TEMA 37. *Los géneros narrativos*

Autor: Óscar Barrero Pérez

Esquema:

1. Los géneros épico-narrativos
   1.1. Características
   1.2. Subgéneros

2. La novela
   2.1. Características
   2.2. Historia
      2.2.1. Desde los orígenes hasta el siglo XIX
      2.2.2. Siglos XX y XXI: innovaciones temáticas y formales
   2.3. Elementos de la novela
      2.3.1. El autor real
      2.3.2. El narrador
      2.3.3. El texto
      2.3.4. El personaje
      2.3.5. El lector
   2.4. Conceptos teóricos fundamentales
      2.4.1. Punto de vista
      2.4.2. Voces de la novela
      2.4.3. Otros conceptos teóricos relevantes
   2.5. Clasificaciones de la novela
      2.5.1. Temática
      2.5.2. Formal
   2.6. La reflexión teórica sobre la novela

3. Referencias bibliográficas

1. LOS GÉNEROS ÉPICO-NARRATIVOS

1.1. Características. La **epopeya** y la **novela** son las dos grandes formulaciones del género épico-narrativo, pero no las únicas. Todas comparten, a grandes rasgos, las siguientes características.

a. Se parte del hecho de que un **narrador cuenta** una historia. Es una afirmación susceptible de muchas matizaciones.

Email: info@preparadores.eu • Web: http://www.preparadores.eu

b. El narrador es un **ente de ficción,** porque de otro modo estaríamos ante un género distinto: Historia, reportaje, etc.

c. Hasta el siglo XIX **el narrador era omnisciente**: lo sabía todo sobre las vidas e incluso las interioridades de sus personajes. El siglo XX se abrió a otras muchas posibilidades, motivo por el cual esta característica ha dejado de ser funcional.

d. La historia que se cuenta, frente a lo que sucede en el género dramático, **ocurrió en el pasado.** Tampoco es una norma de obligado cumplimiento ya.

e. Por norma general, **la versificación está ausente.**

Es tradicional la distinción entre **géneros narrativos mayores,** de gran extensión, y **menores,** más breves, aunque la diferenciación también obedece a la mayor o menor importancia de unos y otros. Así, la narración extensa abarca un mundo amplio mientras que la breve se acerca a un solo aspecto de la realidad, para lo cual se exigen dinamismo, ausencia de descripciones detalladas y un desenlace rápido.

Los géneros narrativos mayores tenían inicialmente un carácter colectivo, referido a un pueblo o nación, pero se fue perdiendo en beneficio de la individualización y una progresiva complejidad. El narrador y los personajes son las bases en torno a las cuales se articula habitualmente una narración extensa, pero no faltan ejemplos de puro diálogo, puro monólogo o, también, cartas.

1.2. Subgéneros. Los más relevantes, además de la novela, son los que a continuación se enumeran.

a. Fábula o **apólogo.** Se trata de una narración escrita en verso o en prosa, y puede combinar el relato y el diálogo. Es un género tan antiguo que ya aparece documentado en Sumeria 2500 años a. C. En las antiguas Mesopotamia e India también se cultivaba. Hoy la asociamos con el protagonismo de animales de características humanas, aunque este rasgo no tiene por qué presentarse. En realidad, lo más característico del subgénero es el didactismo, con dosis de crítica y sátira en un marco formal muy breve, de apenas una página. De manera general, una fábula está protagonizada por figuras estereotipadas que encarrilan el argumento hacia un desenlace rápido que puede incorporar una moraleja. Presenta habitualmente un enfrentamiento entre dos personajes que ponen de

relieve la existencia de vicios humanos a la postre derrotados. El fabulista más famoso de la Antigüedad fue el griego Esopo. La literatura española ha dado origen a textos de este grupo clásicos como la *Fábula de Polifemo, Acis y Galatea,* de Góngora, la de *Equis y Ceda* de Gerardo Diego y, sobre todo, las de Iriarte y Samaniego en el siglo XVIII.

b. **Mito.** Es un relato tradicional, imaginario y oral ambientado en tiempos lejanos. Los más conocidos son los relatos de la mitología griega antigua, porque sus personajes son héroes o dioses.

c. **Cuento.** Parte de los relatos folclóricos presentes en infinidad de culturas. En su fase inicial, por tanto, se relaciona con mitos y leyendas. En una concepción más moderna, sus precedentes inmediatos son la *novella* italiana y los *lais* y *fabliaux* franceses. El cuento, siempre escrito en prosa, no debe sobrepasar las 10.000 palabras, de acuerdo con una idea generalizada en la crítica anglosajona. La brevedad es, en consecuencia, su nota distintiva. Por eso el título, el comienzo y el final tienen tanta importancia en un cuento. La forma lingüística es simple, de nivel medio, y si hay diálogos, son breves. El argumento tiene mayor peso que las psicologías de los personajes, más bien esquemáticas. Comúnmente hay un conflicto más o menos sorprendente que puede desembocar en una moraleja final integrada en un desenlace que puede quedar abierto. Las diferencias entre los textos susceptibles de incluirse en esta modalidad narrativa son muchas: así, entre el *Decamerón* de Boccaccio y el cuento del siglo XX hay pocas similitudes. *El conde Lucanor,* del infante Juan Manuel, está considerado el primer texto en nuestra lengua que integra cuentos escritos.

d. **Epopeya.** Es una narración extensa, protagonizada por personajes nobles y que está contada por un narrador omnisciente que recurre a la objetividad. Los personajes son tipos, no individuos personalizados, y lo que se pretende, mezclando Historia, leyenda y mito, es reforzar la identidad del pueblo al que el héroe representa. La versificación es solemne y se utilizan con frecuencia expresiones hechas como, por ejemplo, *el de los pies ligeros* para referirse Homero a su héroe Aquiles. Es de este autor, concretamente de la *Ilíada* y de la *Odisea,* de donde parte la epopeya. Textos clásicos, como *El paraíso perdido,* del inglés John Milton, forman parte de la tradición de la epopeya, que en el siglo XX sobrevive, reformulada, en obras como *Martín Fierro,* de José Hernández. En la epopeya quedaban reflejados los ideales del grupo social dominante en un orden que se mostraba perfectamente estable. De ahí la

desaparición del subgénero cuando, en tiempos románticos, dicho orden se tornó inseguro. Sin embargo, ya antes, en los siglos XVI y XVII, la epopeya había mostrado síntomas de decadencia, porque algunas de sus muestras tenían un carácter cómico impensable tiempos atrás: el heroísmo había dado paso a la parodia.

e. **Poema épico** o **cantar de gesta.** Es una epopeya medieval protagonizada por un personaje que se muestra como depositario de las virtudes de su pueblo. Este subgénero estuvo muy difundido en la Edad Media: *Chanson de Roland* en Francia, *Cantar de Mío Cid* en España.

f. **Epopeya renacentista**. No está relacionada con las dos anteriores, porque el tratamiento es culto.

g. **Saga**. Se trata de un relato que, como la **leyenda,** se trasmitía oralmente y que se ambientaba en los tiempos primitivos. Es un subgénero circunscrito a Escandinavia.

h. **Romance.** Este subgénero épico-lírico nacido en el siglo XV seguramente es una rama del cantar de gesta. En el XVI ya formaba parte de colecciones generales, denominadas *romanceros.* Es un relato breve, en verso, complementado muchas veces por elementos líricos o dramáticos. Se organiza en secuencias de octosílabos, rimando los pares y quedando libres los impares. No abundan los adjetivos y tampoco los alambicamientos formales, dado que se trata de un género eminentemente popular. Inicialmente tuvo un carácter histórico, para ampliarse después con temas pastoriles, caballerescos, satíricos, amorosos, etc.

i. **Microrrelato.** Es, sencillamente, un cuento extremadamente breve y que, por tanto, está obligado a basarse en la elipsis, en lo que no se dice. El microrrelato más célebre en las letras hispanas es de Augusto Monterroso y dice así: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. La interpretación del lector, obviamente, es libre por completo. Las redes sociales, que obligan a la concisión, han contribuido mucho a la difusión de este subgénero, por lo general carente de interés estético.

2. LA NOVELA

2.1. Características. Esta narración extensa en prosa es el género épico-narrativo de mayor relevancia desde hace ya siglos. Sus vínculos con la epopeya son muchos: mundo retratado, extensión, espacio, tiempo, personajes. Pero también hay diferencias notables. Por ejemplo, el mundo estable y jerarquizado de la epopeya es cuestionamiento social en la novela y, por tanto, los personajes de esta resultan conflictivos.

Las diferencias de la novela con respecto a otras formas literarias pueden sintetizarse de la siguiente manera.

a. De carácter general.
- **El lenguaje es más referencial,** no tiene por qué ser elevado e incluso puede parecer vulgar, como sucede en el Realismo decimonónico.
- Se basa en la **presentación exhaustiva,** más en la dispersión que en la concentración y la condensación.
- Es el género que más fácilmente **se puede traducir.**
- Es el más **relacionado con la realidad.**
- **No se presta bien al análisis fragmentario,** porque sucesos y personajes están en relación con otros momentos del texto.

b. Con respecto al teatro.
- Permite crear **personajes complejos.**
- Introduce la **voz de un narrador.**
- **El diálogo es un aspecto secundario.**
- **El destinatario es individual;** es él quien hace avanzar la acción: cuando el lector se detiene, se detiene la novela.

c. Con respecto a la poesía.
- La poesía busca la manera única de decir algo mientras que la novela admite **múltiples posibilidades expresivas.**
- La novela es el **reino de la libertad** desde todos los puntos de vista.
- El novelista usa **recursos** como **la descripción, el resumen, la elipsis, el comentario, el análisis,** etc., controlando también el ritmo, rápido en el resumen, normal en la escena, lento en la descripción.

La denominación del subgénero en español procede de la palabra italiana *novella,* que significaba *noticia, relato breve,* a su vez derivada de *nova* (= nueva). Y como tal se adaptó en nuestra lengua, aunque de inmediato empezó a relacionarse con el relato extenso. Corominas documenta por primera vez la palabra en nuestra lengua en *Siervo libre de amor* (1439-40), de Juan Rodríguez de la Cámara, pero en el siglo XV se usaban más habitualmente los términos *historia* y *fábula.* Cervantes usó el vocablo en sus *Novelas ejemplares,* pero no llamó así al *Quijote*.

El equivalente de la palabra *novela* en otras lenguas occidentales procede, a diferencia de lo que sucede en español, del étimo *roman: roman* en alemán y francés, *romanzo* en italiano. El inglés, igualmente, utiliza *romance,* palabra de traducción imposible al español, dado que ese vocablo es el mismo que utilizamos para definir una determinada forma en verso. *Romance* sería, para los críticos anglosajones, una historia de tema fantástico o de aventuras, mientras que *novel,* a partir del siglo XVIII, se considera un retrato de la realidad. Las diferencias entre uno y otro conceptos se han ido difuminando con el paso del tiempo.

No resulta fácil asumir una definición incontrovertible de la novela, entre otros motivos porque siempre ha habido mezclas de difícil consideración: *La Celestina,* la novela epistolar del siglo XVIII, las novelas dialogadas de Galdós y Baroja, por no hablar del siglo XX. En términos simplificadores, podríamos decir de una novela que es un relato extenso en prosa donde se narra lo que sucede a unos personajes en ciertos momentos y lugares.

Todo tipo de temas, personajes y estructuras es posible en el género. Personajes, acción, tiempo, espacio, descripción y, muchas veces, diálogo lo definen. Tal dispersión ha dificultado mucho, históricamente, su definición precisa. La teoría literaria anglosajona ha considerado tradicionalmente que la novela como tal debe superar las 35.000 palabras; si baja de ahí, estaremos ante una novela corta.

2.2. Historia. 2.2.1. Desde los orígenes hasta el siglo XIX. Los críticos discrepan sobre la fecha de nacimiento de la novela, que aún no existía cuando Aristóteles escribió su *Poética*. En la Grecia de la época helenística, a diferencia de lo que sucedía con otras manifestaciones literarias, la novela era percibida como mero pasatiempo, a medio camino de la Historia en lo formal y de la comedia en lo temático. Caritón fue, posiblemente, el primer novelista de la historia, aunque sean más conocidos los textos de Longo de Lesbos y Heliodoro: *Dafnis y Cloe*

y *Etiópicas,* respectivamente. También en la Roma antigua se encuentran muestras novelísticas, como *El asno de oro,* de Apuleyo.

Uno de los subgéneros literarios medievales es el *roman,* nacido en las cortes francesas en torno a 1150. Su registro lingüístico era culto, desarrollaba temas maravillosos y estaba vinculado a la historia, básicamente francesa, y a la lírica trovadoresca. Lo cultivaban, generalmente, clérigos que vivían en las cortes y que habían aprendido a escribir traduciendo del latín. Fueron muy conocidos el ciclo de la materia de Bretaña, también llamado *del rey Arturo,* y el de Francia o *de Carlomagno.* Con Chrétien de Troyes, autor de *El caballero del león,* escrita en el siglo XII, se alcanzó la mejor síntesis de los diferentes elementos que distinguían la novela. En el XIII esta podía estar escrita en verso o en prosa, pero desde finales de esa centuria únicamente se hacía de la segunda manera. El siguiente paso en la Europa medieval fueron libros de caballerías como *Amadís de Gaula* (1508), de Garci Rodríguez de Montalvo.

La novela picaresca alteró el paradigma hasta entonces vigente: el idealismo desaparece aunque se mantiene el carácter episódico del texto, como sucede en el *Lazarillo de Tormes.* En los siglos de Oro novela y épica empiezan a diferenciarse como subgéneros distintos. Así lo percibió Cervantes al sustituir al héroe sin fisuras de la épica medieval y sus sucesores tópicos de los libros de caballerías por un personaje creíble, humano y contradictorio.

Así fue como se creó la novela moderna, aunque la crítica anglosajona tienda a considerar como tal la que parte de los escritores ingleses de los siglos XVIII y XIX: Samuel Richardson, Henry Fielding, Daniel Defoe, Walter Scott, Charles Dickens, William M. Thackeray. Todos ellos, en cualquier caso, tuvieron muy en cuenta la lección cervantina.

En la novela realista del siglo XIX el narrador no solo es omnisciente sino omnipresente, incluso si está escrita en primera persona, porque el personaje aparece como portavoz del autor. El narrador es prácticamente todopoderoso y nos revela hasta la interioridad de los personajes.

La novela francesa cambió esta concepción para acercarse a una visión más objetiva de la realidad. Y así, Stendhal pone el espejo a lo largo del camino para reflejar la vida de los personajes, interesándose por lo documental y lo descriptivo y abriendo la vía que conducirá al Naturalismo. Gustave Flaubert pretendía descubrir la interioridad del personaje disimulando la presencia del narrador, para lo que usó el

estilo indirecto libre: el narrador ya no era necesario como intermediario, lo que hacía que el lector cobrara un papel más relevante.

2.2.2. Siglos XX y XXI: innovaciones formales y temáticas. El siglo XX abrió muchas perspectivas, manteniendo modelos anteriores, alterándolos o rompiendo con ellos (Baquero Goyanes: 1989). Desde principios del siglo XX, sobre todo a partir de los años veinte, el concepto de novela cambió radicalmente: es la época de *En busca del tiempo perdido* (1913-27), de Marcel Proust, *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann*, Los monederos falsos* (1925), de André Gide, *El proceso* (1925), de Franz Kafka, *Contrapunto* (1928), de Aldoux Huxley, *El lobo estepario* (1928), de Hermann Hesse, *El amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence*, El ruido y la furia* (1929), de William Faulkner, y *El hombre sin atributos* (1930-42), de Robert Musil. Todas ellas son obras en las que se dan en abundancia los elementos característicos de la novela más innovadora del siglo XX.

A partir de esos decisivos años veinte quedaron abiertas todas las posibilidades de exploración del género, incluido el experimentalismo más extremo, lo que no significa que no hayan sobrevivido, sobre todo destinados a un público poco amigo de innovaciones, los modelos realistas.

El modelo realista decimonónico se vio desde entonces alterado por numerosos cambios, tanto en lo formal como en lo temático. El origen estuvo, probablemente, en *La metamorfosis* (1915), de Kafka: novela abierta, prácticamente sin tema y que refleja un mundo incongruente e incierto. El paso decisivo se dio con *Ulises* (1922)*,* novela simbólica, mítica e intelectual que introduce el monólogo interior y la reducción temporal a solo 18 horas. Joyce fracciona la historia, convierte en antihéroe al tradicional héroe y hace que el único hilo conductor de la narración sea el propio protagonista. Todo ello utilizando técnicas variadas y una lengua de múltiples registros que no excluye arcaísmos y cultismos.

Las innovaciones formales aportadas a la historia de la novela por el siglo XX son muy numerosas. Antes únicamente es posible registrar ejemplos aislados de ruptura de las convenciones del género: en *Tristram Shandy* (1759-68)*,* de Laurence Sterne, el relato no progresa, sino que va hacia atrás, porque el narrador aún no ha nacido; hay capítulos de una o dos líneas o en blanco, múltiples digresiones, dibujos, mezclas de distintos tipos de letra… Lewis Carroll escribe el undécimo capítulo de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871) en una sola línea. En la primera página de este mismo libro *se* reducen las

aventuras del personaje a movimientos de una partida de ajedrez y unos versos se reproducen de forma invertida: solo es posible leerlos si se ponen ante un espejo.

Así puede resumirse la evolución formal de la novela occidental de los siglos XX y XXI:

a. La estructura lineal se ha visto sustituida por la **quiebra del orden.**

b. La **técnica contrapuntística** asocia líneas narrativas que no contrastan entre sí, sino que se hacen solidarias: *Contrapunto*.

c. La novela ya no es cerrada, sino **abierta,** porque carece muchas veces de desenlace claro: *La metamorfosis.*

d. La **novela colectiva** sustituye en muchos casos al personaje individual por el entramado social, del que aquel no es más que una pieza: *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos, *Los caminos de la libertad* (1945-49), de Jean Paul Sartre. Para definir este tipo de novela se utiliza en muchos libros la palabra *unanimismo*. Se trata de utilizar una técnica simultaneísta no muy diferente de la empleada por Cervantes en el *Quijote* cuando buscaba un efecto de coincidencia de los hechos en el tiempo. En el siglo XX el realismo socialista produjo bastantes novelas colectivas, ninguna de ellas memorable. Al margen de él, obras de Camilo José Cela como *La colmena* (1951) o *San Camilo 1936* (1969) pueden ponerse como ejemplos de novelas colectivas españolas.

e. En la novela tradicional lo habitual era que la duración del tiempo de la historia fuese mayor que el de la lectura. El tiempo era lento, las descripciones detalladas, los diálogos abundantes y, en fin, múltiples las situaciones. En la novela del siglo XX **se experimenta con el tiempo,** que alcanza una extraordinaria densidad. Proust reduce la importancia de la historia en favor de la evocación temporal subjetiva, con lo que se rompe la linealidad cronológica. El tiempo es psicológico, no lineal: *En busca del tiempo perdido* es un intento de recuperar el pasado a partir de sensaciones leves como los olores, los sonidos y los sabores, que evocan hechos anteriores que a su vez son el origen de otra impresión, que a su vez… Además, el tiempo se formaliza de otra manera; por ejemplo, con monólogos interiores: es más subjetivo e interior que objetivo, rompiéndose la continuidad cronológica y entrecruzándose los planos temporales. El tiempo se reduce

equilibrándose, como en el teatro, el del narrador y el de la narración en ejemplos españoles como *La colmena, El Jarama* (1955), de Rafael Sánchez Ferlosio, *Dos días de setiembre* (1962), de José Manuel Caballero Bonald y *Cinco horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes (Villanueva: 1994). *Ulises* se desarrolla en menos de un día. El tiempo se difumina en *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Incluso se anula por completo: de los siete capítulos de *La celosía* (1957), de Alain Robbe-Grillet, cuatro empiezan con la palabra *ahora*, lo que dificulta emplazar cronológicamente la acción. Más radicales aún en la ruptura con las convenciones cronológicas del género se mostraron Virginia Woolf, Faulkner o Michel Butor, autor de *El empleo del tiempo* (1956).

f. La **relación del narrador con sus personajes cambia.** Aquel era omnisciente en el siglo XIX, se mostraba capaz de analizar pensamientos y sentimientos de sus personajes porque sabía más que ellos. A principios del XX empieza a considerarse que la omnisciencia no podía ser un modo de conocimiento natural, dado que el hombre carece del don de la ubicuidad y, además, no puede penetrar en las intimidades de otra persona. Además, una visión tan parcial difícilmente abarcaría la complejidad de un problema. De manera que el nuevo narrador tendió a ocultarse, a abdicar de su omnisciencia en favor de varios puntos de vista.

g. El concepto de **perspectivismo** narrativo, sustituto de la antigua omnisciencia, aparece por primera vez en 1866, pero lo difundió Henry James en un prólogo de 1907. Aunque en España podría ejemplificarse ya en el *Lazarillo* y el *Quijote,* y después en novelas de Galdós como *La incógnita* (1888) y *Realidad* (1889), en las que se proporcionan versiones distintas de los mismos hechos, el concepto adquirió toda su trascendencia en el siglo XX.

h. Al margen del precedente de Edouard Dujardin en *Han cortado los laureles* (1887), el primer uso continuado e influyente del **monólogo interior** puede atribuirse a Joyce. Está muy influido por el descubrimiento, por Sigmund Freud, del subconsciente. Puede definirse el monólogo interior como la expresión inconsciente del personaje, tal como fluye su pensamiento, y pretende representar el contenido mental y los procesos psíquicos de forma inarticulada, sin elaboración. Enlaza, pues, con la escritura automática del Surrealismo. Claro está que la eliminación del narrador resulta puramente teórica, porque en realidad alguien está seleccionando,

ordenando y trasformando en palabras ese pensamiento aparentemente caótico.

i. El **flujo de conciencia** no se distingue con facilidad del monólogo interior e incluso hay tratadistas, sobre todo en la tradición crítica hispánica, que los funden en uno solo. El concepto fue acuñado por William James en *Principios de psicología* (1890) y consiste, si se acepta la diferenciación con respecto al monólogo interior, en una intensificación de este. Lo caracterizan la ausencia de verbos y la asociación de ideas inconexas, que solo tienen sentido en la mente del personaje: el lenguaje se desintegra hasta hacerse casi irreconocible la idea, de modo que quedan únicamente palabras sueltas sin conexión entre sí, unidas por puntos suspensivos que resaltan el desorden mental y la pérdida de conciencia.

j. Se generaliza en la novela del siglo XX la **desaparición de la estructura capitular:** el texto puede carecer de división entre sus partes, reducirla a espacios en blanco, como en *Tiempo de silencio,* de Luis Martín-Santos o, incluso, constar de una sola frase.

k. La **tipografía** también experimenta alteraciones, porque marca la existencia de distintos discursos, diferentes voces, tiempos diversos. Enrique Jardiel Poncela juega con ella en sus novelas y Ramón Pérez de Ayala usa la doble columna en *El curandero de su honra* (1926) para describir hechos simultáneos acontecidos en las vidas de dos personajes. En fin, cualquier tipo de presentación es posible en la narrativa experimental de los años sesenta y setenta del pasado siglo. En cuanto a la puntuación, o es heterodoxa o desaparece, como ocurre en el monólogo interior. En *Parábola del náufrago* (1969), de Delibes, cada signo de puntuación es sustituido por la palabra que lo designa y en *Reivindicación del conde don Julián* (1970), de Juan Goytisolo, solo se emplean los dos puntos. En fin, dibujos, como en *Tres tristes tigres* (1964), de Guillermo Cabrera Infante, completan el texto, con una función tan ilustrativa como la de este.

l. El lector se ve forzado, muchas veces, a organizar el material de la novela, convirtiéndose, de alguna manera, en **coautor** de la misma. En *¡Absalón, Absalón!* (1936), de Faulkner, se proporciona al final una tabla de personajes para orientar al lector. *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, permite dos lecturas, ambas sugeridas por el creador: la tradicional y otra, con más capítulos, que añade la reflexión metaliteraria. La abundancia de elipsis obliga al lector a

completar las lagunas y a veces en los diálogos no sabemos quién habla, como sucede en las novelas conductistas de Juan García Hortelano.

m. La interrelación de la novela con **otras artes** se ha intensificado en el siglo XX, especialmente con el cine, del que dependen nuevas técnicas narrativas, como el montaje en secuencias, el ritmo retardado o acelerado, los planos largos y cortos y el fundido encadenado. No pocos novelistas han sido también directores de cine: Robbe-Grillet o Marguerite Duras en Francia, Gonzalo Suárez o Jesús Fernández Santos en España. En menor medida se detecta la influencia de la música, perceptible en la organización de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* (1926): adagio, presto, coda. Un capítulo de *La saga / fuga de J.B.* (1972), de Gonzalo Torrente Ballester, se titula "Scherzo y fuga", y al ritmo de esos movimientos musicales pretende el autor adaptar el estilo y el tema del texto. *Cuarteto de Alejandría* (1957-60), de Lawrence Durrell, es un conjunto de cuatro novelas con los mismos temas y personajes, a manera de variaciones, y *Contrapunto* toma el título de un elemento musical.

Ligadas a las anteriores están las innovaciones de carácter temático, que pueden resumirse en la siguiente exposición.

a. La novela del siglo XIX reflejaba un mundo más o menos estable en el que tiempo y espacio aparecían muy precisados y los personajes se mostraban coherentes, porque tenían objetivos claros: amor, ambición, vanidad… En definitiva, su conducta era previsible. El mundo de la novela moderna, sin embargo, es **inseguro e inestable,** porque ya no hay juicios inapelables ni verdades absolutas, sino parcialidad, ambigüedad y relativismo. Si la novela tradicional aspiraba a presentar el mundo en toda su extensión, la moderna ofrece otro fraccionado al que accedemos solo parcialmente.

b. El novelista decimonónico quería describir objetivamente el mundo externo, mientras que el del siglo XX se interesa por el misterio de la existencia humana, internándose en las profundidades del **subconsciente y el inconsciente.** Es una novela muchas veces tenebrosa, fantasmal, onírica, como la de Kafka o, en una parte de sus páginas, la de Ernesto Sábato: el psicoanálisis ha abierto las puertas a nuevas realidades. Se consigue así mayor verosimilitud, porque la realidad objetiva es una suma de subjetividades. A los personajes los conocemos no

tanto por los datos externos como por los que ellos mismos nos proporcionan.

c. Para la mayoría de los lectores de una novela el elemento fundamental es la historia, lo que se cuenta. Pero en la nueva novela esta carece de importancia. **La fábula se quiebra,** porque no hay acontecimientos ordenados de acuerdo con la relación causa-efecto, sino asociaciones, recuerdos y reflejos. Es decir: no importa el *qué,* sino el *cómo*. De ahí que Proust, por ejemplo, conceda la misma importancia a los hechos relevantes y a los insignificantes.

d. La novela tradicional estaba protagonizada por un héroe cuyo nombre ha quedado fijado en el imaginario colectivo: Robinson Crusoe, Werther, David Copperfield, Raskólnikov, Karamázov, Madame Bovary, Ana Karénina, Ana Ozores, Fortunata y Jacinta. Se trataba de un personaje que se afirmaba frente al mundo y tenía carácter, personalidad. El moderno, por el contrario, es más bien un **antihéroe** angustiado, vulgar y atormentado, difícil de comprender. El protagonista decimonónico pertenecía a la clase media o burguesía, mientras que el del siglo XX puede proceder de cualquier grupo social o ser de cualquier condición: Pascual Duarte, el protagonista de *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Cela, es un criminal confeso. Pero aún más relevante que todo lo anterior es el hecho de que el personaje del XX desaparezca e incluso pueda parecer que carece de psicología. Ha perdido su identidad, hasta el punto de que con Samuel Beckett cambia de nombre en la misma novela: *Molloy* (1951). El protagonista de Kafka no tiene rostro, pero tampoco nombre: se apellida, simplemente, K. en *El proceso* y *El castillo* (1926)*;* Faulkner llama de la misma forma a dos personajes diferentes en *El ruido y la furia;* en *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti, Brausen, el narrador, vive varias vidas.

e. La lógica y la razón por las que apostaba el siglo XIX quedan abolidas en el XX porque ya no hay coherencia y claridad, sino desorden, complejidad y caos. **La realidad se manifiesta oscura y contradictoria,** y por eso la trama es laberíntica y los personajes y escenarios se presentan de forma incompleta. Los personajes se comportan de forma incoherente e inconexa: son héroes y villanos alternativamente, o bien una suma de impresiones fugaces, como en las novelas de Woolf. El novelista francés Claude Simon dijo escribir sus libros con tintas de diferentes colores para así no perder la pista a sus propios personajes.

f. La novela del siglo XX **se intelectualiza,** al menos desde *Ulises,* donde se reflexiona acerca de temas artísticos y literarios. En la nueva narrativa de, por ejemplo, Mann, Huxley, Sartre, Beckett, Sábato hallan cabida la historia, el arte, la religión, la política: la novela es un medio de conocimiento. Incluso el sexo adquiere una dimensión metafísica, como sucede en los dos *Trópicos* (1934 y 1938), de Henry Miller.

g. La novela más intelectual del siglo XX asume un **sentido mítico o simbólico,** porque tiene un significado oculto que está más allá de la superficie realista. *El castillo* podría ser una alegoría de la vida humana, la búsqueda de lo que nunca se alcanza, y *El proceso,* otra de la anulación del individuo por fuerzas misteriosas. *El hombre sin atributos* es una reflexión sobre la decadencia del Imperio Austrohúngaro y *El señor de las moscas* (1954), de William Golding, un examen de las discordias entre los hombres y el dominio sobre ellos de los instintos. *Ulises* es una recreación de la *Odisea* homérica, con correspondencias exactas de personajes. *Bajo el volcán* (1947), de Malcolm Lowry, es una reflexión oculta sobre el pecado y la expiación, y está conformada por doce capítulos porque ese número tenía para el autor significado universal: los trabajos de Hércules, las horas, los meses, las campanadas de medianoche. Otro ejemplo de simbolismo notorio es *El señor de los anillos* (1954-55), de J. R. R. Tolkien, novela fantástica que es, al mismo tiempo, una lección sobre la lucha entre el Bien y el Mal, escrita por un católico ferviente que quiere contar una historia al mismo tiempo que desea trasmitir una enseñanza moral. De manera más directa, el mito puede ser un punto de partida declarado, como en *Don Juan* (1963), de Torrente Ballester. En nuestros días no se ha perdido esa funcionalidad del mito como recurso narrativo: en *Los estados carenciales* (2002) Ángela Vallvey utiliza la *Odisea* para construir su novela.

h. Esa visión mítica se traslada a los **espacios**. El condado faulkneriano de Yoknapathawpha es el ámbito de pasiones que recuerdan la Biblia y la tragedia griega. Otros espacios célebres con características próximas al mito son el Macondo de Gabriel García Márquez, la Comala de Rulfo, la Santa María de Onetti, la Región de Juan Benet o la Celama de Luis Mateo Díez. Abundan en la novela del siglo XX espacios cerrados como el de *La montaña mágica. En el laberinto* (1959), de Robbe-Grillet, y *Opiniones de un payaso* (1963), de Henrich Böll, se desarrollan en una habitación. El enclaustramiento es, en estos y en otros muchos casos, símbolo de la angustia vital del hombre de nuestro tiempo.

i. La novela se convierte en el siglo XX en **acopio de géneros:** cartas, reportajes, memorias, autobiografías. La novela lírica de Proust o de Gabriel Miró conecta de manera evidente narrativa y poesía. La novela llega a convertirse en un *collage* formado por textos de diversa procedencia: *Señas de identidad* (1966), de Goytisolo, y *San Camilo, 1936* incluyen canciones, folletos turísticos, informes policiales. El hibridismo se ha impuesto en un marco en que la influencia del periodismo es capital, al menos desde *A sangre fría* (1965), de Truman Capote. Con la aportación del periodismo se ha creado un nuevo lenguaje novelístico, más directo y menos retórico. Histórica, por su condición de libro fronterizo entre el reportaje y la novela, fue *Los hijos de Sánchez* (1961), de Óscar Lewis, donde los miembros de una familia de mejicanos pobres relataban sus experiencias: las entrevistas están ordenadas por el autor, pero ¿puede considerarse dicho libro novela o es un documento antropológico / sociológico?

j. La novela del siglo XX es en muchos casos **autorreferencial:** habla de sí misma o del propio subgénero: *Contrapunto, Los monederos falsos,* en España *El mercurio* (1968), de José María Guelbenzu. La intertextualidad supone la incorporación de citas procedentes de libros del propio autor o de otros: así, los versículos bíblicos de *Cinco horas con Mario*. En el conjunto de la producción de un autor se dan intertextualidades como, en Cortázar, la de *62, modelo para armar* (1968), inspirada en el capítulo 62 de *Rayuela.* En realidad, ya en la novela decimonónica muchos personajes procedían de otras obras, del mismo autor, como sucede frecuentemente en *La comedia humana,* de Honoré de Balzac, o en Galdós, una de cuyas novelas, por cierto, figura, parcialmente reproducida, en el capítulo 34 de *Rayuela*.

k. El máximo grado de innovación lo ha alcanzado en el siglo XX la **novela experimental,** muy relevante fuera de España en los años sesenta y aquí sobre todo en la primera mitad de los setenta. La antinovela supone la destrucción consciente del género: es la novela que se destruye al mismo tiempo que se construye, la que no se hace porque no puede hacerse, la novela contra la novela. Incluso puede destruirse el formato *libro:* una novela de Marc Saporta, *Composición n.º 1* (1962), se presentaba en 144 páginas sueltas, que el lector habría de ordenar a su gusto. En España, *Juego de cartas* (1964), de Max Aub, es un estuche de naipes que deben barajarse y que constan de texto por una cara y un dibujo por la otra, y Benet presentó la única y extensa frase de *Una meditación* (1969) en un rollo que giraba alrededor de un eje.

2.3. Elementos de la novela. 2.3.1. El autor real. En la novela del siglo XIX autor y narrador tendían a confundirse. El autor real no debe confundirse con la voz narrativa presente en el texto, aunque una y otra pueden identificarse parcialmente: es habitual que el autor se desdoble en varios personajes y que, en consecuencia, cada uno de ellos lo contenga en parte. El autor real, pues, no puede ser objeto del análisis del texto, porque está fuera de él.

El concepto de *autor implícito* fue introducido por Wayne C. Booth en *La retórica de la ficción* (1961) para designar una voz intermedia entre el autor real y el narrador: el lector crea a través de la lectura una imagen *moral* del autor, porque este, de una u otra manera, siempre se hace presente en el texto. Se trata, en definitiva, de la voz del discurso que participa de la estructura como sujeto que trasmite mensajes o contenidos ideológicos, hace comentarios sobre los personajes y proporciona información complementaria.

2.3.2. El narrador. Es el eje de la novela: sin él, esta no existe, porque la historia la cuenta alguien, un *alguien* que puede ser un personaje. El narrador, pues, se sitúa entre el autor y el lector. No tiene una personalidad sino una misión: aportar información sobre la historia. Puede superponerse a un personaje, aunque no confundirse con él. Es posible que el narrador no sea fiable, bien porque su conocimiento sea limitado, bien porque esté personalmente involucrado en lo que cuenta, bien porque se contradiga. Es habitual distinguir los siguientes tipos de narrador:

a. **Autodiegético.** *Autodiégesis* es el concepto que ha sustituido en la teoría literaria al más tradicional de relato autobiográfico. El narrador relata experiencias de su propia vida: *Lazarillo de Tormes, La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes*, San Camilo, 1936* o *Reivindicación del conde don Julián*. El narrador autodiegético es el sujeto principal de la acción que se cuenta, pero no por ello es obligada la primera persona.

b. **Homodiegético.** El personaje es testigo de los hechos, participa de ellos y cuenta su propia historia o las de otros personajes con los que está vinculado.

c. **Extradiegético.** Cuenta los hechos desde fuera del relato, situándose en un nivel superior al de la historia que narra. Su característica es la objetividad y por eso usa habitualmente la tercera persona.

d. **Heterodiegético.** No participa en la historia.

e. **Intradiegético.** Se sitúa al mismo nivel en que se encuentra la historia.

f. **Hipodiegético:** narra una historia que está dentro de la historia principal.

Las combinaciones entre estas fórmulas son varias: hetero-extradiegético, es decir, narrador omnisciente; homo-extradiegético o narrador que es un personaje exterior a la historia que narra; homo-intradiegético o narrador presente en la historia y que participa en ella; hetero-intradiegético o narrador presente en la historia pero que no participa en ella.

2.3.3. El texto. Algunos de los conceptos básicos manejados por la teoría de la novela en las últimas décadas son los siguientes.

a. **Diégesis.** Es el mundo ficticio, el universo espacial y temporal de los personajes, acontecimientos y situaciones de una historia. Hablamos de relato metadiegético cuando en él se habla en la propia novela.
b. **Paratexto**. Es el conjunto de elementos verbales que acompañan al texto propiamente dicho: títulos, ilustraciones, notas.
c. **Narratario.** Es el destinatario interno ficticio de la narración: Vuestra Merced en el *Lazarillo* o Aureliano, lector de los papeles de Melquíades en *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez.

2.3.4. El personaje. Se presenta ante el lector de cuatro formas.

a. **Por sí mismo:** con un diario íntimo, como en *La náusea* (1938), de Sartre, o mediante un monólogo interior, una carta o unas memorias, como sucede en *Nada* (1945), de Carmen Laforet, o en *Cinco horas con Mario*.
b. **Mediante otro personaje,** por la vía del diálogo.
c. **A través de un narrador heterodiegético,** como ocurre en la narración épica o en la realista.
d. **De una manera mixta,** mediante la combinación de las tres fórmulas, como sucede más frecuentemente; por ejemplo, en *La Regenta* (1884-85), de Clarín.

Para la historia quedó la distinción clásica (fechada en 1927) de E. M. Forster (2003) entre **personajes planos y redondos.** Los primeros son tipos, a veces caricaturas, y están construidos en torno a una única idea o cualidad; los segundos son los capaces de sorprender y convencer. Es una clasificación parecida a la de Unamuno: personajes rectilíneos, que mantienen un comportamiento uniforme, y agónicos, que se debaten entre alternativas. También puede hablarse, como en el teatro, de personajes principales o protagonistas y secundarios o deuteragonistas.

Sobre todo, en la novela contemporánea, no siempre es fácil distinguir al héroe, que, al menos en principio, es el personaje principal. Se trata de un personaje que aparece frecuentemente en los momentos más importantes de la historia, solo o acompañado, y se expresa a través de monólogos; es quien más relaciones mantiene con otros personajes. La novela de los siglos XX y XXI ha difundido hasta extremos antes desconocidos la figura del antihéroe.

2.3.5. El lector. Los conceptos modernos más manejados en las últimas décadas son los siguientes.

a. **Lector empírico.** Es el lector real que tiene cualquier novela.
b. **Lector implícito.** Está presente en todos los textos narrativos, porque forma parte esencial de ellos: es el lector interno.
c. **Destinatario interno.** Siempre es conocido y preciso. Puede ser ficticio, como Vuesa Merced en *El Lazarillo,* o verdadero, como el que encontramos en las cartas.
d. **Destinatario externo** o *virtual* o *lector explícito.* Aparece de manera expresa en el relato, como sucede habitualmente en la novela anterior al siglo XX, donde encontramos frecuentes apelaciones al lector. Es el que encontramos en las memorias.
e. **Destinatario oscilante.** Es el que encontramos en textos como el *Diario* (1947) de Ana Frank.

2.4. Conceptos teóricos fundamentales. 2.4.1. Punto de vista. También recibe las denominaciones de **focalización** o **perspectiva** desde la que se narra. Los puntos de vista, que pueden mezclarse en la misma novela, son, según Norman Friedman (1955):

a. **Editorial** o **autorial.** La perspectiva es ilimitada, porque los acontecimientos no solo se presentan, sino que se comentan y critican, al igual que las reacciones, ideas y emociones de los personajes. Hay un autor por encima del narrador, autor que hace

apelaciones constantes al lector, imponiéndole su lectura, como ocurre en la novela decimonónica.

b. **Neutral.** Desaparece el autor omnímodo, porque no interviene directamente en el relato, sino que utiliza la tercera persona, aunque sigue sabiéndolo todo sobre los acontecimientos y los personajes.

c. **Omnisciente selectivo múltiple** o **multiselectivo.** La historia llega al lector tal como figura en las mentes de los personajes, sin que se escuche a nadie más; el autor no dirá nada que no esté avalado por la perspectiva de ellos.

d. **Omnisciente selectivo.** La diferencia con respecto al anterior es que se da con un solo personaje.

e. **El yo como testigo.** El punto de vista es limitado: el autor renuncia a la omnisciencia y delega en una primera persona que no es el personaje principal.

f. **El yo como protagonista.** La narración en primera persona corre a cargo del protagonista.

g. **Modo dramático.** En él los hechos se limitan a lo que los personajes hacen y dicen, y las presentaciones por el autor se parecen a acotaciones escénicas, como sucede en algunas novelas de Galdós y Baroja.

h. **Modo cinematográfico.** Aparentemente, el autor no selecciona nada: es el objetivismo absoluto, que rechaza rotundamente la introspección en las mentes. Predominan el diálogo y el modo indicativo, se producen muchas lagunas y el lector debe participar; su método es el conductismo, en inglés llamado *behaviourism.*

Todo ello puede resumirse de la siguiente manera.

a. Autor omnisciente y omnipresente.
b. Autor recluido en las mentes de uno o más personajes.
c. Autor como observador conductista con una cámara.
d. Novela en primera persona.

O, concentrando aún más:

a. perspectiva interna, correspondiente a un personaje que participa en la fábula como actor;
b. externa, la de un agente anónimo situado fuera de la fábula.

2.4.2. Voces de la novela. Son muchas las posibilidades, especialmente a partir del extraordinario desarrollo registrado por el género a lo largo del siglo XX (Tacca: 1989). Debe partirse de una idea elemental: no siempre la primera persona es subjetiva y no siempre la tercera es omnisciente. Pouillon (1970) hablaba de:

a. la **visión *con,*** propia de un solo personaje que se convierte en centro de la narración;

b. la **visión *por detrás,*** en la que el autor se aparta de su personaje para verlo objetivamente;

c. la **visión *por fuera,*** que se interesa por la conducta, apariencia física y ambiente en tanto en cuanto que revelan una psicología.

La narración en tercera persona es, aparentemente, signo de objetividad. Sin embargo, puede corresponderse con la conciencia de la primera. Por ejemplo, *El castillo* empezó a escribirse en primera persona, pero terminó publicándose en tercera, aunque conservando la conciencia de la anterior versión.

De la misma forma, la narración en primera persona, aparentemente, es señal de subjetividad y, sin embargo, puede ser tan objetiva como la tercera. Así, en *El extranjero* (1942), de Albert Camus, la narración en primera persona no nos permite saber, por su absoluta frialdad, qué piensa o siente el protagonista.

El siglo XIX utilizó ambas, a las que se añadió en el XX, a partir de *La modificación* (1957), de Butor, la infrecuente segunda, implicando al lector y haciéndolo sentirse protagonista. En la literatura en español son ejemplos muy relevantes de uso de la segunda persona *Señas de identidad* y *La muerte de Artemio Cruz,* donde se usan las tres personas para referirse al mismo personaje y así ofrecer perspectivas distintas.

No es fácil analizar casos complicados, y no necesariamente del siglo XX. En *Pepita Jiménez,* por ejemplo, por probable descuido de su autor, Juan Valera, terminamos sin saber quién narra en "Paralipómenos", segunda parte de la novela. ¿Desde dónde y cómo se escriben los monólogos de varias novelas de Faulkner, si resulta que sus protagonistas ya están muertos: *El ruido y la furia, Mientras agonizo* (1930)? Lo mismo puede afirmarse de *El extranjero.* Y ¿cómo escribe tan primorosamente el Pascual Duarte de Cela si apenas ha ido a la escuela?

2.4.3. Otros conceptos teóricos relevantes. Algunos de los más difundidos en la teoría de la novela, desde al menos los años sesenta, son los siguientes (Sauvage: 1982; Bourneuf y Ouellet: 1981).

a. **Fábula.** Es la serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados entre sí y que unos actores causan o experimentan; o sea, la secuencia cronológica de los hechos, dispuestos en sucesión temporal. En la terminología anglosajona clásica de Forster, *story*.

b. **Historia.** Es una fábula presentada de cierta manera, como producto de una determinada ordenación. En la terminología de Forster y otros autores anglosajones, *plot,* ordenación o forma en que el narrador dispone los acontecimientos y los concatena, con una causalidad por medio. Sería, en una traducción aproximada, la **trama.**

c. **Discurso.** Si la historia viene a ser el contenido, el discurso es su expresión, su forma, y a diferencia de lo que sucede en la historia, no tiene por qué ser lineal.

d. **Intriga.** Es la trama interna de una historia y se refiere solo a la acción, mientras que la historia comprende también a los personajes.

e. **Acción.** Es el juego de fuerzas, opuestas o convergentes, que aparecen en una novela.

f. **Estructura.** Es la forma en que están dispuestos y organizados, más allá de las palabras, los elementos de la novela. Se corresponde con la antigua *dispositio.* Se articula, básicamente, gracias a la técnica y el lenguaje, y es el resultado de la concurrencia de todos los elementos de la novela, fundamentalmente el espacio y el tiempo. De estructura de la novela comenzó a hablarse en los años ochenta del siglo XIX.

g. **Argumento.** Es el resumen o síntesis de la historia.

h. **Tema.** Es una síntesis del significado esencial: amor, guerra, viaje, aventura. Sumado al anterior, compondría la antigua *inventio*.

i. **Secuencia.** Es una unidad del discurso dotada de coherencia interna, pero no autónoma.

j. **Episodio.** Es un tramo de la acción dotado de cierta unidad parcial que permite distinguirlo de otros.

k. **Anacronía**, en terminología de Gerard Genette. Es la diferencia que se percibe entre la ordenación de la historia y la cronología de la fábula.

l. ***Flashback*** o **analepsis.** Es el procedimiento mediante el cual, rompiendo la secuencia cronológica, se parte de una escena dada para llegar a otra anterior. Dicho de otra manera, es una anacronía hacia atrás.

m. **Prolepsis.** Se trata de una anacronía hacia delante.

2.5. Clasificaciones de la novela. Los subgéneros novelísticos son muy numerosos. Algunos han tenido un carácter coyuntural: propios de un determinado tiempo histórico, desaparecieron al hacerlo aquel. Otros, sin embargo, han sobrevivido hasta hoy mismo, como sucede con la novela de aventuras. Pueden establecerse dos clasificaciones, cuyos componentes se interrelacionan: de orden temático y de carácter estructural o formal. Mezclando distintas fuentes, puede proponerse esta ordenación necesariamente incompleta.

2.5.1. Clasificación temática. Estas son algunas de las variantes temáticas de la novela (Amorós: 1985).

a. **De personajes o psicológica,** en la que la acción depende de aquellos, como en Proust.
b. **De acción,** en que esta se impone sobre los personajes, como ocurre en la novela de aventuras.
c. **De época,** en la que interesa mostrar las características y evolución de una sociedad o de una parte de ella. En sus mejores muestras, lo que se proporciona es un cuadro global que aspira a la consideración universal, como sucede en la majestuosa *Guerra y paz* (1865-69), de León Tolstói.
d. **Lírica, poética, simbólica** o **mítica,** como las novelas de Kafka, Woolf o Joyce, en las que se pretende profundizar en los mundos interiores del individuo mediante símbolos y alegorías.
e. **Intelectual,** portadora de ideas, como las de Mann o Huxley y, más tarde, la existencialista representada por Sartre y Camus. En España podría representarla Pérez de Ayala.
f. ***Bildungsroman*** o **novela de desarrollo, de aprendizaje** o **de formación,** que trata de la maduración intelectual, moral o artística

del protagonista, como de alguna manera ya sucedía en el *Lazarillo.* Es habitual en ella el empleo de la primera persona.

g. **Humorística.** Cuenta con gran tradición en el mundo anglosajón, desde Sterne hasta hoy, pasando por Dickens. En España su representación literariamente digna es más bien escasa: Wenceslao Fernández Flórez, Jardiel.
h. **Católica.** De moda en los años cincuenta del pasado siglo, pese al adjetivo, la mejor novela católica no pretende ser trasmisora de doctrina, sino que propone una reflexión sobre la conducta humana: George Bernanos en Francia, Graham Greene en Inglaterra.
i. **Social**, comprometida con la realidad y habitualmente vinculada con el pensamiento marxista. En España predominó en los años cincuenta del pasado siglo.
j. **Policíaca.** Muy característica del mundo anglosajón, donde el padre Brown ideado por Gilbert K. Chesterton la elevó a categoría metafísica, no ha dado grandes frutos en España. Las novelas policíacas del francés George Simenon son de carácter psicológico. En España, Eduardo Mendoza ha sometido el subgénero a una exitosa revisión paródica.
k. **De aventuras.** Ha soportado el paso del tiempo desde su creación en la Grecia antigua. Sus planteamientos se rastrean en infinidad de novelas de todas las épocas.
l. **De espionaje.** Es propia de un tiempo, el de la Guerra fría del siglo pasado, ya desaparecido. Lo más interesante de este tipo de novela es la frecuente difuminación de los límites morales en las conductas de quienes están a uno y otro lado de la contienda ideológica, como sucede en John Le Carré.
m. **De ciencia ficción,** tradicionalmente asociada al escapismo. Hay, sin embargo, novelas fantacientíficas muy relevantes en la historia, aunque sea en forma de antiutopías, como *Un mundo feliz* (1932), de Huxley, y *1984* (1949), de George Orwell.
n. **Rosa.** Mal considerada por la crítica, pero aplaudida por el público femenino, es el prototipo de novela escapista.

2.5.2. Estructural. Estos son algunos posibles modelos de estructuras de una novela.

a. **Episódica.** Es el modelo de la novela clásica: de caballerías, pastoril, bizantina, picaresca y muchas relativamente recientes, como *La colmena*. Frecuentemente se presenta con un viaje como eje, como sucede en *Las uvas de la ira* (1939), de John Steinbeck.
b. **Dramática,** en la que se borran los límites entre novela y teatro, como ocurre en algunas obras de Galdós y Baroja.

c. **Musical.** Desde principios del siglo XX se usan explícitamente referencias musicales, como en *Sinfonía pastoral* (1919), de Gide, *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* o *Contrapunto.* En *Cuarteto de Alejandría* Durrell usa el esquema de las variaciones musicales: mismo tema y mismos personajes, tratados de formas distintas.

d. **Colectiva,** modelo ya existente en el Naturalismo de Émile Zola y que es el seguido por el realismo socialista por un lado y por novelas como *Manhattan Transfer* o *La colmena,* por otro.

e. **Cerrada** o, por el contrario, de estructura **abierta.** En una novela policíaca normalmente se llega a la aclaración a partir del desorden, el misterio y la oscuridad previos. En los años cincuenta del pasado siglo el *nouveau roman* francés, sin embargo, partiendo no pocas veces del modelo de la novela policíaca, terminaba destruyéndolo y creando enigmas, no solucionándolos.

f. **Circular,** sin salida. *Finnegan's wake* (1939), de Joyce, consta de una sola frase cuyas últimas palabras enlazan con las primeras, igual que sucede en el monólogo de Molly Bloom con el que concluye *Ulises*. *Molloy* se divide en dos partes: en la primera, Molloy busca a su madre; en la segunda Morán busca a Molloy, sin que lleguemos a saber si hablamos del mismo personaje. En *La región más transparente* las tres frases con las que termina el libro son las mismas que cierran el primer párrafo del mismo.

g. **Concéntrica.** *En busca del tiempo perdido* va repitiendo una serie de motivos, como en ondas.

2.6. La reflexión teórica sobre la novela. 2.6.1. Historia. En los Siglos de Oro se debatió intensamente sobre el teatro y la poesía. No fue, sin embargo, hasta finales del XIX, a partir de las discusiones sobre el Naturalismo, cuando empezó a reflexionarse seriamente sobre el género *novela.* A Henry James se le considera el padre de los estudios teóricos sobre narrativa: fue el primer novelista occidental que reflexionó seriamente sobre la escritura de sus propias novelas.

La primera reflexión profunda de carácter colectivo sobre el género es la del Formalismo ruso, para el que no existe diferencia entre relato y novela. Para Boris Tomachevski, por ejemplo, esta es la acumulación de relatos con un personaje constante.

Para el teórico marxista Georg Lukács, reformulado años después por autores como René Girard o Lucienne Goldmann, la novela es la historia de una búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo también degradado, conformista y convencional. Existe, pues, una

ruptura entre el héroe y el mundo. La aventura del personaje está abocada al fracaso, porque la sociedad se encuentra gobernada por valores económicos. Si los valores del héroe épico coincidían con los del mundo, los del héroe de novela no encuentran sitio en el universo social en que vive. Lukács distinguía cuatro modelos en la novela occidental:

a. **Novela del idealismo abstracto,** distinguida por la actividad del héroe y por su conciencia demasiado estrecha para la complejidad del mundo: *Don Quijote, Rojo y negro* (1830), de Stendhal.

b. **Novela psicológica,** interesada por la vida interior: el héroe es pasivo, como ocurre en *La educación sentimental* (1869), de Flaubert.

c. **Novela educativa o de aprendizaje,** en la que la renuncia a la búsqueda problemática no implicaba la aceptación del mundo convencional ni el abandono de la escala de valores: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-96), de Johann Wolfgang Goethe.

d. Novela que **se aproxima a la epopeya:** *Guerra y paz*.

El **estructuralismo** aportó una nueva terminología. A partir de las primeras reflexiones de Vladimir Propp, Algirdas J. Greimas propuso un nuevo marco de denominaciones basado en el modelo funcional. La objeción que se puede oponer al modelo en cuestión es que funciona razonablemente bien en relatos breves, pero no en estructuras complejas como lo son las novelas (Villanueva: 1989).

En el modelo de Greimas, el ***actante,*** manera de denominar al antiguo personaje, es a su vez presentado en diferentes formulaciones, que pueden yuxtaponerse entre sí:

a. **Sujeto:** instancia generadora de acción.
b. **Objeto:** lo que el sujeto pretende conseguir.
c. **Destinador o emisor:** instancia que promueve la acción del sujeto.
d. **Destinatario:** instancia beneficiada por la acción del sujeto.
e. **Adyuvante o auxiliar:** actor que ayuda al sujeto.
f. **Oponente:** actor que se opone a la acción del sujeto.

La preocupación de los teóricos de los últimos decenios por la novela ha culminado en el desarrollo de una nueva disciplina, la **narratología** o teoría de los textos narrativos, muy influida por el estructuralismo de Genette (Bal: 1987).

Mijaíl Bajtín popularizó el *modelo dialógico o polifónico,* mediante el cual en un discurso novelístico interaccionan múltiples voces y diversos puntos de vista. El dialogismo implica una *heterofonía* o diversidad de voces, una *heteroglosia* o presencia de varios niveles de lengua, y una *heterología* o alternancia de variantes lingüísticas individuales. Otro de sus conceptos más conocidos es el de *cronotopo:* correlación entre relaciones espaciales y temporales en una novela.

3. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, Andrés (1985). *Introducción a la novela contemporánea.* Madrid: Cátedra. 8.ª ed.
- Bal, Mieke (1987). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra. 2.ª ed.
- Baquero Goyanes, Mariano (1988). *Qué es la novela. Qué es el cuento.* Murcia: Universidad.
- ----- (1989). *Estructuras de la novela actual.* Madrid: Castalia. 4.ª ed.
- Bobes Naves, María del Carmen (1993). *La novela.* Madrid: Síntesis.
- Forster, E. M. (2003). *Aspectos de la novela.* Madrid: Debate. 6.ª ed.
- Bourneuf, Roland, y Ouellet, Réal (1989). *La novela.* Barcelona: Ariel. 5.ª ed.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo.* Madrid: Síntesis.
- Pouillon, Jean (1970). *Tiempo y novela.* Buenos Aires: Paidos.
- Sauvage, Jack (1982). *Introducción al estudio de la novela.* Barcelona: Laia.
- Tacca, Óscar (1989). *Las voces de la novela.* Madrid: Gredos. 3.ª ed.
- Villanueva, Darío (1992). *El comentario de textos narrativos: la novela.* Gijón: Júcar. 2.ª ed.
- ----- (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Barcelona: Anthropos. 2.ª ed.

Email: info@preparadores.eu • Web: http://www.preparadores.eu