOPO DE LA "NOVELA CABALLERESCA".

Según Bajtin la novela caballeresca opera con el tiempo de la aventura del tipo de la "novela griega" antigua, aunque en algunas novelas el tiempo se aproxima al tipo apuleyano de la "novela de aventuras y costumbres" (Parsifal, por ejemplo):

- El tiempo se estructura en fragmentos-aventuras ligadas al espacio.
- Los espacios son ajenos, variados y tendentes a la abstracción.
- El principio organizador del material narrativo es el de las “pruebas de la identidad del héroe”, sobre todo la fidelidad en el amor y en el código de conducta caballeresco.
- Aparecen, a su vez, elementos ligados a la idea de identidad: el (re)conocimiento o no, las muertes ficticias, los cambios de nombre o aspecto, etc.

Por otra parte, los elementos diferenciadores entre la antigua “novela griega” y la novela caballeresca acerca a esta última a la épica:

1.- Una de las innovaciones principales introducidas en el cronotopo de la novela caballeresca afecta al principio actancial del “suceso” (el “de repente” de la antigua novela griega con el que se representaba la voluntad de los dioses, el destino) que ahora se normaliza, se desacraliza, pasando a ser algo casi corriente: lo imprevisible es esperado y se espera sólo lo imprevisible. Mientras el héroe de las novelas griegas sufría las aventuras como algo que le era impuesto, como desastres inevitables y no deseados (no se trataba de aventureros), el héroe caballeresco, en cambio, es un aventurero: el mundo tiene para él su estado natural en el “de repente”, en el suceso constante y universal. Es un aventurero, por otra parte, desinteresado, que no desea modificar nada (no es el que persigue un objetivo por vías extraordinarias), sino sólo medir, probar y fortalecer su propia identidad mediante una sucesión de pruebas. El suceso se traduce, así, siempre en lo misterioso-milagroso-maravilloso, y se suele personificar en personajes como las hadas, hechiceros, etc., acecha en los bosques y castillos encantados, etc.

2.- En cuanto al héroe, la “hazaña” es el mecanismo de su autoglorificación y glorificación de los otros (su señor, su dama): la novela caballeresca se acerca de ese modo a la épica sobre todo. Se trata de héroes individualizados y representativos a la vez (a diferencia de las antiguas novelas griegas, en las que los héroes se parecen mucho entre sí, todos “van a su aire”). Los caballeros no se parecen nada entre sí, aunque pueden convertirse en héroes de “ciclos” novelísticos (grupos de novelas sobre un mismo héroe, de un único o varios autores). Como en la épica, el héroe caballeresco pertenece al “tesoro colectivo de las imágenes” (si bien en la épica ese tesoro de imágenes suele ser de tipo nacional o tribal).

3.- Por otro lado, el héroe caballeresco y el mundo participan de un mismo impulso glorificador. En todos los espacios de la novela caballeresca reina la misma idea de heroísmo. Por eso el héroe está siempre “en su casa”, aunque no esté en su patria natal. La nota característica dominante en el héroe y en el espacio es matiz “milagroso”: el héroe es el mejor representante, entonces, del mundo en que actúa, un mundo también de carácter milagroso.

En su origen, la novela caballeresca -en verso- está entre la épica y la novela propiamente dicha (novela griega, etc.). Por ello la novela caballeresca tiene un lugar específico en la historia de la novela en general; por ello tiene, según Bajtin, un cronotopo especial, el de “un mundo milagroso en el tiempo de la aventura”. Se trata de un cronotopo muy delimitado frente a otros, puesto que le es propio lo milagroso-extraordinario (lo “encantado”) y lo simbólico, tanto en los personajes como en la acción, etc.

Frente a la verosimilitud temporal de la novela griega, en la novela caballeresca se da un “hiperbolismo fantástico” del tiempo: el tiempo también está encantado, las horas se alargan, los días se comprimen, etc. Este “juego subjetivo con el tiempo” (expansiones y compresiones, deformaciones fantásticas y oníricas, desaparición de sucesos, etc.) es totalmente ajeno a la Antigüedad, en la que era imposible dado que el tiempo era “sagrado”, no “milagroso” y tenía que ser precisado de forma minuciosa y lúcida. A este juego subjetivo con el tiempo (“transgresiones de la correlación, perspectiva y sucesiones temporales elementales”) le corresponde en el cronotopo caballeresco del mundo maravilloso un “juego análogo (subjetivo) con el tiempo”.

Según Bajtin, la unidad del cronotopo caballeresco del universo milagroso acaba disgregándose. Así, en las novelas caballerescas en prosa se fortalecerán básicamente los elementos procedentes de las antiguas novelas griegas frente a los demás. Dicho cronotopo ya no volverá a recomponerse por entero, pero sus elementos aislados -sobre todo el juego subjetivo con el tiempo y el espacio- se retomarán en diferentes épocas (Romanticismo, Simbolismo, Expresionismo, parte del Surrealismo, etc.).

Ya al final de la Edad Media surgen obras de un tipo especial, construidas en forma de “visiones” y de contenido enciclopédico-sintetizador (La Divina comedia sería un ejemplo). Son obras que interesan a Bajtin por la cuestión del tiempo especialmente. En ellas hay una gran influencia de la “verticalidad medieval del otro mundo”: el universo espacio-temporal tiene una naturaleza simbólica. El tiempo casi desaparece por completo y lo narrado es esencialmente extratemporal. Las coordenadas temporales -antes y después- no importan. Para entender el mundo todo debe ser comparado “al mismo tiempo”, de forma simultánea. Sólo así se revela el sentido auténtico de la realidad y la existencia. Dante es un ejemplo perfecto según Bajtin. Después de este escritor la idea vertical del tiempo -no como sucesión, en horizontal- prácticamente desaparece de la literatura occidental.

6. FUNCIÓN DEL PÍCARO-BUFÓN-TONTO EN LA NOVELA.

Según Bajtin, de forma paralela al desarrollo de la “gran literatura”, en la Edad Media se desarrollan diferentes formas folclóricas y semifolclóricas de carácter satírico y paródico, dando lugar a una “literatura de los bajos estratos sociales” medievales en la que ocupan un lugar central tres personajes muy influyentes en la posterior novela europea: el pícaro, el bufón y el tonto. Se trata de personajes ya conocidos en la Antigüedad y en el Oriente antiguo. Los tres crean a su alrededor “microcosmos” especiales, cronotopos específicos (aunque ocupan un lugar secundarios dentro del cronotopo de la novela de aventuras y de costumbres).

- 1.- Los tres personajes están ligados a la plaza pública (relación antigua con los teatros y espectáculos públicos de las plazas y mercados).
- 2.- No tienen nunca sentido propio, sino figurado: nunca son lo que parecen, sino cosas diferentes -a veces lo contrario de lo que aparentan-.
- 3.- Su existencia es un “reflejo individual de otra existencia”. Su existencia coincide con su papel y no existe fuera de su papel.

4.- Son personajes ajenos al mundo en el que viven, nada es vivido por ellos como propio. Constantemente ven el reverso de cada situación, la falsedad de la vida.

5.- El pícaro aún conserva ciertos lazos con la realidad, no así el bufón y el tonto. Éstos último parecen no ser de este mundo, y por ello tienen derechos y privilegios especiales: se ríen de los demás y todos se ríen de ellos (risa siempre de tipo público, lo que refuerza la relación de estos personajes con el ámbito de las plazas, ya dicho antes).

6.- Sus existencias están vertidas por completo a lo público, al exterior, pero -y eso es lo peculiar- mediante la "risa paródica". Su existencia es el reflejo inverso de la existencia ajena.

En opinión de Bajtin, la trascendencia de estos personajes es doble. Por una parte se trata de personajes que determinan o condicionan la posición del mismo autor y del punto de vista del narrador en la novela. La posición del autor y del narrador en estas novelas es mucho más complejo que en los géneros clásicos (épica, lírica, drama). De hecho, el mismo problema de la autoría se complica ante la necesidad de una máscara con la que definir su posición ante la vida y ante el lector (cómo y desde dónde desvela el autor la vida representada en la novela). En los géneros clásicos la posición del autor era immanente, estaba condicionada por el mismo género, pero en la novela esto no ocurre (de hecho, bajo la denominación de "novela" pueden englobarse cartas, biografías, manuscritos encontrados, etc.) El novelista, pues, necesita de una máscara formal, de género, desde la que definirse ante el lector y definir también la vida representada.

Las máscaras del bufón y del tonto aparecen en este contexto. No son invenciones puras, sino que tienen raíces populares muy antiguas. Como máscaras, ambos personajes permiten la representación de la vida particular (sexualidad, etc.) a cargo de un hombre indiferente a la vida. El resultado es la imagen indirecta, figurativa, alegórica del hombre en estas formas novelescas. Bufón y tonto son, en el fondo, dos metamorfosis del rey y del sabio, lo que es especialmente relevante cuando se trata -como en estas novelas- de desenmascarar la falsedad y convencionalismo de las relaciones humanas falsificadas por la ideología (la del feudalismo medieval, etc.) Así, en los "fabliaux", en las farsas, etc., a la mentira, la duplicidad y la hipocresía de las relaciones humanas se les contraponen, con fuerza desenmascaradora: (a) el ingenio alegre del pícaro -personificado en clérigos pobres, villanos, pequeños artesanos, vagabundos, desclasados, etc.-, (b) la burla paródica del bufón y (c) la incompreensión ingenua del tonto.

En definitiva, son máscaras que ofrecen al autor libertad para equivocarse, no entender, burlarse, imitar, exagerar, representar la vida como una comedia, representar a los hombres como actores y farsantes, insultar, arrancar de máscara de los demás y hacer públicas sus vidas privadas.

En segundo lugar, es evidente la importancia que tuvo el hecho de la introducción del bufón y el tonto en el contenido de la novela como personajes esenciales (tal como son o transformados).

Frecuentemente estos dos aspectos tan importantes van unidos en una misma novela, sobre todo cuando el héroe principal es -muchas veces así ocurre- el portador del punto de vista del autor. Ejemplos de ello se dan -según Bajtin- en la picaresca, en Don Quijote, Quevedo, Rabelais, la sátira humanística alemana (Erasmus, etc.), Scarron, Lessage, Marivaux, los iluministas, Voltaire (Cándido, etc.), Fielding, Smollett, Swift, etc.

Otra figura muy ligada a éstas es la del "extravagante", el excéntrico (muy importante en la historia de la novela): Sterne, Goldsmith, Dickens, etc., ofrecen buenos ejemplos. Se trata de otra forma (Sterne la llama "shandyismo") para revelar el "hombre interior", la "subjetividad libre y suficiente" (también lo sería el "pantagruelismo del Renacimiento).

De una u otra forma, la "incompreensión" suele ser el elemento organizador de la novela para desenmascarar el convencionalismo vacío de las relaciones sociales, la moral, la política, etc. Se trata siempre de un hombre no implicado, que no entienda aquello que observa (piénsese también en el género de las cartas -Montesquieu, etc., de la literatura del siglo XVIII).

La "novela picaresca" opera básicamente con el cronotopo de la novela de aventuras y de costumbres: la peregrinación-viaje por un mundo conocido. Así, el pícaro tiene una posición parecida a la del Lucio-asno de Apuleyo. La novedad estribaría en la intensificación del momento de la revelación o desenmascaramiento del convencionalismo del sistema social vigente.

En Don Quijote el cronotopo de la picaresca (viaje por un mundo conocido) se cruza con el de la novela caballerescas (el mundo ajeno milagroso), quedando, a su vez, ambos cronotopos modificados.

En conjunto, las novelas relacionadas con las figuras del pícaro, el tonto y el bufón tienen -en opinión de Bajtin- una gran relevancia en la historia de la novela, pero son formas narrativas que siguen incomprendidas.

7. EL CRONOTOPO RABELAISIANO.

Como en la novela griega antigua y en la novela caballerescas, para Bajtin en Rabelais se dan unas "inacostumbradas amplias dimensiones espacio-temporales". Se trata de una relación especial entre el hombre -su vida- y el marco espacio-temporal que consiste en la proporcionalidad o adecuación entre los valores vitales del héroe y las dimensiones del espacio y del tiempo: todo lo bueno crece, lo malo degenera.

La categoría del crecimiento es una de las más importantes del universo de Rabelais. En cierta medida este rasgo también se da en otros escritores renacentistas europeos (Shakespeare, Cervantes, Camoens, etc.)

La tarea de Rabelais es, según Bajtin, doble: (a) purificar el mundo espacio-temporal de los elementos que le son nocivos. Para ello se valdrá de la risa -el bufón, el tonto, etc.- y (b) reconstruir un mundo espacio-temporal adecuado, un nuevo cronotopo como marco para unas relaciones humanas más armoniosas. Para ello se valdrá del folclore y la antigüedad. En conjunto, esta doble misión se articula como una "purificación y restablecimiento del hombre real y del mundo real".

Los temas de Gargantúa y Pantagruel se estructuran en "series" de motivos que irán entrecruzándose a lo largo de la novela. Bajtin señala siete series fundamentales: (1) la anatomía y la fisiología humanas, (2) la vestimenta, (3) la comida, (4) la bebida y la borrachera, (5) la sexualidad, (6) la muerte y (7) los excrementos.

8. EL CRONOTOPO IDÍLICO EN LA NOVELA.

Bajtin habla de la "novela del tipo de restablecimiento del complejo antiguo y del tiempo folclórico". En su opinión, los tipos de "idilio" surgidos desde la Antigüedad son varios. Los tipos "puros" serían:

- 1.- El "idilio amoroso" (cuya variante más importante se da en la "novela pastoril").
- 2.- El "idilio del trabajo agrícola".
- 3.- El "idilio del trabajo artesanal".
- 4.- El "idilio familiar".

De la combinación de estos cuatro tipos "puros" surgen históricamente otros tipos de idilio "mixtos" (en los que normalmente predomina uno sobre los demás).

El principal rasgo común de estos tipos de "idilio" es la especial relación entre tiempo y espacio; es decir, la sujeción orgánica, la fijación de los acontecimientos vitales a un cierto lugar (rincones del país natal, el río, el bosque, la casa materna, etc.). Los acontecimientos de la "vida idílica" son inseparables de ese o esos espacios en que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir hijos y nietos. Se trata, en definitiva, de un microcosmos limitado y autosuficiente, desligado del resto del mundo.

La vida de las generaciones, ubicada en dicho microuniverso espacial limitado puede desarrollarse en una serie temporal potencialmente infinita o ilimitadamente larga. Hay una "unidad de vida" esencial en las generaciones, familias e individuos ligada a la "unidad de espacio". La vida se vincula al espacio, del cual es ya inseparable. La unidad de lugar debilita, así, las fronteras temporales entre las personas e incluso entre las diferentes fases de una misma vida. La unidad de tiempo, por su parte, acerca la cuna y la tumba, la niñez y la vejez. Esta atenuación de las fronteras temporales determinada por la unidad de lugar contribuye de manera fundamental a la "concepción rítmica", cíclica, del tiempo (que es muy característica del idilio).

Por otra parte, el idilio desconoce lo cotidiano, limitándose a algunas realidades fundamentales de la vida: amor, matrimonio, nacimiento, muerte, trabajo, comida-bebida, edad, etc. Dichas realidades están en estrecho contacto, tienen idéntico valor (o muy parecido), no hay contrastes bruscos entre ellos. Lo fundamental en la existencia es lo biográfico-esencial y/o irreplicable. Estas realidades no se presentan con un realismo desnudo (Petronio), sino atenuado-sublimado (por ejemplo, en los hechos de la esfera sexual, etc.)

Otra característica del idilio es la combinación de la vida humana con la naturaleza. Sus ritmos van unidos, disponen incluso de un lenguaje común (de característica metafórica, por tanto). En general nunca aparecen héroes ajenos al propio mundo idílico. Al convencionalismo social y a la complejidad-escisión de la vida privada se le opone la simplicidad de la existencia en el marco de la naturaleza.

Ahora bien, más allá del carácter sublimado se percibe siempre un claro matiz folclórico en el tratamiento del espacio-tiempo. Ello permite que el idilio amoroso, por ejemplo, constituya históricamente la base central de un tipo novelesco (novela pastoril) y sea, en otros casos, un componente junto a otros idilios, como el familiar (Werther), el de los trabajos agrícolas ("novelas regionales"), etc.

El idilio familiar casi no existe en estado puro, pero suele estar asociado al del trabajo campestre. En este caso se suele producir un acercamiento máximo al tiempo folclórico, se revelan más claramente las tradiciones, etc., y es posible un mayor grado de realismo en detrimento de la sublimación. La combinación de ambos idilios se orienta siempre a la representación de la vida real en un tiempo real. Se tiende a ver como real (no metafóricamente) la relación entre los fenómenos de la naturaleza y los acontecimientos de la vida humana. Además, el trabajo campestre transforma habitualmente los sucesos de la vida dándoles un carácter de acontecimientos importantes (no sólo privados): así, por ejemplo, los hombres viven del producto de su trabajo, en el que también han intervenido el sol, la tierra, la lluvia, etc.

La comida y la bebida (el vino) tienen un carácter social-familiar en el idilio: reuniones de generaciones y edades. Otras veces la comida se halla ligada a la infancia, impregnándose de la idea de crecimiento y renovación de la vida. Los niños, por su parte, suelen ser en el idilio la sublimación de la sexualidad fecundadora y renovadora (los niños y el viejo, etc.)

El idilio adquiere gran relieve, según Bajtin, desde el s. XVIII, dotándose de una gran riqueza de matices argumentales (especialmente en Alemania). Entonces surgió, por ejemplo, un nuevo tipo de "elegía" de tipo meditativo y enmarcada en el contexto del cementerio, con un fuerte "momento idílico". Así, en algunos "idilios" del s. XVIII el tiempo cobra claros matices filosóficos, contraponiéndose el verdadero tiempo idílico al tiempo vano y escindido de la vida urbana.

La significación e importancia del idilio en la cultura y la literatura no ha sido, en opinión de Bajtin, nunca justamente valorada. Su influencia en la evolución de la novela se da en cinco direcciones básicas: (1) en la "novela regional", (2) en el tema de la destrucción del idilio en diferentes tipos de novela -Goethe, Sterne, etc.-, (3) en la "novela sentimental" de tipo rousseauniano, (4) en la novela familiar-generacional, y (5) en el desarrollo del tema-motivo del "hombre de pueblo" en diferentes tipos de novela.

En la "novela regional" se muestra la evolución del idilio familiar y del laboral agrícola (o el artesanal) hacia las grandes formas novelescas. El principio literario del "regionalismo" (vinculación vital secular de las generaciones a un determinado espacio) repite la unidad espacio-temporal propia del idilio. Pero el proceso vital representado se amplía y detalla. Se mantiene la atenuación de las fronteras temporales y la vinculación entre la existencia humana y el tiempo de la naturaleza. La vida cotidiana, en cambio, está llena de hechos que ahora se presentan como importantes. Los héroes son propios del idilio: campesinos, artesanos, pastores rurales, maestros, etc. Ahora bien, en la novela regional el tiempo folclórico se utiliza de forma muy limitada. No suelen haber simbolismos: la significación no suele sobrepasar lo meramente socio-histórico. El carácter cíclico del tiempo aparece muy reforzado. Aparece también el héroe que se separa del conjunto local para perecer finalmente o para regresar como hijo pródigo a la comunidad natal.

En la "novela sentimental" de tipo rousseauniano la elaboración del tiempo idílico es mucho mayor y se produce en dos direcciones básicamente: (1) los elementos idílicos originarios (naturaleza, amor, familia, procreación, muerte...) se aíslan y abstraen filosóficamente en tanto que fuerzas sabias, poderosas y eternas, y (2) esos mismos elementos se destinan, además, a la conciencia individual aislada y son presentados como fuerzas que sanan, purifican y apaciguan: la conciencia debe abandonarse a ellas, unirse a ellas.

De ese modo, el tiempo folclórico se convierte en el estado ideal perdido de la vida humana que debe hacerse alcanzable de nuevo. El amor suele ser espontáneo, misterioso, una fuerza fatal, relacionada con la naturaleza y la muerte. Junto a este nuevo aspecto, el amor sigue siendo idílico (relacionado con la familia, los niños, la comida, etc.)

Los héroes suelen ser personajes que “se curan” mediante el contacto con la naturaleza y la “gente simple”, de quienes aprenden una nueva actitud vital. Otros acaban renunciando a “la cultura” y aspiran a integrarse en el conjunto unitario de la comunidad primitiva (Chateaubriand, Tolstói, etc.)

Este tipo de novelas está menos limitado que la “novela regionalista”. No se trata ya de mantener microcosmos patriarcales regionales, sino de sublimar filosóficamente ese universo para criticar el presente y transformarlo en ideal de futuro.

En la novela familiar el elemento propiamente idílico suele quedar atrofiado, empobrecido. Del tiempo folclórico sólo se mantiene lo que puede ser reinterpretado en el marco de la familia burguesa o de la dinastía. Se trata de un tipo de novelas que ya no es idílica. Está separada de la naturaleza inmutable. La unidad idílica de lugar se limita entonces a la casa familiar patrimonial urbana, a la parte inmobiliaria de la propiedad capitalista. A veces no se da ni siquiera esa unidad espacial: aparece entonces la peregrinación del héroe antes de encontrar una familia y una posición material. El héroe que convierte las relaciones casuales con la gente en relaciones familiares, esenciales, en un círculo familiar más restringido: el vagabundo desamparado que vive éxitos y fracasos casuales en un mundo extraño que acaba llegando al microuniverso familiar propio y auténtico. En este tipo de novelas, los momentos idílicos son esporádicos, se desarrollan sobre la tensión constante entre un mundo ajeno (la sociedad) y otro propio (la familia) que representa momentos y rincones de calidez humana y bondad. Éste es el esquema clásico de la variante más importante de la novela familiar (*Tom Jones* de Fielding, *El pequeño Pickle* de Smollett, etc.) Dickens representa la cima de este tipo de novelas, recogiendo muchas de sus variantes posibles (el microuniverso familiar amenazado, etc.).

En la novela generacional (Tackeray, Thommas Mann...) el tiempo idílico también es importante, pero el tema principal es frecuentemente la destrucción del idilio, de las relaciones familiares idílico-patriarcales. Este tema fue muy importante en los siglos XVIII y XIX. El nuevo mundo capitalista suele ser la fuerza amenazadora del universo idílico. Las valoraciones de la fuerza amenazadora y del universo amenazado son lógicamente diferentes. Las dos grandes líneas de enfoque de este tema son:

1.- La de Goethe, Goldsmith, etc. (antes del siglo XIX por lo general). El mundo idílico amenazado rebasa sus límites históricos y queda sublimado por su profundo humanismo, integridad, relacionada con la naturaleza, etc. El universo amenazante es mayor pero abstracto: un mundo egoísta, práctico, escindido, que tiene que ser humanizado y convertirse en más cálido para el hombre.

2.- La línea novelística posterior al siglo XVIII (Stendhal, Balzac, Flaubert, etc.), en la que se trata de la demolición del mundo idílico por inadecuado para el mundo burgués capitalista. El universo idílico no está sublimado, sino que representa el reducto del idealismo romántico provinciano y mediocre. Muchas veces también se representa el nuevo mundo de forma desidealizada: en él se carece de moralidad, el dinero lo corrompe todo, desaparecen las relaciones humanas tradicionales, el trabajo creador ha degenerado. El rasgo fundamental del nuevo hombre suele ser entonces su materialismo egoísta.

Por último, según Bajtin, el personaje del “hombre de pueblo” es un elemento presente en muchos tipos de novelas y de origen claramente idílico. Es un personaje -revestido de criado, etc.- que representa la sabiduría popular y antigua perdida por las nuevas clases sociales emergentes. El trasfondo de este personaje es el de la figura del maestro, del que los demás han de aprender para mejorar individual y colectivamente. W. Scott, Pushkin, Tolstói, Dickens, Maupassant, Proust, etc., son buenos ejemplos de ello.

9. OBSERVACIONES FINALES SOBRE EL CRONOTOPO.

Según Bajtin *“el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad”*. Por eso -afirma- siempre incluye un momento valorativo, separable del conjunto artístico del cronotopo sólo en el marco de un análisis artístico. En el arte y la literatura todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y están siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo.

En opinión de Bajtin la literatura está impregnada de “valores cronotópicos” diversos, que se corresponden con cada motivo o elemento importante de la obra literaria. Dice haber analizado los grandes cronotopos estables desde el punto de vista tipológico, que determinan las variantes más importantes del género novelesco en las etapas tempranas de su evolución. Al final de su ensayo Bajtin analiza algunos “valores cronotópicos” de diferentes niveles y magnitudes:

EL “ENCUENTRO” Y EL “CAMINO” .

En el cronotopo del encuentro predomina el matiz temporal y contiene una gran carga emotivo-valorativa. El cronotopo del camino -ligado al del encuentro- tiene mayor volumen pero menor intensidad valorativa.

En la novela, por lo general, los encuentros se producen en el camino, un camino espacial y temporal en el que se cruzan las series espacio-temporales de las vidas y destinos humanos. En el cronotopo del camino el tiempo se vierte sobre el espacio y “corre” por él, dando lugar al “camino de la vida”, “de la historia”, etc. Pero el tiempo es siempre el elemento central en las metaforizaciones del camino.

El papel temático del camino en la historia de la novela es fundamental hasta nuestros días. Uno de los rasgos más importantes del camino, en todas las variantes de la novela es el “paso por el país natal”, que queda consiguientemente descrito.

EL “CASTILLO” .

Aunque muy presente en la novela caballeresca, es a fines del siglo XVIII cuando, a través de la novela “gótica” o novela “negra” inglesa, se desarrolla este nuevo territorio novelesco (H. Walpole, Radcliffe, Lewis, etc.) Se trata de un “espacio impregnado de tiempo” en sentido histórico (espacio de los señores feudales). Reductos del pasado (cuadros, archivos, galerías de armas, etc.) a veces revivido por tradiciones y leyendas. Este tipo de temas específicos del castillo son el objeto argumental de la novela gótica. Se trata, pues, de un cronotopo en el que el espacio se funde con el tiempo y que ha tenido gran productividad en la evolución histórica de la novela.

EL "SALÓN - RECIBIDOR" .

Según Bajtin este nuevo espacio para el desarrollo de los acontecimientos novelescos surge con Stendhal y Balzac, novelistas en los que este espacio su valor como "lugar de intersección" de diferentes series espacio-temporales. En este lugar los "encuentros" no son nunca casuales, como en el camino. En él se generan a menudo los "nudos argumentales", se producen los desenlaces y -sobre todo- se realizan los diálogos y se revelan los caracteres de los personajes. El "salón burgués" es el barómetro de la vida social, política y económica, representándose en él la nueva jerarquía social en todos sus grados y el valor sustancial del nuevo orden social burgués: el dinero. Lo principal de este nuevo espacio novelesco es la función de lo histórico, lo socio-político y lo privado, del secreto de estado y el de alcoba, confundiendo el tiempo socio-histórico con el biográfico-cotidiano. La época se concretiza allí, se visualiza por completo en él.

En Balzac, sobre todo, se registra una gran capacidad para representar el tiempo (pasado) en el espacio (casas solariegas, calles de la ciudad, paisajes rurales, etc.) Las huellas del paso del tiempo se condensan en el espacio con mucha frecuencia en la llamada "novela realista" del siglo XIX.

LA "PEQUEÑA CIUDAD PROVINCIANA" .

Es otro cronotopo configurado en último término como "encuentro", cruce, de series espacio-temporales distintas. Madame Bovary (o La regenta) son claros ejemplos. Es un espacio muy típico de la novela de la segunda mitad del siglo XIX: pequeñas, por lo general, ciudades pequeño-burguesas en las que la vida es, sobre todo, rutinaria. Este espacio admite variantes como la idílica (novelas regionalistas). Son ciudades donde el tiempo suele ser cíclico, configurado por la vida cotidiana: una constante repetición de sucesos corrientes, sin acontecimientos excepcionales. Se registran entonces múltiples ciclos temporales: el día, la semana, el mes, el año, la vida entera, como expresión de la banalidad constante de la vida cotidiana de la burguesía.

Los rasgos temporales suelen ser simples, elementales, relacionándose con espacios corrientes (casitas, tiendas, casinos, la calle...) Dicho tiempo, constituido por ciclos, parece detenido; es un tiempo "denso y pegajoso" que se arrastra en el espacio. Junto a este tiempo el novelista suele utilizar otros tiempos auxiliares que contrastan o están de acuerdo con él: el tiempo de los personajes individualizados en series espacio-temporales concretas.

EL "UMBRAL" .

Este cronotopo también está impregnado de una gran intensidad emotivo-valaorativa. También puede asociarse al "encuentro" y al "camino" pero su principal complemento suele ser el cronotopo de la "crisis y ruptura vital". Por ello suele tener un significado simbólico-metafórico.

En el umbral el tiempo parece no tener duración: se trata, normalmente, de instantes decisivos.

En Dostoievski estos umbrales tienen una gran importancia, pues representan cambios o decisiones fundamentales en la evolución de los personajes. En Tolstói el cronotopo más significativo es el de la "hacienda nobiliaria", dentro de la cual se integran otros muy diferentes.