



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**novela.** De novellus, -a, -um, diminutivo de novus, -a, -um. De ahí pasa al provenzal “novas”, “novelas” y al italiano “novella”, con el sentido de relato, noticia, novedad. (ing. *novel*; fr. *roman*; al. *Roman*; it. *romanzo*; port. **romance**; rus. *roman*).

*Relato ficticio, cuyos sucesos y personajes son presentados como reales e inmersos en el universo real* (Rainer Rochlitz, *Diccionario de Estética* de Etienne Souriau, s.v.).

No es fácil definir la novela como género literario. El mismo Rochlitz, cuya definición acabamos de citar, se apresura a afirmar, tras esa definición, el *polimorfismo* de la novela. Se ha dicho también que es un género indefinible por su capacidad proteica (Bajtín). En efecto, rasgos como la prosa, el argumento, el héroe o la ficción no son esenciales en la novela. Encontramos novelas en verso (llamada en ocasiones novela poemática) en todas las épocas, desde las novelas de caballerías medievales (salvo las españolas, casi todas las demás están escritas en verso) hasta la Modernidad (el *Eugenio Onéguin* de Pushkin es una de las más célebres). Tenemos también novelas dialogadas (la *Celestina* y algunas de Galdós) o epistolares (*Cartas de la monja portuguesa*, *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos...) o, incluso, en forma de diario (*Diario de un hombre superfluo* de Turguénev). Hay muchas novelas sin argumento. Las novelas de perfil didáctico suelen carecer de él. La crítica suele hablar de novelas abiertas (por ejemplo, *La colmena* de Cela o *La peste* de Camus). Y, si falta el argumento, suele faltar también el personaje. Esto puede revestir diversas formas, desde relatos con una amplia nómina de personajes, en apariencia irrelevantes, como sucede en las novelas de la ciudad, hasta personajes que son un símbolo (el Telémaco de Fénelon, el Hiperión de Hölderlin o el Orlando de Virginia Woolf), una representación

del alma humana. También contamos con novelas que carecen de ficción o que la subordinan a la representación de experiencias del autor. Es lo que ahora suele denominarse *autoficción* (esto es, una novela en clave, cuya clave es el mismo autor).

Sin embargo, la novela, como todo acontecimiento cultural, puede ser comprendida históricamente y, por tanto, puede ser definida, aun con las limitaciones de todo fenómeno abierto y sujeto a evolución. La novela ilustra una etapa en la gran evolución de la Humanidad. Esa etapa se corresponde con la generalización de la escritura para la comunicación cultural. Y puede definirse también por su proteísmo estético, lo que le permite presentar una gran movilidad formal y argumental. Puede decirse, pues, que la novela es un género nacido para la escritura. Se distingue de los géneros de la oralidad, como la epopeya, la saga, la leyenda o el cuento tradicional. La novela se lee, aunque en la transición de la cultura oral a la escrita también se lee para un auditorio, lo que le permite ser un género popular en el mundo de la cultura escrita o impresa. El proteísmo estético – todos los registros caben en la novela- va acompañado de su ubicuidad social. Ya en el siglo XVI se dio un debate entre la crítica italiana sobre el carácter del *romanzo*, que unos veían popular y bajo, y otros culto –como continuidad de la épica-. Hoy esta cuestión ya no es susceptible de debate. La novela es, ante todo, un puente literario entre la cultura popular y la alta cultura. Y hoy es, además, un elemento relevante de la cultura de masas. Ha dado lugar a un fenómeno consumista, el *best seller*. A un mismo tiempo, atiende a las demandas de públicos populares –la aventura, la ciencia ficción, el sentimentalismo rosa ...- y del público más selecto y elitista.

Una aproximación a la definición del género novela debe contener al menos las siguientes características,

## novela

1. Es un género escrito y, por tanto, desvinculado de la tradición oral (aunque pueda contener elementos tradicionales). Suele decirse que es un género de imaginación y cabe entender esto en el sentido de que no se trata de un género sujeto a la imaginación tradicional sino que admite la invención individual o de época, tanto la ficción como el testimonio personal o histórico.

2. Esa ruptura con la tradición le permite ser un género para la traducción, pues admite la traslación cultural. Es un género internacional.

3. Conjuga narración con reflexión. Esa reflexión está muchas veces implícita en el relato de acciones y situaciones.

4. Se orienta en diferentes opciones estéticas, a) el fabulismo aventurero; b) el sentimentalismo; c) el didactismo simbólico y de la educación; d) la hermenéutica del yo; e) el hermetismo; f) el drama idílico; g) el humorismo costumbrista; h) el humorismo alegórico y grotesco; i) la parodia; j) la sátira, en especial, la sátira menipea; y k) el simbolismo moderno.

5. En la Modernidad estas líneas estéticas pueden combinarse dando lugar a un complejo eclecticismo. También pueden conocer nuevos desarrollos.

6. Es un género presente en todos los niveles de la cultura, desde los más elevados a los más populares; y cumple entre ellos una función de puente.

7. Se trata de un género o especie invasora. Influye y en otros géneros, especialmente en los que tienen un origen tradicional. La novela los atrae diluyendo su naturaleza tradicional y abriéndolos a nuevas posibilidades de reflexión.

8. Su discurso puede albergar numerosos géneros primarios, desde los orales a otros géneros de la escritura primarios e, incluso,

culturales (cartas, discursos, cuentos, leyendas, poemas, canciones, casos, burlas, etc.)

Una mención especial merece la novela corta. La novela corta, que en español no tiene una denominación específica pero sí la tiene en francés (*nouvelle*), en alemán (*Novelle*), en italiano (*novella*), en inglés (*short story*) y en ruso (*povesti*), es un género de transición que noveliza el cuento popular y otros géneros como el caso o la caracterización.

## I. INTRODUCCIÓN

El siglo XX ha abordado una tarea para la que la crítica literaria se ha estado preparando desde hace cuatro siglos y medio. Exactamente desde que en 1554 G.B. Giraldi Cintio publicara en Venecia su *Discurso sobre las novelas*, punto de partida de las defensas, ideas y teorías de este género que vinieron después. Primero fueron las *defensas* (la de Giraldi, la de Huet en 1669 y otros) ante los ataques del pensamiento reaccionario; luego vinieron las *ideas* (las de Blankenburg, Reeve, Sade en el siglo XVIII; las de F. Schlegel, Dunlop, Nietzsche y otros en el siglo XIX) y, por último, las teorías, desde Erwin Rohde (1876) a Lukács (1920 y 1934) y Bajtín (1929 y 1975). De todos los esfuerzos modernos por esbozar una filosofía de la novela sólo los de Lukács y Bajtín merecen ese nombre. Otros intentos meritorios se han quedado en ideas, los de Ortega, Forster, Th. Mann, Goldmann, Bergamín, M. Robert, Girard, Baquero Goyanes, Kundera, Dumézil, Pouillon... El más reciente, el de Th. Pavel, se ha quedado entre las ideas y la teoría.

### **Lukács, Bajtín, Pavel**

En verdad, los tres estratos señalados –defensas, ideas y filosofía– son teoría en distintas etapas de desarrollo. Las defensas tratan de abrir un espacio para este género nuevo en el dominio de los géneros literarios y ante una atmósfera hostil (el dogmatismo teórico y moral). Las ideas iluminan aspectos de la novela y expresan el proceso de legitimación y de ascenso del género. Las filosofías de la novela no sólo iluminan el género como tal sino que comprenden la literatura como un todo y, de paso, nos ofrecen una imagen del mundo y de su historia. Lo esencial en ellas es que fundan una estética y esa estética sugiere una filosofía de la cultura. En breve puede decirse que la filosofía de la cultura de Lukács resulta dogmática, pues la concibe como un ciclo cerrado que culmina en el realismo socialista y de la filosofía de la cultura bajtiniana podemos decir que gira en torno al concepto de diálogo, un diálogo con el mundo. También, se ha asociado el pensamiento de Bajtín al concepto de dialogismo que, en palabras de Gadamer, supone la aspiración a hacer que la Humanidad dialogue. Pero, en cuanto teorías de la novela, cabe decir que la de Lukács, en su versión hegeliana de 1920, es consecuencia de una sublimación del mundo antiguo –herencia de Hegel– y que en su reformulación marxiana de los años 30 –inédita en español y que Lukács mantuvo hasta el final de sus días– resultó discriminatoria con algunos de los mejores autores contemporáneos –como Proust, Kafka, Joyce y Musil– al tiempo que entusiasta con autores menores –como nuestro Jorge Semprún–. Estas filosofías de la novela son un primer esfuerzo, un ejemplo para emprender una tarea que tiene por delante todavía un largo recorrido.

Los dos momentos de la teoría lukacsiana de la novela tienen en común que se presentan como aspectos de una filosofía de la historia. En la



primera versión (*Teoría de la novela*, 1920) Lukács contrapone un mundo de armonía y orden, el cosmos griego en el que el sentido de la vida resulta transparente, al mundo moderno, un mundo infernal en el que el sentido se ha divorciado de las cosas mundanas y de la vida humana. Esta concepción desgarrada de la Modernidad se alimenta del sinsentido que fue la Primera Guerra Mundial. Lukács escribió esta obra en Alemania y en los primeros años de la guerra. Su teoría es un grito de protesta contra la guerra y la barbarie europea. En 1934 publicó en ruso y en Moscú *La novela como epopeya burguesa*. Este nuevo ensayo se funda en la filosofía de la historia del materialismo dialéctico. Describe la filosofía de la novela en cinco etapas, el nacimiento de la novela o el realismo maravilloso (en el que sitúa a Rabelais y Cervantes), la conquista de la realidad cotidiana o el subjetivismo revolucionario burgués (Defoe), el reino animal del espíritu (el gran realismo del siglo XIX, en especial, el de Stendhal, Balzac y Flaubert), la descomposición de la forma novelística con su disyuntiva entre el objetivismo y el subjetivismo (de Zola a Joyce, Kafka y Proust) y, por último, el gran realismo socialista, expresión de la revolución proletaria y la construcción del socialismo (Gorki). Lukács sabía que hubo novelas en la Antigüedad y en la Edad Media, pero no considera relevante esa producción para su filosofía de la historia.

La teoría de la novela de Bajtín es, sin duda, superior a la de Lukács, tanto en conocimiento de la literatura como en profundidad y rigor conceptual. En los libros que dedicó a las obras de Rabelais y Dostoievski pueden verse importantes nociones acerca de la novela. Pero su obra central sobre la novela es el volumen publicado en 1975 que ha conocido dos traducciones al español, la ya mencionada de *Teoría y estética de la novela* (1989) y otra publicada en Cuba con el título de *Problemas literarios y estéticos* (1986), que fue el título original ruso. En este libro

destacan los ensayos “La palabra en la novela” y “Formas del tiempo y del cronotopo”. Si tomamos este último como la versión más lograda de los diversos acercamientos bajtinianos a la novela, su teoría puede explicarse como una compleja filosofía de la historia literaria, que se funda en la capacidad del género novelístico para representar imágenes del mundo, los *cronotopos* o espacio-tiempo. Las imágenes del mundo propuestas son las siguientes,

a) la novela de aventuras de la Antigüedad (novelas griegas como las de Heliodoro y Aquiles Tacio), que se caracteriza por una concepción abstracta del espacio (el mundo desconocido) y del tiempo (que no se incorpora a la biografía, pues los personajes siguen teniendo la misma edad al final de la novela que tenían al principio, pese a las múltiples peripecias sufridas);

b) la novela de aventuras y costumbres (el *Satiricón* y *El asno de oro*), de perfil humorístico, que ofrecen la imagen de la vida privada y de una faceta humana que suele ocultarse a la mirada pública;

c) la biografía y autobiografía antiguas, con sus diversos métodos para la representación de la imagen pública del personaje;

d) el folclore antiguo, que representa la plenitud del tiempo ligada a la aparición de contradicciones sociales. Esta concepción del mundo aparece representada por la literatura escatológica o apocalíptica (el fin del mundo) la literatura de la Edad de Oro (el origen del mundo como paraíso) y el realismo folclórico (el héroe popular que representa la naturaleza humana en el camino a una realización plena);

e) la novela de caballerías y la novela enciclopédica medieval. La primera es una forma de pervivencia de la aventura vinculada a la epopeya y se caracteriza por la presencia del azar y de la magia. La segunda es una forma simbólica de representación de la historia en un solo plano temporal.



La *Divina Comedia*, el *Roman de la Rose* y *Piers Plowman* serían sus exponentes;

f) la novela de las figuras de la plaza pública, el pícaro, el bufón y el tonto, que hacen alarde de una gran libertad de expresión para hacer público todo lo que pretende ser privado. Se trata de una forma de continuidad de la novela de aventuras y costumbres;

g) la novela de Rabelais, continuadora del realismo folclórico y de su héroe popular; y

h) la novela ídilica, que despliega el mito de la Edad de Oro primigenia, representada por el mundo bucólico-pastoril.

A estos capítulos añadió Bajtín para la publicación del libro un último capítulo en el que aborda los cronotopos modernos, el cronotopo del camino (el *Quijote*), el cronotopo del castillo (la novela histórica romántica y la novela gótica), el cronotopo del salón (la novela realista), el cronotopo de la ciudad provinciana (*Mme Bovary*), el cronotopo del umbral (Dostoievski) y el cronotopo biográfico (Tolstói).

El conjunto de la obra bajtiniana sobre la novela contiene lecciones magistrales. Sin embargo, ofrece también aspectos mejorables. Se trata de una teoría parcial en varios sentidos. Es parcial porque en ninguno de sus escritos ni en el conjunto de ellos llega a ofrecer Bajtín un panorama general (no ya completo, que es algo imposible) de la novela. “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” no recoge la novela didáctica (la novela pedagógica, la novela de educación, la novela biográfica, la novela simbolista) y la atención sobre la novela humorística se limita a la obra de Rabelais y al simbolismo popular (el pícaro, el bufón y el tonto). Casi la mitad del dominio novelístico está ausente de este panorama. No es esto extraño, pues sabemos que preparó el libro del que este ensayo forma parte en los últimos años de su vida, con graves problemas de salud y urgencias

económicas, y ni siquiera pudo ver la publicación impresa (murió el 8 de marzo de 1975 y el libro apareció tres meses después, en junio de ese mismo año). De la novela didáctica se ocupó, parcialmente, en otro trabajo (“La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”), también inacabado. El patetismo sentimental lo abordó en “La palabra en la novela” y en el libro sobre Rabelais encontramos comentarios sugerentes sobre la novela humorística y el grotesco. Pero no resulta fácil unificar sus trabajos, escritos en momentos que abarcan cuatro décadas, con propósitos distintos y con conceptos cambiantes.

El libro que Thomas Pavel ha dedicado a la novela (*El pensamiento de la novela*) ofrece el panorama más completo de las filosofías de la novela que conocemos hasta hoy. Su pensamiento sobre la novela presenta también motivos para la polémica. Respecto a las dos referencias obligadas, Lukács y Bajtín, Pavel se muestra muy distante del ruso y más cerca del primero. Pavel expresa su rechazo del pensamiento de Rabelais y su desconfianza respecto al shandismo y al antiidealismo dostoievskiano. En cambio, le acerca al Lukács tardío su consideración no de la forma del contenido de la novela sino del contenido mismo –de ahí la referencia al pensamiento en el título de la obra- de la novela.

Además la actitud de Pavel ante el pensamiento de la novela no es todo lo ecuánime que cabría esperar, reivindica el idealismo a costa de la interpretación realista de la novela. Esa reivindicación le lleva a exaltar novelas como las *Etiópicas* de Heliodoro, *Pamela* de Richardson, *Waverley* de Scott, *A contrapelo* de Huysmans y la autobiografía de Proust. En otro lugar he señalado que esa reivindicación del idealismo pone de manifiesto el agotamiento actual del realismo (Beltrán 2004). Se trata, pues, más de un síntoma del giro que están dando las grandes tendencias de pensamiento

acerca de la novela que de un esfuerzo profundo de renovación de ese pensamiento. Por otra parte, la “antropología fundamental” de la que Pavel dice servirse resulta fundada en un criterio más estructural que antropológico, al reducirse a una doble oposición, la oposición entre idealismo y verosimilitud, y la oposición entre el avance de la interioridad y la resistencia de la exterioridad. Cabe deducir de este planteamiento idealista y estructural que debemos agradecer al pensador de origen rumano su esfuerzo por aportar un nuevo escenario para la teoría de la novela, a pesar de los desacuerdos que nos suscita su metodología.

### **Ortega, Bergamín, Baquero Goyanes**

Quizá no se haya valorado debidamente la aportación española a la teoría de la novela. La dimensión más valiosa de esa aportación es una estética de la novela que no desmerece de la gran teoría de la novela a escala europea y que, en ciertos momentos, consigue ir un poco más allá. Desde “La agonía de la novela” (1912) de Ortega a los escritos de Mariano Baquero Goyanes, pasando por el ensayo visionario de José Bergamín, puede percibirse una línea de continuidad que subraya el papel de la forma artística para comprender la novela, frente a las tentaciones simplistas del contenidismo culturalista o del formalismo retórico. Vinculada a esa orientación a la forma estética de estos pensadores aparece su profunda estima por la obra de Dostoievski, hecho que quizás no sea casual.

En la vasta obra de Ortega, dos momentos se destacan en lo que respecta a la novela. El primero llevó inicialmente el título de “La agonía de la novela” y fue escrito en 1912. Apareció más tarde como “Meditación primera” de las *Meditaciones del Quijote*. El segundo aparece en 1925 como *Ideas sobre la novela* (que en ese año formó un libro con *La*

*deshumanización del arte*). Entre ambos escritos hay una distancia mayor de la que cabe esperar en poco más de una década.

Vayamos en primer lugar con “La agonía de la novela.” Ortega intenta elaborar una síntesis teórica de la novela que es, a la vez, una filosofía de la historia literaria. Su punto de partida es que sólo comprendiendo el mito y géneros tradicionales como la epopeya, podremos entender el sentido de la novela, por oposición. Novela y épica son justamente lo contrario. Derivar a aquella de esta es, para Ortega, cerrarnos el camino para comprender las vicisitudes del género novelesco. Lo que el lector del s. XIX buscaba en la novela no tiene nada que ver con lo que buscaban los antiguos en la epopeya. El tema de la épica es el pasado ideal, la absoluta antigüedad. El arcaísmo es la forma literaria de la épica, el instrumento de poetización. Y, su tiempo, es el pasado absoluto. Nuestro tiempo es, respecto a ese pasado, una segunda etapa de la vida cósmica, una realidad sucedánea y decaída. Además de esa frontera temporal, Ortega afirma el carácter tradicional de la epopeya. Homero no pretende contar nada nuevo. Lo que él cuenta lo sabe ya el público, y Homero sabe que lo sabe. Las figuras épicas no son representantes de tipos, sino criaturas únicas. La épica es realización plena de aquellos seres-héroes que nada tienen que ver con el hombre y el personaje de nuestro tiempo. Las figuras épicas no son representantes de tipos, sino criaturas únicas. La épica es realización plena de aquellos seres-héroes, que nada tienen que ver con el hombre y el personaje actuales. Ideas semejantes aparecen en el estudio de Bajtín “Épica y novela,” escrito en los años cuarenta y publicado en los setenta, y se fundan en las enseñanzas de Wilamowitz.

Sin embargo, la idea de que la novela ha de comprenderse como la lucha entre la novela de imaginación (aventuras) y la novela realista (la del

proceso) no está a la altura del planteamiento desplegado. La dinámica de la novela se explica a partir de la trayectoria de dos direcciones, una ingenua y rectilínea; otra irónica, oblicua... La novela de aventuras, el cuento, la épica son aquella manera ingenua de vivir las cosas imaginarias y significativas. La novela realista es esta segunda manera oblicua. Necesita, pues, de la primera. Este dualismo ha sido muy común en el pensamiento sobre la novela contemporáneo. Es una actitud convencional que cree comprender el universo de la novela repartiéndolo en dos vertientes, la exterior (aventurera) y la interior (formativa, espiritual). En nuestros días, Thomas Pavel ha insistido en esta vía. Incluso en Bajtín encontramos la teorización sobre dos líneas estilísticas de la novela, cuyas trayectorias se parecen a las diseñadas por Ortega.

La articulación entre ambas vertientes de la novela la concibe Ortega en clave de decadencia. Al perder la épica su influjo religioso, toma a campo traviesa en busca de aventuras. La aventura quiebra como un cristal la opresora, insistente realidad. Es lo imprevisto, lo impensado, lo nuevo. Cada aventura es un nuevo nacer del mundo, un proceso único. En esta trayectoria cadencial juega un papel decisivo el *Quijote*. Para la estética es esencial ver la obra de Cervantes como una polémica contra las caballerías que da paso al realismo. Don Quijote... es una naturaleza fronteriza, como lo es, en general, según Platón, la naturaleza del hombre.

La tendencia realista es la que necesita más justificación y explicación. La realidad entra en la poesía para elevar a una potencia estética más alta la aventura. Aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria, lleva dentro de sí infartada la aventura. La novela realista trata de un proceso inverso al que engendra la novela de imaginación. La novela realista describe el proceso mismo, y aquella sólo el objeto producido, la aventura. Ortega añade un vaticinio

sorprendente, la novela del siglo XIX será ilegible muy pronto, contiene la menor cantidad posible de dinamismo poético.

La novela es tragicomedia; esta parece su conclusión. Y apela a Platón. En *Banquete* (223 d) afirma que no dos hombres distintos sino uno mismo debía ser el poeta de la tragedia y de la comedia [el novelista]. Platón, alma llena de gérmenes, ponía aquí la simiente de la novela, según Ortega.

En 1925 vuelve Ortega con su meditación novelística en *Ideas sobre la novela*. Incluso se refiere a la meditación de trece años antes. Pero el tono ahora es distinto. Estas ideas proceden de un debate con Baroja (Baroja respondió a una crítica orteguiana de *Las figuras de cera* con el prólogo de *La nave de los locos*). El tono general del nuevo ensayo se acerca más al nivel de la vieja preceptiva que al de la exposición de filosofía de la historia literaria que se respira en la primera meditación. Quizá la reivindicación del arte novelístico de Dostoievski (también el de Stendhal) sea el elemento más notable porque da cuerpo a lo que aquí venimos sugiriendo como teoría del simbolismo. “El *realismo* –llamémosle así para no complicar– de Dostoievski no está en las cosas y en los hechos, sino en el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector. No es la materia de la vida lo que constituye su *realismo* sino la forma de la vida”. El espíritu preceptivo de este ensayo conlleva interesantes observaciones para el novelista. En especial, esta: la penuria de temas de la novela actual exige una exquisita calidad; y, por eso, es tan grande hoy la distancia entre las buenas y las malas novelas. Esa distancia es la causa de que hoy sea posible conseguir “la obra perfecta”.

Bergamín aborda la novela desde un punto de vista hermético, apocalíptico diría él mismo, en “Laberinto de la novela y monstruo de la



novelería. Cervantes y Dostoievski”. La primera frase de su ensayo es una declaración hermética, “Voy andando en la oscuridad.” Su acercamiento se apoya en la retórica habitual de las revelaciones. Su primera definición de la novela insiste en ese camino, “La novela también es lo que va de ayer a hoy, un sueño entrañado en el laberinto de la sombra”.

Desde esta constatación, Bergamín se permite, en apariencia, ignorar la evolución histórica de la novela. Sólo “importa mucho... la maravilla humana de la novela, la sorpresa viva, novelesca, del hombre” Bergamín equipara novela y hombre y concluye que, “lo que importa del hombre es su revelación eterna, que es su revolución permanente. El hombre siempre nuevo”. Desde esta perspectiva resulta muy difícil diferenciar la poesía de la novela. Lo mismo que dice de la novela le sirve a la poesía. La razón de esta indistinción es la doctrina hermética que profesa Bergamín. Para el hermetismo la frontera entre la prosa y la poesía es permeable. Las obras herméticas pasan con enorme facilidad de la poesía a la prosa y viceversa. Esa estética se funda en un discurso que se aplica tanto a un lado como al otro de los lenguajes literarios.

Sin embargo, algún tipo de caracterización se hace imprescindible para comprender la novela. Bergamín retoma tres argumentos,

1. La novela es el género más prolífico (¡cómo que no es género, es especie!).
2. La novela crea un mundo en cada novela. Ese mundo espera una respuesta de nuestra parte. Esa respuesta no necesita el asentimiento o la repulsa (como el amor y la poesía). La verdadera novela es la que se burla de la novelería. El *Quijote* es el ejemplo. Se escribió contra la novela de aventuras, contra el folletín, contra el cine.

3. La novela se presta a una concepción dualista que se describe en términos dinámicos y opuestos,

- La lucha entre lógicos y magos;
- las bodas del Cielo y el infierno (siguiendo a Blake)
- dos mundos polares, Cervantes y Dostoievski, las dos máximas corrientes espirituales de toda la novelaría del mundo (91-3).

Cervantes es definido como un mundo clarísimo, luminoso, transparente y superficial –profundamente superficial-. Las apariencias no engañan nunca en ese mundo novelesco teatral de las novelas de Cervantes (95). Con su obra explica la disolución de la frontera entre prosa y poesía. Cervantes suena mal, tanto en prosa como en poesía, porque lo milagroso de su palabra no reside en la musicalidad, sino en el poder pictórico de su plasticidad imaginativa, visual (94-95). La frontera entre novela y poesía se funda en los mundos respectivos, el mundo humano, para la novela, y el mundo divino, para la poesía. “El mundo de la novela acaba donde empieza el mundo de la poesía. El fin del mundo de la novela –su revelación- es el principio del mundo de la poesía” (98). Lo que no le impide afirmar que donde acaba el *Quijote* empieza el *Persiles*, pues esta obra trasciende lo novelístico a lo poético (99). Y Dostoievski es caracterizado como un mundo misterioso, sombrío, oscuro y profundo –superficialmente profundo- (92-93). Dostoievski culmina la novela romántica, dejando libre el monstruo de la novelaría (104).

No hay en la filología española nadie comparable en su dedicación tan completa a la novela y los géneros afines como Mariano Baquero Goyanes. Y, aunque dedicó una monografía a la novela –*Qué es la novela*– y varios libros a recoger estudios sobre la novela actual, su pensamiento acerca de este género está disperso por toda su obra, en especial en los artículos

periodísticos y en otros artículos académicos. En la actualidad sus discípulos preparan la edición de su *Teoría de la novela española del siglo XIX*, que será probablemente la exposición más completa del pensamiento de Baquero sobre la novela (lo que viene a ser lo mismo que sobre su pensamiento en general).

El pensamiento sobre la novela de Baquero se apoya en tres fuentes, la influencia de Ortega, su dedicación a la novela y el cuento español en el siglo XIX y un espíritu cervantino. A estas tres fuentes habría que añadir un rasgo más, insinuado sobre todo en su obra periodística, la creencia en la superioridad de la novela de Dostoievski en el escenario de la novela contemporánea.

El rasgo fundamental que Baquero observa en la novela es su flexibilidad. Esa flexibilidad no es compartida por ningún otro género, ni siquiera el cuento. Para autorizar esta observación Baquero recurre a Baroja, que había hablado en algunos prólogos de sus novelas a la permeabilidad del género. Esa flexibilidad permite los entrecruzamientos genéricos que se observan en la novela. Muestras de esos cruces de géneros son las combinaciones de novela y poesía que aparecen en las obras de Cervantes, Clarín (se refiere a *Doña Berta*) y Pérez de Ayala. Las *novelas* de Unamuno le sirven para ejemplificar la rigidez de la crítica que se empeña en diseñar un esquema convencional para la novela.

Baquero repasa los varios conceptos que se han empleado en el afán crítico de definir la novela (narración, descripción, presentación, ficción, realismo...) y en todos ellos encuentra su insuficiencia para comprender los fenómenos novelísticos. Sólo pueden dar cuenta de aspectos parciales. También contrasta la novela con lo que denomina géneros afines –la *novella* y el cuento– y concluye que estos se aproximan más a la poesía que

a la novela. La razón de esta proximidad es el efecto único, dicho en términos de E. A. Poe. Baquero lo explica como “una nota emocional emitida de una sola vez”.

Pero que no sirvan las definiciones formales de la novela no significa que no sea posible y necesario comprender el género. Esa comprensión ha de ser necesariamente histórica, evolutiva y se ha de expresar en una tipología que dé cuenta de la evolución histórica. Baquero acepta este reto y ofrece algunas conclusiones dispersas y, quizás, provisionales. En *Qué es la novela* esa tipología se reparte por los capítulos dedicados a los tipos, temas y técnicas de la novela. La tipología provisional comienza por señalar dos grandes corrientes de la novela, novela de acción y novela psicológica, siguiendo la estela de Ortega. Una aproximación al mapa conceptual de la novela ofrece las siguientes variantes, novela de aventuras, novela novelesca (en la que se funden la aventura y la psicología, como ocurre en novelas de Conrad y Green), novela de viajes (espacial, como *Tom Jones* y *Ulises*), novela de personaje (que parece identificar con la novela de tesis), novela simbólica (Kafka, Camus), novela ensayo o humanística (Mann), novela filosófica (Sartre, *La náusea*). Esta primera tipología se complementa con ramificaciones temáticas, pastoral o rural, histórica, futurista, erótica, humorística, católica, testimonio, radiofónica, policíaca... Incluso, al plantearse el problema de las técnicas, encuentra la novela epistolar.

Estos tanteos deben tomarse como una hipótesis de trabajo todavía no consolidada. Esa consolidación debería venir de la mano de un estudio de la evolución histórica de la novela basado en una filosofía de la historia. Hacia esa meta apunta Baquero aunque le faltara tiempo para alcanzarla.

## Hacia una teoría histórico-formal

Llegados a este punto, podemos intentar bosquejar cómo debe ser un nuevo intento de aproximarse a la novela como género y qué aspectos debe superar dicho acercamiento. Parece lógico concluir, en primer lugar, que debe intentar comprender su objeto en su conjunto, que debe hacerlo apoyándose en una categorización antropológica e histórica, esto es, evolutiva (no en un sentido histórico-positivista sino histórico-filosófico), que debe evitar las actitudes discriminatorias hacia tal o cual posición ideológica, pues la novela es un objeto estético y, por tanto, debe ser valorado en cuanto tal, rehuyendo las lecturas sesgadas por reductoras y falaces (Th. Mann escribió excelentes páginas sobre este asunto en su ensayo “Política esteticista”). Y, por supuesto, este intento debe tratar de aprender de las antinomias que presentan las obras de los autores que hemos destacado.

Pero mucho nos tememos que no sea suficiente con enumerar negativamente el proyecto de aproximarse al género novelístico para alcanzar una comprensión renovada, un producto que se sitúe al menos un paso más allá de lo hecho. Es necesaria una idea, una línea cuya presencia garantice una mayor proyección del nuevo intento. Lukács manejó dos líneas de pensamiento, la vía hegeliana de *Teoría de la novela* y la vía del materialismo histórico posteriormente. Es verdad que entre las dos hay más parentesco del que pueda parecer a primera vista. Pero también es verdad que se entrecruzan en proyectos intelectuales distintos y distantes, el pesimismo existencial de los años de la Gran Guerra y el voluntarismo comunista posterior. Bajtín se movió entre las categorías estéticas de la novela, vacilando en su capacidad de ofrecer una imagen suficiente. Comenzó trabajando con el personaje (en “Autor y héroe”, a principios de los años 20). Pasó después al espacio-tiempo, el célebre cronotopo (cuya

primera exposición data de los años 1937-38; el capítulo final fue añadido en 1973). En otros momentos de su vida se ocupó del discurso novelístico (1934-35) o de otras cuestiones (el ensayo sobre el realismo y la novela de educación es de principios de los 40; y el del grotesco, de 1945). El resultado es que Bajtín ofrece tres tipologías distintas (las de “Autor y héroe”, “Formas del tiempo y del cronotopo...” y “El realismo y la novela de educación”) y algunas contradicciones. Pavel no presenta esos problemas pero sus resultados son de un orden claramente menor. La opción que vamos a tomar para afrontar esta tarea es la de la *estética histórica*, tal como la hemos concretado en *La imaginación literaria*.

En líneas muy generales, este método supone la concepción de la estética no como una dimensión intemporal o meramente subjetiva sino como el desarrollo de la imaginación humana, desde sus orígenes ancestrales hasta el presente. Concebida así la imaginación humana resulta el gran nexo que une la naturaleza con las diversas generaciones humanas. Ese nexo es un mundo que va mucho más allá del arte y de la literatura. Alcanza a la técnica, las costumbres, las creencias y los valores. Y, sobre todo, se rige por unas leyes históricas (o más bien antropológicas, en un sentido evolutivo, cultural). Son las leyes de la gran evolución humana.

La imaginación así concebida ha sido objeto de estudios parciales, el pensamiento primitivo (los mitos) ha sido tema de interés para la antropología; el pensamiento ideológico (*logos*) ha interesado a la filosofía y a la sociología, pero la dimensión estética de la imaginación ha recibido un tratamiento especialmente parcial. A grandes rasgos, comprendemos la imaginación como un flujo que conoce dos grandes etapas, la tradición y la mixtificación. La imaginación tradicional es la expresión del pensamiento



de las sociedades anteriores a la historia. La imaginación mixtificadora es la imaginación del periodo histórico.

La imaginación tradicional da lugar a las estéticas que han tenido mayor relevancia en el universo estético. Esas estéticas son el simbolismo tradicional que se suele expresar mediante el cuento folclórico, las leyendas, la saga y la epopeya; el idilio tradicional, que da lugar a canciones y sagas; y el didactismo tradicional, que da lugar a los géneros sapienciales orales (proverbios, psalmos, leyes, etc.) No nos ocuparemos aquí de esta etapa de la imaginación literaria porque no incorpora la novela, a pesar del que el mundo de las tradiciones ha influido poderosamente en ciertos géneros de novela, especialmente los que tienen que ver con el humorismo (se trata del fenómeno que Bajtín llamó *grotesco* y que vamos a llamar aquí *simbolismo humorístico*).

### **Orígenes de la novela**

Nos ocuparemos ahora de la frontera entre esas dos formas de la imaginación y su papel en el nacimiento de la novela. El debate sobre el origen de la novela tuvo su momento estelar en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX. Desde entonces ha quedado como un debate obsoleto, quizás porque no se han registrado aportaciones significativas. Sin embargo, la cuestión de los orígenes es un asunto crucial para una aproximación al género novela. Es crucial por ser un género nuevo, nacido de la agonía de la tradición. Históricamente se han tres líneas teóricas acerca de los orígenes de la novela,

- a) las teorías que ven en la novela la continuidad de la antigua épica;
- b) las teorías que conciben la novela como un desarrollo narrativo del cuento; y

- c) las teorías que ven la novela como un género nuevo.

Los partidarios de la concepción épica de la novela –entre ellos se cuentan Hegel y Lukács– ha fijado su atención en el héroe y tienden a comprender la novela como un género elevado y modernizado, frente a la antigua epopeya. Los partidarios de la concepción narrativa de la novela han puesto el acento en su retórica –narrativa- y en la dimensión prosística. La todavía reciente narratología representa hoy esta línea de pensamiento. Y, por último, los que ven en la novela un género nuevo suelen poner la atención en su capacidad para la reflexión y en su orientación al realismo, concebido como la mayor conquista de la estética moderna. Entre estos últimos se encuentran G. B. Giraldi Cinthio, F. Schlegel, Auerbach y Bajtín.

Las tres líneas teóricas tienen su parte –mayor o menor- de verdad. Pero la solución al problema de los orígenes de la novela no es el simple eclecticismo. Entre la tradición y la aparición de la novela como fenómeno cultural hay un proceso complejo, la aparición de la *protonovela*. El concepto de *protonovela* pretende agrupar una serie de discursos que se emancipan de la tradición oral en diversos momentos y que suponen pasos hacia la novela. Ilustraremos este fenómeno mediante un ejemplo, la historia de Ahikar.

Según la *Enciclopedia italiana*, la historia de Ahikar sería la primera novela. Este relato se conoce también como Sabiduría de Ahikar o Palabras de Ahikar. Quizá la versión original sea la aramea. Un papiro arameo con la historia de Ahikar fue encontrado en las ruinas de Elefantina y su datación apunta al 500 a. C. Ahikar aparece mencionado como personaje en el libro de Tobías. Ha conocido versiones eslava, armenia, árabe, siria y griega (está incluida en la *Vida de Esopo*). Esto sugiere que, siendo un

relato probablemente arameo, se tradujo y adaptó a otras tradiciones. Un fenómeno similar puede ser observado en el libro de Job (Job no es judío), en la historia de la casta Susana, en los relatos egipcios de Sinuhé, El Náufrago o Unamón, y en los ciclos medievales de las materias troyana, judía, romana, carolingia y artúrica.

Las obras mencionadas son momentos de un corpus mucho más amplio, que se caracteriza por servir de puente entre la tradición oral y la escritura, materia traducible y basada en un simbolismo fundado en tres grandes motivos la vida-testimonio, el caso y el viaje.

La imaginación del periodo histórico es el escenario del nacimiento y desarrollo de la novela. Son varias, pues, las vías por las que la desestructuración de los géneros tradicionales da lugar a novelas. Así lo vio, ya a principios del siglo XX, la crítica de la novela de la Antigüedad (Beltrán 1998). El nacimiento de la novela es un producto de una primera mixtificación de los géneros tradicionales, que pasa por la protonovela. El idilio tradicional da lugar a la novela idílica (*Dafnis y Cloe* de Longo). El simbolismo tradicional aparece en novelas como las *Metamorfosis* de Apuleyo (más conocida por *El asno de oro*). La epopeya da lugar a otra forma novelística que se manifiesta en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas e influirá en la novela de caballerías medieval. Se dan otro tipo de conexiones entre la literatura oral tradicional y la novela, las que proceden de la incorporación de géneros orales a la novela, como el caso, los testimonios y vidas, los relatos de viajes y leyendas-materias históricas como la troyana. Así desde la más remota Antigüedad hasta el siglo XVIII nos encontramos el *caso* (género tradicional en primera persona) que da lugar a *protonovelas* como las mencionadas *Ahicar* y *Sinuhé*, y a novelas como *Lazarillo de Tormes* (1553) o *Las aventuras del Barón de Münchhausen* (1788). La lista puede ser más larga y representativa de la

diversidad de orígenes de la novela. La diversidad de orígenes debe ponerse en relación con la disparidad temporal con que se produce el fenómeno de la formación del género. En la brevísima relación que antecede hemos citado ejemplos que van del siglo III a. C. al siglo XVIII de nuestra era. Esa horquilla temporal en la que se produce en tránsito de ciertos géneros orales a formas novelísticas todavía podría ser mayor. Hay ejemplos griegos del siglo anterior, el s. IV a. C., y todavía hoy es posible encontrar en África transiciones de géneros orales a la novela. Y, sin irnos a un continente exótico, podemos señalar otro momento relevante de este fenómeno en el tránsito del cuento popular a la novela infantil, que se da en el último tercio del siglo XIX con novelas como *Alicia en el País de las Maravillas*, *Pinocho* o *Peter Pan*. Lo importante ahora no es tanto situar esa diversidad y dilatación temporal como comprender las causas de ese fenómeno y sus consecuencias. Conviene recordar que Bajtín ya apostó por el origen múltiple de la novela, que simplificó en las tres grandes líneas mencionadas, la épica, la retórica y la carnavalesca (1986, 154).

Esta diversidad de orígenes de la novela contiene una doble enseñanza. La tendencia a explicar lo nuevo por un cambio único, esto es, por un solo origen y un momento determinado, es una constante de la concepción rígida de la gran evolución que gobierna la naturaleza y la humanidad. Los grandes cambios, como están demostrando la antropología y la historia natural, suelen tener varios orígenes y se producen no de una sola vez y para siempre sino con retrocesos y nuevos avances. Esto ocurre también en la novela cuyo origen en la adaptación –mixtificada– de varios géneros orales a la escritura ha conocido varios momentos, el primero, en la Antigüedad; el segundo, con la Edad Media; e, incluso, en momentos más recientes para las regiones del mundo no occidentales.

La segunda lección que debemos extraer de la diversidad de orígenes de la novela –y la más importante a efectos de la teoría- es su diversidad de orientaciones estéticas. En este aspecto reside el gran escollo para la comprensión de la dinámica de la novela. La mayoría de los géneros históricos sólo conoce un registro estético, sea este patético, didáctico o humorístico, en sus posibles variaciones. La novela los conoce todos y, sobre todo, todos al mismo tiempo.

Las teorías de la novela han insistido –quizá con la excepción de la aproximación bajtiniana- en una lectura monista de la novela. Se buscaba en la novela su estructura, su lógica, su razón de ser o principio filosófico como un concepto único que daría a la novela un sentido unitario. El carácter esencial de la aproximación que intentamos exponer es ese registro diverso, la pluralidad estética de la novela. Esta pluralidad estética fue constatada muy pronto. El mismo G. B. Giraldi Cintio, el primer teórico de la novela, constató que los *romanzi* podían ser al mismo tiempo serios y cómicos, en 1554. Pero estas observaciones han sido insuficientes al no ir seguidas de una investigación que rastreara los distintos caminos por los que ha transitado este género y el proceso de mixtificación –una segunda mixtificación- que ha traído la Modernidad.

Sobre estas bases vamos a proponer una aproximación a la novela como género literario basada en su diversidad y en su espíritu.

### **El espíritu de la novela**

El espíritu de la novela consta del siguiente perfil básico. Como género de la era histórica se nos presenta escindido en dos ámbitos, el de la seriedad y el de la risa, entre sus orígenes y aproximadamente 1800 (el momento de arranque de la Modernidad). Esto es consecuencia de la hegemonía del pensamiento dogmático, que se empeña en elaborar una

cultura seria y elevada y menosprecia la risa y lo popular. A su vez, el dominio serio de la novela premoderna lo vamos a comprender dividido en dos grandes líneas, el patetismo o fabulismo (la aventura, el sentimentalismo) y el didactismo (que incluye cierta biografía, la rendición de cuentas, el ensayismo, el aprendizaje y el hermetismo). El dominio de la risa en la novela, por su parte, lo entendemos como una línea dual, que presenta una réplica de la seriedad y, también, la continuidad del simbolismo tradicional mediante fórmulas humorísticas (a veces llamadas grotescas).

A continuación abordaremos los problemas que presenta la novela moderna. La crítica actual ha consolidado un estado de opinión según el cual la novela (y la literatura) moderna se explicaría por una oposición conceptual, la oposición entre realismo y modernismo. El realismo caracterizaría al siglo XIX y el modernismo al XX. Desde Norteamérica a Rusia este criterio ha ido tomando fuerza a lo largo del siglo XX hasta alcanzar una posición incuestionable. En la obra de Pavel podemos ver reflejado este criterio, si bien no llega a dar nombre a la corriente que suele denominarse modernismo. La oposición realismo – modernismo empieza a arraigar ahora en los estudios de literatura hispánica (Ródenas 1998, Santiañez Tió 2002). Sin embargo, los orígenes de esta idea se remontan a la crítica de Ortega a la novela realista en “La agonía de la novela”, ensayo de 1912. Profundizando esa línea de pensamiento, abierta por Ortega y continuada por Bergamín y Baquero Goyanes, expondremos una concepción de la novela y de la estética modernas crítica con ese estado de opinión hoy hegemónico en Occidente. En nuestra opinión, el binomio realismo – modernismo responde más a un proceso habitual en la formación de la opinión pública que a una concepción rigurosa del carácter de la Modernidad y de su estética. Entendemos la Modernidad



como la etapa del espíritu en la que el ser humano asume su responsabilidad ante la naturaleza y el mundo. Dostoievski llamó a esa etapa la etapa del hombre-dios, porque el hombre suplanta a Dios al timón de la nave universal. Para asumir esa tarea el género humano requiere una estética distinta de la premoderna, que expresaba la sumisión humana ante el supremo poder divino (en las postrimerías del mundo premoderno, ante la Razón). La Modernidad estética requiere de un enorme proceso de concentración de fuerzas y recursos imaginativos. Ese proceso da lugar a una segunda mixtificación, una revolución que funde las estéticas históricas con las estéticas tradicionales (prehistóricas) en proceso de recuperación. Esta idea, la de la rehabilitación de la estética tradicional (popular, oral y primitiva) fundamenta el interés moderno por los estudios del folclore y, a un nivel superior, por la antropología como eje de la investigación humanística moderna. En un plano filosófico ya fue sugerida por Marshall McLuhan con su teoría de la aldea global. McLuhan entiende la cultura del mundo moderno como el producto de la fusión de la cultura escrita (la galaxia Gutenberg) con la cultura oral (tribal, tradicional). McLuhan dedujo esto de la observación del papel que correspondía a los nuevos medios de comunicación en el mundo moderno y del proceso de recuperación de la palabra oral que se daba en ellos (sobre todo en la radiodifusión y la telefonía).

Nuestra intención es ampliar la teoría de la comunicación de McLuhan con una teoría estética, aplicada ahora a la novela. Para ello retornamos a Dostoievski. La estética moderna es un simbolismo moderno. Este simbolismo es igual al tradicional al exponer una cosmovisión que pone al ser humano en el centro (el primitivo cree que la luna gira para él y el moderno cree que debe dominar las fuerzas de la naturaleza y, si es posible, del Universo). Ambos simbolismos entienden

el Universo como el escenario de un gran combate entre dos fuerzas antagónicas, el bien y el mal. Y se diferencian en que el simbolismo tradicional se funda en un solo eje vertical y axiológico, cielo-tierra-infierno, ahora encriptado; mientras que el simbolismo moderno le añade un segundo eje, horizontal y temporal, pasado-presente-futuro. Veremos en la novela moderna un simbolismo del pasado (la novela histórica), un simbolismo del pasado reciente y de la actualidad (la novela del gran realismo, la novela de educación y la novela provinciana) y un simbolismo del futuro (la novela infantil, la novela de viajes, la novela de aventuras, la novela idílica y la novela del simbolismo humorístico). En estas orientaciones simbolistas encontraremos el sincretismo de géneros y estéticas premodernos.

Este es el panorama que vamos a describir a continuación. Se trata de un panorama abierto, en la medida en que la historia de la novela no está ni mucho menos concluida. Es, pues, un panorama, una aproximación provisional. Desarrollos futuros de la novela permitirán comprender antinomias del pasado de este género que nos han pasado desapercibidas o que han sido fugazmente advertidas por la crítica. Pero nos mueve el convencimiento de que, como dijera Auerbach respecto a Vico, es una propuesta provisional pero necesaria para alcanzar formas más exigentes de comprensión de la historia literaria; esto es, formas nuevas de filosofía de la historia literaria.

## **II. LA NOVELA DE AVENTURAS**

Uno de los tópicos más arraigados acerca de la novela es su origen épico. Como todos los tópicos tiene una parte de verdad y una buena dosis de convencionalismo. La parte de verdad de esa conexión entre la epopeya y la novela nos la ofrece la novela de aventuras. Uno de los primeros

géneros novelísticos en consolidarse como tal fue el de la aventura. Ya en la Antigüedad fue señalado por el emperador Juliano, que recomendó a los sacerdotes de la religión greco-latina de Oriente que dejaran de leer relatos de amores y aventuras (no disponía todavía del concepto *novela*). La filología actual reconoce como novelas griegas un conjunto de novelas de aventuras que circularon con cierta profusión en Alejandría y en otras ciudades del Imperio. En estas novelas resulta esencial el papel del personaje o pareja de personajes que recorre el mundo. En la novela griega el destino es el matrimonio de la pareja protagonista (o la reunión de los esposos, como ocurre en *Quéreas y Calírroe* de Caritón). Este tipo de personajes procede de la comedia nueva. Prueba de esa conexión con la comedia nueva es el *Rudens* de Plauto, que el mismo Plauto confiesa deudor del griego Dífilo, al que adapta. La otra gran versión de la aventura son las novelas de caballerías medievales. Estas novelas están mucho más impregnadas de elementos tradicionales –folclóricos– que las griegas. En las novelas caballerescas no hay destino. Pero sí hay un héroe príncipe o caballero, que ha sido el motivo sobre el que se ha venido justificando desde el siglo XVI el vínculo entre la épica y la novela.

Sin embargo, existe una distancia esencial entre la epopeya y la novela. La epopeya es un género nacional. La novela de aventuras es un género internacional, como sus personajes (Amadís y Orlando, por ejemplo). El héroe aventurero se somete a pruebas (las aventuras). El héroe épico no las precisa. Aquiles puede retirarse del combate y hacer pactos con Príamo sin que su prestigio se resienta. La epopeya tiene una fuerte carga simbólica (nacional y moral). En la novela de aventuras esa carga se debilita y pierde el sentido nacional. Y, sobre todo, diferencia ambos géneros la utilización del tiempo y del espacio. Las aventuras se construyen como una serie fuera de la biografía del personaje. Bajtín llamó a ese

fenómeno *hiato extratemporal*. Los adolescentes que protagonizan las *Etiópicas* de Heliodoro, Teágenes y Cariclea, tienen catorce años cuando se conocen y se enamoran. La serie de aventuras los separa y les hace pasar mil penalidades. Cuando finalmente las superan siguen teniendo catorce años, siguen siendo jóvenes y guapos, a pesar de que deberían haber transcurrido décadas si el calendario estuviera incorporado al tiempo de los personajes. En estas condiciones el personaje aventurero sólo conoce una dimensión, la externa. Estos personajes crecen para los demás, pero no para sí mismos (esto es, interiormente). La novela de aventuras representa la necesidad del mundo histórico de abrir sus límites, de contemplar sus fronteras con lo desconocido. Por eso se suelen situar estas novelas en los confines del mundo conocido –el Mediterráneo oriental en la Antigüedad-. La dinámica que rige estas novelas es la *casualidad emprendedora* (concepto ideado por Bajtín). Es siempre un impulso casual el que desencadena la aventura.

Dentro del mundo de la aventura debemos distinguir con Bajtín dos núcleos diferenciados, el de la aventura antigua y el de la medieval. La diferencia entre los dos es la presencia de un tiempo mágico y maravilloso en el mundo de la novela de caballerías medieval, que le presta cierta uniformidad al mundo novelado y lo acerca al de la épica. Esa presencia se debe a que la aventura medieval está mucho más próxima al mundo primitivo, al mundo de la tradición oral –que es donde tiene su lugar natural este tipo de temporalidad mágica y un tipo de héroe cercano a la épica-. En pocas palabras, el tiempo mágico permite que en un día sucedan episodios que requerirían muchos años, mientras que el tiempo de las novelas griegas no permite que suceda en un solo día más que lo que es verosímil en tal periodo temporal. La razón de esta presencia de la magia y lo maravilloso es, como ya se ha apuntado, la proximidad del simbolismo

tradicional, pues en gran medida la Alta Edad Media es una segunda Prehistoria. El componente simbólico de los géneros tradicionales está todavía presente en la novela aventurera medieval –de la misma forma que está presente el verso, salvo en la novela de caballerías española–.

### ***Las Argonáuticas y Las mil y una noches***

Para ilustrar y concretar ese tipo de novelas hemos elegido dos que, pese a su distancia temporal, muestran el proceso de transición desde formas épicas a la novela. Se trata de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, escrita hacia el 250 a. C. aproximadamente, y “La historia del Rey Umar al-Numán y sus dos hijos” que aparece interpolada en *Las mil y una noches* y que se suele fechar de forma aproximada hacia el siglo XV.

El caso de *Las Argonáuticas* resulta especialmente revelador de la transformación que acarrea el paso de la epopeya a la novela. Apolonio intentó rehabilitar la epopeya, contra el parecer de Calímaco. Para ello eligió un fragmento de la leyenda de Jasón, como hacían las antiguas epopeyas; lo compuso en cuatro cantos de versos hexámetros (según el modelo homérico), narró diversas aventuras; es decir, hizo todo cuanto parecía requerir una epopeya. Y, sin embargo, el resultado fue una novela. Las razones de este desenlace son, en primer lugar, que se ha desvanecido el mundo patriarcal con sus tradiciones. En segundo lugar, que Apolonio escribe, no compone para una tradición oral. Las consecuencias más llamativas de estos cambios alcanzan al sentido de la obra. *Las Argonáuticas* no centran su interés ni en la defensa de los valores del mundo patriarcal –como la epopeya– ni en la crisis de la familia patriarcal – como suele suceder en la tragedia ática y ejemplifica precisamente Eurípides en su *Medea*– sino en lo contrario, la sublimación de la familia monogámica, el modelo familiar de la era histórica. La *Medea* de Apolonio

traiciona a su padre y a su hermano por amor a Jasón. Y el final de la obra es la promesa de amor eterno que se hace la pareja y su matrimonio. Así será también en las novelas de tipo griego –tanto en su vertiente aventurera (*Las Etiópicas*) como en la idílica (*Dafnis y Cloe*)-. La obra de Apolonio marca lo que van a ser las grandes señas de identidad de la novela griega de aventuras –llamada también novela bizantina–, la exaltación del matrimonio monogámico y la presentación de una serie de aventuras en los confines de la tierra (la Cólquide representaba para los griegos de la época preimperial una de las fronteras del mundo conocido).

Otra muestra quizá todavía más ilustradora de la transición de los géneros tradicionales a la novela la encontramos en la “Historia del rey Umar al-Numán y sus dos hijos”, que aparece mezclada con otros materiales tradicionales en *Las mil y una noches*. Esta novela suele ser considerada por la crítica como una novela de caballerías, dado su contenido aventurero y belicoso. Pero, siguiendo nuestro método, puede apreciarse la transición de una saga familiar a la novela. La frase final de la novela ilustra esa idea, “Así termina todo lo que hemos podido averiguar acerca de la aventura del rey Umar al-Numán, de sus hijos Sarkán y Daw al-Makán y de sus nietos Kan Ma Kan y Nuzhat al-Zaman y Qúdiya Fa-Kan.” El origen de esta obra es propio de una saga familiar como las israelitas del *Libro de Samuel* o como las tragedias áticas. El sultán Umar viola a la prometida de su hijo Sarkán. Este hecho precipita una serie de desgracias familiares. Pero estas desgracias no adoptan la forma tensa del sacrificio o la venganza justiciera de la tragedia ática, sino la forma distendida de la aventura caballeresca –la novela de Sarkán- o de la novela de aventuras de tipo griego –la peregrinación de Daw y Nuzhat o los amores de Kan Ma Kan y su prima Qúdiya Fa-Kan-. Todo esto aparece impregnado de numerosas muestras de material folclórico –gemelos,



talismanes, celestinas, etc.- que se mezclan con elementos históricos –la identidad nacional religiosa, la moral caballeresca y las relaciones internacionales-. La temporalidad de la novela es la misma temporalidad de las novelas de tipo griego. El rasgo esencial de esta obra es la mixtificación –patetismo, idilio y folclore- característica de la imaginación artística de la Edad Media-. Pero no debe olvidarse que colecciones de diversos géneros son frecuentes en el momento de la transición de la oralidad tradicional a la escritura –recuérdese el *Libro de los Reyes* de Firdusi, el *Kalevala* finés o el relato *peul* de Amadou Hampaté Bâ *N’Djeddo-Dewal, madre de la calamidad*-. Este es uno de los casos más claros de pluralidad de orígenes de la novela, que aparecen aquí entrelazados.

### III. LA NOVELA SENTIMENTAL

La novela sentimental presenta la contrapartida femenina de la aventura, la prueba sentimental (también es llamada novela cortesana en la medida en que se refiere a la sociedad cortesana e, incluso y de forma más imprecisa, novela psicológica o novela de caracteres). En la novela griega ambos aspectos, la aventura y el sentimentalismo, conviven. No en vano los protagonistas son una pareja joven. El patetismo sentimental no alcanzó en la Antigüedad autonomía en el dominio de la novela. Quedó limitado a ciertos géneros poéticos y géneros epistolares (como las *Cartas de las heroínas* de Ovidio, una colección de epístolas en verso). Pese a aflorar el patetismo sentimental más tardíamente que el aventurero, la novela sentimental conserva la dimensión simbólica con más nitidez que la aventura. El sentido de la prueba sentimental, que es el núcleo de esta estética, no puede entenderse sin tener en cuenta que esa prueba se da en un escenario hostil (la corte) y que la prueba determina la capacidad de resistencia al mal de la heroína. La heroína sentimental es una figura que debe dotarse de todos los atributos para vencer las trampas que le tiende un

entorno malévolo. Esos atributos han de ser morales, intelectuales, sociales y físicos.

En la novela sentimental son muy importantes las cartas. Muchas de estas novelas tienen forma epistolar (más adelante nos referiremos a *Las amistades peligrosas*, que tiene ese formato). Pero, incluso en las novelas que no recurren a la presentación epistolar las cartas constituyen momentos esenciales para el sentimentalismo, pues ofrecen un discurso ideal para la expresión de los afectos y para la circulación de los secretos. La *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio, *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini y las españolas *Siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda y Cárcel de amor*, ambas epistolares, de Diego de San Pedro, constituyen un primer momento de esta estética (la novela de Boccaccio aparece a mediados del siglo XIV, las demás son del siglo XV).

Pero el momento de mayor esplendor de esta forma novelística llega en torno a 1700, con el apogeo de la sociedad cortesana. La sociedad cortesana, entendida según el criterio de Norbert Elias (1969), como la “corte” del *ancien régime*, esto es, el órgano central del Estado en los siglos XVII y XVIII, especialmente en Francia, convive con un régimen político (el absolutismo) y con una forma de pensamiento específica, el dogmatismo racionalista, que facilita la comprensión de la existencia humana como un choque entre el ser natural y el ser social. Ese choque reviste en la novela sentimental una forma dramática, la escisión espiritual de la heroína entre sus sentimientos y sus obligaciones morales y sociales. Esa escisión se produce mediante el sometimiento de la heroína a una prueba, la aparición del amor fuera del matrimonio.

## El caso de Clèves

*La princesa de Clèves*, de Mme de la Fayette, representa la cima de la novela sentimental. No podía ser de otra forma; en Francia y con el *ancien régime* en su plenitud, esta novela intenta mostrar las limitaciones de la sociedad cortesana. Mme de la Fayette cultivó el sentimentalismo en sus novelas. En otras, como *La Condesa de Tende* o *La princesa de Montpensier*, investiga con un personaje femenino dotado con menos atributos que los de la señora de Clèves. Ambos personajes perecen en el escándalo por haber cedido al imperio de la pasión. *La Princesse de Clèves* (1672) supera el marco de sus novelas precedentes –quizá estimulada por el Barón de la Rochefoucault– al presentar una heroína en plenitud de sus atributos –belleza, inteligencia, moralidad, linaje– a la que sólo falta para la perfección el amor. Al surgir la pasión, provocada por la aparición del primer galán de la corte, el señor de Nemours, la vida de la señora de Clèves se derrumba, pese a que consigue resistir. “Confieso que puedo dejarme llevar por las pasiones, pero que no son capaces de cergarme”, le dice a Nemours en el momento de rechazarlo. La de Clèves termina retirándose a un convento.

Esta forma novelística se caracteriza por el predominio de la vida de los salones (lo que prefigura lo que Bajtín, refiriéndose a la novela realista, llamaría *cronotopo del salón*). En los salones se disparan las pasiones y también las intrigas, el tráfico de chismes y secretos. El público ocioso (los cortesanos) se entrega a una actividad social (conspiraciones galantes) que entretiene esa ociosidad. Un segundo aspecto de esta forma novelística es su dimensión didáctica. El patetismo sentimental permite la convergencia con elementos discursivos didácticos (confesiones, declaraciones, etc.). De hecho, un periódico de la época, el *Mercure Galant*, abrió una sección de correspondencia de los lectores dedicada a debatir el caso de Clèves y

derivó en debate acerca de qué debe hacer una esposa en tales circunstancias. De esta novela, la crítica ha señalado dos aspectos, que es una novela sentimental y que es una novela histórica. Pavel ha subrayado el segundo aspecto. En efecto, la novela se sitúa en la corte francesa de Enrique II y Francisco II, un siglo antes de la fecha de su publicación. Pero no se trata tanto de que anticipe la novela histórica (las incoherencias históricas son numerosas) sino de que contiene el germen del realismo histórico del cronotopo del salón. Quizás pueda conjeturarse también que la autora ha buscado el momento y el personaje más sanguinario de la historia de Francia, Catalina de Médicis, esposa de Enrique II, para ilustrar el destino de la sociedad cortesana. Hay en la novela sentimental un elemento de perversión, ligado a las relaciones cortesanas, que llega a su máxima expansión en *Les liaisons dangereuses*.

### ***Las amistades peligrosas***

*Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos (1782), constituye uno de los momentos culminantes de la crisis de la novela sentimental. Presentada en forma de colección epistolar, en su orientación crítica de la sociedad cortesana deja en un segundo plano las pasiones para centrarse en la exposición de la perversidad y de la falsedad que permite la vida cortesana (esto es, antepone la dimensión simbólica –la lucha entre el bien y mal– a la patética). El mal pasa al primer plano, lo cual es un síntoma de su modernidad. Los personajes sentimentales son simples víctimas de los perversos Valmont y Merteuil, que terminan recibiendo su merecido, tras arruinar unas cuantas vidas. El sentimentalismo es visto como una ingenuidad, mero juguete de la podredumbre moral cortesana. La presencia del mal es un rasgo hermético que ya está patente en *La princesa de Clèves*, aunque allí permanece en un segundo plano, como un decorado. En la

continuación melodramática de la novela sentimental moderna el mal – normalmente en la forma de personajes perversos- es el contrapunto de la ingenuidad y pureza de la heroína. Tolstói con *Guerra y Paz* y *Ana Karénina* representa una de las cimas de la novela sentimental, convertida ya en novela histórica.

Algunas variantes de la novela sentimental combinan el sentimentalismo con la aventura, sin renunciar a cierto didactismo. Es el caso de la novela morisca hispánica y de ciertas formas de la novela barroca. Otra variante moderna de la novela sentimental es la novela idílico-sentimental. Esta variante funde el escenario de la novela idílica con las figuras de la novela sentimental. Por eso estas novelas suelen tener un marco campestre, rural o provinciano. Bajtín señaló a Rousseau como creador de esta fusión novelística, que tiene continuadores en Turguéniev e, incluso, en Balzac y Flaubert, como veremos. Esta orientación tiene tanto peso en la era moderna que es la causa de que la novela idílica se vea en nuestro tiempo como novela sentimental y del olvido del concepto de idilio.

#### IV. LA NOVELA DIDÁCTICA

La novela didáctica ofrece un panorama desigual en su tratamiento crítico. Mientras que la novela de educación o novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) y la novela pedagógica (*Erziehungsroman*) han recibido un grado notable de atención crítica, otras formas didácticas han pasado desapercibidas (la novela hermética, por ejemplo) o han recibido un tratamiento poco afortunado (tratadistas como Freedman y Marcus llamaron *novela lírica* a la novela hermética). Pero el primer problema que presenta la crítica de la novela didáctica es que no se ha visto la relativa unidad que ofrece y que, en nuestra opinión, emana de su orientación

didáctica. Como hemos propuesto en otro lugar el didactismo se caracteriza por la ausencia de personajes y de argumento (ausencia que puede tomar diversas formas), por el polemismo que establece, siempre ligado a determinadas fuerzas sociales, y por la búsqueda de la dignificación, ya sea personal, ideológica o estética. Estos rasgos están lejos de ser incompatibles con la dinámica de la novela. La única incompatibilidad se establece realmente entre el didactismo y las concepciones tópicas de la novela (fundadas frecuentemente en la novela de aventuras y en la novela sentimental).

La novela didáctica aparece en la Antigüedad incluso antes que sus variantes aventureras, sentimentales y humorísticas. La *Ciropedia* de Jenofonte ha sido considerada una novela por algunos (entre ellos, Bajtín), aunque la corriente mayoritaria de la crítica, siguiendo a Jaeger, se ha limitado a proponer fórmulas laxas, del tipo biografía novelada, al tiempo que dirigía su atención a aspectos menores de la obra. Las razones para considerar la *Ciropedia* una novela son evidentes. El mismo Fénelon la imita en su *Telémaco*, paradigma de la novela pedagógica y de su principal variante, la novela de educación de príncipes. La consideración habitual de Jenofonte como historiador choca en este caso con la contrariedad de que el contenido de la obra es, por completo, ficticio, un producto de la imaginación. Jenofonte pretende presentar un régimen ideal, contrapuesto a la democracia ateniense, y basado en los valores de la *kalokagathía* tradicional (esto es, los valores del hombre de bien). Ciro el grande había vivido 150 años antes que Jenofonte y éste carecía obviamente de fuentes en las que documentarse para un tratamiento histórico de la figura del monarca persa. En la *Ciropedia* aparece interpolado el relato de los amores de Abrádatas y Pantea, un drama sentimental que curiosamente la filología clásica actual sí que reconoce como novela. Por estas razones bien puede

considerarse la *Ciropedia* como la primera novela pedagógica. También el *De oratore* ciceroniano es una novela. Así lo considera su traductor al español, J. J. Iso. En apariencia se trata de un diálogo entre varios personajes históricos –Craso, Escévola, Antonio y César Estrabón-, cuyo propósito es contribuir a la formación del hombre de estado. La dualidad novela-tratado no está en este caso muy alejada de la que podemos encontrar en el *Emilio* de Rousseau, otra novela pedagógica.

Otros géneros de la Antigüedad constituyen el antecedente de ciertas formas de novela didáctica, la biográfica, la confesional, la hermética... Las vidas o *bioi* (Plutarco, Suetonio, Filostrato...) preparan el camino de la novela biográfica. Las *Confesiones* de San Agustín dan lugar a un tipo de novela, la novela confesional, que se funda en la rendición de cuentas. Ya F. Schlegel consideró *Las confesiones* de Rousseau una novela moderna. Incluso la novela hermética está prefigurada por las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis, una novela en verso que desarrolla la misión soteriológica de Baco. La *Vida de Alejandro* del Pseudo Calístenes, de amplísima influencia en la Edad Media, pues conecta con el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, a través de un curioso *Viaje de Alejandro al Paraíso*, versión libre alemana medieval del Pseudo Calístenes, sintetiza y amalgama estas tendencias de la novela didáctica gracias a su trasfondo popular y humorístico.

La Edad Media proporcionó un nuevo impulso a la novela didáctica. Sobre todo la línea hermética alcanzó un nivel sorprendente con obras como la *Divina Comedia*, *Parzival*, *La visión de Piers Plowman* (de W. Langland, traducido al español como *Pedro el labriego*), *Jaufré*, *Le Roman de la Rose* (de G. de Lorris) o *Li Contes del Graal* (de Chretien de Troyes). Dentro de este simbolismo hermético medieval es posible distinguir entre una línea que apunta hacia la novela de formación (*Parzival*, *Jaufré*) y otra



simbolico-histórica (*Divina Comedia*, *Piers Plowman*, *Le Roman de la Rose*). Esta última da lugar a Bajtín a plantear un *cronotopo vertical* o *novela enciclopédica*, que se caracterizaría por reunir en un momento todas las contradicciones de una época. Cabe añadir que este rasgo es compartido por otro género, el de las danzas de la muerte, y que admite otras formas artísticas (la obra del Bosco, por ejemplo, en pintura).

En los siglos del humanismo o Premodernidad parece cobrar mayor importancia la novela simbolista de formación que anticipara *Parzival*. Se trata de la novela del ingenuo. Este ingenuo puede tomar varias orientaciones, el Pánfilo de *El peregrino en su patria* es un necio, cuyas iniciativas están condenadas al error; el curioso Critilo de *El Criticón*, que conecta con la novela enciclopédica medieval; el *Robinson*, que sigue la línea de la novela pedagógica; el *Cándido*, un curioso de perfil humorístico. El siguiente paso en esta orientación humorística nos lleva a los pícaros y al *Fausto* (el antiingenuo). Volveremos sobre esto en el capítulo siguiente.

La novela formativa o pedagógica es la forma didáctica mejor conocida por la crítica. El *Telémaco* de Fénelon y el *Emilio* de Rousseau suelen ser tenidos por la cima de este género. Ya hemos señalado la ascendencia de la *Ciropedia* sobre el *Telémaco*. Pero podemos señalar antecedentes más cercanos. *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione es uno de ellos. Quizá el modelo de *El Cortesano* sea el *De Oratore*. Se trata de una novela dialogada cuyo objetivo es doctrinal –exponer la doctrina que debe guiar al cortesano- y cuyos personajes son también históricos –entre ellos, Pietro Bembo- (se ha señalado en esta novela su conexión con el *Banquete platónico*, porque transcurre en un banquete en la casa ducal de Urbino y porque uno de sus temas es el amor). La novela pedagógica, además de su orientación hacia la educación de príncipes y otras castas

superiores, se mueve entre los dos polos, la retórica y el simbolismo. La retórica es un aspecto de la educación de príncipes y su presencia no puede faltar en estas novelas aun en grados diversos. Por otra parte, la pedagogía se enfrenta a problemas nuevos y nuevos peligros. El simbolismo es un recurso para alertar de tales problemas y peligros. El carácter elevado de la pedagogía es su principal limitación novelística, causa de que en la Modernidad esta forma novelística haya tomado una orientación paródica.

Se nos han quedado relegadas otras formas de novela didáctica que también reclaman nuestra atención. Una de ellas es la novela de la rendición de cuentas, esto es, novela confesional, y la biográfica. La novela biográfica no llega a cuajar en la Edad Media. Sólo algunas formas novelísticas pueden apreciarse en la tradición de las vidas de Alejandro o en biografías historico-doctrinales, como la *Vida de Dante*, de Boccaccio. Más cerca del dominio novelístico se sitúan algunas biografías sentimentales como *Historia Calamitatum o Cartas de Abelardo y Eloisa* y la *Vida nueva* de Dante. En el periodo humanista el género de las vidas o testimonios personales cobra un nuevo impulso y bordea la frontera misma de la novela, en especial con las vidas de soldados y de santos. La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo constituye una buena muestra de esa transición de la crónica personal a la novela autobiográfica. Este género llega a ser frecuente entre los escritores soldados. Quizá más interesante para nuestro plan sea otro tipo de novela, la autobiográfica doctrinal. Un ejemplo de esta forma novelística es *Camino de perfección* de Santa Teresa de Jesús. Esta obra no es un cuaderno íntimo sino un libro concebido para un público amplio al que quiere ofrecerse algo más que un tratado doctrinal. Si la *Vida* de Teresa no sobrepasa el dominio de la rendición de cuentas y las *Moradas* se quedan

en el dominio misterioso, el *Camino* se conforma como novela-tratado de carácter intermedio entre el dialogado y el epistolar.

Nos queda referirnos a la novela hermética premoderna. Esta forma novelística conoce una etapa de transición entre el mundo de las tradiciones y el histórico. A esa etapa corresponden fábulas herméticas como el deuterocanónico *Tobías*. Se trata de una línea novelística que la crítica ha tomado poco en consideración, a pesar de que desembocará en el *Fausto* y de que, entre las obras que lo preceden, puede citarse *El paraíso perdido* de John Milton. El hecho de que estas obras recurran con frecuencia al verso ha llevado a no pocas confusiones. *Paradise Lost* es tenido por una epopeya, incluso por la única epopeya británica. En España se suele considerar a estas obras épica culta (*La Cristiada* de Fray Diego de Hojeda).

### ***Telémaco* y la formación**

Esta diversidad es más aparente que esencial. *Les aventures de Télémaque* de Fénelon (1699) suelen ser consideradas una novela pedagógica (frente a la novela de educación). Pero el *Telémaco* es tan simbólico como el *Meister* de Goethe (modelo de la novela de educación). En ambos casos, la lucha entre el Bien y el Mal que caracteriza al simbolismo es el aspecto esencial. La diferencia únicamente que el *Meister* acoge la risa y prescinde del contenido doctrinal que aporta la figura del maestro (Mentor-Minerva en el *Telémaco*). En el *Telémaco* el simbolismo hermético es la clave de su contenido y determina su forma artística, la lucha por la gestación de un hombre nuevo. Esa lucha se sirve de numerosos símbolos. El más importante de esos símbolos es el viaje. En el *Telémaco*, la novela toma la forma de un viaje por el Mediterráneo a la búsqueda de Ulises, que incluye un descenso a los infiernos. Ese viaje

concluye con la formación del príncipe gracias a la doctrina de Mentor y el reconocimiento de Ulises por Telémaco. Se trata además de un viaje por mar. La crítica ha señalado el simbolismo del mar como lo desconocido. El descenso a los infiernos profundiza ese simbolismo y lo complementa. El crecimiento de conciencia no sólo precisa investigar lo desconocido sino también el viaje interior. En ese viaje a los infiernos Telémaco encuentra a su bisabuelo Arcesio, que le da noticia de Ulises y le da sapientísimas lecciones sobre el arte de gobernar. Allí ve el Tártaro, con los castigos de los pecadores, y los Campos Elíseos, un mundo en el que disfrutaban los justos de la alegría y la felicidad. Este diálogo con su bisabuelo, lo mismo que los discursos de Mentor, son uno de los momentos característicos de este subgénero novelístico, el aprendizaje a través del diálogo con un personaje de mayor experiencia y educación (que frecuentemente es un familiar). Otro de los elementos esenciales de este subgénero es la presencia de mujeres demoníacas. En esta novela es la ninfa Calypso la que desempeña ese papel en primera instancia. Y, en especial, Venus (esto es, la pasión amorosa) el elemento demoníaco que el joven Telémaco debe vencer para llegar a ser un hombre justo y un príncipe sabio.

### **Didactismo humorístico**

Finalmente vamos a remitirnos a las formas novelísticas didácticas que traspasan los límites del didactismo para adentrarse en el humorismo. La novela didáctica humorística se distingue de la didáctica seria en su fabulación, pues presenta un argumento y un personaje bien definido. Y, sin embargo, se resiste a las clasificaciones porque subvierte las formas serias de la novela o de otros géneros literarios. Estas formas didáctico-humorísticas son, sobre todo, tres, la ya mencionada novela del ingenuo; la novela biográfica inglesa en el siglo XVIII y la novela de educación (*Bildungsroman*). En el segundo caso hay que considerar las obras de Henri

Fielding, en especial *Tom Jones*. En el tercero, la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. La clave de ambos tipos de novela es el personaje, un tarambana en el caso de Tom Jones (“the Lord is fool”) o un artista en el caso de Meister. En *Tom Jones* la evolución del personaje es la que corresponde a cada etapa de la vida. En el caso del *Meister* se trata de un hombre entre dos épocas, que ha de comprender y adaptarse a los nuevos tiempos. La novela de educación alcanzará su mayor esplendor como novela simbolista, esto es, como una forma de expresión del tiempo histórico en la novela en la que los acontecimientos de la historia política se ven oscurecidos por la transición a una fase superior del espíritu humano.

Este sucinto panorama de las formas de novela didáctica nos permite extraer una primera conclusión, la necesidad de aportar visibilidad a esta estética novelística. El hecho de no presentar un héroe sobre el que construir la novela (como sucede con la novela de aventuras y la novela sentimental) y de, por tanto, no disponer de un argumento organizado y concluyente ha impedido a la crítica ver la unidad de las dimensiones didácticas de la novela. Además, el solapamiento entre estas novelas y otros géneros didácticos emparentados con ellas añade confusión e inseguridad a la crítica, que, salvo en el caso alemán, ha deparado una atención insuficiente o tardía a este fenómeno. La concepción más común de la novela, aun en nuestro tiempo, tiene una notable dependencia de conceptos como argumento y personaje. La novela didáctica, que los subordina a otras necesidades, contradice esa noción y ha dado lugar a equívocos conceptuales. La importancia de la novela didáctica para la evolución del género es enorme y, sin embargo, apenas se ha reflejado en la teoría. Ese olvido es común a todo el dominio didáctico.

## V. LA NOVELA HUMORÍSTICA

Si la comprensión de la novela didáctica es una tarea en cierta medida pendiente de la crítica, con mayor razón puede diagnosticarse esa carencia en el caso de la novela humorística. Las grandes referencias de la novela universal pertenecen al dominio humorístico (*El Quijote*, *Gargantúa y Pantagruel*, *Tristram Shandy*, *Fausto*, etc.) y géneros novelísticos cómicos han tenido una importancia decisiva en la dinámica de la literatura (las novelas de locos, pícaros o ingenuos, por ejemplo). En este caso la dificultad para comprender la novela de la risa no parece estribar tanto en la comprensión unitaria del fenómeno (aunque tal dificultad existe) sino en la comprensión muy limitada que nuestro tiempo tiene de la risa. Como hemos explicado en otro lugar, esa limitación moderna para la comprensión de la risa deriva de dos conceptos sobradamente consolidados en el pensamiento contemporáneo, que lo natural es la seriedad y lo raro, la risa; y la tendencia a degradar la risa que la hace difícilmente distinguible de lo serio y le resta visibilidad y trascendencia a la mirada de la crítica (Beltrán 2002).

La convergencia entre la novela y la risa ha dado lugar a uno de los fenómenos más interesantes de la estética literaria. Esa convergencia tardó en producirse. La risa literaria de la Antigüedad prefirió expresarse en géneros prenovelísticos, la comedia (sobre todo, la antigua) y el diálogo (socrático y menipeo). Cuando Luciano de Samósata escribe lo que, en nuestra opinión, es el escrito más inteligente sobre la risa literaria de la Antigüedad (su diálogo “Al que dijo, Eres un Prometeo en tus escritos”), sólo repara en esos dos géneros, la comedia y el diálogo. El mismo problema se presenta respecto al *Satiricón* de Petronio. El título ya indica

que se entiende esta novela en la misma línea de las sátiras, que Luciano llama diálogos. Todo esto nos muestra que la Antigüedad no se ocupó del fenómeno novelístico. Pero también constituye un indicio de que la confluencia entre novela y risa fue más bien tardía.

La novela humorística cumple tres grandes funciones, acoger el simbolismo tradicional, parodiar los géneros patéticos y satirizar los géneros didácticos serios. Esto supone una doble actitud de la novela humorística, dar cobertura y continuidad a la parte más profunda (y antigua) de la imaginación tradicional y replicar a la imaginación seria. No es fácil comprender la unidad de esta doble faceta, a juzgar por las resistencias suscitadas. El humorismo desbarata las lógicas que rigen la seriedad y sus fronteras. Admite todo tipo de combinaciones seriocómicas (la tragicomedia). Admite también todo tipo de fabulaciones, burlescas y didácticas.

### **La novela de la vida cotidiana**

La primera forma novelística de humor es la *novela de las costumbres*, denominada novela picaresca cuando su personaje es un pícaro. El tiempo de las costumbres se ofrece como una alternativa al tiempo de la aventura y al de la prueba sentimental. Se ofrece como una serie de segmentos, pero no es la casualidad emprendedora lo que las unifica sino la curiosidad, el impulso que lleva a conocer la vida cotidiana y, sobre todo, la parte oculta, la vida privada. Esa curiosidad hace que los personajes de la novela de costumbres sean vagabundos; buscan el camino y el sentido de la vida. Pero ese vagabundeo se hace por el mundo conocido, por la patria del personaje; y esa familiaridad permite la incorporación de la experiencia que aporta la curiosidad a la identidad del personaje, de modo que este cambia. Ese cambio puede ser un crecimiento –lo que nos lleva a la novela de



educación- o una metamorfosis –aunque sea limitada, como es el caso del *Lazarillo*, pues Lázaro cambia la vida mísera que lleva con sus primeros años por una vida algo más acomodada-. El interés por la observación de las costumbres es el resultado de la adaptación de la tradición popular (con frecuencia llamada *folclore*) al mundo histórico. En ese mundo nuevo los sectores populares ven con escándalo el monetarismo y sus consecuencias (la carestía, el fraude, la hipocresía). La novela de las costumbres expresa todavía ese escándalo. El escándalo va acompañado de una desvalorización del mundo. Este fenómeno se aprecia en la novela, pero es mucho más visible en la evolución obscena de cuentos y chistes tradicionales (el índice de tipos folclóricos de Aarne-Thompson registra esas variantes obscenas). Podemos apreciar novelas en las que el material folclórico está todavía poco elaborado (*Till Eulenspiegel*) y otras en las que la elaboración es mucho mayor (*El Buscón*). El grado de elaboración depende del grado de objetivación de la diversidad social que ofrece la obra. La frase final del *Buscón* parece resumir el sentido de este tipo de novela. Don Pablos huye de Sevilla a las Indias para cambiar de vida. “Y fuese peor, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres”.

### **La novela grotesca**

Otra forma de elaborar el material popular tradicional nos la ofrece la *novela alegórica*. Se trata de una forma novelística de gran capacidad simbólica, que aparece en las grandes encrucijadas históricas y que constituye la continuación humorística de la novela hermética medieval (la novela enciclopédica). Este tipo novelístico propone una restauración de la unidad idílico-natural del mundo y un concepto de la vida nuevo y superior. Las novelas de Rabelais (*Gargantúa, Pantagruel*) y, en parte, el *Fausto* de Goethe son dos modelos que puede adoptar esta forma novelística. En el

primer caso prima el componente idílico. En el segundo, se trata de un simbolismo enciclopédico, en el que el peso de la culpa cumple un papel regenerador.

Una tercera forma de tratamiento del material tradicional popular ha quedado configurada en el primer *Quijote*, el de 1605, la *novela paródica*. Se trata de un tipo de novela que expresa una crítica de otras formas novelísticas y literarias, en esencia, seriocómicas, que percibe insuficientes o agotadas. Las novelas interpoladas, la presencia de personajes que responden a ciertos tipos literarios —el pícaro, el pastor, el curioso- y otros géneros —discursos, cuentos, poemas- dan a este tipo de novela un carácter enciclopédico. En el caso del *Quijote*, al girar todo ello en torno a la figura de un loco, apoyada en la solidaridad profunda del autor, el resultado es de una gran trascendencia emotivo-valorativa. A esta forma corresponde también el *Cándido* de Voltaire, que parodia la vieja novela de aventuras. El sentimentalismo fue objeto de parodia por Fielding con *Shamela Andrews*, que parodia la *Pamela* de Richardson.

Una última forma de humorismo novelístico grotesco presenta un perfil *satírico*, *antididáctico*. Puede ejemplificarse con el *Tristram Shandy* de Sterne. Se trata de un tipo de comicidad que denuncia la convencionalidad de los discursos culturales de una época apoyándose en figuras o motivos tradicionales populares (el *hobby* y el juego en el *Shandy*).

Estas tres últimas formas novelísticas tienen en común su escaso interés por la vida cotidiana. No es que la ignoren o la sublimen (esto ocurre en la novela de aventuras y en la sentimental, que carecen de aspectos de la vida cotidiana; o en la novela idílica, que la sublima) sino que no es el tiempo de las costumbres lo que las vertebra sino otras formas

temporales más esquivas, cuanto que tienen un carácter didáctico-humorístico. Por eso pueden aparecer motivos de la vida cotidiana, como ocurre en el *Quijote*, pero no forman parte del eje de novela. Bajtín creyó ver en ese carácter que las unifica lo que dio en llamar *grotesco*. Entendía por tal una forma de pervivencia del material folclórico. Sin duda tanto el término como su contenido son mejorables, pero denominaremos *novela grotesca* a estas formas mientras llega esa mejora. Lo esencial es la visión de esa unidad entre estas formas novelísticas de apariencia dispar.

### La novela idílica

La novela idílica presenta numerosos problemas críticos. En primer lugar, las corrientes críticas contemporáneas mayoritarias la ignoran. La razón de esa ignorancia es que ya en el umbral de la Modernidad esta novela se confunde con la novela sentimental (Bajtín veía ese momento en las novelas de Rousseau). En segundo lugar, la novela idílica premoderna ha dado lugar al género de novela que en español llamamos *pastoril*. El universo pastoril (novela, égloga y teatro) es un universo serio-cómico. Esta dualidad estética la vio ya la crítica del siglo XVI (sobre todo, Giason Denores y Battista Guarini). Unos, como Denores, la condenaron por no respetar el canon aristotélico, al mezclar seriedad y risa. Otros, como Guarini, la reivindicaron como una forma nueva.

La novela pastoril amalgama el idilio, que es una estética prehistórica (visible, por ejemplo, en la leyenda bíblica de Rut) con formas didácticas y humorísticas. Así es la *Diana* de Montemayor y sus continuadoras. Esta amalgama produce un simbolismo serio-cómico. El objeto de ese simbolismo es la reivindicación de la Edad de Oro, el paraíso de los orígenes. La figura del pastor simboliza el hombre capaz de vivir en armonía con la naturaleza. Esta figura, entregada al disfrute del amor,

tropieza con un drama, el rechazo de la mujer que desea permanecer virgen. Diana es la diosa virgen y esa es la razón de que los personajes femeninos ostenten ese nombre. También Galatea se resiste al deseo de Polifemo, aunque se enamora de Acis. El consuelo para ese drama es la poesía. El pastor es poeta. Cervantes expone la dimensión utópica de la pastoral en el capítulo XI de la primera parte del *Quijote*. Don Quijote encuentra a unos cabreros y ellos le inspiran el discurso sobre la Edad de Oro, un discurso sobre un mundo en paz y armonía. Los cabreros comprenden la locura de Don Quijote, que muestra una cultura libresca al suponer a los humildes cabreros representantes de la utopía de los orígenes. En la segunda parte del *Quijote*, Cervantes da un paso más mostrando con la novela de las bodas de Camacho, caps. XX y XXI de la segunda parte, la falacia de la Edad de Oro.

La novela idílica –incluida la pastoril– presenta una serie de características específicas del idilio. Esas características son, la unidad espacial, la sublimación del amor y de la constitución de la familia, la naturalización de la vida y la sublimación de las tareas agrícolas y domésticas. Pero estas características resultan muy difusas en su concepción novelística al presentarse en amalgama con el didactismo y el simbolismo humorístico. Ese carácter difuso ha evolucionado hacia formas mixtas. De *L'Astrée*, la novela pastoril francesa, se ha dicho que combina la novela pastoril con la novela de aventuras. De *Los siete libros de la Diana* de Montemayor se ha señalado el peso del sentimentalismo y del didactismo neoplatónico. De hecho, no ofrece la *Diana* una acción principal unitaria y el personaje que le da nombre aparece al final de la obra, lo que constituye un indicio claro de didactismo (la ausencia de fábula y de personaje). Y, respecto al peso del sentimentalismo, el mismo Montemayor pone en un quinteto y en boca de uno de sus personajes un

elogio de tal estética, “pues los que más sufren son los mejores.” Por eso la novela idílica ha tendido, ya en el siglo XVIII, a fundirse con otras formas novelísticas, sobre todo con la novela sentimental y la novela pedagógica sin renunciar a su dimensión humorística (por ejemplo, *La edad del pavo* de Jean Paul).

Puede decirse que la primera novela idílica es *Dafnis y Cloe* de Longo. La unidad espacial (la isla de Lesbos, supuesta patria de Longo) se acompaña aquí de la sublimación de la relación amorosa entre los dos jóvenes y de sus faenas agrícolas, todo ello en un discurso basado en símbolos naturales. El conjunto está dominado por la risa mediante la ingenuidad de los amantes, la introducción de relatos secundarios y la relevancia de lo sexual. Bajtín observó en esta novela la presencia de la aventura, al estar rodeado el escenario idílico de un mundo desconocido que propicia la aparición de elementos de aventura.

La Modernidad ha dado una nueva oportunidad a la novela idílica. El simbolismo moderno ha revitalizado la concepción del idilio (muy frecuentemente, su dimensión dramática, la destrucción del idilio) y esto ha permitido la recreación de la novela idílica en diversas formas (de la novela regional a formas humorísticas). Denominaciones como novela generacional, novela río o novela de familia apuntan a la secuela de este forma novelística. De esto nos ocuparemos más adelante.

## **VI. LA NOVELA MODERNA**

La Modernidad supone un vuelco en todos los ámbitos del pensamiento y de la creación artística. Ese vuelco se produce en torno a 1800 aproximadamente porque el pensamiento dogmático –incluso el dogmatismo racionalista que sustenta la Ilustración– es reemplazado por el *individualismo*, aunque ciertas formas dogmáticas consiguen sobrevivir (el

totalitarismo y el fundamentalismo). En lo político ese giro supone el tránsito de los regímenes autocráticos del *ancien régime* a los regímenes parlamentarios, basados en elecciones más o menos universales y libres. En lo ideológico este cambio supone colocar al individuo en el centro del universo, lo que viene a dar al traste con las verdades universales premodernas. La modernidad es la etapa de la vida del espíritu en la que, en palabras de Dostoievski, el Hombre-Dios sustituye a Dios y a la Razón al gobierno del timón de la nave universal. Quiere decir esto que, con el advenimiento de la era moderna, desaparece una etapa de la humanidad en la que universo formaba un todo girando sobre una sola idea, la idea de Dios –y, ya en las postrimerías de la era premoderna, la idea de la Razón-. Un pensamiento que se funda en una sola idea es un pensamiento dogmático (sea la que sea la idea eje). La modernidad coloca en el centro del universo al individuo y en torno a él giran varias ideas esenciales. La consecuencia de este cambio es que la era moderna es más libre que las anteriores, no se sujeta a un guión preestablecido. Entre las grietas y espacios abiertos que ofrece la secuencia de ideas, el individuo puede elegir y escapar a la determinación de la idea única. Este nuevo escenario del espíritu significa, pues, un paso adelante para el proyecto de la humanidad, pero este paso va acompañado de una enorme fuerza destructiva. Esa potencialidad destructora se manifiesta en forma de una completa desregulación, enorme confusión y desorientación, y profunda conflictividad y agresividad. Ningún rasgo aislado es esencial en la configuración del espíritu moderno. Ni siquiera el individualismo o la libertad. Frente a la libertad hemos visto emerger fenómenos modernos marcados por su negación radical de la libertad, como el fascismo y el comunismo. Frente al individualismo no es preciso apelar al dogmatismo. El pensamiento económico, tan propio de todas las formas de la

modernidad, concibe la humanidad como un mercado y representa la negación más radical del individualismo. Quizá el aspecto más genuinamente moderno de nuestro tiempo sea el carácter contradictorio de los proyectos ideológicos y estéticos, y el grado de su apertura. De hecho, una fórmula ya clásica viene a sintetizar esa contradicción esencial y su apertura, el lema de la revolución francesa, “Igualdad, libertad, fraternidad”. Esto es, tres líneas de acción que se contradicen y refractan, y una serie aparentemente abierta.

En lo estético la Modernidad se traduce en un intento de superar la etapa histórica de la imaginación para ir más allá del horizonte que había emergido con la historia. Esa superación pretende dotar de un potencial estético a la humanidad, que sea de utilidad para afrontar su nuevo papel en el universo. La fórmula consiste en una fusión de la imaginación tradicional (prehistórica) con la imaginación histórica, una nueva mixtificación de géneros y estéticas. Esto viene a suponer la convergencia entre las estéticas serias y las humorísticas, y entre las estéticas históricas y las tradicionales. Esta *segunda mixtificación* presenta dos novedades. Una de ellas absoluta, la aparición de la crítica moderna (esto es, de una crítica para la interpretación y no para la creación) y, con ella, de la hermenéutica y de la estética. La otra es una novedad relativa, la querrela entre antiguos y modernos (que, en un primer momento, se llamarán *románticos*, precisamente por su interés por la novela [*Roman*]).

La novela es uno de los géneros que mejor soporta las mixtificaciones. Nació con la primera mixtificación (como apuntó ya el filólogo alemán Erwin Rohde) y se relanza con la segunda. Producto de este relanzamiento es el estudio histórico de la novela (Dunlop, *History of Fiction*, 1814) y la teoría de la novela (Ortega, Lukács, Bajtín...). El resultado de la nueva mixtificación es la aparición de una nueva estética, el



*simbolismo moderno*. Este simbolismo presenta una concepción del universo que gira alrededor del ser humano. Y ese universo lo concibe como temporal, en evolución. El simbolismo moderno expresa ese carácter evolutivo comprendiendo tres dimensiones del escenario, el pasado, el presente (que incluye el pasado reciente) y el futuro. En la imaginación premoderna la actualidad (el pasado reciente y el presente) sólo caben en el dominio de la risa (el humorismo y lo serio-cómico). Y algo parecido puede decirse del futuro. La novela es uno de los dominios en que mejor se despliega el simbolismo moderno. Veremos a continuación tres ámbitos, la novela del pasado (novela histórica), la novela de la actualidad y la novela del futuro. Pero antes de entrar en esta trilogía vamos a considerar con algún detenimiento el estado actual del debate sobre la estética moderna. Ese estado de opinión considera que el mundo moderno ha conocido dos grandes estéticas, el realismo, que domina el siglo XIX, y el modernismo, que domina el siglo XX.

El realismo ha sido considerado hasta hace bien poco como la estética moderna. Sin ir más lejos, Lukács y, en cierto sentido, Bajtín parecen considerarlo así. La novela realista, según ese criterio hegemónico, alcanzó la cima del gran realismo del siglo XIX. Lukács vio en el siglo XX una época de decadencia que no podía igualar a la gran novela realista decimonónica (con la excepción del realismo socialista). Bajtín interpretó las grandes novelas clásicas como pasos hacia el realismo (sobre todo, las de Rabelais, pero también la novela de educación en su conjunto). De Dostoievski dice que su estética es polifónica, pero, al mismo tiempo, defiende su profundo realismo. El concepto de realismo ha sido siempre débil. Esto lo observó ya Baudelaire a propósito de la obra de Champfleury, el crítico que le dio carta de naturaleza en la crítica literaria. Pero su inconsistencia no impide que haya en la noción de realismo algo de

verdad: la introducción de la actualidad en el dominio estético. Más adelante veremos que la novela de la actualidad viene a corresponder a lo que se ha venido llamando novela realista. Pero a menudo la crítica ha abusado de las nociones de realismo y novela realista, desdibujándolas. Una amplia grama de denominaciones han surgido para justificar diversas variantes, casi siempre imprecisas, de la novela realista: novela naturalista, novela neorrealista, novela de realismo crítico o novela estructural, de realismo mágico, novela documental o de no ficción, de personaje múltiple o protagonista colectivo,, existencialista, objetivista, social, sociológica, tremendista, novela-memoria, novela-crónica, novela de dictador, proletaria, de realismo socialista ... etc.

Algo parecido sucede con la noción de modernismo. Esta noción implica una ruptura con la estética anterior, ruptura que ha tomado a menudo como punto de referencia las vanguardias, a principios del siglo XX. Pero el fenómeno de ruptura que se produce hacia 1800 con la aparición del Romanticismo es mucho más profundo, sobre todo si se tienen en cuenta los cambios culturales y sociales. Los partidarios de la noción de posmodernidad suelen reproducir los argumentos que se dieron en su día para el modernismo. Por otro lado algunos de los escritores modernistas vivieron y publicaron en el siglo XIX. Ese es el caso de los simbolistas en poesía (de Baudelaire y Mallarmé a Yeats, aunque éste sólo en parte), de cuentistas (E. A. Poe, Maupassant) y de novelistas (Dostoievski). También la noción de modernismo ha traído nuevas denominaciones para sus variaciones novelísticas: novela de ideas, novela de tesis, novela utópica -estas, de carácter didáctico-, novela del lenguaje, novela experimental, nueva novela...

## Novela histórica

Veamos cómo llevan a cabo esta tarea las diversas orientaciones del simbolismo en la novela. Empezaremos por la *novela histórica*. En una primera etapa la novela histórica ha consistido en situar a un personaje en su mundo remoto y legendario. Esto lo ha hecho dando un perfil histórico a novelas de aventuras, sentimentales y didácticas, cuyas dinámicas han quedado obsoletas en el mundo moderno. Walter Scott llevó a la novela histórica la novela de aventuras, con Dumas y Stevenson. Entre otros. M. J. Quintana trasladó la biografía a la novela histórica. Gógol hizo lo mismo con la novela idílica (*Taras Bulba*). En el siglo XX la novela histórica ha emprendido otros caminos, pero sobre todo ha conservado el interés por perfilar identidades extraordinarias, enmarcadas en escenarios del pasado. Hoy este género pasa por ser una literatura menor, de entretenimiento. Ya en el siglo XIX se construyó con géneros novelísticos obsoletos, dándoles nueva vida. Pero este impulso no impidió que terminara quedando relegada a públicos juveniles o, al menos, más interesados en la historia que en la literatura.

Esta novela cumple una función importante para el mundo moderno, asimilar el pasado como historia y reemplazar la visión legendaria del pasado. En otras palabras, se trata de elevar la leyenda a la categoría de historia. La recuperación novelística del pasado ha tenido varios momentos. El siglo XIX priorizó la recuperación de la Edad Media y de la premodernidad. En el siglo XX la Antigüedad ha sido el dominio histórico más explotado. En las últimas décadas del siglo XX se ha llegado más atrás, la prehistoria es materia de tratamiento *histórico* (por ejemplo en las novelas de Jean Auel). Esta paradoja ha tenido otra orientación en un sentido distinto, la presentación como novela histórica de leyendas sin

trasunto histórico. Esto se ha hecho con misterios como el supuesto tesoro de los templarios o la búsqueda del Grial para ofrecer *thrillers* de clave hermética (Dan Brown ha llamado a este fenómeno “auge conspiranoico”). La novela histórica ha gozado de un gran éxito de público. En cambio, la crítica le suele conceder poca atención.

### **La novela de la actualidad**

La atención que algunas líneas de la novela moderna han prestado a la actualidad (lo que incluye el presente y el pasado reciente) ha servido para que la crítica haya adoptado la noción de novela realista. Ciertamente muchos novelistas de los siglos XIX y XX se han sentido motivados por acontecimientos recientes que han incorporado en sus obras (con diferentes grados de elaboración). En su forma más radical esta motivación ha llegado al extremo de configurar simbólicamente la actualidad. Dos ejemplos de esto son *Rojo y negro* de Stendhal y *Leviatán* de Paul Auster. Entre ambas novelas median 150 años. En la novela de Stendhal ya el título es un símbolo de la actualidad en un sentido amplio, el objeto de esta novela es presentar el conflicto entre el populismo (el rojo) y la reacción (el negro). Además añadió un subtítulo, *Crónica de 1830*. Son las vísperas de la instauración de la Monarquía de julio en Francia. Y, por último, los elementos argumentales están tomados de escándalos que salpicaron la prensa entre 1827 y 1830, el asesinato de una dama durante la misa por su amante, un antiguo seminarista que trabajaba como preceptor de sus hijos, y la fuga a Londres de la sobrina de Carlos X con un amante. Estos elementos ilustran un conflicto más profundo, la lucha por la verdad y los valores. Este conflicto es la principal seña de identidad del simbolismo. La novela de Paul Auster *Leviatán*, siglo y medio después, nos devuelve a un escenario similar. Un escritor fracasado se convierte en un terrorista, colocando bombas en las réplicas de la estatua de la libertad en ciudades

provincianas para protestar contra la política de Ronald Reagan. De nuevo el conflicto entre el bien y el mal, que toma ahora un sesgo paradójico, el activista combate el mal con bombas. De nuevo la actualidad está presente, no sólo en la crítica del neoconservadurismo anglosajón sino a través de la anécdota real, un antiguo profesor de matemáticas, Unabomber, aterrorizó a EE.UU. enviando cartas bomba durante la década de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XX.

La novela de la actualidad combina elementos periodísticos o culturales candentes (“la realidad”) con una búsqueda de valores más o menos problemática. Siguiendo ese criterio podemos comprender la novela de la actualidad como un dominio que alcanza tres grandes campos, la novela de la educación histórica, la novela del gran realismo –de escenarios capitalinos- y la novela provinciana.

Una línea de gran importancia en el panorama de la novela moderna es la *novela de educación histórica*. La novela de educación moderna se ha escindido en dos grandes dominios, la novela de educación histórica y la novela de educación simbolista. La novela de educación histórica explora la historia con una actitud distinta de la novela histórica misma –que busca explotar el exotismo del pasado-. Suele preferir la historia reciente, que mantiene vínculos vivos con la actualidad. Un ejemplo de esta forma de *Bildungsroman* lo encontramos en la primera serie de los *Episodios nacionales* de Galdós. Se trata de una forma novelística de argumento débil, pues debe permitir, bajo disfraces como el de la aventura o el viaje, filtrar las lecciones históricas que la fundan. Quizá el mejor ejemplo de esta variante de novela educativa lo tengamos en la novela de Dickens *Historia de dos ciudades*. En esta novela se ofrece una lección profunda y anticonvencional acerca de la Revolución francesa y sus consecuencias. Se

puede decir que se trata de uno de los primeros alegatos contra el populismo. Esta forma novelística ha seguido dando sus frutos en el siglo XX. *La noche de San Juan* de Mircea Eliade, la ya mencionada *Leviatán* de Paul Auster o *Sostiene Pereira* de Tabucchi son muestras de ello. De la novela de educación simbolista nos ocuparemos más adelante porque no pertenece al dominio de la actualidad.

La *novela del gran realismo* ha sido la forma que ha venido concentrando la atención de la crítica interesada en la lectura realista. Se trata de unos tipos novelísticos fuertemente emparentados con la novela de educación histórica. Novelas como *Papá Goriot* (*Le père Goriot*) nos ofrecen la dinámica de una gran ciudad, incluso de la historia de una nación. Exploran la actualidad como si se tratara de una novela de educación, pero el proceso mismo de la educación queda en un segundo plano o se reduce a la ruina del personaje en formación. Suelen recoger y fundir estas novelas dos líneas precedentes, la novela sentimental y la novela de la vida cotidiana. De la novela sentimental retoman el interés por la vida de los salones, por los secretos y por las pasiones. También toman el conflicto entre el bien y el mal que estaba presente en novelas como *La princesa de Clèves* y, sobre todo, *Las amistades peligrosas*. De la novela de la vida cotidiana retoman el interés por los bajos fondos y las costumbres (sobre todo, el poder del dinero), ofreciendo contrastes entre la vida burguesa y las premisas de los que se acercan a esa vida con intención de medrar o, simplemente, son excluidos de la esfera del lujo. *Papá Goriot* ilustra a la perfección ambos aspectos. No en vano Balzac mostró una gran clarividencia acerca de esta tarea. Galdós secundó esta forma novelística en su primera etapa novelística (de *La Fontana de Oro* a *Fortunata y Jacinta*).

Una variante de la novela del gran realismo la constituye la *novela provinciana*. También Balzac nos sirve para ilustrar este caso, con *Eugénie*

*Grandet* abordó precisamente la tarea de dar cuenta de las claves de la vida de provincias. Aquí es mayor el peso del tiempo de las costumbres y en el caso de esta novela el sentimentalismo adquiere una forma idílico-sentimental. El hogar de los Grandet es destruido por el peso de las costumbres y el culto al dinero. La novela provinciana admite diversas orientaciones. Las hay que acogen un escándalo que parece culminar la novela, *Madame Bovary*, *La Regenta*, *La piedra angular*. En estas novelas, lo esencial es la percepción de un tiempo detenido, que obliga a los personajes a vivir en la rutina, sin ilusiones ni esperanzas. Otras, en cambio, apuntan a una dimensión más ideológica, *Mi vida* de Chéjov, por ejemplo. Esta última orientación reafirma su carácter simbolista.

Una última variación de la novela provinciana es la *novela regional*. Suele representar la destrucción del idilio rural, abrumado por el peso de las costumbres que suele ir asociado a la oposición a cualquier apertura intelectual. *Los pazos de Ulloa* son un ejemplo de esta novela.

### **Novela cómica cultural**

Una variante humorística de la novela de actualidad es la que se concibe como comedia de la cultura y de la opinión pública de su tiempo. Forman parte de esta variante la novela humorística inglesa, desde Fielding, Smollett y Sterne hasta Lodge, Sharpe o Wolfe, pasando por Dickens (*Papeles póstumos del club Pickwick*) o Tackeray; novelistas alemanes, como Hippel y Jean Paul; o españoles, como Galdós (*Fortunata y Jacinta*) o Martín-Santos (*Tiempo de silencio*).

Caracteriza esta novela la reproducción paródica de casi todos los estratos del lenguaje literario, hablado o cultural de la actualidad. Presenta, pues, un aspecto de enciclopedia de la cultura (aparecen géneros literarios



y culturales, profesiones, personajes célebres, etc.). El discurso del narrador interrumpe esa presentación enciclopédica con una estética menor (patética o sentimental-idílica) para criticar el lenguaje común de la opinión pública y su punto de vista vulgar, habitual. El autor separa su voz de ese discurso y lo objetiva, y refracta su intencionalidad contra la hipocresía y la superficialidad de ese estado de opinión y los personajes que lo representan.

El estilo humorístico exige la movilidad permanente del lenguaje y del punto de vista del autor respecto al discurso cultural y público, tan pronto pasa de una aparente solidaridad como se distancia escandalizado. Tiende a evitar cualquier asomo de monotonía. Los géneros poéticos y retóricos aparecen estilizados paródicamente. La ironía suele desenmascarar los discursos orales típicos de la vida social y cultural (la adulación, la crítica chismosa, etc.).

Estas novelas suelen fundarse en una estilización idílica, sentimental o, incluso, poética que les sirve como marco narrativo, como ya advirtiera Bajtín en el capítulo que les dedica en su ensayo “La palabra en la novela”. Y que, en torno a ese eje, se articulen los discursos culturales parodiados. Este es el caso de dos de las novelas españolas más celebradas de la era moderna, *Fortunata y Jacinta* y *Tiempo de silencio*. En *Fortunata*, como ha señalado Julio Rodríguez Puértolas, tenemos un planteamiento idílico-sentimental folletinesco al que alude el subtítulo, *Dos historias de casadas*. Juanito Santa Cruz, vástago de una acomodada familia de comerciantes, tiene amores con una mujer joven y pobre. Pero se casa con Jacinta, una mujer de otra familia dedicada al comercio, como la suya. De *Fortunata* tendrá dos hijos, uno que nacerá muerto antes de su matrimonio con Jacinta, y otro tras su abandono definitivo, con *Fortunata* ya casada con un pobre tonto, y que recogerá la esteril Jacinta, al morir *Fortunata*. Ese

planteamiento idílico-melodramático permite una espectacular exposición crítico-paródica de discursos ideológicos y problemas históricos, que son los que hacen de esta novela una de las grandes referencias de la literatura decimonónica europea.

Algo similar ocurre con *Tiempo de Silencio*. Un planteamiento todavía más folletinesco, la violación consentida de Dorita por Pedro, cruzada con el aborto que este práctica a una muchacha chabolista, y el drama posterior, permite una exposición compleja de una red de discursos culturales y personajes –literarios, filosóficos, psicológicos– parodiados. Entre otros se parodian las conferencias de Ortega en el cine Barceló, unas conferencias para todos los públicos. Pero también podemos encontrar novelas culturales en las que la peripecia patética ha quedado reducida a la mínima expresión. Es el caso de la variante flaubertiana que vamos a considerar a continuación.

### ***Bouvard y Pécuchet*, novela cultural**

Publicada en 1881, al año siguiente de la muerte de Flaubert, se trata de una novela incompleta. Los diez capítulos van seguidos de un extracto del final también incompleto. Es una novela esencialmente didáctica, de ahí que no haya propiamente una fábula. Los personajes esenciales, Bouvard y Pécuchet, son dos tontos, que se conocen casualmente en la calle, cuando ya tienen 47 años y se hacen amigos, por no tener otra cosa mejor que hacer. Uno de ellos, Bouvard, recibe una herencia inesperada, de un tío, que en realidad es su padre natural. Y con la herencia y unos ahorros de Pécuchet se compran una finca en la Bretaña. Su gestión arruina por completo la finca. Hombres de ciudad, carecen de cultura campesina y tratan de sustituirla por una educación libresca, que es la causa de sus descomunales errores. La novela tiene una primera parte en la que Bouvard

y Pécuchet intentan adquirir la cultura libresca a la que no han tenido acceso hasta entonces. Primero, el saber agrícola, y después el saber cultural -la historia y otras disciplinas sociales-. En esa búsqueda a través de las disciplinas persiguen un ideal, "¡Yo busco algo que me..., que me eleve sobre las miserias de este mundo!" exclama Pécuchet. El fracaso continuado e inmisericorde permite a Flaubert una crítica radical y sin concesiones de la cultura común de una época. En esta primera fase los personajes tratan de asumir la cultura ajena y su palabra. Pero a esta primera fase sigue otra muy distinta. Los personajes se entregan a la crítica del pensamiento común de su época en todas sus facetas, incluida la religión y la política. El resultado es nefasto para ellos, porque los enfrenta a las fuerzas vivas del pueblo -la opinión pública-. Esa actitud crítica les lleva a un dislate peor, "una facultad lamentable, la de ver la necesidad y no tolerarla". El reiterado fracaso cultural y social los convierte en una especie de quijotes y parece llevarlos hacia un final de funestas consecuencias. Pero ese fracaso no impide a los dos amigos tener un crecimiento de conciencia, que se expresa en un curioso relativismo positivo de Pécuchet, "¿Qué importa la creencia? Lo principal es creer", le replica a Bouvard cuando este desprecia el fervor religioso del desgraciado Marcel.

El tedio del campo es la fuente de la serie de iniciativas y fracasos que despliegan Bouvard y Pécuchet. El tedio es también la fuente de la corrupción de Enma Bovary. Ese tedio tiene al menos dos tratamientos dispares en la obra de Flaubert, el tiempo de la ciudad provinciana y el tiempo de la educación. En esta novela puede apreciarse que el tiempo no degrada a los personajes. Desde un principio son tontos, pero, sin abandonar la necesidad, van experimentando el engaño que sostiene el pensamiento común de un tiempo y se orientan a la búsqueda de salidas utópicas y a la mejora del ser humano. Ciertamente, sin conseguir

resultados positivos. Esa orientación utópica no permite a los personajes crecer externamente, pero sí les permite un crecimiento interior. Ese crecimiento interior no es tolerado por la opinión pública, que termina echándoles encima la gendarmería.

No es una novela biográfica, aunque tiene elementos de un segmento biográfico. Pero nada de lo que ocurre en la novela es algo esencial de la vida de Bouvard y Pécuchet. Al revés, los sucesos entran en una serie extraordinaria de sus vidas. Ellos eran escritores en París, habían pasado por diversos empleos, su actividad en Bretaña consiste en todo lo que no habían podido hacer en su vida normal. Pero tampoco es una aventura. En todo caso esta novela podría entenderse como una forma de continuidad de la línea apuleyana, la novela de aventuras y costumbres, pues sí que hay una metamorfosis, la que hace de los dos escritores campesinos ricos. También una concepción temporal característica de este tipo de novela. El tiempo se presenta como segmentos cuya conexión apenas se puede entrever. Esas secuencias o segmentos vienen definidos por el objeto que mueve a los personajes -el estudio de alguna disciplina y los casos que se les va presentando su entorno-. El argumento para sostener esta relación con la novela apuleyana es la presencia de la risa. La risa se manifiesta sobre todo como rebeldía ante la opinión pública. Una muestra especialmente lograda de esa rebeldía es la pensión que Bouvard debe conceder a Mélie por su embarazo. Según el extracto final, la opinión pública, a instancias del malvado Gorju, encuentra a Bouvard culpable de haber dejado embarazada a Mélie. La corruptibilidad de la opinión pública es una de las obsesiones de Flaubert.

*Bouvard y Pécuchet* también representa una línea nueva respecto a la novela de educación, con antecedentes en el *Shandy* de Sterne. Se trata de

una línea paródica, como en España ocurre con *El amigo Manso* de Galdós. Esta línea tiene como peculiaridad el elegir al tonto como héroe. En este caso son dos tontos, que forman una curiosa pareja, porque son a la vez iguales -los dos tienen 47 años al conocerse, el mismo tipo de empleo, el mismo tipo de vida- y diferentes -Bouvard es un tipo más mundano; Pécuchet, en cambio, es más tonto e ingenuo-. El objeto de esta novela didáctica es la crítica de las disciplinas. No se salva ninguna, desde la ortografía, la literatura, la teología, la economía política, la filosofía hasta la estética, todas son mostradas en su lenguaje y sus leyes ridículas, refugio de la estupidez contemporánea. En todas queda puesto de manifiesto su carácter antihumano, que se expresa en un lenguaje dogmático y ya muerto. El propósito esencial de esta novela es la denuncia de ese lenguaje y de la opinión pública que sustenta.

Un interés especial tiene el juicio flaubertiano sobre la estética literaria. Flaubert se tomó la molestia de reflejarlo en una nota especial, que hace redactar como conclusión a Bouvard,

-Bouhours acusa a Tácito de carecer de la simplicidad que reclama la historia, el profesor Droz reprueba a Shakespeare por su mezcla de lo serio y lo cómico; Nisard, otro profesor, opina que André Chénier está, como poeta, por debajo del siglo XVII; Blair, inglés, deplora en Virgilio el cuadro de las arpías; Marmontel gime por las licencias de Homero; Lamotte no admite la inmortalidad de sus héroes; Vida se indigna ante sus comparaciones. ¡En una palabra, todos los hacedores de retórica, poéticas y estéticas, me parecen imbéciles!

Conviene tener en cuenta los elementos de menipea que contiene esta novela, y que se pueden sintetizar en su utopismo, en el debate sobre las últimas cuestiones, en la imaginación fabulística y en cierto gusto por los escándalos y el protagonismo de la necedad. Novelas como *La*

*conciencia de Zeno* conectan directamente con esto, aunque presentan un modelo más próximo al canon de la novela de educación.

### **Novela y realidad**

Para terminar volveremos sobre el debate acerca de la novela *realista*, denominación que venimos evitando por la confusión que entraña. Se ha intentado comprender este tipo de novela por el personaje, por el mundo (el cronotopo) o por la estética (concebida de forma etapista, el realismo burgués frente al realismo social). Comprender esta novela partiendo del personaje conlleva la tendencia a encontrar en la novela humorística un realismo *avant la lettre*. Esta actitud ha sido muy frecuente en la filología más convencional, que ha trabajado oponiendo el idealismo al realismo, fórmula que trasluce una interpretación de la vieja oposición entre antiguos y modernos. Comprender la novela realista partiendo del mundo que describe nos puede llevar a una posición similar a la anterior con un matiz nuevo, la novela del mundo conocido es histórica y realista, mientras que la que nos habla de mundos exóticos es idealista. Por último, la tendencia a periodizar linealmente la Modernidad en dos etapas –realismo/XIX y modernismo/XX- es útil en un primer momento –el de la superación del realismo como estética de la Modernidad-, pero se convierte pronto en una forma de ocultar las limitaciones de comprensión tanto del realismo como del modernismo.

Para resolver esta cuestión volveremos al método con el que hemos abordado la transición del mundo tradicional al histórico. En ese momento el mundo de la estética asume una tarea, la de legitimar la desigualdad. Para ello escenifica unas identidades literarias –las del aventurero, sabio y santo- que permitirán una identificación colectiva. La risa negaba ese fenómeno de identificación, como ya vimos. Ahora el reto ha cambiado. Es

la era del individualismo. Es el momento de legitimar identidades individuales y, también, de negarlas. La novela de la actualidad se encarga de construir esas identidades individuales y, también, de mostrar sus límites. Esas identidades individuales exigen una plena percepción del movimiento y del cambio, en especial, del movimiento temporal. El cambio de tiempo es percibido como tiempo histórico, no es sólo un cambio individual sino social. De ahí que la esencia de la novela de la actualidad consista, como ya apuntó Balzac, en presentar las conexiones que se establecen entre las vidas individuales y los conflictos sociales y nacionales. Suele decirse que el rasgo esencial de la novela realista es el presentar a un personaje cuyo destino está conectado con su mundo y termina siendo víctima de ese mundo. Pero no basta con eso. Victor Hugo, que tuvo una visión más profunda de la cuestión, cree que la literatura moderna es esencialmente dramática. Pero el mismo Hugo ya señaló que el dramatismo moderno está teñido de humorismo. Y Ortega vio el realismo como una estética, en esencia, cómica (en la “Meditación primera”). Son dos muestras de que se debe y se puede ir más allá.

### **La novela del gran simbolismo**

La novela del simbolismo del futuro o *gran simbolismo* ha dominado el espacio de la novela moderna desde comienzos del siglo XIX, con las novelas de Goethe o el *Frankenstein* de Mary Shelley. Esta orientación de la novela moderna es la más ambiciosa en términos estéticos. Las grandes novelas históricas y de la actualidad suelen introducir el gran simbolismo solapado bajo una capa de pasado o presente. Esta orientación hacia el futuro o al jamás, como decía Mallarmé, libera a la novela de todo tipo de ataduras temporales, espaciales o verosímiles. Las fronteras se diluyen y las más grandes antítesis pueden ser presentadas sin aparente contradicción. El gran simbolismo se plantea la tarea de encontrar el sentido y nuevos



valores a un mundo desvalorizado. Los límites del individualismo se le quedan pequeños al simbolismo y trata de alcanzar una perspectiva trascendental de las grandes cuestiones modernas. En vez de limitarse a tipificar identidades, estas novelas prefieren proponer símbolos, explorar las posibilidades del bien y del mal como principios absolutos, asumir una dimensión trascendental. El objetivo del gran simbolismo bien podría definirse con estas líneas de *Los hermanos Karamázov*,

Capaz de contener todas las contradicciones posibles y contemplar de golpe ambos abismos, el que está encima de nosotros, el abismo de los altos ideales, y el que está debajo de nosotros, el abismo de la más baja y hedionda degradación.

Quizá una de las características más relevantes de la novela del gran simbolismo sea su distinto perfil de personaje. Aquí el personaje es algo más que una identidad en formación. El personaje simbolista es una conciencia vista desde otra conciencia. Así definía Bajtín el personaje de la novela polifónica, como “el hombre en el hombre”. Que el personaje novelístico sea una conciencia significa que el didactismo tiene un papel decisivo en esta novela (y en esta estética). Los personajes quedan inacabados (y, por tanto, libres, añade Bajtín). Los argumentos, abiertos. La forma artística de la gran novela simbolista permanece abierta.

Pavel se refiere al carácter abierto de la novela del siglo XX como “una nueva fragilidad formal,” pero insiste en que no cambia el interés novelístico, “el hombre individual aprehendido en su dificultad de habitar el mundo.” Como ya hemos apuntado, Pavel resuelve su dificultad en discernir entre realismo y la novela de la fragilidad formal poniendo un límite temporal, el tránsito del siglo XIX al XX. Esta frontera ya la había propuesto Ortega en su “Meditación primera” nada menos que en 1912

(“la novela realista será ilegible muy pronto, contiene la menor cantidad posible de dinamismo poético,” 253). Pero, como vamos a ver a continuación, se trata de una frontera no sólo convencional sino inadecuada.

Otro aspecto esencial de esta forma novelística y del simbolismo en general es la *ley de la necesidad*. Cuando dos personajes deben encontrarse se encuentran; cuando un personaje debe morir, muere. El azar cobra una dimensión trascendente. Todo lo necesario para la reposición de los valores acaece –como ocurre en el simbolismo primitivo-. Pero en el simbolismo moderno también puede suceder lo contrario, que suceda lo necesario para denunciar el vacío de valores. Esta lógica de la necesidad puede coexistir con una lógica de la verosimilitud que la teoría moderna ha venido llamando *motivación realista*, esto es, la aparición de cualquier elemento que contribuya a incrementar la ilusión de realidad. A menudo, y en especial en siglo XX, sucede que la lógica de la verosimilitud se relaja –desdibujándose la concreción espacio-temporal de la novela- y la lógica de la necesidad destaca llevando a los personajes a su destino. Recuérdese el caso de *La tía Tula*, de Unamuno. Nada sabemos de dónde, cómo y cuándo viven los personajes. Nada sucede que no contribuya a llevar la novela al cumplimiento de su lección estética. Nada contradice, en cambio, la ley de la verosimilitud. Sólo sabemos lo necesario para comprender el conflicto entre idilio familiar y educación.

Vamos a enumerar a continuación algunos de los géneros de la novela del gran simbolismo más relevantes, la novela de viajes, la novela infantil, la novela de aventuras, la novela apocalíptica, la novela de educación y el simbolismo humorístico. Todas ellas se caracterizan por un fuerte impulso simbolizador, la concepción de la vida como una lucha esencial entre el

bien y el mal, dosis variables de desconfianza en el género humano (al menos, en su actualidad) y una tendencia depresivo-apocalíptica.

Una característica muy extendida –aunque no necesariamente permanente- es la presencia del *viaje* en estas novelas. Las hay que son el relato de uno o varios viajes. No se trata de crónicas viajeras, en un sentido realista-costumbrista, sino de viajes de contenido simbólico, la búsqueda de algún sentido para la vida (no del sentido de la vida, sino de algún asomo de sentido, esto es, una búsqueda escéptica). El personaje de *Viaje al fin de la noche*, Bartamu, da casi una vuelta al mundo –Francia, África, EEUU y regreso a París- sin saber muy bien por qué, huyendo incluso cuando encuentra algún motivo feliz. El personaje de *Chevengur* sale a los caminos como un Quijote exterminador, predicando el comunismo y practicando el genocidio. El grupo de niños -entre los 12 y los 6 años- que llega, tras un accidente aéreo, a una isla tropical deshabitada en *El señor de las moscas* se entrega a la barbarie en ese parentesis fuera del tiempo contemporáneo. En este caso y en otros –por ejemplo, en *El idiota*- el viaje anula el pasado-. El pasado no importa. El viaje sirve como elemento provocador, sitúa a los personajes ante todas las contradicciones existenciales posibles en la vida contemporánea. Algo similar sucede con *La muerte en Venecia*. El viaje a Venecia de Gustav Aschenbach es producto de su crisis como escritor. En el verano veneciano la crisis se extiende a todos los aspectos de su vida. La abundancia de viajes en la novela simbolista y las funciones de esos viajes tienen una explicación en la función que cumple el viaje iniciático en el simbolismo tradicional. Se trata del tránsito de una etapa a otra de la vida –originariamente de la infancia a la vida adulta-.

Un género simbolista en el que el viaje juega un papel central es la *novela infantil*. *Alicia en el País de las Maravillas*, *Las aventuras de*

*Pinocho*, *El mago de Oz*, *Peter Pan* y *Wendy* presentan estos viajes iniciáticos, cuya meta es superar la infancia. Estos viajes tienen destinos peculiares, el mundo subterráneo de los cuentos populares (*Alicia*), el mundo mágico celeste (el país de Oz) o de la utopía fabulosa (*Pinocho* y *Peter Pan*). La simbología de estas novelas ha llegado a ser universal. En ellas tiene un lugar preferente la magia, la lucha entre el bien y el mal y la reivindicación del mundo alegre.

Un paso más allá de la novela infantil encontramos la novela juvenil, esto es, la *novela de aventuras moderna*. Aquí el simbolismo pierde su carácter mágico para desarrollar una dimensión educativa. La novela de aventuras moderna mantiene el hiato extratemporal de la novela de aventuras clásica. Pero ese hiato, antes cerrado, se abre para dar cabida al didactismo. También la risa tiene reservado un lugar importante en este género, mezclada con el drama. *El último mohicano* de James Fenimore Cooper presenta una fórmula salomónica en el tratamiento de ese hiato. Por un lado, mantiene la pareja de jóvenes enamorados que ponen el final feliz a la novela (el mayor Heyward y la rubia Alice). Por otra, presenta una pareja inviable (el mohicano Uncas y la bella-bondadosa Cora) que alcanza un final dramático. En medio, la figura del explorador Hawkeye representa al hombre de bien con todos sus atributos. También *Moby Dick* y *La llamada de la selva* presentan hiatos extratemporales abiertos, gracias a la presencia de grandes dosis de didactismo. En el caso de la novela de J. London se da la paradoja de que el hiato es, en sí mismo, una novela de educación, cuyo personaje es un perro.

La imagen de un *tiempo de destrucción* marca un grupo de novelas en las que se plantea en toda su radicalidad la lucha entre el bien y el mal. En estas novelas pueden encontrarse dos grandes líneas. Una, hermética, que presenta la *alegoría* de una época que agoniza (*Moby Dick* de Melville, *El*

*pabellón número 6* de Chéjov, *El señor de las moscas* de Golding, *Viaje al fin de la noche* de Cèline, *El corazón de las tinieblas* de Conrad, *El coral y las aguas* de Zúñiga, etc.) La otra, de carácter idílico, llamada en el mundo hispánico novela de la tierra o novela indigenista, presenta *la destrucción del idilio* (*Nido de nobles* de Turguéniev, *El abuelo* de Galdós, *La tía Tula* de Unamuno, *La familia* de Ba Jin, *El viejo y el mar* de Hemingway...).

También la *novela de educación* suele adquirir un tono hermético, pesimista. Ciertamente hay excepciones a esa tendencia al pesimismo (por ejemplo, *Sostiene Pereira*, que se sitúa en la frontera entre la orientación histórica y la simbólica). Pero la corriente hegemónica, desde el *Meister*, se complace en motivos herméticos y se desentiende de la ortodoxia en lo relativo a la verosimilitud. Así ocurre con *Grandes esperanzas*, *Bouvard y Pécuchet*, *Resurrección* e, incluso, *El amigo Manso*. Estas novelas, a excepción de *Resurrección*, combinan el interés por la pedagogía con otros elementos que van desde la parodia del género al enciclopedismo. En la novela de Tolstoi el proceso formativo se plantea directamente como un proceso de salvación. En el siglo XX, el recurso a motivos claramente herméticos en la novela de educación se hace mucho más evidente, a costa incluso de la verosimilitud. Es el caso de *La montaña mágica*, *América*, *Los falsos monederos*, *El juego de los abalorios*...

Ligada a la novela de educación pero con características propias, aparece la *novela de la ciudad* o novela urbana –un híbrido entre la novela apocalíptica y la novela educativa-. En esta novela la ciudad aparece como un infierno en el que no es posible vivir moralmente. Podemos encontrar novelas en que el relato demoníaco sigue las pautas del proceso formativo (*Berlin Alexanderplatz* de Döblin) y otras que concentran todo el proceso

en unos momentos (*La peste* de Camus). Incluso tenemos el caso excepcional de que ese proceso ocupe varios siglos (*Orlando* de Woolf).

Por último, nos referiremos muy brevemente al *simbolismo humorístico*. El simbolismo humorístico tiene su prolongación en la Modernidad, incluso conoce nuevas posibilidades. Quizá la faceta humorística sea la más importante de cuantas ha desarrollado el simbolismo moderno. Victor Hugo define la literatura moderna (que él llama *drama*) como la fusión de lo sublime y lo grotesco (en el prólogo a *Cromwell*). Y, lejos de ser una idea extrapolada, debe ser tenida en cuenta esta fórmula por una de las más certeras que se han dado al tratar de dar cuenta del trasfondo de la estética moderna. También dice V. Hugo que en su tiempo lo grotesco se impone a lo sublime, pero deja la puerta abierta a otro tipo de relación entre ambos ingredientes en esta unión esencial. Con esta fórmula V. Hugo se convierte en un precursor de lo que llegaría después con Baudelaire y Dostoievski.

La primera gran novela moderna, el *Fausto*, es una llamada de atención sobre esas posibilidades, que florecen después en las novelas de Dostoievski –sobre todo en *Los hermanos Karamázov*–, en las de Chéjov (*Relato de un desconocido* y *Un duelo*), y en muchas otras obras del siglo XX. La novela infantil suele ser una orientación específica del simbolismo humorístico. Su influencia se ha extendido a otros campos de la novela humorística. Las novelas de Italo Calvino de la serie *Nuestros antepasados* son un ejemplo de esa influencia. En la novela hispánica el humorismo moderno está representado por novelas como *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo* y *Rayuela*.

Una forma más específica de la novela humorística es la *menipea*. La menipea es un género proteico, capaz de aparecer como diálogo, relato,

representación teatral popular y, también, como novela. Bajtín lo definió a partir de una serie de características, la risa, la experimentación psicológica y moral, el escándalo, la comprensión del mundo en tres planos (el celeste, el terrenal y el infernal), la pluralidad de estilos y la interpolación de otros géneros, los debates sobre cuestiones trascendentales, etc. Aunque en la era moderna podemos encontrar menipeas en el teatro (Strindberg, Valle-Inclán, Sartre y otros muchos) y en el relato breve (Landolfi, Buzzati, Borges), desde Jonathan Swift parece destinada a disolverse en la novela (*El extranjero* de Camus, *Las solteras* de Landolfi, etc.).

### ***Simbolismo rampante***

La obra de Italo Calvino se caracteriza por un simbolismo abierto y humorístico. En toda muestra de simbolismo humorístico hay una contradicción patente, la fe en las posibilidades de desarrollo esencial del género humano que contrasta con la resistencia de actitudes mezquinas y miserables, firmemente arraigadas en una época o en una región actuales. Esa antítesis impulsa esta estética hacia el futuro. Calvino es uno de los autores que ha llevado más lejos esa paradoja entre la desesperanza en la actualidad y la confianza en el futuro. Su serie *Nuestros antepasados* ha quedado como uno de los monumentos de la literatura universal que consagra esa paradoja. Quizá la obra más interesante de esa trilogía sea *El barón rampante* (*Il Barone Rampante*). Se trata de una novela simbólico-humorística con rasgos biográficos y herméticos, que se apoya en elementos de menipea. Su eje es la rebeldía ante el mundo, sea por su autoritarismo, por su injusticia o por su necedad. La biografía de Cosimo Rondò es la excusa para exponer un estado de conciencia que aspira a un mundo mejor sin concesiones a la degradación social. Por eso, Cosimo ve el mundo desde arriba, desde los árboles, distanciado de la miseria humana



y experimentando todo tipo de fórmulas para mejorar el mundo. No es una biografía heroica y tampoco simplemente didáctica. Es una biografía dramática porque su orientación no es la exposición de tal o cual aspecto o valor, sino el de la existencia comprometida en su totalidad con la aspiración a un mundo mejor. Esa aspiración choca contra la belleza, representada por Viola, una *belle dame sans merci*. Choca también contra el aislamiento del Caballero Abogado, “advertencia de en qué puede convertirse el hombre que separa su suerte de la de los demás” (cap. XI). Choca contra el autoritarismo (“sé que cuando tengo más ideas que los otros, doy a los demás estas ideas, si las aceptan; y esto es mandar,” cap. XIV). Choca también contra el nacionalismo (“Mi hogar está por doquier, donde quiera que pueda subir, yendo hacia arriba,” cap. XVIII). Y su objetivo es una República arbórea, habitada por hombres justos –cap. XIX–, una república universal de iguales, libres y justos –XXV–.

### ***Simbolismo de Oriente y Occidente***

Concluimos este ensayo con un título que retoma el de una obra de Goethe (*Diwán de Oriente y Occidente*). La novela de Haruki Murakami *Kafka en la orilla* (2002) se despliega en dos historias paralelas que confluyen en la clave de la trama, el asesinato del padre. Pero esta descripción, aun siendo certera, no menciona lo esencial, *Kafka en la orilla* es la novela de un *doble incesto*. El crimen, la muerte del escultor Tamura, es el complemento del doble incesto de Kafka Tamura, su hijo, con su madre y su hermana. El incesto es el cumplimiento de una profecía que Tamura ha arrojado sobre su hijo.

Murakami ofrece una lección de estética literaria en esta novela. En repetidas ocasiones insiste en la importancia de los símbolos y las metáforas. El título de la novela es el título de una canción de la que había

sido autora la señora Saeki, presunta madre de Kafka Tamura, el muchacho de quince años que llega a ser su amante. Kafka estudia la letra y la partitura de la canción y llega a la conclusión de que son simbólicas y de que ciertas frases y acordes son enigmáticos y su sentido incomprensible para él. El Edipo de Sófocles, las citas de Shakespeare, las referencias al *Genji Monogatari*, a Kafka y otras referencias literarias y musicales componen un tejido doctrinal que explica la estética de Murakami. Esa doctrina se explicita en varios pasajes de la obra y, por supuesto, la sustenta.

La concepción del simbolismo de Murakami es, en esencia, musical, hermética y, lógicamente, moderna. Esto significa que se orienta hacia la poesía y que rehúye la lógica, como hicieron en su día los simbolistas franceses o el surrealismo. El imperio de las imágenes y de las correspondencias gobierna esta concepción del simbolismo. Y sus alusiones suelen ser muy explícitas. He aquí unas muestras,

Imágenes que trascienden su propio significado se van poniendo en pie, como dibujos recortables, y empiezan a caminar por sí mismas 350

La poesía y el simbolismo siempre han estado indivisiblemente unidos. Como los piratas y el ron 373

El simbolismo y el significado son dos cosas distintas. Es posible que ella lograra encontrar palabras precisas sin usar procedimientos redundantes como el significado y la lógica (...) Los artistas son capaces de evitar la redundancia (...) la señora Saeki encontró las palabras en una dimensión distinta, un sueño, por ejemplo (...) Si las palabras que contiene el poema no logran encontrar un túnel profético que las conecte con el lector, el poema no cumple su función como tal.

Fingirlo es fácil. Basta con aprenderse el truco. Se utilizan palabras que parecen simbólicas y ya se tiene algo que se parece a un poema 374

Los símbolos son importantes (...) Es nuestra función. Los símbolos nos conducen a eso (...) Los recuerdos pueden ser un gran símbolo 615

El simbolismo de Murakami se funda explícitamente en la ley de la necesidad. En su forma más radical esta ley, que es la esencia del simbolismo y del hermetismo, excluye la casualidad. Así sucede en esta novela, nada es casual. Sobre este aspecto se insiste en varios momentos. El tonto Hoshimo recibe la siguiente explicación,

Chéjov quiere decir lo siguiente. La inevitabilidad es un concepto independiente. Su mecanismo es distinto al de la lógica, al de la moral o al del significado. Su función está comprendida en el papel que desempeña. Aquello cuya función no es estrictamente necesaria no debe existir. Y lo que la necesidad requiere debe existir. Eso es la dramaturgia. La lógica, la moral o el significado no existen por sí mismos, sino que nacen dentro de una relación. Chéjov entendió muy bien qué es la dramaturgia. 438

La conexión entre necesidad y dramaturgia tiene el sello de Dostoievski. Como explicara Bajtín, en la obra de Dostoievski domina lo teatral. Esto quiere decir que todo sucede simultáneamente y es conocido por todos los personajes. En la novela de Murakami se recurre a la magia y a *internet* para explicar ese conocimiento instantáneo.

El gran símbolo de esta novela es el *laberinto*. Puede decirse que, si siguiéramos la noción bajtiniana del cronotopo, para este tipo de novelas habría que acuñar la noción del cronotopo del laberinto. Se trata de una

imagen recurrente. El autor nos ofrece la siguiente explicación, “la forma laberinto remite a las entrañas. Es decir, que el principio del laberinto reside en su propio interior. Y éste se corresponde con el laberinto exterior. -Una metáfora, digo” 536. Otro elemento complementario al laberinto es la importancia que concede la novela a la “salida y entrada” del laberinto 467, 712. El laberinto comunica el mundo de los vivos con el mundo de ultratumba, el limbo 662. La piedra mágica robada del santuario sintoísta por Nakata y Hoshimo es la “piedra de entrada” y cerrarla es la obsesión última de Nakata.

Pero la práctica novelística de Murakami va un paso más allá del simbolismo hermético. Ese paso se concreta en la risa. En la novela tiene una gran importancia la risa simbolizada en dos figuras, Nakata, el hombre de bien, y Hoshimo, el joven tonto. Son dos tontos de perfiles muy distintos. Nakata es analfabeto pero su saber trasciende lo cotidiano y accede a la revelación (“Una revelación trasciende los límites de lo cotidiano. Y una vida sin revelaciones no es vida” 420). Algo similar podría decirse de la novela, una novela sin risa no es novela. El humor que emana de estos personajes es grotesco. Nakata se refiere en varias ocasiones a su necesidad de “cagar”. El deseo sexual de Hoshimo también es motivo de risa. Hay una tercera figura reveladora de la importancia de la risa en esta novela, Kafka Tamura. El personaje central de la novela no ríe. Sólo en la escena final sonrío y Ôshima le señala que nunca le ha visto reír (709). El simbolismo de Murakami es un simbolismo humorístico, grotesco. No se agota en la dimensión doctrinaria del hermetismo.

La estructura de esta novela es dual, como ya hemos apuntado. La primera de las dos novelas que la componen es una novela de educación, la huida del adolescente Kafka Tamura de la casa paterna. Pero los

acontecimientos trascienden la educación de Tamura. El asesinato del padre, la profecía del incesto, el encuentro con la madre y la revelación de su pasado y, por último, el laberinto trascienden las experiencias cotidianas y el papel de Ôshima como educador. El resultado de este proceso educador supraterrrenal es el descubrimiento de un “mundo nuevo”, palabras con las que termina la novela. Pero el sustrato sobre el que se mueve el relato de la huida de Tamura es el de una novela de educación, un joven semihuérfano que huye de casa y que encuentra experiencias extraordinarias, un amigo que lo educa (Ôshima) y una mujer fatal (dotada de una aureola mágica), la señora Saeki, que parece ser su madre y que lo inicia sexualmente. Esta dimensión educativa del relato de Tamura se transfiere a la segunda narración, la de Nakata. En este caso es Hoshima el que resulta educado por Nakata. Hoshima aprende música (el Trío del Archiduque de Haydn) pero aprende, según confiesa, de Nakata. Es un hombre distinto después de conocerle.

La segunda historia, la de Nakata, tiene un carácter grotesco con elementos de menipea. Nakata habla con los gatos, recibe revelaciones, predice la lluvia de pescado, de sanguijuelas y de truenos, es analfabeto pero interpreta muy bien la vida, y, sobre todo, es un hombre de bien. Tiene un carácter hagiográfico-humorístico. Que Nakata sea el asesino del padre de Tamura tiene esa dimensión mágico-humorística.

Pero, como hemos apuntado al principio, por encima de esa dimensión educativo-hagiográfica-grotesca hay otro elemento, la novela del doble incesto. El ciclo del doble incesto es de origen folclórico. En la literatura occidental suele aparecer en la literatura hagiográfica pero también en otros ámbitos de la literatura medieval. La leyenda del papa Gregorio parte del doble incesto de sus padres, que eran hermanos gemelos. Gregorio tendrá que expiar la culpa contraída en su gestación

pecaminosa con una vida de santo. En la novela de Murakami el doble incesto apela al Edipo de Sófocles. Pero en Edipo tenemos un incesto simple. En Murakami es incesto con la madre y con la hermana. Esto parece ser una pista de la raíz folclórica de la novela. El asunto del incesto tiene también una gran tradición en Japón. Mangas contemporáneos lo recrean.

Pero la cuestión ahora es cómo determina el doble incesto la novela de Murakami. Al retomar un tema del folclore Murakami se instala en el mundo del simbolismo tradicional, un simbolismo que él se permite revisar, “Los signos se recomponen, las metáforas se transforman” 636. Este simbolismo admite –casi podríamos decir que exige– la magia, las correspondencias, lo extraordinario. En ese sentido son muy importantes las referencias al *Genji Monogatari* y al *Ugetsu Monogatari* (*Cuentos de la lluvia y de la luna*) de Ueda Akinari, una novela del siglo VIII y una colección de cuentos del siglo XVIII respectivamente, que contienen abundante material folclórico y mágico. Este material folclórico da lugar a un tipo de novela que Bajtín llamó de “aventuras y costumbres” y que podríamos llamar quizá con más precisión de simbolismo humorístico (o grotesco). Se trata de una novela en la que relata el proceso de caída, huida, expiación y salvación de un pecador o de alguien que hereda una culpa. Ese proceso se explica como una metamorfosis, la aparición de un ser nuevo. El personaje no es un ideólogo sino una víctima de su curiosidad (un curioso). Y la metamorfosis excluye un proceso de educación, porque se funda en impulsos mágicos, repentinos. De ahí que la educación de Kafka Tamura se vea trascendida por los acontecimientos extraordinarios y mágicos. El resultado es el acceso a un mundo nuevo.

## **Novela popular moderna**

Aunque la función cultural de la novela ha sido la de servir de puente entre la baja y la alta culturas, no ha dejado nunca de ser un género popular. En cuanto género culto se ha movido en la esfera de la tragicomedia, término con el que suele designarse las obras que combinan las dos culturas –la popular y la académica–. En cuanto género popular ha satisfecho las necesidades de la imaginación popular. Esas necesidades han tenido sus fases y siempre han presentado un abanico de posibilidades. Algunas de las líneas de la novela popular, llamada también novela de kiosco, por el punto de venta característico de estas ediciones, son la novela criminal, la novela de terror, la novela policiaca o novela negra, la novela de espionaje, la novela rosa (sentimental), la novela de suspense, la novela del oeste (el *Far West* americano), la novela erótica o novela galante, la novela oriental, la novela proletaria –de propaganda política–... Esta serie se caracteriza por su temática, pero también hay una novela popular ecléctica, llamada novela de folletín, de temática variada y trama enrevesada. El ámbito de lo popular ha alcanzado también a novelas de gran calidad literaria, que se han publicado por entregas en la prensa. Así aparecieron algunas de las novelas de Victor Hugo, Balzac, Dickens, R. L. Stevenson, Flaubert, Dostoievski, Tolstói o Galdós, entre otros.

## **EPÍLOGO**

Si Kant escribió que la filosofía de la historia se parece a una novela bien puede darse la vuelta a la frase, que la novela como género expresa una parte esencial de la filosofía de la historia. Esa parte se corresponde con el periodo que llamamos historia, esto es, con los dos milenios y medio en los que ha florecido la cultura escrita, con sus disciplinas y en los que se ha disparado la desigualdad social y cultural. El género que llamamos



novela expresa la imaginación del periodo que llamamos historia. Quizá la filosofía de la historia –tal como hoy entendemos la historia– la exprese la novela con una autonomía relativa, pero la imaginación literaria la expresa cabalmente. Puede decirse que la novela es el testimonio de la imaginación literaria en su búsqueda de la libertad que le negaba la tradición. Y, también, en su búsqueda de una humanidad superior, menos animal y más inteligente. De ahí que las filosofías de la novela hayan ido envueltas en planteamientos utópicos. La novela no hunde sus raíces en los albores de la humanidad. Surge precisamente de la descomposición de la tradición, que es la imaginación de la primera gran etapa de la humanidad. Pero está orientada al destino de la humanidad. Ese destino es, como diría Nietzsche, una Suprahumanidad. Es, pues, casi inevitable un planteamiento que vincule novela y utopía, aunque en este estudio lo hayamos evitado. Pero no solo el utopismo ha sido un obstáculo para la comprensión del espíritu de la novela. Más peligroso todavía ha sido su contrario, el academicismo.

Las limitaciones del academicismo moderno han supuesto una grave crisis para la investigación de la novela, tanto en su historia como en su dimensión teórica. El academicismo ha impuesto una visión segmentada y parcial de los grandes fenómenos literarios. Esa visión segmentada reduce los fenómenos literarios a segmentos nacionales y duraciones breves –la vida de un autor, generalmente-. Estos límites impiden comprender no sólo los grandes fenómenos, como es la historia de la novela, sino también otros más modestos.

Por este motivo tanto las aproximaciones más modestas como las más ambiciosas –por ejemplo, la serie *Il romanzo* de cinco volúmenes, publicada por la editorial Einaudi al cuidado de Franco Moretti- suelen compartir una doble característica, por un lado aportan un material

interesante, imprescindible a veces, para la investigación; por otro, no van más allá de la crítica ideológica con cualquiera de sus matices y son incapaces de superar la dualidad forma – contenido, tan habitual como estéril (entendiendo por forma los aspectos estilísticos exteriores y por contenido el argumento). Conviene señalar que, aunque no se ha mencionado en este estudio, el concepto de novela que manejamos se funda en la noción de forma estética o forma interior, la forma que constituye un medio privilegiado para la reflexión. Es la forma estética la que le permite al género novela testimoniar la filosofía de la historia, con sus inflexiones. Muy frecuentemente los más valiosos esfuerzos de comprensión de la novela se detienen ante las barreras nacionales. Esas barreras están presentes en muchos de los estudios de la colección coordinada por Moretti y también aparecen en el libro de Pavel. Cuando el impulso teórico decae se suele echar mano de un enciclopedismo nacional (esto es, de una serie de capítulos o epígrafes que contienen fenómenos nacionales y de época).

Nuestra propuesta es sólo un esbozo de un planteamiento más ambicioso. Estimulados por los intentos de Lukács y Bajtín, intentamos esbozar una perspectiva transversal que combina puntos de vista antropológico, estético y hermenéutico. Esa es la vía que Norbert Elias propuso para superar el academicismo y en ella intentamos avanzar. Esta propuesta no olvida que nuestros referentes -Lukács, Bajtín y Pavel- han cometido errores de diversa consideración. Estos errores pueden deberse a vacíos en la información bibliográfica a que estos autores tuvieron acceso, pero también al peso que cierta teleología tiene sobre su obra. En el caso de Lukács esa teleología fue primero una forma de existencialismo hegeliano y, después, un doctrinarismo marxista. En el caso de Bajtín parece deberse a la sobrevaloración del papel del realismo en la evolución de la novela.

Un estudio de la novela que no acepte las limitaciones temporales y nacionales tampoco debe aceptar el cierre hermenéutico de ciertas actitudes ideológicas –aunque a veces puedan parecer muy justificadas, como es el caso de Lukács por su rechazo del militarismo de la Primera Gran Guerra–. También hemos rehuído cualquier tentación de teorizar sobre el final de la novela como género, una tentación frecuente entre ciertos círculos críticos, sobre todo, periodísticos, pero que se trasluce en expresiones como “la descomposición de la forma novelística” (Lukács) o “la nueva fragilidad formal de la novela” (Pavel). En este sentido puede tener una cierta importancia nuestro esfuerzo por superar el horizonte del realismo como fin de la historia literaria. Nos hemos apoyado en la teoría anglosajona sobre el Modernismo para mostrar que la novela simbolista (mejor que modernista) ha desplegado en los siglos XIX y XX un enorme potencial. Ese potencial no sólo debe ser justamente valorado sino que presiona sobre la crítica y la teoría actuales demandando nuevas líneas de interpretación. Las obras de Bajtín y Pavel –y quizás la nuestra- son fruto y prueba de que ese proceso de valoración e interpretación está ya abierto y comienza a dar resultados.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1. Documentación histórica para la teoría de la novela**

AA.VV. *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français. XII-XX siècle*. Ed. Henri Coulet. París, Larousse, 1992.

Allott, Miriam. *Los novelistas y la novela*. Barcelona, Seix-Barral, 1966.

Dilthey, Wilhelm. *Vida y poesía*. Trad. Wenceslao Roces. México, FCE, 1945.

Dunlop, John Colin. *History of prose fiction*. Nueva York, Burt Franklin, 1970.

Giraldi Cinthio, G.-B. *On Romances*. Trad. H. L. Snuggs. Lexington, U of Kentucky P, 1968.

Huet, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*. Ginebra, Slatkine Reprints, 1970.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. 3 vols. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.

Reeve, Clara. *The progress of romance and The history of Charoba, queen of Aegypt*. Nueva York, The Facsimile Text Society, 1930.

Rohde, Erwin. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig, 1900.

Sade, Marqués de. *Ideas sobre la novela*. Ed. Jean Glastier. Barcelona, Anagrama, 1971.

*The Story of Ahikar. From the aramaic, syriac, arabic, armenian, ethiopic, old turkish, greek, and slavonic versions*. F. C. Conybeare, J. Rendel Harris y Agnes Smith Lewis, eds. 2ª. ed. Cambridge, Cambridge UP, 1913.

## **2. Obras del siglo XX sobre la teoría novela**

AA.VV. *Il romanzo*. Vol. I. *La cultura del romanzo*. Ed. Franco Moretti. Turín, Einaudi, 2001.

AA.VV. *Il romanzo*. Vol. II. *Le forme*. Ed. Franco Moretti. Turín, Einaudi, 2002.

## novela

- AA.VV. Il romanzo. Vol. III. Storia e geografia. Ed. Franco Moretti. Turín, Einaudi, 2002.
- AA.VV. Il romanzo. Vol. IV. Temi, luoghi, eroi. Ed. Franco Moretti. Turín, Einaudi, 2003.
- AA.VV. Il romanzo. Vol. V. Lezioni . Ed. Franco Moretti. Turín, Einaudi, 2003.
- Abat Nebot, Francisco. Teoría de la novela y novela española. Madrid, UNED, 2001.
- Bajtín, Mijaíl M. Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI eds. 1982.
- Bajtín, Mijaíl M. Teoría y estética de la novela. Madrid, Taurus, 1989.
- Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual. Madrid, Castalia, 1989.
- Baquero Goyanes, Mariano. Proceso de la novela actual. Madrid, Rialp, 1963.
- Baquero Goyanes, Mariano. ¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento? Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- Bobes Naves, Carmen. La novela. Madrid, Síntesis, 1993.
- Bergamín, José. “Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría. Cervantes y Dostoievski.” Beltenebros y otros ensayos de literatura española. Barcelona, Noguer, 1973, 77-139.

Chartier, Pierre. Introduction aux grandes théories du Roman. París, Dunot, 1996.

Forster, Edward M. Aspectos de la novela. Madrid, Debate, 1983.

Girard, René. Mesonge romantique et verité romanesque. París, Grasset, 1961.

Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. París, Gallimard, 1964.

Kristeva, Julia. El texto de la novela. Trad. Jordi Llovet. Barcelona, Lumen, 1974.

Lukács, György. "Il romanzo come epopea borghese." Problemi di teoria del romanzo. Metodología letteraria e dialettica storica. Vittorio Strada ed. Trad, italiana de Clara Strada Janovic. Turín, Einaudi, 1976, 133-178.

Lukács, György. La novela histórica. Obras Completas, vol. 9. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, Grijalvo, 1976.

Lukács, György. "Der Roman. Schicksale der Theorie des Romans." Manuscrito procedente del Archivo Lukács.

Lukács, György. "Referat über den Roman." Manuscrito procedente del Archivo Lukács.

Lukács, György. Teoría de la novela. Barcelona, Edhasa, 1971.

Kundera, Milan. El arte de la novela. Barcelona, Tusquets, 1987.

Mainer, José-Carlos. La escritura desatada. El mundo de las novelas. Madrid, Temas de hoy, 2000.

## novela

- Mann, Thomas. "El arte de la novela". Ensayos sobre música, teatro y literatura. Ed. Genoveva Dieterich. Barcelona, Alba, 2002, pp. 149-64,
- Mann, Thomas. "Poética esteticista". Consideraciones de un apolítico. Barcelona, Grijalbo, 1978, pp. 549-78.
- Marcuse, Herbert. Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca. Turín, Einaudi, 1985.
- Moisés, Massaud. A Criação Literária. Prosa I. Formas em prosa. Conto. Novela. Romance. 20ª ed. Sao Paulo, Cultrix, 2006.
- Moore, Steven. The Novel, an alternative history. Beginnings to 1600. Coninum, Nueva York – Londres, 2010.
- Moretti, Franco. Il romanzo di formazione. Turín, Einaudi, 1999.
- Ortega y Gasset, José. Ideas sobre el teatro y la novela. Madrid, Alianza Ed. 1982.
- Ortega y Gasset, José. Meditaciones sobre la literatura y el arte. La manera española de ver las cosas. Ed. Inman Fox. Madrid, Castalia, 1988.
- Pavel, Thomas. La pensée du roman. París, Gallimard, 2003.
- Philippe, Gilles. Le roman. Des théories aux analyses. París, Seuil, 1996.
- Pouillon, Jean. Tiempo y novela. Buenos Aires, Paidós, 1970.
- Robert, Marthe. Roman des Origines et Origines du Roman. París, Gallimard, 1972.



Sørensen, Kathrine y Ravn Jørgensen. *La theorie du roman. Temes et modes.* Copenhague, Handelshøjskolens Forlag, 1993, 2 ed.

Spilka, Mark y Caroline McCracken-Flesher. *Why the Novel Matters. A Postmodern Perplex.* Bloomington e Indianapolis, Indiana UP, 1990.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* Berkeley y Los Ángeles, U of California P, 1964.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. *Greek historical writing and Apollo. Two lectures delivered before the University of Oxford. June 3 and 4, 1908.* Trad. Gilbert Murray. Oxford, Clarendon Press, 1908.

Zima, Pierre V. *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil.* París, L'Harmattan, 2002, 2ª ed.

### **3. Obras sobre la novela de aventuras**

Fusillo, Massimo. *Naissance du roman.* Trad. Marielle Abrioux. París, Seuil, 1989.

Galán, José M. *Cuatro viajes en la literatura del Antiguo Egipto.* Madrid, CSIC, 2000.

García Gual, Carlos. *Orígenes de la novela.* Madrid, Istmo, 1972.

García Gual, Carlos. *La Antigüedad novelada.* Barcelona, Anagrama, 1995.

Hägg, Thomas. *The Novel in Antiquity.* Berkeley y Los Ángeles, U of California P, 1983.

Holzberg, Niklas. *The Ancient Novel. An introduction*. Trad. Christine Jackson-Holzberg. Londres y Nueva York, Routledge, 1995.

Perry, Ben E. *The ancient romances , a literary-historical account of their origins*. Berkeley, University of California Press, 1967

Pritchard, James B. *Ancien Near Eastern Texts*, Princeton, Princeton UP, 1955.

#### **4. Obras sobre la novela sentimental**

Bürger, Christa. “Il sistema dell’amore. Genesi e sviluppo della scritte femmenile.” AA.VV. *Il romanzo. Vol. I. La cultura del romanzo*. Ed. Franco Moretti. Turín, Einaudi, 2001, 481-511.

Durán, Armando. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballescica*. Madrid, Gredos, 1973.

García Gual, Carlos. *Primeras novelas europeas*. Madrid, Istmo, 1974.

Sarlo, Beatriz. “Segni della passione. Il romanzo sentimentale 1700-2000”. AA.VV. *Il romanzo. Vol. II. Le forme*. Ed. Franco Moretti. Turín, Einaudi, 2002, 384-412.

#### **5. Obras sobre la novela didáctica**

Beddow, Michael. *The Fiction of Humanity. The Bildungsroman de Wieland to Thomas Mann*. Cambridge, Cambridge UP, 1982.

Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista*. Madrid, Mondadori, 1990.

Fernández Vázquez, José Santiago. *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*. Alcala, Universidad, 2002.

Freedmann, Ralph. *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

Grandroute, Robert. *Le roman pédagogique de Fenélon á Rousseau*. 2 vols. Ginebra, Slatkine, 1985.

Gullón, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid, Cátedra, 1984.

Rodríguez Fontela, María de los Ángeles. *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*. Oviedo, Kassel-Universidad de Oviedo, 1996.

Salmerón, Miguel. *La novela de formación y de peripecia*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2002.

Selbmann, Rolf. *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 1994.

Suleiman, Susan. *Le roman á thèse ou l'autorité fictive*. París, PUF, 1983.

Villanueva, Darío (comp.) *La novela lírica*. 2 vols. Madrid, Taurus, 1983.

## **6. Obras sobre la novela humorística e idílica**

Alpers, Paul. *What is Pastoral?* Chicago, U of Chicago P, 1996.

novela

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona, Barral Eds. 1974.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. *El concepto de género y la novela picaresca*. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova, 1957.

Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. Londres, 1935.

## 7. Obras sobre la novela moderna

Albaladejo, Tomás. *Semántica de la narración, la ficción realista*. Madrid, Taurus, 1991.

Auerbach, Erich. Mimesis. *La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México, FCE, 1988.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México, FCE, 1986.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Harvard UP, 1992.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Trad. R. Buenaventura. Madrid, Visor, 1991.

Robert, Marthe. *Lo antiguo y lo nuevo. De don Quijote a Kafka*. Trad. M. Higuera. Madrid, Trifaldi, 2006.

Ródenas de Moya, Domingo. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península, 1998.

## 8. Otras referencias

Beltrán, Luis. “El debate sobre el género en la novela antigua”. *Estudios en homenaje al profesor Serafín Agud con motivo de su octogésimo aniversario*. C. Schrader, C. Jordán y J. A. Beltrán, eds. Zaragoza, Monografías de Filología Griega, 1998, 259-278.

Beltrán, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona, Montesinos, 2002.

Beltrán Luis. “Thomas Pavel. *La pensée du roman*” *Revista de Literatura*, LXVI, 132, 2004, 590-593.

Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*. México, FCE, 1993.

Santiañez Tió, Nil. *Investigaciones literarias*. Barcelona, Crítica, 2002.

Luis BELTRÁN ALMERÍA

Universidad de Zaragoza.