

Capítulo XI

LA NOVELA. OTROS GÉNEROS

I. DIFÍCIL DEFINICIÓN DE LA NOVELA

Todo aquel que se haya aproximado al género novelesco con intención de encontrar una definición del mismo no tiene más remedio que estar de acuerdo con las palabras de tan buen conocedor -y hoy referencia obligada en primerísimo lugar- de la novela como M. M. Bajtin, cuando dice:

"[...] nunca se llega a una fórmula de síntesis de la novela en cuanto género [...] los investigadores no aciertan a aislar un solo índice preciso y estable del género novelesco, sin hacer una salvedad que, de golpe, reduce a nada este índice" (1975: 445-446).

Consúltese la antología de opiniones que los novelistas han emitido sobre el género, hecha por M. Allott (1966), para comprobar rápidamente la variedad de aspectos implicados en una definición de la novela. Lo mismo puede comprobarse si se acude a los muy numerosos estudios sobre la novela, de los que en una rápida y primera relación, cabe recomendar los trabajos de Bobes (1993), Baquero (1993) Bourneuf y Ouellet (1972). Considera el que fuera profesor de la Universidad de Murcia, Mariano Baquero Goyanes (1993: 41), que la novela es el "más dúctil, flexible y huidizo de los géneros literarios".

Simplificando mucho, puede decirse que son **dos los caminos por los que se ha intentado llegar a la definición** del género novelesco: el de las **consideraciones de tipo histórico-filosófico**, y el de la **descripción formal**.

Por la **segunda vía**, la novela entra en el amplio campo de la "narrativa", o de los **géneros narrativos**, terreno en el que coincide con otros géneros: **pasados** unos (la **épica**, por ejemplo, como se vio en un capítulo anterior; y toda clase de **narración oral**); **actuales** otros (literarios o no literarios, como el teatro, el cine o la TV, por ejemplo).

En cualquier caso, la novela encuentra enormes dificultades para distinguirse netamente, por unos rasgos formales, de todo lo demás que también es narración. Recuérdese la famosa definición de E. M. Forster en la primera de sus conferencias publicadas con el título de *Aspectos de la novela*: "Cualquier obra de ficción con más de cincuenta mil palabras será considerada una novela en estas conferencias" (1927: 12).

Ejemplo de cómo la definición de novela, basada en una descripción externa, difícilmente puede aplicarse solamente a la novela, nos lo ofrece **Oscar Tacca**:

*"[...] un relato asumido por un **narrador**, en determinada forma o **persona (gramatical)** que alude a un **tiempo dado** y nos pone en contacto con ciertos **personajes**"* (1973: 12).

Por eso casi es un tópico ya referirse a la imposibilidad de definición de la novela, aunque todos sabemos muy bien calificar de 'novela' las obras que consideramos como

tales. Y tampoco son inútiles muchas de las observaciones que se hacen a propósito de su definición.

1. G. Lukács

Desde la decadencia del cultivo de la épica, en forma de poema épico o epopeya, **la novela se erige en representante de “lo épico” moderno**. Esto se ve en la teoría, desde el romanticismo, y tiene una expresión tópica ya en las muy conocidas apreciaciones de G. Lukács en su *Teoría de la novela* (1920). Hoy casi comprendemos mejor lo que es la novela por afirmaciones y observaciones del tipo de las que hace el investigador húngaro en su difundidísima obra:

- los **héroes novelescos** son seres que están **siempre buscando**, y esta continua búsqueda determina la forma de la novela;
- la novela aparece como **algo que está sucediendo, como un proceso**;
- se reconoce como necesario el **carácter extraño y hostil que el mundo exterior y el mundo interior presentan** uno para el otro;
- la **psicología del héroe novelesco** es el campo de actividad de **lo demoníaco**;
- la novela es la **epopeya de un mundo sin dioses**, y la forma de la **aventura**;
- componente fundamental del género es la **ironía**, que hace que el sujeto creador se disocie en mundo interior y exterior...

2. Lucien Goldmann

Puede intentarse una **explicación sociohistórica** de la novela fundándose en su problematicidad, y decir, con **Lucien Goldmann** (1964), que una **sociedad orientada a valores de cambio**, como es la actual, crea **individuos problemáticos** -los que busquen **valores de uso**- y así la **novela** -género caracterizado porque **sus héroes son individuos problemáticos**- está unida a la historia y desarrollo de la burguesía, sin ser conciencia real o posible de esta clase.

Narración del **mundo privado en tono privado** (Kayser, 1948: 480-482) es una caracterización que dice bien poco de sus propiedades formales. **Juan Ignacio Ferreras** (1976: 412-413) puede, haciéndose eco de las ideas de L. Goldmann, intentar la definición de la novela como la **historia escrita de las relaciones problemáticas**, y en su movimiento constitutivo, **entre un individuo y un universo**.

II. CLASES DE NOVELA

No faltan las clasificaciones de tipos de novelas. En 1826, en la etapa final de la teoría neoclásica española, **José Gómez Hermosilla** distingue novela **histórica, familiar y epistolar**. Veamos algunos ejemplos de clasificación.

1. G. Lukács

G. Lukács (1920) distingue:

— la novela del **“idealismo abstracto”**, del personaje demoníaco con conciencia demasiado estrecha para la complejidad del mundo (*Don Quijote; Rojo y Negro* (1830), de Stendhal);

- en segundo lugar, la novela “**psicológica**”, con héroe positivo cuya alma es demasiado amplia para adaptarse al mundo (*La educación sentimental* (1869), de Gustave Flaubert);
- en tercer lugar, la novela “**educativa**” de la renuncia consciente (*Wilhelm Meister* (1795), de Wolfgang Goethe).

2. W. Kayser

W. Kayser (1948: 482-89), partiendo de los tres aspectos sustanciales de la épica, habla de **tres géneros** novelescos:

“Acontecimiento, personaje y espacio son los tres estratos sustanciales de toda épica; si uno de ellos cobra forma y se hace portador, entonces resulta un género. En otras palabras: los tres géneros de la novela son: la novela de acontecimiento, la novela de personaje y la novela de espacio” (1948: 482).

La *novela de acontecimiento* es la que más fácilmente presenta un carácter de unidad y es la primera que apareció: la novela griega es de esta clase. Se caracteriza por **motivos** como: “*naufragios, ataques a mano armada, cautiverios, tiranos encolerizados, confusiones debidas a disfraces, etc.*”. La novela de terror es un tipo que influye en la novela de Balzac o Dostoyevski, o en la novela histórica de Walter Scott.

La *novela de personaje* tiene un protagonista único, y Cervantes fue el genio “*que fundó la novela moderna, desde este punto de vista*”, pues “*dio a su personaje aquella plenitud de esencia, profundidad y armonía que hace de su obra el inmortal representante de la novela de personaje*” (1948: 484). Otro camino de la novela de esta clase es la *autobiografía*, que tiene en las *Confesiones* de San Agustín un conocido ejemplo. Tipo esencial de novela es también la *novela de formación*, en la que el desarrollo lleva “*a un estado de madurez definitiva, de acuerdo con las disposiciones íntimas en que el protagonista ha desarrollado sus capacidades en un todo armónico*” (1948: 485).

La *novela de espacio* se constituye con la *novela picaresca*, y es también España la cuna de este género. La novela quizá más importante de la primera oleada del género picaresco es, según W. Kayser, *El aventurero Simplex Simplicissimus* (1.ª ed. 1669), de Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen (1625?-1676). La novela de espacio se caracteriza porque:

“Lo que importa es la exposición del mundo múltiple y abierto. El carácter de mosaico, la adición, es el necesario principio constructivo, y la abundancia de escenarios y personajes nuevos constituye una característica intrínseca” (1948: 486).

La segunda oleada de novela picaresca se produce en Inglaterra en el siglo XVIII (Fielding, Smollet) y de allí pasa al continente. En el siglo XIX, la novela de espacio tiene una representación original en los tres grandes novelistas franceses, Balzac, Stendhal y Flaubert.

Balzac, en cuya *Comedia humana* (1830-1847) está claro “*el profundísimo deseo de abarcar el mundo como espacio*” (multitud de personas, “*plenitud de la objetividad y de los acontecimientos*”, ansia incontenible de narrar, utilización de acontecimientos y personajes como portadores de la estructura), es el ejemplo de que “*un género ha encontrado aquí a su poeta congenial*” (1948: 487). **Stendhal** realiza una transición hacia la novela de espacio. Si *Rojo y Negro* (1830) está entre la novela de evolución de personaje y la

de espacio, *La Cartuja de Parma* (1839) es claramente una novela de espacio. En *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, la estructura de novela de espacio se concreta en la "rápida sucesión y la falta de causalidad de las escenas de los 'tableaux'" (1948: 488).

3. Otras tipologías

A. Prieto (1975: 18-20) parte de la oposición entre estructura **objetiva** y **subjetiva** para distinguir, según el tipo de relación entre ambas:

- *novela cerrada*, de predominio interno, en que el autor se enfrenta a sí mismo (Kafka);
- y *novela abierta*, de predominio social, cuando el autor se enfrenta a una parcela histórico-social (Galdós).

Muchas otras divisiones en clases de novela pueden encontrarse en los **tratadistas** del tema, sin tener en cuenta las muchas clases diferenciadas en las **manifestaciones de la novela a lo largo de la historia de la literatura** (tipologías del tipo de novelas de *caballerías*, *picaresca*, *sentimental*, *histórica*, *policíaca*, *rosa*, *negra*...), tipologías estas últimas que pueden ilustrarse en un manual de historia literaria. Véase el planteamiento de la cuestión que hacen Mariano Baquero Goyanes (1993: 67-71) y Carmen Bobes (1993: 91-103).

III. EL TEXTO NARRATIVO

1. Teoría de la narración

a) Amplitud de su ámbito de estudio

El estudio de las **estructuras narrativas** del texto de la novela se integra en una **teoría general de la narración**. Desde Aristóteles está claro que el modo de la imitación épica, al que pertenece la novela, es el narrativo. Por eso, como teoría de la narración, la **narratología** engloba, en su afán por **explicar y comprender la organización del contar**, no sólo la **novela**, sino **otras formas literarias en que se narra algo** (cuento, por ejemplo) y aspira igualmente a ofrecer modelos de **conformación narrativa en otras sustancias diferentes de la lingüística** (como la imagen en cine o televisión, por ejemplo), al menos en algunos de los practicantes de la narratología.

Tampoco hay que excluir la narración "**factual**", es decir, la narración "**no ficticia**" (historia, biografía, relatos periodísticos, informes oficiales,...) del análisis narratológico, como bien documenta G. Genette (1990). Pues está claro que hoy ya no se considera que solamente sea objeto de estudio, desde las modernas teorías de la narración, los relatos tradicionalmente considerados literarios. La moderna teoría de la historia siente curiosidad por el estudio de la ficción literaria (J. Lozano, 1987), y hasta la realidad se construye como un relato, según Jerome Bruner (1991).

b) Diversidad de conceptos y de propuestas

Aunque el carácter formalista y estructural que ha impregnado todo el desarrollo de la moderna narratología hace que se presente casi siempre como una **disciplina de aná-**

lisis textual, no es menos cierto que las consideraciones antiguas sobre la **narración épica** o las modernas sobre la **novela** tienen que integrarse en la teoría de la narración.

Esta integración es visible, por ejemplo, en la propuesta de introducción a la narratología que hace **Mieke Bal** (1985), y que divide en tres partes:

- los *elementos de la fábula*: acontecimientos, actores, tiempo y lugar;
- los *aspectos de la historia*: secuencias, ritmo, frecuencia, personajes, espacio, focalización;
- las *palabras del texto*: narrador, comentarios no narrativos, descripción, niveles de narración.

Formalismo y estructuralismo, teoría tradicional y semiótica literaria, confluyen en sus proposiciones de un modelo de narración, que lógicamente se complementan y ayudan aunque se diferencien también por el énfasis que puedan poner en unos u otros aspectos, aparte de que, al producirse en momentos distintos de la historia de la moderna teoría literaria, llevan la huella de su época. Por eso el libro de Mieke Bal es una buena síntesis de cuestiones narratológicas en que se integra lo formal y la tradicional propuesta de la teoría de la novela.

Son utilísimos los tres números que en los años 1990 y 1991 ha dedicado la revista *Poetics Today* (vol. 11, 2 y 4; vol. 12, 3) a la narratología con el título de "Narratology revisited". Los editores de esta serie escriben, diez años después de la publicación por la misma revista (1980-1981) de importantes trabajos sobre narratología, una carta a los colaboradores de entonces preguntándoles por lo que ha ocurrido en el tiempo transcurrido, y por su opinión acerca del estado actual y el futuro de la disciplina. Las respuestas son de autores bien conocidos, como G. Prince, C. Brooke-Rose, S. Chatman, T. G. Pavel, Mieke Bal, G. Genette, D. Cohn, por citar los más famosos. El conjunto proporciona una documentación muy valiosa al estudioso de la forma de la narración.

La bibliografía sobre narratología es abundantísima y se recomienda como una introducción clara, muy documentada e ilustrada con abundantes ejemplos, la de Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo* (1993). Aunque no se trate de hacer una selección bibliográfica, hay que llamar la atención sobre el interés de los trabajos de Gérard Genette en este campo por la enorme repercusión que han tenido y la influencia que siguen ejerciendo en la narratología. Son referencias clásicas sus trabajos de 1972 y 1983.

En los diccionarios generales de terminología literaria se hallan definidos los principales conceptos de la narratología (por ejemplo, Marchese y Forradellas, 1986). Pero hay que destacar los especializados como el de Prince (1987), y muy especialmente el utilísimo, en portugués, de C. Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de narratologia*, 1991, por la claridad de la explicación, y por traer las referencias bibliográficas esenciales en cada una de las entradas. Su ayuda en la enseñanza de estos conceptos nunca será excesivamente elogiada.

2. Estructuras de la narración

En el vastísimo campo de la narratología, desde la perspectiva de una teoría de la novela, interesan las siguientes cuestiones: la distinción de **historia y discurso**, el tratamiento de los importantísimos aspectos que tienen que ver con **el narrador y el punto de vista**, la representación del **espacio y el tiempo en la narración**, el carácter y la función de **los personajes** en el relato. Se apuntan seguidamente los principales asuntos que giran en torno a estos temas.

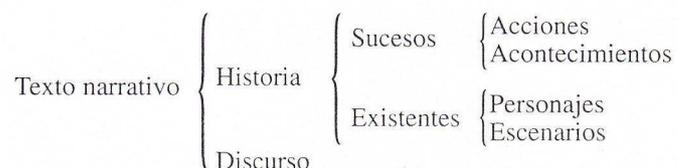
a) Historia y discurso

La terminología puede variar para referirse a la diferencia fundamental entre:

- los hechos en su sucesión cronológica y lógica, por un lado;
- y la presentación de los mismos hechos en la obra concreta, por otro.

La sucesión lógica de los acontecimientos en la realidad narrada puede llamarse *historia*, *trama* o *fábula*; la ordenación en la obra, *narración*, *argumento*, *discurso* o *historia*. Pero la distinción es reconocida como de enorme utilidad y llega a ser el eje sobre el que se organiza toda una teoría de la narración como la de Seymour Chatman (1978: 19-20):

“La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (histoire), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (discours), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el qué de una narración que se relata, el discurso es el cómo. Se me ocurre el siguiente diagrama:



Conviene llamar la atención sobre el desacuerdo terminológico entre los autores. Véase cómo para Mieke Bal (1985: 13) la *historia* es la presentación de los hechos, y éstos son llamados *fábula*: “Una **historia** es una *fábula* presentada de cierta manera. Una **fábula** es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan”. Si se comparan, por ejemplo, Barthes (1966a), Todorov (1966) y C. Segre (1976), puede establecerse el siguiente cuadro comparativo:

TODOROV	BARTHES	SEGRE
Relato como historia	Nivel de las funciones	Fábula
	Nivel de las acciones	Intriga
Relato como discurso	Nivel de la narración	Discurso

La diferencia se ha utilizado para distinguir tipos de novela. Y así, hay quien habla de novela cerrada, cuando la trama está claramente delimitada con principio, medio y fin; y de novela abierta, si los episodios se suceden, pero sin tomar parte de una acción única: ej., la novela picaresca (Aguilar e Silva, 1967). Esto por mencionar alguna implicación de la importancia de estos conceptos. En general, todos los artificios que se relacionan con la composición están en conexión con los conceptos de trama y argumento.

Temática y ficcionalidad

Entre las cuestiones que tienen que ver con la distinción de historia y discurso, están la *temática* y la *ficcionalidad*.

Desde la década de los ochenta se observa un interés creciente por los problemas del tema en la narración.

Revistas tan conocidas como *Poétique* (1985, n° 64), *Communications* (mayo 1988) o *Strumenti Critici* (1989, n° 60) consagran números especiales al asunto. Los números de estas revistas recogen las comunicaciones a tres coloquios, celebrados en París en junio de 1984, 1986 y 1988. El número de *Poétique* se titula *Du thème en littérature*; el de *Communications*, *Variations sur le thème*; y el de *Strumenti Critici*, *Perspective sur la thématique*. Hay colaboraciones de nombres tan conocidos como los de Bremond, G. Prince, Th. Pavel, L. Dolezel o Ph. Hamon, F. Rastier, C. Segre...

Quizá convenga recordar que la parte de la *Teoría de la literatura* de B. Tomachevski (1928) que trata de la estructura de la narración y de los géneros literarios se titula precisamente *Temática*, lo que indica la vinculación de estas cuestiones con una unidad de significado de los elementos de la obra. Define Tomachevski (1928: 179): "*El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra*".

En la presentación del número de *Poétique*, que firman V. Alleton, C. Bremond y Th. Pavel, se sitúa la preocupación por una teoría del tema dentro de una corriente general de la teoría literaria, en que, después de una necesaria marginación de los estudios del contenido, se vuelve a una **reinserción de los mismos en la red de las formas**.

Tratar, pues, de definir el concepto de tema, que se relaciona con el de historia, aunque es más abstracto, parece una cuestión que tiene su puesto en este lugar. Gerald Prince (1987: s. v. *tema*) define el tema así:

"Categoría semántica macroestructural o MARCO, que se puede deducir de (o que consiente la unificación de) elementos textuales distintos (y discontinuos), los cuales ilustran el marco, y expresan las entidades más generales y abstractas (ideas, pensamientos, etc.) a las que un texto o una parte del mismo se refiere (o se piensa que se refiere)".

Se refiere más a la "idea" que a la acción o a los personajes; y debe distinguirse de un *motivo* ("*unidad más concreta y específica, que lo manifiesta*") y de un *topos* (constituido por un complejo de motivos).

M. Baquero Goyanes (1993: 73-76) ofrece una larga lista de clases de novelas que se diferencian por el tema: histórica, utópica o futurista y de anticipación, campesina o rural, amorosa, humorística, fantástica, de guerra, católica, policíaca...

Por lo que se refiere a la *ficcionalidad*, es ésta una cuestión que desborda el marco de la narración literaria para constituirse en problema que centra la definición de la literatura. Y esto es así desde la teoría platónica de la imitación, elevada a esencia de la poesía en el pensamiento aristotélico de la verosimilitud. Pues Platón, en el libro X de *La República* explica cómo los poetas no tienen que ver con la verdad en sus creaciones:

"[...] todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad" (600 e).

El poeta, el creador literario, según Aristóteles, no tiene que decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, según la verosimilitud o la necesidad; frente a él, el historiador dice lo que ha sucedido. La poesía, la literatura, dice lo general, y la historia lo particular, y por eso la primera es más filosófica (1451 a, b). Si se traduce *mimesis* por *ficción*, como hace G. Genette (1991: 17), entonces toda la teoría clásica y clasicista concibe la literatura como ficción.

Como la *imitación* lo es de la realidad, la cuestión de la *ficción* se mezcla con el problema del *realismo literario*.

Las discusiones modernas sobre la *ficcionalidad* son abundantísimas. Véase una clara presentación de todas estas cuestiones (con análisis basados en el *Quijote*, *Cien años de soledad* y un cuento de Julio Cortázar, *Las babas del diablo*) en el libro de José M.^a Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción* (1993). También ayudará la consulta de A. Garrido Domínguez (1993: 29-38). Desde la pragmática moderna, se ha discutido la asimilación de literatura y ficción (José Domínguez Caparrós, 1981).

b) Narrador y punto de vista

Un segundo grupo de problemas relacionados con la estructura de la novela es el que tiene que ver con el narrador y el punto de vista adoptado en la emisión del texto narrativo. Dice Mieke Bal (1985: 107):

“Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta ‘concepción’. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos ‘reales’ o de acontecimientos prefabricados”.

Esto implica un pacto entre emisor y receptor del texto, y unas señales que tienen como objetivo al destinatario. Se habla, como contexto de todos estos temas, de la “situación narrativa” (Genette, 1983: 77 ss.)

Las cuestiones relativas a estos problemas suelen agruparse bajo epígrafes como *punto de vista*, *perspectiva* o *focalización*.

Puede plantearse la discusión de por qué preferir el término de *focalización* al de *perspectiva*, por ejemplo; o la necesidad de distinguir en el análisis entre *los que ven* y *los que hablan* (M. Bal, 1985: 109, 108). La sutileza y los matices de las discusiones son notables, como ilustra, por ejemplo, G. Genette (1983).

Gerald Prince (1987), una vez más, nos ofrece una síntesis clara y suficiente para introducirnos en el problema. El *punto de vista* es:

“La posición perceptiva o conceptual desde la que se presentan las situaciones y los acontecimientos narrados”.

Se pueden adoptar los siguientes puntos de vista:

- el del *narrador omnisciente*: su posición varía, a veces es difícil de localizar, y no está sujeto a restricciones (*punto de vista omnisciente*);
- el de un *personaje*: se sitúa en el interior de la narración de los acontecimientos (*punto de vista interno*), y todo es presentado en los términos del conocimiento y percepción de uno o varios personajes;
- el de un *observador objetivo*: se sitúa en la narración, pero es ajeno a todos los personajes, de los que solamente registra acciones y palabras, aspecto externo y

lugares en que aparecen, pero no pensamientos o sentimientos (*punto de vista externo*).

En lo que se refiere al *punto de vista interno*, conviene añadir que puede ser: *fijo*, cuando adopta la perspectiva de un único personaje; *variable*, si en la presentación de distintas secuencias se adopta sucesivamente la perspectiva de distintos personajes; *múltiple*, cuando un mismo acontecimiento es narrado más de una vez, y cada vez lo es desde la perspectiva de un personaje distinto.

Tzvetan Todorov (1966: 141-142) llama *aspecto* del relato a la perspectiva desde la que se ven los acontecimientos, y distingue tres:

- *narrador* > *personaje*: el narrador sabe más que su personaje, y no hay secretos para él en el mundo narrado;
- *narrador* = *personaje*: el narrador sabe lo mismo que sus personajes (uno o varios);
- *narrador* < *personaje*: el narrador sabe menos que cualquier personaje, y por tanto no tiene acceso a la conciencia del mismo.

No resulta difícil ver la semejanza de las clasificaciones de Prince y Todorov. Pero hay que advertir que son muchísimos los matices y las propuestas de clasificación en la bibliografía sobre el punto de vista. Véase Mieke Bal (1985: 107-121), A. Garrido Domínguez (1993: 105-155), y la monografía sobre este problema de Paola Pugliatti (1985).

c) Tiempo y espacio

Tiempo narrativo

La distinción de *historia* y *discurso* tiene un reflejo inmediato en la cuestión del *tiempo narrativo*, pues mientras el tiempo de la historia -de la realidad contada- es un tiempo pluridimensional, el del discurso -el de la narración- es un tiempo lineal. Y si en la realidad pueden suceder muchas de las cosas contadas simultáneamente, en la narración es forzoso organizarlas sucesivamente. Es inevitable una "deformación temporal" (T. Todorov, 1966: 139).

El modelo que propone Gérard Genette (1972, 1983) sigue siendo el mejor punto de partida para enfocar el estudio del tiempo narrativo (Garrido Domínguez, 1993: 167 y ss.). En cuanto tiempo del discurso, y en relación con el tiempo de la historia, en el *tiempo narrativo* hay que considerar tres aspectos, según Genette: *orden*, *duración* y *frecuencia*.

Orden

Por lo que respecta al *orden*, la fórmula en la que Reis y Lopes (1991: 297-298) resumen la propuesta de Genette es muy clara:

Tiempo de la historia: A—>B—>C—>D—>E—>F—>G

Tiempo del discurso: [...]B—>[A]—>C—>D—>[F]—>E—>[...]—>G

Los distintos momentos de la historia (de A a G) se identifican con secuencias que componen la narración, pero, como se ve en la disposición cronológica, se han produci-

do, respecto a la historia: *anacronías* (alteraciones en el orden cronológico), que fundamentalmente consisten en: *analepsis* o retrospectos (la secuencia A, omitida en su lugar cronológico, es recuperada cuando la narración ya ha avanzado) y *prolepsis* o anticipaciones (la secuencia F es adelantada en la narración y luego omitida en su lugar cronológico en la historia).

Duración

La inevitable disparidad de la duración temporal de la historia y la duración del relato (*anisocronías*) es fuente de distintos procedimientos de aceleración o retardamiento de la *velocidad* o *tempo* del relato. En una escala de mayor a menor velocidad, están:

- la *elipsis*: supresión de material de la historia, que no pasa al relato;
- el *sumario*: concentración de material de la historia en su paso resumido al relato; y así se acelera la velocidad;
- la *escena*: isocronía de la duración de la historia y del relato; su forma suele ser la del diálogo;
- la *pausa*: el tiempo del relato se alarga respecto del de la historia; es la descripción su forma básica;
- la *digresión reflexiva*: discurso abstracto y valorativo que remansa la acción.

Frecuencia

La frecuencia se refiere a las veces que un acontecimiento de la historia aparece en el relato. Tres son los casos posibles:

- en el relato *singulativo* cada acontecimiento de la historia aparece una sola vez;
- en el relato *iterativo* se menciona una vez acontecimientos que suceden más veces en la historia -*todos los meses de este año iría a la reunión familiar*;
- en el relato *repetitivo* se menciona varias veces algo sucedido una sola vez en la historia.

Para una ampliación y ejemplificación de los procedimientos de la duración y de la frecuencia, véase A. Garrido Domínguez (1993: 178-193), en quien se basa el resumen anterior.

El espacio

La historia se desarrolla en un espacio físico, espacio que es normalmente mencionado en el relato, lo mismo que el espacio en el que tiene lugar la narración -el espacio en el que habla el narrador-. Tanto uno como otro se cargan frecuentemente de un valor simbólico. Muy bien lo ha explicado Ricardo Gullón (1980: 9):

*“La novela crea un espacio -mítico, acaso, como el del viaje puede serlo o lo inventa, como en la novela fantástica, o en la **Comedia** del Dante, para instalar en él una metáfora (viaje=vida=busca, descenso a los infiernos) genuinamente reveladora, como toda metáfora debe serlo. La Biblioteca y el Laberinto, de Borges, y la Niebla, de Unamuno, son espacios que se confunden e identifican con la metáfora que nace con ellos y los explican. Espacios-metáfora, autosuficiente en su reducción del todo a la imagen”.*

Esta obra de Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, es un buen ejemplo del papel importante que el espacio puede tener en la interpretación de la novela. Véase también R. Bourneuf y R. Ouellet (1972: 115-146).

Cronotopo

Pero tiene mayor trascendencia el nuevo papel teórico que el espacio adquiere en la definición de la novela con el concepto bajtiniano de *cronotopo*. Utilizado en las matemáticas por la teoría de la relatividad, y trasladado a la teoría literaria como una metáfora, se llama *cronotopo* a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin, 1989: 237). Elementos espaciales y temporales se unen en un todo inteligible y concreto en el *cronotopo* artístico y literario. El cronotopo determina el género literario y sus variantes, y también la imagen del hombre en la literatura.

En la antigüedad se crean tres tipos de novela, es decir, tres procedimientos de asimilación del tiempo y del espacio o, lo que es igual, *tres cronotopos novelescos*.

El primero es el de la *novela de aventuras* y de la *prueba*, donde se incluye la novela griega (por ejemplo, *Las etiópicas* de Heliodoro, *Dafnis* y *Cloe* de Longo, etc.). Allí se da el *tiempo de la aventura*. Tiempo compuesto de simultaneidades y no simultaneidades casuales:

“‘El tiempo del suceso’ de la aventura es el tiempo específico de la intervención de las fuerza irracionales en la vida humana: la intervención del destino (“tyche”), de dioses, demonios, magos-hechiceros; la intervención de los malvados en las novelas tardías de aventuras, que, en tanto que malvados, utilizan como instrumento la simultaneidad casual y la no simultaneidad casual, “acechan”, “esperan”, se arrojan “de repente” y “precisamente” en ese momento” (Bajtin, 1989: 247).

¿Cuál es el espacio de la novela de aventura griega? Una extensión espacial *abstracta*, la ligazón técnica entre espacio y tiempo es abstracta y se caracteriza también “por la reversibilidad de los momentos de la serie temporal y por la transmutabilidad del mismo en el espacio”. De ahí que el universo de la novela griega es un *universo extraño*: “todo en él es indefinido, desconocido, ajeno, los héroes se encuentran en él por primera vez, no tienen ninguna relación importante con él” (Bajtin, 1989: 253).

El segundo tipo de novela antigua es el de la *novela de aventuras costumbrista*, cronotopo al que pertenecen *El Satiricón* de Petronio y *El asno se oro* de Apuleyo. Combina el tiempo de la aventura con el de costumbres.

El tercer tipo es el de la *novela biográfica*, en cuya base está “el nuevo tipo de **tiempo biográfico** y la nueva imagen, específica, del hombre que recorre su camino de la vida” (Bajtin, 1989: 283).

Pero no se trata de dar cuenta del riquísimo trabajo de M. M. Bajtin, sino de ilustrar con su teoría la importancia de las categorías de espacio y tiempo en la caracterización estética de la novela a través del concepto de *cronotopo*.

d) Personaje

La categoría del *personaje* es la que menos ha sido estudiada por la narratología. Esta falta de interés era achacada por Tzvetan Todorov (1972: 286) al sometimiento excesivo

de críticos y escritores a fines del siglo XIX precisamente a esta noción, o a la mezcla de distintas categorías (persona, visión, atributos y psicología) en la del personaje.

Antonio Garrido Domínguez (1993: 67) plantea igualmente lo problemático de la categoría del personaje.

Un buen punto de partida para asumir lo que es un *personaje literario* lo constituye la observación de E. M. Forster (1927: 50), cuando compara al novelista con otros creadores artísticos (pintor, escultor, poeta o músico):

“El novelista, a diferencia de muchos de sus colegas, inventa una serie de masas de palabras que le describen a sí mismo en términos generales (en términos generales: las sutilezas vendrán más tarde), les da un nombre y un sexo, les asigna gestos plausibles y les hace hablar entre guiones y portarse, a veces, de una manera consecuenta. Estas masas de palabras son sus personajes”.

Si los personajes literarios son *masas de palabras* y no personas biológicas, deben entenderse entonces en el contexto literario en el que existen. Y si en la novela se ha distinguido la *historia* y el *discurso*, habría que partir de esta dicotomía para ir entendiendo qué es el personaje.

Actor y personaje

La distinción establecida por Mieke Bal entre *actor* y *personaje* se refiere a los planos de la *historia* o *fábula* por un lado (en este terreno se sitúa el concepto de *actor*); y al de la *narración* o *discurso*, por otro (*personaje*).

Los *actores* son elementos de importancia en la selección de acontecimientos y en la formación de secuencias. Tienen, pues, una función y son *actores funcionales*, con un papel en la acción, en su relación con la secuencia de acontecimientos que causan o sufren. Si un actor no es funcional, es decir, no causa ni sufre acontecimientos funcionales, no tiene un papel en la acción; aunque puede ser índice expresivo de otras cosas. Por ejemplo, “*porteros y doncellas que abren la puerta principal en muchas novelas del XIX*” no son actores funcionales, pero son índice, quizá, de la estratificación social o de un uso específico del espacio (“*vigilan la frontera entre el interior y el exterior*”) (M. Bal, 1985: 33). El *actor funcional* no tiene por qué ser forzosamente un ser antropomórfico, sino que puede ser un objeto (G. Prince 1987); ya que es un término amplio que unifica las “*diversas entidades actuantes [...] un perro, una máquina podrían actuar al modo de actores*” (M. Bal, 1985: 87).

En el plano del *discurso*, de la organización en el texto de la *narración*, es donde se sitúa la categoría de *personaje*, que se acerca más a la idea tradicional de este concepto. Se trata del “*actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje*”; éste “*se parece a un ser humano mientras que un actor no tiene por qué*”. Conclusión y resumen:

“De momento aceptamos que un personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa” (Bal, 1985: 87).

Las tipologías del personaje que T. Todorov llama *sustanciales* y *formales* aclaran, en nuestra opinión, los conceptos de *actor* y *personaje*.

Tipologías sustanciales

Se trata de tipologías que atienden al papel, a la función, del actor en la fábula. Antonio Garrido Domínguez (1993: 94), que sigue la distinción de T. Todorov, explica claramente el fundamento de estas tipologías sustanciales:

“En su interior [del relato] cada agente tiene asignado un papel (o papeles) determinado, que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa. Es importante señalar que no se alude aquí al personaje en cuanto ser individual y humano, dotado de un rostro y cualidades físicas y psicológicas, sino fundamentalmente a categorías abstractas que definen los elementos de la trama narrativa a partir de su actividad, de sus cometidos. Se trata de los actantes o agentes en el sentido más general: cualquier realidad del texto narrativo -animada o inanimada, humana o animal- que asume un cometido específico en su interior. Los actantes, reducidos en cuanto al número, forman una red o estructura funcional y constituyen el modelo abstracto del relato (que se actualiza en las diferentes narraciones concretas)”.

Las más conocidas propuestas de esta clase son la de Vladimir Propp (1928) y la de A. J. Greimas. El primero distingue 31 *funciones* que aparecen en una sucesión lineal en la estructura del relato, pero que se reducen a 7 *esferas de acción*: **agresor, donante, auxiliar, princesa, mandante, héroe, falso héroe**. Greimas propone un modelo *actancial*, formado por la relación entre sí de seis *actantes*: *Sujeto, Objeto, Donador, Destinatario, Oponente, Ayudante*. (Todorov, 1972: 290-291; A. Garrido Domínguez, 1993: 94-100.)

En la teoría estructural, el personaje, antes que un “ser”, es un “participante”. Detengámonos algo en Greimas (1966: 263-293) y su teoría de los *actantes*. Según lo que hacen, los personajes participan en tres grandes *ejes semánticos* (**comunicación, deseo y prueba**); y, como esta participación se ordena por parejas, el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática (*sujeto/objeto, donador/destinatario, ayudante/opponente*) proyectada a lo largo del relato. Como el concepto de *actante* define una clase, puede llenarse con **actores diferentes**, movilizados según reglas de *multiplicación*, de *sustitución* o de *carencia*. Muy poco tiene que ver la psicología en esta concepción del personaje literario.

Tipologías formales

Son las que se basan en la observación, en el plano del discurso, de características formales para definir unos tipos de personajes, entendidos como seres antropomórficos. Todorov (1972: 289-290) hace los cuatro grupos siguientes:

- según cambien (*dinámicos*) o no (*estáticos*);
- según la importancia mayor (*héroes, protagonistas*) o menor (*secundarios*) de su papel en el relato;
- según su complejidad mayor (*redondos*) o menor (*planos*);
- dominados por la intriga (personaje al servicio de la acción: **novela de aventuras**); dominantes de la intriga (**novela psicológica**: la acción precisa e ilustra las cualidades del personaje).

La distinción de personajes *planos* y *redondos* se debe a E. M. Forster. Veamos sus explicaciones: “*Los personajes planos se llamaban ‘humores’ en el siglo XVII; unas veces se les llama estereotipos, y otras, caricaturas. En su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad; cuando predomina más de un factor en ellos, atisbamos el comienzo de una curva que sugiere al círculo*” (1927: 74). Por lo que respecta al personaje *redondo*, después de comentar numerosos ejemplos, dice: “*La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo, pero es plano. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida -de la vida en las páginas de un libro-. Y al utilizarlo, unas veces solo y más a menudo combinándolo con los demás de su especie, el novelista logra su tarea de aclimatación y armoniza al género humano con los demás aspectos de su obra*” (1927: 84).

Caracterización

Asunto importante en relación con el personaje es la forma en que se nos transmite, en el relato, la información referida al mismo, lo que A. Garrido Domínguez (1993: 88-91) llama *fuentes de información sobre el personaje*. Recurrimos una vez más a Todorov (1972: 291-292), quien habla del *nombre* del personaje como una primera manera de manifestarse. Además, pueden proporcionar información *directa* sobre el personaje: el narrador, el mismo personaje, otros personajes. El lector consigue información *indirecta* por las conclusiones a que le lleve la forma de actuar del personaje, o por la manera en que el personaje en cuestión percibe a los demás. Otro tipo de información para caracterizar al personaje se obtiene de la forma de vestir, hablar, un objeto o lugar donde vive, si siempre que aparece el personaje se le asocia a uno de estos rasgos, que entonces adquiere la condición de *emblema*.

En relación con la teoría del personaje hay que mencionar la teoría aristotélica sobre el *carácter* (*Poética*, 1448a, 1449b-1451b, 1454a,b), que ha sido comentada por A. Garrido Domínguez (1993: 78-79) o Gerald Prince (1987). Recuérdese, en el contexto de todo lo que se ha visto en este apartado, el interés que tiene la relación entre *personaje, carácter y acción* que establece Aristóteles: “*Y los personaje son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones*” (1450a).

IV. EL CUENTO

El cuento, forma que originariamente **se asocia al mundo de la épica**, como puede ilustrarse con los cuentos tradicionales, orales y folclóricos, es un subgénero que tiene caracteres bien distintos en su **forma literaria culta**, como pueden ilustrar las creaciones de Borges, de Cortázar o de García Márquez.

Si como **forma épica** tiene un **fondo antropológico y mítico** que no ha pasado desapercibido a los investigadores (véase, por ejemplo, Propp, 1946), como **narración literaria** necesita precisar sus límites respecto de la **narración o novela corta**.

El *cuento* (cómputo de hechos) como cuento literario, en el sentido de creación individual, no se configura con sus caracteres modernos, en España, hasta el siglo XIX. En todo lo anterior está muy patente su carácter oral, tradicional, anónimo, aunque se presente en colecciones o se integre en obras de otra clase. Por eso, Mariano Baquero Goyanes (1993: 109), a quien resumimos en este momento, escribe:

“Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuración literaria en el siglo XIX, y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que, a la vez, era el más antiguo del mundo y el que más tardó en adquirir forma literaria”.

El interés del romanticismo por el cuento y leyendas tradicionales -se recopilan por todas partes-, y su gusto por lo legendario, fantástico y fabuloso en los temas, favorecen el nacimiento del cuento (Baquero, 1993: 115-116).

Son **géneros próximos** del cuento: *leyendas y tradiciones*, los *artículos de costumbres*, *poemas en prosa y novela corta* (o *cuento largo*, como lo llama a veces Emilia Pardo Bazán). Respecto de la *novela*, la brevedad del cuento condiciona la **índole de sus argumentos**. Henry Mérimée decía en 1925:

“El cuento y la novela corta buscan sus temas entre aquellos cuyas crisis, por su rapidez, exigen la brevedad; simplifican, condensan, proceden por omisión más bien que por desarrollo; proyectan su luz sobre algunas circunstancias de una situación, no constituyen ningún gran cuadro, sino una miniatura exactamente dibujada” (en Baquero, 1993: 131-132).

El cuento tiene algo de la **poesía lírica**: el tono, la génesis (de forma súbita, frecuentemente, como la poesía), sensaciones y sentimientos que despierta.

Teniendo en cuenta todo esto, la **definición** propuesta por Mariano Baquero Goyanes (1993: 139) es:

“El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apesador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento”.

Las dimensiones del cuento parecen factor determinante de su carácter intermedio entre dos grandes géneros: el novelesco y el poético.

No son pocas las definiciones de cuento que se han propuesto, como puede verse en el muestrario que trae otro gran estudioso de este género, Enrique Anderson Imbert (1992: 40). Por su parte, él propone la siguiente:

“El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción -cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio”.

Como **texto narrativo**, en el cuento pueden distinguirse las mismas categorías estudiadas en la novela; y así lo hace por extenso Enrique Anderson Imbert en su trabajo, que viene a ser una auténtica teoría de la narración también.

Pero los elementos de la narración novelesca no pueden cumplir la misma función exactamente en el cuento. En su técnica, por ejemplo, la descripción tiene que justificar-

se como parte supeditada al **argumento**, y lo mismo ocurre con el diálogo. No pueden utilizarse con fines de ambientación o caracterización de personajes solamente. El tiempo, además, impone límites que obligan a la condensación, que potencia estéticamente la emoción del cuento. En concordancia con esta característica parece estar la tendencia temática a una preferencia por los seres y objetos pequeños. La brevedad exige una adecuación del tema, pues no hay que olvidar que el cuento debe leerse de un tirón, sin pausas (Baquero, 1993: 145-151).

El cuento se presta a ser analizado temáticamente, de acuerdo con unos arquetipos, estructural y funcionalmente, e incluso desde el psicoanálisis. Conocido es el protagonismo que ha conocido en la atención del estructuralismo, al tratarse de piezas narrativas de menos difícil análisis por su no excesiva extensión.

Un buen ejemplo de aplicación del método del análisis estructural del relato al cuento -en concreto a uno de Pío Baroja-, lo constituye el trabajo de Paloma Cuesta Martínez (1980). Anterior es la muestra de análisis estructural aplicado a un cuento de *Calila e Dimna* por parte de Alicia Yllera (1978). Llama la atención el análisis de cuatro cuentos populares españoles hecho por Mariano de Andrés Martínez (1984) porque aplica estrictamente el modelo de V. Propp. A estos hay que añadir el de Mercedes Blanco (1984) sobre Cortázar, o el de B. Leguen (1988) sobre los cuentos de Alarcón.

V. GÉNEROS NO MIMÉTICOS

La característica de estos géneros es el **encontrarse en la frontera de lo que se considera literatura**. A partir de una concepción de la literatura, en sentido aristotélico, como imitación fundada en la verosimilitud, no en la verdad, de lo que se dice, estos géneros, a pesar de su forma artística, no serían literarios.

Se plantea con ellos el mismo problema, ya comentado, que Aristóteles explicaba en su *Poética* (1447 b) respecto a la diferencia entre el poeta Homero y el naturalista Empédocles: los dos escriben en verso, pero no es correcto aplicarles la misma denominación. Ahora bien, el mismo Aristóteles dice que, **por emplear el verso, suelen llamarlos poetas**, es decir, la *voluntad de forma artística* une estos géneros con los literarios.

A partir de una concepción de la literatura de tipo formal, se explica que se acepte como literaria toda **forma escrita con voluntad (o exigencia) de cuidado en su estilo**.

Una teoría literaria que se atenga al concepto de literatura que **excluya todo lo que no sea ficción**, podrá desentenderse de estos *géneros no miméticos, no ficticios*. Una teoría literaria que piense que **es literatura todo lo que obedece a unas reglas de estructuración y conformación textual** podrá invocar razones para interesarse por géneros como el ensayo, las memorias o la crítica literaria (en cuanto forma de expresión).

1. Fronteras problemáticas de la ficción

Pero la división no es tan tajante como podría deducirse de la repartición anterior. En efecto, desde antiguo, aunque se ha visto en la teoría poética que la *historia* tiene un carácter bien distinto de la ficción literaria, no se ha podido ocultar que, independientemente de la intención de representar lo particular realmente ocurrido, **hay en los textos históricos frecuentes invenciones que tratan de animar literariamente los hechos historiadados**. Por esta vía se llega a la *novela histórica*, que busca un equilibrio entre realidad histórica y vida novelesca.

La **novela**, y la **ficción** en general, tiene que incluir **enunciados forzosamente verdaderos** y que por estar en la novela no van a dejar de ser verdaderos. Precisamente ese tipo de afirmaciones, que se sabe que corresponden a realidades objetivas, contribuyen a la sensación de verdad, a la verosimilitud imprescindible de toda ficción.

En la ficción, dice Genette, hay *islotes no ficcionales*, y los procedimientos son extremadamente complejos, pues el **“discurso de la ficción”** es *“una amalgama más o menos homogeneizada de elementos heteróclitos tomados en préstamo en su mayor parte a la realidad”* (1991: 60).

La *autobiografía* o la *biografía*, por ejemplo, aceptan un **compromiso con la verdad** que las diferencia de la literatura. Decir una falsedad en una autobiografía o una biografía puede tener **consecuencias externas** para el autor de tales obras; incluso con conflictos que tengan que solucionarse en los tribunales. Sin embargo, en su **construcción textual** no se diferencian de formas narrativas que sabemos que no cuentan una vida verdadera, propia o ajena, realmente ocurrida. Es importante el que la autobiografía y la biografía **acepten públicamente** el carácter de tal (en el título o subtítulo, por ejemplo; por aparecer en una colección consagrada a ese tipo de obras, por confesión pública del autor,...).

La calificación de alguna obra como *novela autobiográfica* o *biografía novelada* manifiesta claramente ese carácter ambiguo, indefinido, entre ficción y realidad verdadera.

La sensación de verdad, por la presencia de esos **islotes no ficcionales**, puede ser tan grande en una novela, que el autor piense que es necesario manifestar el carácter ficticio de su obra y evitar, de esa manera, complicaciones ante posibles demandas. Juan Goytisolo, por ejemplo, advierte al principio de su novela *Señas de identidad* (1966): *“Los personajes y sucesos de esta novela son producto de la imaginación del autor. Sólo es real la geografía física, política y humana de los lugares en que se mueven”*.

Son frecuentes los casos de **obras escritas con voluntad no mimética** y que son consideradas **obras literarias**. En la historia de la literatura española se incluyen obras como las de Benito Jerónimo Feijoo (*Teatro crítico universal*) o Gaspar Melchor de Jovellanos (*Informe sobre la ley agraria*), que no tienen carácter ficticio.

Hay **obras literarias** que adoptan la **forma de géneros no miméticos** (cartas, por ejemplo) pero que tienen una decidida voluntad ficticia (*novelas epistolares*, como la famosísima *Las amistades peligrosas* [1782] de Choderlos de Laclos).

Estos hechos justifican, pues, la atención a **formas que pueden presentarse como pragmáticamente literarias o no literarias**. En todas ellas hay una cualidad definitoria de la literatura: la **voluntad de forma, de estilo, de organización textual**.

2. Subgéneros no miméticos

Las formas no miméticas van desde el **diálogo** al **sermón**, pasando por la **miscelánea**, el **tratado**, la **glosa doctrinal**, el **ensayo** propiamente dicho, la **epístola**, las **memorias**, la **biografía** y **autobiografía**, y el **discurso**, por seguir la relación que hace Javier Huerta Calvo (1983: 126-129).

Rafael Lapesa (1964) habla de: **exposición didáctica, científica** (monografías, artículos, disertaciones, tratado -magistral, o elemental: epítome, manual, compendio, resumen, síntesis...-); **ensayo**; **crítica literaria** (dogmática, impresionista e histórica); **historia** y **subgéneros históricos** (biografía y autobiografía, memorias, diarios, epistolarios), **periodismo**.

En todos estos subgéneros pueden precisarse unas exigencias estilísticas que irán desde la claridad y pocas concesiones a la búsqueda de la belleza formal elaborada en la **exposición didáctica**, a una mayor dosis de utilización de recursos literarios en otros como el **ensayo** (J. L. Gómez Martínez, 1981).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de: 1967 *Teoría de la literatura* (vers. esp. Valentín García Yebra), Madrid: Gredos, 1972.
- ALLOTT, Miriam: 1966 (ed.) *Los novelistas y la novela*, Barcelona: Seix Barral.
- ALONSO, Amado: 1942 *Ensayo sobre la novela histórica*, Madrid: Gredos, 1984.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: 1992 *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel.
- ANDRÉS MARTÍNEZ, Mariano de: 1984 "Ensayo de análisis estructural del cuento", *Bulletin Hispanique*, 86, 403-434.
- ARISTÓTELES: 1974 *Poética* (ed. trilingüe por Valentín García Yebra), Madrid: Gredos.
- BAJTIN, M. M.: 1975 *Esthétique et théorie du roman* (trad. Daria Olivier), Paris: Gallimard, 1978.
- Teoría y estética de la novela* (trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra), Madrid: Taurus, 1989.
- 1979 *Esthétique de la création verbale* (trad. Alfreda Aucouturier), Paris: Gallimard, 1984.
- Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova), México: Siglo XXI, 1982.
- BAL, Mieke: 1985 *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)* (trad. Javier Franco), Madrid: Cátedra.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: 1993 *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia: Universidad.
- BARTHES, Roland: 1964 *Essais critiques*, Paris: Seuil.
- 1966 *Critique et vérité*, Paris: Seuil. (Hay trad. esp. México: Siglo XXI, 1972.)
- 1966a "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1-27. (Hay trad. esp. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.)
- 1967 "El discurso de la historia", en Varios Autores, *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970: 35-50. (También en *Poétique*, 49 (1982), 13-21.)
- BLANCO, Mercedes: 1984 "Fantastique et topologie chez Cortázar", *Poétique*, 60, 451-472.
- BOBES NAVES, M.^a del Carmen: 1985 "Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo", *Bulletin Hispanique*, 87 (3/4), 305-335.
- 1992 *El diálogo*, Madrid: Gredos.
- 1993 *La novela*, Madrid: Síntesis.
- 1997 *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco Libros, 2.^a ed. corregida y aumentada.
- BOGATYREV, Petr: 1938 "Les signes du théâtre", *Poétique*, 8, 1971, 517-530.
- BOURGET, Jean-Loup: 1977 "Ni du roman, ni du théâtre", *Poétique*, 32, 459-467.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal: 1972 *La novela* (trad. Enric Sullà), Barcelona: Ariel, 1975.
- BROOKE-ROSE, Christine: 1976 "Géneros históricos / Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov", en Garrido Gallardo, M. A. (ed.), 1988: 49-72.
- BRUNER, Jerome: 1991 "The Narrative Construction of Reality", *Critical Inquiry*, 18, 1, 1-21.
- BRUSS, Élisabeth W.: 1974 "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, 17, 14-26.
- CARVALLO, Luis A. de: 1602 *Cisne de Apolo* (ed. Alberto Porqueras Mayo), Madrid: CSIC, 1958, 2 vols.
- CHATMAN, Seymour: 1978 *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (vers. cast. María Jesús Fernández Prieto), Madrid: Taurus, 1990.
- CROCE, Benedetto: 1938 *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de un ensayo y un apéndice* (trad. José Sánchez Rojas), Madrid: Espasa-Calpe, 1967, 7.^a ed.
- CUESTA MARTÍNEZ, Paloma: 1980 "Análisis estructural de 'Lo Desconocido' de Pío Baroja", en Varios Autores, *Comentario de textos literarios*, Madrid: UNED, 161-179.

- DELASANTA, Rodney: 1967 *The epic voice*, The Hague: Mouton.
- DÍEZ TABOADA, Juan M.: 1965 "Notas sobre un planteamiento moderno de la Teoría de los Géneros literarios", en *Homenajes. Estudios de Filología Española*, II, Madrid, 11-20.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: 1981 "Literatura y actos de lenguaje", *Anuario de Letras*, 19, 89-132. (También en *Estudios de teoría literaria*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2001, 11-50.)
- 1987 "Nota sobre géneros y comunicación literaria", *Epos*, III, 335-346.
- 1992: "Semiótica de la poesía", en VV. AA. *Introducción a la semiótica*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 73-94.
- DURAND, Régis: 1975 "Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral", en Helbo, A. (ed.), 1975: *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic* (versión Josep Elias), Barcelona: Gustavo Gili, 1978, 121-128.
- ÉTIEMBLE: 1974 *Ensayos de literatura (verdaderamente) general* (versión esp. Roberto Yahni), Madrid: Taurus, 1977.
- FERRATÉ, Juan: 1957 *Teoría del poema. Ensayos*, Barcelona: Seix Barral.
- FERRERAS, Juan Ignacio: 1976 "Elementos de novelística", Sanz Villanueva, S.; Barbachano, C. J. (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, SGEL, 405-430.
- FORSTER, E. M.: 1927 *Aspectos de la novela* (versión castellana de Guillermo Lorenzo), Madrid: Editorial Debate, 1990.
- FRYE, Northrop: 1957 *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos* (versión cast. Edison Simons), Caracas: Monte Avila, 1977.
- FUSILLO, Massimo: 1986 "'Mythos' aristotelico e 'récit' narratologico", *Strumenti Critici*, 52, 381-392.
- GARASA, Delfín Leocadio: 1971 *Los géneros literarios*, Buenos Aires: Columba.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: 2001 *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- GARCÍA GUAL, Carlos: 1972 *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo.
- 1974 *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: 1993 *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: 1988 (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros.
- 1988a "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en Garrido Gallardo, M. Á. (ed.), 1988: 9-27.
- GENETTE, Gérard: 1966 "Frontières du récit", *Communications*, 8, 152-163.
- 1972 *Figures, III*, Paris: Seuil.
- 1977 "Genres, 'types', modes", *Poétique*, 32, 389-421. (Trad. esp. en Garrido Gallardo, M. Á. (ed.), 1988: 183-233.)
- 1979 *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil.
- 1983 *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil.
- 1990 "Fictional Narrative. Factual Narrative", *Poetics Today*, 11, 4, 755-774.
- 1991 *Fiction et diction*, Paris: Seuil.
- GIL, Luis: 1984 (ed.) *Introducción a Homero*, Barcelona: Labor.
- GOETHE, J. W.: 1957-1958 *Obras Completas* (trad. R. Cansinos Assens), Madrid: Aguilar, 3.ª ed., 3 vols.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis: 1981 *Teoría del ensayo*, Salamanca: Universidad.
- GOLDMANN, Lucien: 1964 *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard, 1970. (Trad. esp., Madrid: Ayuso, 1975, 2.ª ed.)
- GREIMAS, A. J.: 1966 *Semántica estructural. Investigación metodológica* (versión esp. Alfredo de la Fuente), Madrid: Gredos, 1971.
- 1972 (ed.) *Ensayos de semiótica poética* (trad. Carmen de Fez y Asunción Rallo), Barcelona: Planeta, 1976.
- GUILLÉN, Claudio: 1971 *Literature as System. Essays towards theory of Literary History*, Princeton: Princeton University Press.
- 1985 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- GULLÓN, Ricardo: 1980 *Espacio y novela*, Barcelona: Bosch.

- HAMBURGER, Käte: 1968 *Logique des genres littéraires* (trad. Pierre Cadiot, préface Gérard Genette), 2.^a ed., Paris: Seuil, 1986.
- HERNADI, Paul: 1972 *Teoría de los géneros literarios* (trad. Carlos Agustín), Barcelona: Bosch, 1978.
- 1978 "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa", en Garrido Gallardo, M. Á. (ed.) 1988: 73-94.
- HUERTA CALVO, Javier: 1983 "La crítica de los géneros literarios", en Aullón de Haro, P. (ed.), *Introducción a la crítica literaria*, Madrid: Playor, 1985, 2.^a ed., 83-139.
- JAKOBSON, Roman: 1958 "Linguistics and Poetics", en Sebeok, T. (ed.), 1960: *Estilo del lenguaje*, trad. Ana María Gutiérrez Cabello, Madrid: Cátedra, 1974, 350-377.
- JAUSS, Hans Robert: 1977 *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (trad. Jaime Siles y Ela M.^a Fernández-Palacios), Madrid: Taurus, 1986.
- JOHANSEN, Svend: 1949 "La notion de signe dans la glosématique et dans l'esthétique", *Recherches Sémiologiques, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, V, 288-303.
- KAYSER, Wolfgang: 1948 *Interpretación y análisis de la obra literaria* (versión esp. María D. Mouton y V. García Yebra), Madrid: Gredos, 1972, 4.^a ed. revisada, reimpresión.
- KOWZAN, Tadeusz: 1975 *Literatura y espectáculo* (versión castellana de Manuel García Martínez), Madrid: Taurus, 1992.
- 1988 "Texte écrit et représentation théâtrale", *Poétique*, 75, 363-372.
- KRISTEVA, Julia: 1970 *El texto de la novela* (trad. Jordi Llovet), Barcelona: Lumen [1974], 1981, 2.^a ed.
- LAPESA, Rafael: 1964 *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca: Anaya, 1971, reimpresión.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: 1973 "Sobre el género literario", en *Estudios de poética. (La obra en sí)*, Madrid: Taurus, 1976, 113-120.
- 1984 "El poema y el lector. (El poema lírico como signo)", en *De poética y poéticas*, Madrid: Cátedra, 1990, 15-33.
- LEGUEN, Brigitte: 1988 *Estructuras narrativas en los cuentos de Alarcón*, Madrid: UNED.
- LEVIN, Jurij I.: 1973 "La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione", en Prevignano, C. (ed.), *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano: Feltrinelli 1979, 426-442.
- 1976 "Le statut communicatif du poème lyrique", en Lotman, J. M.; Uspenski, B. A. (eds.), *Travaux sur les systèmes des signes*, Bruxelles: É. Complexe, 205-212.
- LEVIN, Samuel R.: 1962 *Estructuras lingüísticas en la poesía* (trad. Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen C. de Rodríguez-Puértolas; presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter), Madrid: Cátedra, 1974.
- 1976 "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema" (trad. de Fernando Alba y José Antonio Mayoral), en Mayoral, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, 59-82.
- 1978 "On meaning and truth in the interpretation of poetry", *Poetics*, 7, 339-350.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio; ALONSO, Eduardo: 1975 *El análisis estilístico. Poesía, novela*, Valencia: Bello.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: 1596 *Philosophía Antigua Poética* (ed. Alfredo Carballo Picazo), Madrid: CSIC, 1973, reimpresión, 3 vols.
- LOTMAN, Juri M.: 1970 *La structure du texte artistique* (trad. fr. por varios autores; préface d'Henri Meschonnic), Paris: Gallimard, 1973. (Trad. esp. de Victoriano Imbert, Madrid: Istmo, 1978.)
- LOZANO, Jorge: 1987 *El discurso histórico*, Madrid: Alianza Editorial.
- LUKÁCS, György: 1909 "Sociología del drama moderno", en Lukács, G., 1961: *Sociología de la literatura* (trad. Michael Faber-Kaiser), Barcelona: Península [1966], 1973, 3.^a ed., 251-281.
- 1920 *Teoría de la novela* (trad. Juan José Sebrelli), Barcelona: Edhasa, 1970.
- LUZÁN, Ignacio de: 1737-1789 *La Poética. (Ediciones de 1737 y 1789)*, edición de Russell P. Sebold, Barcelona: Labor, 1977.
- MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín: 1986 *Diccionario de retórica, crítica y terminología*, Barcelona: Ariel.

- MARINO, Adrian: 1978 "Toward a definition of literary genres", en Strelka, J. P. (ed.), *Theories of Literary Genre*, University Park, London: The Pennsylvania State University Press, 1978, 41-56.
- PAVIS, Patrice: 1980 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (trad. Fernando de Toro), Barcelona: Paidós, 1990, reimposición.
- PAZ, Octavio: 1967 *Corriente alterna*, México: Siglo XXI, 1977, 9.ª ed.
- PFEIFFER, Johannes: 1936 *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético* (trad. Margit Frenk Alatorre), México: FCE, 1986, 5.ª reimposición.
- PLATÓN: 1981-1999 *Diálogos* (varios traductores), Madrid: Gredos, 9 vols.
- POZUELO YVANCOS, José María: 1988 *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- 1993 *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.
- 1997 "Lírica y ficción", en Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco Libros, 241-268.
- PRATT, Mary Louise: 1977 *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, London: Indiana University Press.
- PRIETO, Antonio: 1975 *Morfología de la novela*, Barcelona: Planeta.
- PRINCE, Gerald: 1987 *Dizionario di narratologia* (trad. it. Isabella Casabianca), Firenze: Sansoni, 1990.
- PROPP, Vladimir: 1928 *Morfología del cuento* (trad. Lourdes Ortiz), Madrid: Fundamentos, 1974, 2.ª ed.
- 1946 *Las raíces históricas del cuento* (trad. José Martín Arancibia), Madrid: Fundamentos [1974], 1987, 5.ª ed.
- PUGLIATTI, Paola: 1985 *Lo sguardo nel racconto. Teoria e prassi del punto di vista*, Bologna: Zanichelli.
- RASTIER, François: 1971 "Les niveaux d'ambigüité des structures narratives", *Semiotica*, 3, 4, 289-342.
- 1972 "Sistemática de las isotopías", en Greimas, A. J. (ed.), 1972: 107-140.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana C.: 1991 *Dicionário de narratologia*, Coimbra: Almedina, 3.ª ed.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: 1989 *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires: Hachette.
- RIFFATERRE, Michael: 1979 *La production du texte*, Paris: Seuil.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes: 1991 *Los Formalistas Rusos y la Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid: Júcar.
- RODWAY, Allan: 1970 "La crítica de géneros literarios: el acceso a través del tipo, del modo y de la clase", en Bradbury, M.; Palmer, D. (eds.), *Crítica contemporánea* (trad. Manuel de la Escalera), Madrid: Cátedra, 1974, 99-126.
- RUIZ RAMÓN, Francisco: 1967 *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Alianza Editorial.
- RYAN, Marie-Laure: 1979 "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Garrido Gallardo, M. Á. (ed.), 1988: 253-301.
- SALVADOR CAJA, Gregorio: 1964 "Análisis connotativo de un soneto de Unamuno", *Archivum*, XIV, 18-39.
- 1973 "'Orillas del Duero', de Antonio Machado", en Varios Autores, *El comentario de textos*, Madrid: Castalia, 3.ª ed., 271-284.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: 1989 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil.
- SEGRE, Cesare: 1976 *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos* (trad. Milagros Arizmendi y María Hernández esteban), Barcelona: Planeta.
- STAIGER, Emil: 1946 *Conceptos fundamentales de poética* (trad. Jaime Ferreiro), Madrid: Rialp, 1966.
- STEMPEL, W. D.: 1971 "Pour une description des genres littéraires", en *Actes du XIIIe Congrès International de Linguistique Romane*, II, Bucarest, 565-570.
- STIERLE, Karlheinz: 1977 "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique*, 32, 422-441.
- SULLÀ, Enric (ed.): 1996 *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica.

- SVATONĚ, V.: 1989 "Lo épico en la novela y el problema de la novela histórica", *Revista de Literatura*, 101, 5-20.
- TACCA, Oscar: 1973 *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1978, segunda ed. corregida y aumentada.
- TÁCITO: 1999 *Diálogo de los oradores*, edición de Beatriz Antón Martínez, Madrid: Akal.
- TIMOFÉIEV, L.: 1979 *Fundamentos de teoría de la literatura*, Moscú: Editorial Progreso.
- TODOROV, Tzvetan: 1966 "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, 125-151.
- 1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil. (Trad. cast. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.)
- 1972 "Genres littéraires", "Personnage" en Ducrot, O.; Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil, 1972, 193-201, 286-292. (Trad. cast. Madrid: Siglo XXI, 1974.)
- 1976 "Théories de la poésie", *Poétique*, 28, 385-389.
- 1978 *Les genres du discours*, Paris: Seuil.
- TOMACHEVSKI, Boris: 1925 "Thématique", en Todorov, T. (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil, 1965, 263-307. (También en 1928: 177-215.)
- 1928 *Teoría de la literatura* (trad. Marcial Suárez; prólogo Fernando Lázaro Carreter), Madrid: Akal, 1982.
- VALBUENA PRAT, Ángel: 1930 *Literatura dramática española*, Barcelona: Editorial Labor.
- WELLEK, René: 1955-1992 *Historia de la crítica moderna (1750-1950)* (varios traductores), Madrid: Gredos, 1969-1996, 7 vols.
- 1970 *Discriminations. Further Concepts of Criticism*, New Haven, London: Yale U. P.
- YLLERA, Alicia: 1978 "Problemas y límites del análisis semiótico del discurso literario", *Dispositio*, III, 9, 367-379.