



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por **Miguel Angel Garrido Gallardo**



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

antinovela. Del italiano *anti-novella*: noticia, relato novelesco (ing: *antinovel*, fr: antiroman).

Etiqueta con que la crítica ha señalado un cierto número de producciones narrativas (en su mayor parte, modernas y contemporáneas), caracterizadas por su vocación experimental.

La palabra “antinovela” se refiere a una realidad narrativa muy amplia. Aunque el término en francés ya aparece en el título la reedición que en 1633 hace Charles Sorel de su novela *Le Berger extravagant (L’Anti-Roman)* con un sentido paródico-burlesco, vuelve a la crítica literaria de la mano de Jean-Paul Sartre en el prólogo al *Portrait d’un inconnu* (1948) de Nathalie Sarraute y se extiende posteriormente limitando su referencia a la novela experimental o “nueva novela” que surge entre los años 50 y 70. De ahí, que en ocasiones la antinovela se haya vinculado estrechamente a las producciones del *Nouveau Roman* francés y a las de sus coetáneos europeos exclusivamente (Valles Calatrava: 2002), pero la crítica referida a las producciones narrativas posteriores posmodernas ha vuelto a recurrir al término para caracterizarlas, por lo que trataremos de dar cabida a las diferentes realidades que abarca.

La tradición “aliteraria”

Serán los propios militantes del *Nouveau Roman* los que reivindiquen una tradición narrativa anterior vinculada a lo que Claude Mauriac llama la “aliteratura” y que define como “la literatura liberada de las facilidades que han dado a esta palabra un sentido peyorativo” (Mauriac: 1969: 15). La historia de la Aliteratura, según Mauriac, es paralela a la de la Literatura, y probablemente, lo mismo podríamos decir del par novela/ antinovela, cuyas historias también parecen trazarse de forma simultánea, ya que la transgresión implícita en la propia definición de antinovela es una constante de la renovación artística en general y literaria en particular. Así, las primeras

Antinovela

antinovelas a las que podemos aludir en la literatura europea presentan un marcado carácter paródico, elemento clave en la renovación de los géneros literarios.

Cuando los ingleses redescubren y leen con una nueva perspectiva la obra de Cervantes, aparecen novelas como *Tom Jones* de Fielding o *Pamela* de Samuel Richardson a la vez que sus versiones paródicas, donde el humor y la deformación irónica se erigen como factores determinantes de su composición (un buen ejemplo es la *Shamela* de Fielding). Por tanto, los modelos no son sólo pautas de imitación, sino también de transgresión. Pero en el caso de las parodias de las que venimos hablando, la transgresión tan sólo afecta al nivel significativo del texto, a diferencia de lo que vendrá a caracterizar las antinovelas contemporáneas, cuya transgresión se extiende al propio modelo narrativo planteado. Será el caso temprano del *Tristram Shandy* de Sterne, o, en el ámbito francés de *Jacques le fataliste* de Diderot. Ambas han sido consideradas dos grandes predecesoras de la narrativa moderna por la complejidad de su estructura, el protagonismo del narrador (que en el caso del *Tristram Shandy* conduce el discurso narrativo desde la ausencia de enmascaramiento que le impone su condición homodiegética), o la ruptura de la linealidad temporal vinculada a la inflación digresiva del discurso.

La “crisis de la novela” y el *Modernism*

A pesar de la modernidad de estas obras, la novela europea seguirá otros derroteros, institucionalizándose definitivamente como género en el siglo XVIII, y convirtiéndose en el subgénero narrativo protagonista de la literatura europea de la segunda mitad del XIX, apostando por un realismo que desde el punto de vista compositivo se traducía en personajes redondos creados a partir de un pretendido objetivismo psicológico, una trama perfectamente delimitada con una sucesión lógica causal temporal que en términos de ficción equivalía a un mundo referencial y por tanto, posible y reconocible a través del texto, y un punto de vista único impuesto por un narrador omnisciente. Pero el declive del Realismo y del Naturalismo confluirán en lo que Raimond (1966) ha denominado “la crisis de la novela”, que coincide en Europa

con otra crisis profunda, económica y espiritual, que tiene su traducción artística en el denominado *Modernism* (del que el Modernismo hispánico tan solo es una de sus manifestaciones) y que será un factor decisivo en la renovación de la literatura y en concreto de la novela. A las letras del viejo continente se unen nuevas voces americanas que contribuirán al enriquecimiento del panorama narrativo occidental.

Uno de los primeros síntomas de esta crisis de la novela es la búsqueda de nuevos mecanismos expresivos propios de otros ámbitos genéricos, especialmente del lírico. El Romanticismo fue el primer movimiento literario europeo que reivindicó el hibridismo, y con él, la disolución de esquemas genéricos estancos. Si en el ámbito poético esta disolución puede observarse en la recuperación de fórmulas primitivas que servían más a la narración que a la nueva concepción poética (*Lyrical ballads* de Coleridge y Wordsworth), en el ámbito narrativo, obras como el *Hiperión* de Hölderlin o el *Enrique de Ofterdingen* de Novalis abrieron la puerta al lenguaje poético que modificaba la lógica de las narraciones anteriores. Pero es tan sólo el comienzo. La disolución de los parámetros narrativos que parecían haberse fijado y asentado definitivamente en el siglo anterior, volvió a cobrar fuerza a finales del XIX con la irrupción de los movimientos Simbolista y Parnasianista, por los que los prosistas también se sintieron atraídos. Así, la recuperación de la tradición híbrida del romanticismo resurge en estas fechas, y esta disolución del discurso narrativo se ve agravada por las nuevas ideas que se filtran desde el ámbito filosófico, paralelas a las del impresionismo pictórico.

En la nueva concepción del mundo y del arte que configuran estas nuevas producciones narrativas, lo lírico empaña la omnisciencia de la novela realista, cuestionando la idea de verdad implícita en el punto de vista único de los narradores decimonónicos. La verdad puede existir, pero aún en ese caso, no puede llegar a conocerse. Este será el postulado que recorrerá estas nuevas novelas. La parcial cognición del mundo, a la que puede llegar el sujeto, queda expuesta en la subjetividad y parcialidad del punto de vista narrativo, que somete la lógica espacio-temporal a su particular concepción de las cosas. El descubrimiento de los diferentes estadios de la conciencia de los estudios freudianos, ignorados hasta la época, se traducirá en nuevas técnicas de

Antinovela

composición narrativa como el *stream of consciousness* introducido por William James, y que utilizarán muchos narradores para tratar de romper con la temporalidad propia del discurso narrativo.

El tiempo es tan solo un constructo interior del que la linealidad de la novela decimonónica no puede dar cuenta. El gran proyecto proustinano tratará de ilustrarlo en *A la recherche du temps perdu*, obra que a pesar de haber sido acogida en un primer momento como continuación de la narrativa realista, da cuenta del marcado carácter ficcional del que se revisten las obras del modernismo occidental. La obra de Proust es la historia de una búsqueda, la del escritor que se embarca en busca de su propia voz literaria, convirtiendo el discurso lineal y lógico en una narración digresiva y volcada en sí misma.

Este tipo de novela lírica se conjugará con otras técnicas experimentales dando resultados interesantes a lo largo de la primera mitad del siglo XX. A las producciones de la primera década del siglo, les sucederán las innovaciones introducidas por las vanguardias históricas en el llamado período de entreguerras, alargándose prácticamente hasta los años 50. A la indiscutible trilogía protagonista de la renovación narrativa de esta primera mitad del siglo (Proust, Joyce y Kafka) se sumarán una larga lista de nombres, entre los que caben destacar los de Gide, Giraudoux o Fournier en el ámbito francés; el grupo de Bloomsbury, con Virginia Woolf en la cabeza, Joseph Conrad, Herman Hesse, James Joyce, William Faulkner; Hemingway y sus compañeros de “generación perdida”, y un largo etcétera que abarca una infinidad de sensibilidades narrativas que trajeron un aire nuevo al nuevo siglo.

La antinovela contemporánea

Y así comenzaría la andadura “aliteraria” de la novela en el siglo XX. Sin embargo, aun reconociendo la existencia de una corriente aliteraria rastreable en otras épocas de la literatura europea, Mauriac elabora una lista precisa de autores representantes de la Aliteratura contemporánea, entre los que destaca tres generaciones: la primera estaría conformada por Frank Kafka, Antonin Artaud, Michel Leiris, Samuel Beckett, Georges Bataille, Henri Michaux y Roger Caillois; a la

segunda pertenecen Cioran, Jorge Luis Borges, Joë Bousquet, René Daumal, Eugène Ionesco, Francis Ponge y Roland Barthes; y a la tercera y última, Michel Butor, Jean Cayrol, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute y Philippe Sollers.

Aunque la nómina resulta un tanto heterogénea, Mauriac destaca una característica esencial común a todos estos escritores, que abarcan desde los primeros años del siglo XX a la década de los 70: la presencia del silencio, en el sentido en el que Blanchot (1955) proponía el acto de escritura como la mirada de Orfeo que necesariamente tiene que sacrificar a Eurídice: el don del arte implica renunciar a la palabra artificial para llegar a la palabra esencial y silenciosa. Es este silencio el que conforma las obras modernas tras dejarse modelar por el mundo de la palabra, que ha dejado de ser el código fiel que traduce el mundo del afuera para refugiarse en sí misma, dificultando la comunicación. La palabra literaria ahora es ambivalente, y no refleja sino que crea el mundo en sus páginas. Los mundos literarios tienen vida propia, esto es lo que nos enseñaba esa aliteratura que nace a finales del XIX y que alcanzará su desarrollo pleno a lo largo del XX.

En el caso concreto de la literatura española, el influjo de este movimiento tiene sus manifestaciones concretas en las propuestas narrativas de Valle-Inclán, cuya evolución puede sintetizarse del simbolismo al expresionismo, de Azorín, uno de los discípulos españoles de Proust, del propio Unamuno en su "nivola" *Niebla* y de Baroja, que asimiló e incorporó las técnicas behaviouristas en sus composiciones.

El *Nouveau Roman* y el *Boom* hispanoamericano

Tras estas primeras manifestaciones de antinovela contemporánea, será Sartre quien rehabilite el término para adoptarlo a la crítica literaria. Y lo hace refiriéndose a una de las autoras más destacadas del *Nouveau Roman*, Nathalie Sarraute. En el prólogo al *Portrait d'un inconnu*, Sartre destaca la destrucción esencial de la novela contenida en la antinovela, que la niega a pesar de crearla aparentemente: es el juego metaficcional el que convierte la novela en un instrumento de reflexión sobre sí misma, lo que en cierta manera la destruye.

Antinovela

Pero no será Sartre el único encargado de describir estas “nuevas novelas”. En los años 70, la crítica literaria destacó dos grandes tipos de novelas que convivían en el mercado editorial: la “vieja novela” frente a la “nueva novela” [Lozano: 2007: 144], agrupada principalmente en dos grandes corrientes: el “Nouveau Roman” y la novela del “Boom” hispanoamericano.

Si los antinovelistas anteriores habían tratado de dinamitar el punto de vista omnisciente imponiendo la subjetividad inherente al sujeto, esta “nueva novela” trata de destruir la narración misma, destacando los mecanismos compositivos en detrimento de la historia argumental. El discurso literario se convierte en protagonista recreándose en sus ropajes. Un cierto tono realista vuelve a invadir las novelas, pero un realismo que nada tiene que ver con el decimonónico. La psicología de los personajes no es objeto de ningún tipo de análisis, sino que será la focalización de ese narrador en la mayor parte de los casos enmascarado, la que perturbe nuestra lectura. La selección de los hechos narrados desconcierta al lector, que asiste a la narración (detenida por múltiples descripciones) de capítulos aislados, desconcertantes e insignificantes en ocasiones. Esta selección de escenas o descripciones será lo que ponga de manifiesto la focalización subjetiva, aunque velada tras la aparente objetividad de un narrador que no se hace visible en el relato, más que como focalizador del discurso.

Sin duda, la influencia del cine y de la fotografía será un elemento determinante en esta corriente de Nouveau Roman, que se desarrolla en Francia entre los años cincuenta y los setenta fundamentalmente, paralelamente a la Nouvelle Vague cinematográfica. De hecho, muchos de los nuevos novelistas franceses intervendrán de forma más o menos activa en la producción cinematográfica de la época: Marguerite Duras colaborará con Alain Resnais en el guión de *Hiroshima mon amour* (1960) y llegará a dirigir sus propias películas como *India Song* (1975), como el propio Robbe-Grillet.

Un rasgo destacable de esta corriente es la marcada conciencia artística y literaria de estos autores, patente en su nada desdeñable

producción de obras teóricas: Nathalie Sarraute será la primera en plantear cuestiones teóricas acerca de las nuevas fórmulas narrativas en *L'ère du soupçon* (1956); Alain Robbe-Grillet con *Pour un Nouveau Roman* (1963); Michel Butor con *Essais sur le Roman* (1964); Jean Ricardou con *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), *Pour un théorie du Nouveau Roman* (1971), *Le Nouvea Roman* (1973).

En *La era del recelo* (*L'ère du soupçon*) se exponen las principales ideas acerca de la novela que reivindica esta generación del Nouveau Roman, constituida fundamentalmente por Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, y otros nombres que, sin pertenecer al núcleo duro del grupo, anduvieron por sus entornos: Samuel Beckett, Robert Pinget o Jean Ricardou.

La obra de Sarraute recoge cuatro ensayos, en los que no sólo habla de esta nueva época de recelo, sino de toda una tradición literaria anterior que ha posibilitado el camino a estos narradores. Reconoce una nueva sensibilidad en la literatura moderna, que, en el caso de la narrativa, se traduce en Proust, Kafka y Joyce. Y junto a ellos, Virginia Woolf, Gide, Hesse, Sartre, Camus, Celine, Berham, autores todos ellos que en los años 50 de los que data el ensayo, la crítica y los propios creadores, parecían ignorar. Lo que reivindica Sarraute, en definitiva, es esa corriente aliteraria que ha recorrido la historia de la Literatura, particularmente, la narrativa literaria del siglo XX y cuyas reivindicaciones y descubrimientos habían quedado en el olvido.

Frente a la manera convencional de narración que había vuelto a invadir el mercado editorial, el Nouveau Roman traslada a la novela las nuevas formas de contar correspondientes a esa era del recelo, en la que el simulacro debe quedar de manifiesto destruyendo la ilusión del mundo posible cerrado y verosímil que la ficción decimonónica nos ofrecía. El lector no puede sino asistir a la destrucción, o deconstrucción en términos derrideanos, de la propia novela.

Estas nuevas novelas invitan al lector además a deducir la trama a partir de determinados motivos, como es el caso de una de las obras más emblemáticas de esta etapa literaria: *La Jalousie* (*La celosía*) de Robbe-Grillet. Se establece toda una poética de los objetos, en los que se detiene la mirada narradora; Mauriac dirá de la obra de Robbe-Grillet que “los

Antinovela

objetos tienen esa inquietante presencia propia de las cosas cuando estas dejan de estar domesticadas” (1969: 312). Y esta será una de las discusiones teóricas más interesantes de la época: el tratamiento de los objetos en la narrativa del Nouveau Roman. Un ensayo muy interesante a este respecto será la reflexión de Roland Barthes acerca de las diferentes formas de proceder narrativas de Butor y de Robbe-Grillet. Según el crítico, la caracterización de los objetos que lleva a cabo Butor revela atributos propios de la consciencia humana, mientras que Robbe-Grillet no establece ningún tipo de analogía con lo humano, lo que pone de manifiesto la soledad esencial del hombre.

Este protagonismo de los objetos realza el estatismo del discurso narrativo y desplaza la figura del personaje, otro de los puntos esenciales de reflexión y de renovación de esta nueva forma de hacer novela. Para Sarraute, son los personajes los portadores del recelo. Frente a los exhaustivos retratos psicológicos de las narraciones “viejas”, los personajes celosos esconden su psicología, conscientes, tras las teorías freudianas, de que no puede ser revelada. La búsqueda de esa interioridad escondida es un trabajo que le atañe al lector, en un proceso análogo, según Sarraute, al de la pintura, donde el elemento pictórico se libera insensiblemente del psicológico con el que conformaba un cuerpo. A pesar de las limitaciones del lenguaje literario, la nueva novela pretendía algo similar, acentuando la importancia del proceso de lectura.

El lector será, por tanto, una pieza clave en este particular proyecto, un lector que verá frustrado en muchas ocasiones el horizonte de expectativas narrativo al que estaba acostumbrado.

Con respecto al *Boom* hispanoamericano, debemos apuntar en primer lugar, que al igual que el Nouveau Roman francés, rechaza todo lo que no son producciones narrativas. A pesar de las polémicas que ha despertado la creación de la nómina de los autores del Boom [Rama: 1986], podríamos convenir en que forman parte de esta corriente de nueva novela hispanoamericana Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Alejandro Carpentier, José

Marta Espinosa Berrocal

Donoso, Ernesto Sábato, Augusto Roa Bastos, Manuel Mújica Láinez y Guillermo Cabrera Infante, lista que puede verse reducida o ampliada según la bibliografía que se consulte.

Aunque la reflexión teórica acerca del hecho literario no se hace tan explícita, al menos no tanto referida a sus propias producciones como a la literatura en general (Borges, Vargas Llosa, Cortázar), el estudio y la asimilación que estos autores han hecho de toda una tradición antinovelística se hace palpable en sus obras. La renovación del lenguaje y de las técnicas narrativas se dispara en las denominadas novelas del boom, que aparecen, simultáneamente a las de sus colegas europeos, entre los años cincuenta y setenta. Como ellos, dinamitan la omnisciencia narrativa, reemplazada por diferentes formas de focalización caleidoscópica. Como peculiaridad de la nueva narrativa hispanoamericana no podemos dejar de citar las corrientes de realismo mágico, lo real maravilloso o el componente neofantástico del que hablarán los diferentes críticos y autores:

Insisten en que el lenguaje no es un código transparente y valiéndose de la ambigüedad y de los silencios, ponen en marcha unos mecanismos compositivos que enriquecen el concepto de mundo narrativo. Títulos como *Rayuela*, *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad*, *Ficciones*, *La ciudad y los perros*, *Conversaciones en la catedral*, *Las armas secretas*, *El libro de arena*, etc. han constituido un emblema no sólo de la nueva narrativa hispanoamericana, sino que en ocasiones han sido utilizadas para ejemplificar el nuevo paradigma postmoderno. Una de las razones es la introducción de lo fantástico perfectamente integrado en lo cotidiano.

Y es que, como veremos a continuación, aún hoy es objeto de discusión el concepto de posmodernidad y los límites entre las últimas producciones modernas y las primeras posmodernas no es fácilmente delimitable.

En el caso concreto de la literatura española, la novela experimental no se desarrollará hasta los años 60 de la mano de autores pertenecientes a diferentes generaciones: nombres como Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester, Juan y Luis Goytisolo, Juan Benet y Juan Marsé protagonizarán la renovación del panorama

Antinovela

narrativo español, a los que se sumarán más tarde Francisco Umbral, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, José Manuel Caballero Bonald o Juan García Hortelano. Todos ellos tratan de superar la prosa realista que había marcado la narrativa anterior, impulsados en parte por la conmoción que produce la nueva narrativa hispanoamericana.

Antinovela y posmodernidad

Las nuevas formas de narrar impuestas por la episteme postmoderna tienen una vinculación evidente con estas corrientes de antinovela experimental que expresaron al máximo las diferentes posibilidades que ofrecía el discurso narrativo. Las teorías postmodernas del simulacro han potenciado las concepciones de la literatura como un espacio de juego, lejos de otro tipo de producciones narrativas que pudieran presentar obras no muy lejanas en el tiempo, como ocurre con el caso del propio Sartre y su concepción de la narrativa combativa. De hecho, aún en nuestros días supone un problema teórico establecer una línea separatoria entre las corrientes consideradas como neovanguardias y las producciones posmodernas. Las primeras novelas reconocidas como posmodernas fueron las que dieron autores norteamericanos como Donald Barthelme, John Barth, Thomas Pynchon, Robert Coover, Stanley Elkin, Don de Lillo, John Hawkes, Kurt Vonnegut, Ronal Suckenic, Ishmael Reed, Walter Abish y William Gass; a los que se sumaron los europeos Italo Calvino, Antonio Tabucchi, Umberto Eco, John Fowles, así como toda una generación de autores hispanoamericanos encabezados por Manuel Puig [Lozano: 2006: 146].

Al tratarse de un fenómeno actual, la distancia histórica aún no ha podido intervenir de mediadora, lo que significa que son muchas y variadas las definiciones que se han ofrecido de la novela (o antinovela) posmoderna. El inteligente estudio que lleva a cabo Pilar Lozano llega a la conclusión de que esta narrativa posmoderna no se caracteriza tanto por la incorporación de nuevas técnicas narrativas (que las corrientes experimentales anteriores parecieron agotar) como por la asimilación de esas mismas técnicas como elementos configuradores de la obra, que a su vez son objeto de un tratamiento irónico. La narrativa posmoderna

pone en juego la idea misma de realidad, algo que ya había hecho la modernidad. La diferencia es que el discurso subjetivo de la modernidad es una respuesta, parcial, pero respuesta al fin y al cabo al caos de la realidad que el sujeto moderno percibe. La posmodernidad cuestiona incluso esta respuesta subjetiva y parcial, lo que supone cuestionar los propios mecanismos de acceso a la realidad.

El carácter reivindicativo de la nueva novela europea y americana de las generaciones anteriores inscribía sus producciones dentro de la Modernidad, mientras que esta ausencia de reivindicación ha desaparecido. Lo que los modernos percibían como novedades narrativas, los posmodernos lo asumen como la única forma posible de contar el mundo. A pesar de lo cual, una curiosa vuelta aparente al realismo invade las estéticas de algunos de estos escritores, bajo cuya apariencia se esconde la deconstrucción de ese mismo discurso mimético mediante postulados irónicos.

Podemos citar como novelas o antinovelas posmodernas el *Diccionario jázaro* de Pavic, relacionado en ocasiones con la Rayuela de Cortázar por el intento sistemático de establecer diferentes itinerarios posibles de lectura, y por tanto, de construcción y deconstrucción del propio universo narrativo; o *Matadero cinco* (*Slaughterhouse Five*) de Kurt Vonnegut, donde la ciencia ficción encubre el escenario de la Segunda Guerra Mundial que el protagonista trata de presentarnos desde un punto de vista entre irónico y doloroso.

En el caso de la literatura española, Lozano cita como obras que nacen bajo el signo de la posmodernidad *El jinete polaco* de Muñoz Molina, *Las lecciones suspendidas* de Félix de Azúa, *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarría, *El mapa de las aguas* de Ángel García Galiano, *Fabulosas narraciones por historias* de Antonio Orejudo, junto a producciones de otros autores como Clara Sánchez, Manuel Talens, Andrés Ibáñez y Belén Gópegui.

Estrechamente unido a la postmodernidad aparece el debate acerca de los hipertextos, que algunos críticos han relacionado también con la antinovela. Los nuevos hipertextos se enfrentan a la novelística tradicional desde el propio formato. Del texto impreso al cibertexto informático, al que el lector tan sólo puede acceder a través de las

Antinovela

nuevas tecnologías. Y la lectura, no seguirá la linealidad del discurso narrativo, sucesivo en su propia configuración a pesar de que trate de romper con la linealidad de la historia. Los hipertextos dinamitan también la continuidad secuencial para proponer diferentes itinerarios de lectura, a la vez que ofrecen un texto inseparable de su ilustración gráfica y musical, lo que cuestiona su propia esencia.

Este recorrido avala la capacidad fagocitadora del término antinovela como denominación crítica que trata de dar cuenta de las diferentes producciones narrativas que han ido a contracorriente de los patrones canónicos impuestos en una época determinada. Pero con el tiempo, las revoluciones se convierten en pauta normalizada y lo subvertido pasa a ser el modelo a subvertir. Así, el concepto de antinovela ha ido acogiendo a diferentes formatos narrativos que han tratado de experimentar y de renovar a sus predecesores.

BIBLIOGRAFÍA

GROSS, BEVERLY: (1968): "The Anti-Novels of John Barth", en *Chicago Review*, Vol.20, Nº3.

LOZANO MIJARES, PILAR: (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros

MAURIAC, CLAUDE: (1969): *La Aliteratura contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1972.

RAIMOND, MICHEL: (1966): *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, París, José Corti.

RICARDOU, JEAN: (1973): *Le Nouveau Roman*, París, Seuil.

RAMA, ÁNGEL: (1986): *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, Universidad de Veracruz.

SARRAUTE, NATHALIE: (1956): *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 2006.

Marta Espinosa Berrocal

VALLÉS CALATRAVA, JOSÉ R. (dir.): (2002): *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Granada, Alhulia.

Marta ESPINOSA BERROCAL

Universidad Complutense de Madrid

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales