

## 2.3. Géneros narrativos

### 2.3.1. Desde de lo narrativo

1. La situación básica que subyace a todos los textos narrativos es la del relator de historias, es decir, nos encontramos siempre con una historia narrada por alguien, comúnmente llamado narrador. Entiendo por historia narrativa la configuración verbal y ficticia de espacio, tiempo y figura(s) predominantemente en una situación conflictiva. Como toda obra de arte también las obras narrativas constituyen una visión e interpretación de la realidad a través de la presentación de un mundo posible.

2. La existencia del narrador es precisamente una de las características más fundamentales de lo narrativo; se constituye en intermediario entre la historia y su público receptor. Y ello incluso si, en las posibles réplicas, se cede la palabra a las figuras que pueblan la historia o si una de las figuras se convierte en narrador. Porque, hasta en este caso, el que organiza la narración sigue siendo el narrador.

3. Ni falta hace insistir que tanto el narrador mismo como la historia que cuenta pertenecen a la ficción. La ficcionalidad es condición *sine qua non* de la literariedad como se postuló ya en la introducción general.

4. Otro rasgo definitorio de lo narrativo es el de la subjetividad narrada, es decir, sólo en la narrativa se habla de la subjetividad de terceros que normalmente sólo puede comunicar esta persona misma. Esta circunstancia se manifiesta de forma más llamativa en las narraciones con un narrador omnisciente, como ocurre en la epopeya y la novela tradicional. El narrador conoce los sentimientos y los pensamientos de sus figuras como si hubiera podido adentrarse en ellas. La narrativa moderna a menudo evita este tipo de saber narratorial, la supuesta omnisciencia del narrador, y se limita a un saber parcial haciéndonos ver la subjetividad a través de rasgos externos o procurando que las propias figuras revelen su interioridad

en sus réplicas o en la corriente de consciencia y el monólogo interior.

5. Un rasgo, que la narrativa comparte con la lírica —aunque en condiciones diversas—, es la «reducción» de sus medios de expresión a la palabra como único medio de comunicación. La narrativa es esencialmente verbal y si hay algunos textos con ilustraciones, mapas, dibujos, fotos, etc. éstos forman la excepción y no la regla.

6. La objetividad, en un sentido estricto, se suele mencionar con frecuencia al determinar la esencia de lo narrativo. Objetividad se debe entender, en este orden de ideas, como la necesidad del autor narrativo de disponer de un mundo material para plasmar su historia. Th. W. Adorno reclama precisamente «la sugestión de lo real» como ingrediente fundamental al censurar el subjetivismo intimista que está invadiendo la novela moderna (Adorno: 1965, 61).

7. Un último rasgo de lo narrativo reside en el carácter diferido de su comunicación. Los retóricos clásicos llamaban esta situación comunicativa, que también se produce en la comunicación epistolar, *sermo absentis ad absentem*, es decir, cuando se emite el mensaje no está presente el receptor y cuando se recibe no lo está el emisor. La situación resulta más patente si la comparamos con la comunicación teatral, que es inmediata, estableciéndose en cada función un presente absoluto de emisión y recepción. Las figuras se comunican desarrollando con ello la historia; el tiempo verbal que utilizan es el presente, mientras que los tiempos de la narración son preferentemente los del pasado, se narra —en la inmensa mayoría de los casos— una historia ya concluida.

Casi sobra la advertencia de que la forma versificada, por un lado, y la prosa, por otro, no pueden ser signos distintivos de lo narrativo. Es cierto que determinados textos narrativos sí se presentan preferentemente bajo forma versificada, por ejemplo, la epopeya, el romance o la fábula e incluso algunas novelas, sin embargo, no es el verso ni tampoco la prosa que los convierte en textos narrativos sino los rasgos que acabamos de esbozar.

### 2.3.2. Géneros mayores y menores

Tradicionalmente se suele distinguir entre géneros narrativos mayores y menores o extensos y breves, refiriéndose principalmente a su extensión, pero también a menudo a su «peso específico» estético, a su categoría literaria. La primera distinción tiene su razón de ser, aunque en este trabajo se aplica un criterio de ordenación estrictamente alfabético intentaremos esbozar muy someramente cuales pueden ser los rasgos distintivos de ambos grupos; la segunda actitud es muy discutible, dado que, en principio, cualquier género puede alcanzar su perfección propia. Tampoco se condensa un cuadro o una pieza musical por su mayor o menor extensión.

#### *Los géneros narrativos mayores o extensos*

Cualquiera que haya tenido un mínimo contacto con textos narrativos sabrá que los conceptos de lo extenso y lo breve sólo pueden entenderse como términos muy relativos y de una flexibilidad extrema, dado que el margen de extensiones dentro del que se mueven las diversas narraciones es amplísimo. Intentos como el de J. M. Foster de delimitar géneros con el número de palabras utilizadas en un texto no pueden considerarse seriamente como criterios válidos.

Los géneros mayores corresponden, como los menores, a un afán de conservar vivencias y circunstancias memorables y ejemplares; es más, son, como cualquier buena obra de arte, interpretaciones de la realidad y de la época en la que ven la luz del día. No pocas veces, las narraciones extensas constituyen una especie de suma de los valores que rigen una nación o una cultura, como ocurre en las grandes epopeyas.

La temática de estas narraciones mayores evoluciona a lo largo de los siglos y si al principio la problemática evocada era la del colectivo, presenciamos una creciente particularización e individualización cuanto más avanzamos en el tiempo. Esta particularización corre pareja con la particularización del público receptor, que de audiencia se convierte en lector solitario.

El afán conservador o reformador, que constituyen los dos móviles más poderosos de los autores de narraciones mayores,

genera el deseo de abarcar el mundo, su mundo, que al receptor se le presenta como el universo en el que se mueve. Por ello no solamente se busca la extensión espacial, sino también la temporal; las epopeyas y muchas novelas pueden abarcar el espacio temporal de toda una nación, la vida de una figura o de varias generaciones. El reparto suele ser multitudinario y variopinto. Todo ello hace que las narraciones extensas comprendan numerosos episodios organizados de forma cada vez más compleja conforme vayamos avanzando en la historia. Estos episodios se desarrollan con demora, con amor al detalle y múltiples bifurcaciones.

Los recursos narrativos, empezando con el mismo narrador, y pasando por el tratamiento del tiempo y del espacio y de organización de la trama también evolucionan hacia configuraciones cada vez más complicadas. En cuanto al lenguaje se pueden hacer las mismas observaciones, tanto en el uso del verso y de la prosa, en los niveles estilísticos, la manipulación cada vez más atrevida de la lengua en las narraciones contemporáneas, se nos abre un abanico de posibles enfoques difícilmente resumible en este espacio.

También pululan las tipologías de narraciones extensas y buscan sus criterios en los más diversos ámbitos: temáticos, funcionales, de recepción, de materia, etc. (Cantar de gesta, novela histórica, testimonial, policíaca, existencial, etc.)

Con el tipo a menudo varía también la función del género extenso, que puede ir de la intención declaradamente didáctica hasta la casi pura diversión, con todos los grados intermedios imaginables.

En la inmensa mayoría de los casos la narración extensa se organiza como mezcla de intervenciones de narrador y figuras; sin embargo, no faltan los experimentos —sobre todo en la narrativa contemporánea— de textos exclusivamente narrados (*Meditaciones* de Juan Benet) o dialogados (*Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes), a los que debe añadirse la forma epistolar o de diario.

Los textos narrativos extensos suelen presentarse como textos individuales, según modas y necesidades argumentales aparezcan también en agrupaciones, por ejemplo, en forma de trilogías o tetralogías o incluso con etiquetas que abarcan la

totalidad de la creación de un novelista como en el caso de la *Comédie humaine* de Honoré de Balzac.

En cuanto a la interrelación de los géneros narrativos menores con los mayores es más convincente pensar en cierta simultaneidad que en una directa dependencia en el sentido de que el cuento sea una evolución de la novela y ésta una continuación de la epopeya. C. García Gual demuestra que desde muy temprano estos tres géneros coexistían aunque tal vez no con exacta contemporaneidad (García Gual: 1972). Incluso si en aquel entonces hubo ciertas dependencias, para nuestra época ya se han disipado con toda seguridad y el lazo de unión que permanece es la pertenencia al grupo de las narraciones. Evidentemente en cada género se producen obras que en cierto sentido constituyen un hito en la evolución de esta forma, baste pensar en la metamorfosis de la novela marcada por los inicios griegos, *El asno de oro*, el *Quijote*, *La búsqueda del tiempo perdido*, *Ulises*, ...

#### *Los géneros narrativos menores o breves*

Más intensamente que las narraciones mayores, las breves corresponden a la necesidad comunicativa innata, al afán del hombre de conservar y reflejar vivencias y sucesos significativos y representativos, tal como se plasman en numerosos textos orales y escritos a lo largo de los siglos. Las llamadas narraciones artísticas o literarias no se pueden excluir de este ansia. Como la gran mayoría de los géneros narrativos breves gozan de una tradición a veces milenaria no extraña que a lo largo de los siglos hayan sufrido una serie de modificaciones según la época y la nación contemplada, que en más de un caso dificultan considerablemente su definición.

Si la narración extensa pretende abarcar un mundo y/o una cultura, la breve presenta sólo un aspecto, un fragmento de la realidad. Sin embargo, no raras veces se hace con el afán de que detrás se descubra la totalidad de la que procede.

La estructura de la inmensa mayoría de las narraciones breves ostenta ingredientes dramáticos por el dinamismo que se observa en el tratamiento de la trama única que asciende rauda hacia un punto álgido, a menudo inesperado, y desent-

boca rápidamente en el desenlace sin divagaciones. La estructuración dramática no impide que algunas narraciones se acerquen a lo lírico; no sin razón en un artículo Azorín (Azorín: 1944) compara el cuento con un soneto. La trama se centra en un único acontecimiento insólito, a menudo vinculado con figuras igualmente insólitas. Ello trae consigo que prevalezcan las narraciones con espacio y tiempo único y un reparto unitario o relativamente escueto.

Salvo en pocas excepciones, como por ejemplo en el *Lai* francés, el autor procura que lo narrado sea representativo más allá de las circunstancias concretas relatadas, no raras veces se vale de símbolos para subrayar la validez generalizada de los juicios emitidos a través de la narración.

Como la brevedad externa obliga a cuidar mucho los detalles tanto estructurales como lingüísticos observamos en las narraciones breves una formulación cuidada y recursos sintéticos cuyo poder sugestivo resulta muy llamativo. No hay espacio para largas descripciones o detalladas ambientaciones, el narrador va directamente al grano creando la impresión de un todo abarcable casi simultáneamente. Sin embargo, lenguaje elaborado no significa estilo rebuscado y festivo, es más bien sobrio y cotidiano, no pocas veces con tonos humorísticos o irónicos.

Las tipologías de la narración breve se establecen según criterios varios, como veremos a continuación; unas veces es el tema, otras la materia o la función, y otras el público al que se dirige el relato que deciden sobre la etiqueta que se pone al género.

En cuanto a la forma de presentación externa, los géneros narrativos se ofrecen de diversas maneras: primero en ciclos frecuentemente con una narración marco que los une, como ocurre con los cuentos de *Las Mil y una noches* o *El Decamerón*, o bien se presentan como narraciones independientes o reunidos de forma suelta en antologías, como por ejemplo las de numerosos cuentistas modernos.

La narración en sí puede ser narrada exclusivamente por el narrador, puede ser exclusivamente dialogada, pero la forma más corriente es sin duda la mixta en la que intervienen el narrador y las figuras. Desde luego puede haber también narraciones breves en forma epistolar, aunque no sea quizá la organización más adecuada por la falta de espacio.

### 2.3.3. Repertorio de géneros narrativos

#### CUENTO

El cuento forma parte de los llamados géneros narrativos breves para cuyas características remito a lo referido en la introducción a este capítulo. Lo que nos interesa precisar en este lugar son los rasgos que determinan el cuento literario.

#### Origen y evolución

Es obvio que los orígenes del cuento literario se deben buscar en el cuento popular, en los mitos, las leyendas y las vidas de los trovadores (Lida: 1976 y Devoto: 1972). Precursores más inmediatos del cuento moderno son la *novella* italiana, sobre todo la de corte boccacciano y los *lais* y *fabliaux* franceses.

#### La temática

En cuanto a la materia del cuento, preferentemente se configura alrededor de un episodio, un suceso insólito, a menudo vinculado con figuras insólitas. Este evento se presenta en su punto álgido, prescindiendo de una introducción detallada. Desde el momento culminante se camina rápidamente hacia el desenlace que no tiene por qué presentar una solución definitiva de la problemática evocada. Con frecuencia el cuento tiene un final abierto dejando al lector la labor de buscar una salida del enredo planteado.

Ahora bien, por ello el conflicto no deja de ser representativo en el sentido de una posible generalización más allá del caso individual que se presenta. De un modo general la materia del cuento evoca un fragmento del mundo cuya totalidad se vislumbra detrás.

Temáticamente hablando, los cuentos presentan por lo general un individuo o un grupo enfrentado a la sociedad o a otros grupos. Con frecuencia el conflicto es aparentemente insignificante, pero en realidad altamente revelador de valores

existenciales relevantes. Según la distribución de los pesos puede ser una problemática interna lo que da lugar a la clasificación como cuento de figura o de carácter; puede ser igualmente una problemática externa que da origen al llamado cuento de situación.

#### Definición y aspectos formales

Las características del cuento se pueden resumir con los términos condensación y síntesis, es decir, se construye como evento único, preferentemente también con espacio y tiempo narrado único, con pocas figuras que tienden, en una evolución dinámica, hacia el desenlace final. Condensación significa también preferencia por la trama y el argumento y no por la psicología de las figuras. Los recursos narrativos que emplea el cuentista obedecen a la misma necesidad de síntesis, es decir, evitará las extensas descripciones, la detallada ambientación y caracterización de las figuras. El narrador se sitúa como observador distanciado, no siempre omnisciente, y presenta las figuras y el desarrollo de la historia en presentaciones escénicas, es decir, evocando las figuras en acción. Se prescinde de diálogos extensos, se observa una acusada tendencia a la simbolización. Cobran una importancia desacomodada los títulos, los principios y los finales de los cuentos. Se podría resumir diciendo que el cuento es el arte de la omisión.

Dada la brevedad del cuento, el lenguaje cobra una importancia mayor que en narraciones extensas; cada detalle cuenta, como en una miniatura; el autor no se puede permitir digresiones. El nivel estilístico es medio, no le va el lenguaje rebuscado y festivo al cuento. Lo mismo se debe decir respecto de la sintaxis que se caracteriza por su sobriedad.

#### Las funciones

El público y las funciones del cuento varían a lo largo del tiempo. El cuento medieval y renacentista tienen un público cortesano y urbano mientras que el cuento moderno se escribe para la burguesía. La función ha sido siempre doble, enseñar y

deleitar, ahora bien, con una distribución distinta de los pesos según la época y naturalmente según autores. Así los *lais* y *fabliaux* franceses tienen como finalidad la diversión y la distracción de la corte; mientras que el *exemplum* y las vidas de santos pretenden enseñar. La misma distribución se puede establecer entre los cuentos de Boccaccio (*Decamerone*) y de Chaucer (*Cantebury Tales*), por un lado, y las *Novelas ejemplares* cervantinas, por otro, que pretenden ser moralmente ejemplares y inauguran en España un tipo de narración intermedia y pronto extensa que cambia el significado del término italiano *novella*, como se desprende del escrito tirsiano *Deleytar aprovechando* de 1675. En la actualidad el cuento ya se dirige sin discriminaciones al público lector en general y procura divertir y/o enseñar según el temperamento y la voluntad de los autores. En el siglo XX el género tiene numerosos cultivadores y goza de una especial popularidad.

#### Posibles tipologías

Las tipologías de cuentos tal como se establecen en varios estudios obedecen a criterios muy diversos y a veces bastante peregrinos. A menudo se basan en el tema, la estructura, la materia, la función y con frecuencia no son de gran utilidad para una comprensión más exacta ni del fenómeno en general ni de un cuento concreto.

#### FÁBULA

##### Los términos y la historia

La fábula, a veces designada como apólogo, es tal vez uno de los géneros narrativos más antiguos y más difundidos. F. Rodríguez Adrados fecha una fábula sumeria en el año 2.500 a. C. (1988, 298-308). Otras muestras aparecen en Mesopotamia, en la India, en el mundo árabe. Sin embargo, curiosamente la longevidad no origina estos cambios llamativos de estructura y contenido que observamos en otros géneros; ello hace que la descripción de la fábula clásica tenga una validez bastante

generalizable, hasta en los cultivadores modernos y contemporáneos.

Se debe advertir de entrada que la voz fábula cubre también otros campos semánticos. En el ámbito de la crítica germana y en el formalismo ruso *fábula* se emplea para designar el transcurso «natural» de los acontecimientos de una narración que no tiene por que coincidir con la forma en la que el narrador nos los presenta en su discurso narrativo. En este orden de ideas, fábula coincide con lo que otros designan como historia.

Sin embargo, aquí nos ocupará el término fábula como designación genérica. Tampoco indagaremos en la aplicación del término a aquellos textos más líricos que narrativos que plasman sobre todo circunstancias mitológicas tal como lo observamos en la *Fábula de Faetón*, del Conde de Villamediana, en la discutida *Fábula de Actis* y *Galatea* de Carrillo de Sotomayor cuya posible influencia sobre la *Fábula de Polifemo*, *Actis* y *Galatea* de Góngora se baraja entre los estudiosos del Siglo de Oro. Góngora escribe además una *Fábula de Piramo y Tisbe*. La fiebre neogongorina de nuestro siglo hizo resurgir esta forma literaria en la *Fábula de Equis* y *Zeda* de Gerardo Diego y la *Fábula y rueda de los tres amigos* de Federico García Lorca.

#### Aspectos formales

La estructura de la fábula que nos interesa aquí es la de una narración breve que relata un acontecimiento del pasado —a veces salpicado de diálogo— entre figuras con unos rasgos estereotipados e invariables. Los ingredientes dramáticos son llamativos, dado que se nos relata un acontecimiento único que tiende rápida, a veces precipitadamente hacia su desenlace. Análogamente al drama también se observa la unidad de espacio, tiempo y acción. Los protagonistas de este «mini-drama» comúnmente son animales; en contadas ocasiones también pueden ser cosas, plantas, hombres y hasta ciertos dioses. Tiene en común con la forma simple del *caso* que lo plasmado en una situación individualizada, no histórica, adquiere categoría prototípica y es por tanto generalizable. La actitud fundamental que subyace a la fábula es crítica, satírica y didáctica. *Fábula docet*, dijeron los romanos; con ello se significa también que

detrás de los sucesos superficiales y ficticios de la fábula se debe aprehender una segunda realidad que es la de los hombres a la que apunta la historia y cuyo desenlace está esperando el lector.

La antropomorfización de animales, plantas y cosas no es un capricho sino que remite a la época de la humanidad en la que todo se comunicaba con todo y todos con todos. Esta transparencia paradisiaca sirve de legitimización de que lo narrado y las conclusiones éticas pertinentes constituyen un reflejo del mundo como es en su esencia y —en ello reside la enseñanza de la fábula— como debería ser el mundo contemporáneo a la creación de cada fábula e incluso en sus aspectos supratemporales.

La fábula puede elaborarse en verso o en prosa. En cualquier caso es breve y pocas veces rebasa una página. La historia se organiza casi siempre alrededor de dos figuras o dos colectivos enfrentados en un conflicto que se resuelve o verbalmente o a través de la interacción de los implicados o las dos cosas a la vez. A veces se añade una moraleja explícita al principio o al final de la historia propiamente dicha que puede ser emitida por una tercera instancia narrativa.

#### Los temas

La temática central de la fábula es el enfrentamiento del fuerte y del débil, castigándose a menudo la vanidad y el abuso del poder, el hedonismo, la pereza, los excesos de todo tipo, en fin, el comportamiento que vaya contra los usos y la naturaleza. Hasta reciben su castigo los animales que se lamentan de que la naturaleza les haya tratado injustamente. Sin embargo, según la época de la que proceda la fábula, el concepto de naturaleza puede variar.

Probablemente, la proximidad entre la fábula y formas simples y otros géneros como el mito, la parábola, la alegoría, el cuento, etc. hayan originado la borrosidad de los límites entre unos y otros, sobre todo en épocas tempranas. Tal vez sea ésta también una de las causas de su adaptabilidad, es decir, su capacidad de acoger elementos, de amoldarse a entornos y problemáticas diversas. Puede acentuar la intención crítica in-

conformista o la moralista, puede ocasionalmente centrarse en los elementos puramente narrativos y literarios. Puede permanecer a un puro nivel popular o servir de arma a diversas filosofías.

#### EPOPEYA

##### El término

Es curioso como en unos idiomas, por ejemplo en el alemán, el término que designa este género narrativo de más larga tradición se use el nombre de *epos* en el sentido de discurso y en otros el de *epopöia* que designa el hecho de hacer el discurso. Así ocurre en francés *épopée* y español *epopeya*.

##### Origen y función

Entre los géneros narrativos la epopeya es probablemente el más antiguo; corresponde a uno de los afanes más tempranos de las nacientes culturas dado que, según palabras de Hegel, en ella «se expone por primera vez de modo poético la consciencia ingenua de una nación», es decir, con la epopeya se pretende formular y consolidar la identidad de la cultura de un pueblo.

La epopeya primitiva documenta una estrecha vinculación entre el hombre y la naturaleza; presupone la existencia de una capa social dirigente aristocrática conviviendo en una unión política suelta cuya existencia está marcada por la lucha y las acciones bélicas; de allí que el valor del individuo dependa de su procedencia y de los esfuerzos realizados. El mundo de la epopeya refleja igualmente la existencia de un orden social y de valores sólidos a cuyo mantenimiento se aspira. Tanto el autor, mejor dicho, los autores (dado que la epopeya es una creación oral y colectiva (Ong: 1982), como el público de la epopeya aceptan este orden y se identifican con él. Tan pronto como desaparecen estos condicionantes desaparece también la epopeya; hecho que ocurre hacia finales del s. XVIII.

Si todo texto narrativo crea mundo, tenemos que preguntarnos ¿qué tipo de mundo crea la epopeya? Si algún género

narrativo se caracteriza por la creación de un mundo total es la epopeya que presenta, según palabras de G. Lukács, «una totalidad existencial cerrada en sí» (Lukács: 1962), es decir, no va en busca de una totalidad todavía por crear, de un nuevo mundo, como la novela, sino que presupone una realidad acabada e inamovible en su configuración material y moral, en sus normas de convivencia que, evidentemente, no tienen por qué coincidir con las nuestras.

Los ingredientes de este mundo total forman una amalgama de elementos históricos, legendarios y mitológicos que los autores recomponen a su manera con fidelidad a las fuentes pero con acentuaciones muy diversas. Por tanto, la creatividad de los autores épicos no se refleja en la invención de un mundo distinto, sino —extraña mezcla de tradición y creación— en la organización personalizada de las figuras y de sus hazañas halladas en las fuentes.

Parece ser que las épocas de transición, «entre un gran futuro en trance de formarse y un pasado grande aún vivo» (Schadewaldt: 1959) como también la de Homero, propiciaban las grandes creaciones épicas; circunstancia que se repite igualmente en el momento de la creación del *Cantar de Mio Cid*, de los *Nibelungos*; incluso en las formas más tardías de la epopeya como la *Divina Commedia* o el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach.

### La composición de la historia épica

En parte se debe a la forma de creación y transmisión oral el hecho de que la epopeya tenga una composición poco consecuente en comparación con la de la tragedia; ni es una ayuda sustancial el hecho de que la totalidad se divida en libros, cantos, aventuras, etc. Sin embargo, todas tienen en común una acción central que une la totalidad a través de las figuras, el espacio y las interacciones. Tampoco es una composición meramente acumulativa, sino, por así decir, orgánica en el sentido de una presentación de episodios que a lo mejor no afectan el todo, pero sí poseen una vinculación funcional porque precisan y puntualizan aspectos particulares del «mundo» evocado.

Llama la atención que con frecuencia la epopeya renuncie

a la estructuración lógica y acabada de la tragedia con su principio, medio y fin. La *Ilíada*, por ejemplo, relata un fragmento de la Guerra de Troya sin pretensiones de exhaustividad; la impresión que sacamos es que la guerra sirve de pretexto para mostrarnos el verdadero argumento: la existencia humana constantemente amenazada, ejemplificada por el encuentro de las figuras que encarnan las diversas concepciones de la existencia humana. El mismo fragmentarismo externo se observa también en el *Cantar de Mio Cid*; sólo que en la epopeya primitiva la vinculación entre el hombre y la naturaleza, entre el ser y el significar era todavía más estrecha.

### Las figuras épicas

Esa vinculación lleva consigo que las figuras no se individualicen como personas reales, son tipos literarios, portadores y representantes de distintos temperamentos y cosmovisiones. Algunos tipos se encuentran en más de una epopeya, como el soberano, el ayudante con poderes extraordinarios, el consejero anciano y astuto, el amigo y vasallo fiel, la esposa fiel, la mujer guapísima, el visionario y el rapsoda, etc. Los rasgos característicos de estas figuras son cualidades humanas esenciales de la época y de siempre, son invariables y lógicamente las figuras épicas que las encarnan son estáticas, es decir, mantienen, a veces con testarudez, su postura. Es más, desempeñan un importante papel los vínculos de convivencia entre las figuras; la relación con los dioses, con amigos, enemigos, con la naturaleza es indicio de su duradero e incuestionado asentamiento en la tradición y las costumbres. Basta compararlos con las figuras de la novela, en permanente búsqueda de arraigo en la opacidad y los misterios del mundo, para percatarse de su disparidad y su función muy distintas.

El destino del protagonista es el que por nacimiento le corresponde y si entra en colisión con el orden existencial no hay más remedio que ser fiel a sí mismo, aguantando lo que la vida depare. El héroe épico no puede esquivarse, puede tener miedo, pedir auxilio, pero tiene que seguir adelante inexorablemente. Tiene algo paradójicamente pasivo; a pesar de que lucha y supere dificultades, permanece víctima de su condici-

miento externo. La capacidad de lucha es lo que más se destaca en el héroe épico, el hombre demuestra su valía luchando y así se realiza; la vida es lucha.

Hasta los dioses homéricos «decepcionan» al lector actual por su inercia y a veces impotencia misteriosa; su función parece ser antes la de acompañar a las figuras que la de desencadenar y determinar los acontecimientos.

### *Espacio y tiempo*

Unas palabras acerca del espacio y del tiempo en el que se mueven las figuras de la epopeya. El mundo que nos presenta el autor épico es el mundo conocido de la época, con sus consabidos peligros y fenómenos inexplicables y peligrosos. El viaje de Ulises no es un viaje hacia lo desconocido, como lo realizan los protagonistas de Julio Verne; sin embargo, se pueden establecer analogías con el viaje de Gulliver por la carga altamente simbólica de algunos de sus episodios. Va sin decir que en la creación del espacio épico entran, al lado de componentes del mundo real, elementos que pertenecen a la leyenda y al mito. La presentación del espacio se realiza con admirable prolijidad y «amor al detalle», según la expresión de Schiller. El narrador se puede detener con cariñosa morosidad en la descripción del aspecto o de la armadura de sus héroes, del transcurso de una lucha o batalla, de la belleza de una nave. Es como si, a través de este detenimiento, el autor quisiera revelarnos la forma de ser y con ello la esencia de los hombres y de las cosas.

Un tratamiento muy *sui generis* recibe el tiempo en la epopeya, dado que si bien relata acontecimientos del pasado —hecho que se revela en los rasgos arcaizantes entremezclados en el lenguaje propio de la época de la creación— este pasado no es un pasado realmente pasado, sino que se evoca con ansias de demostrar su vigencia. El paso del tiempo no deteriora los valores, los conserva. Si se compara esta concepción del tiempo con la de la novela histórica, que evoca el pasado como realmente pasado, queda patente la diferencia.

### *El narrador épico*

A pesar de que el narrador se identifique total, y para nuestros ojos hasta ingenuamente, con el mundo y la cosmovisión que evoca en la epopeya, con la problemática que plantea, siempre permanecerá distanciado, como sobrio observador. Es omnisciente y su predilección es relatar sin prisas y organizado dramáticamente las hazañas de sus figuras. Ahora bien, la epopeya no es una tragedia, lo deja bien claro E. Staiger al afirmar «si el dramático se sirve de los hombres y de las cosas para presentar grandes decisiones, para el épico estas decisiones no son más que un motivo para narrar lo ocurrido del modo más prolijo posible.» (Staiger: 1966, 122).

La ingenuidad con la que el autor épico se acerca a la materia y a los valores que trata, es también la razón por la que renuncia a la reflexión, a la ironía o cualquier tipo de problematización de los fenómenos que presenta. Basta una ojeada a la novela para darse cuenta de lo llamativo de esta abstención hoy completamente insólita.

### *El lenguaje*

El lenguaje de la epopeya es fruto de la misma actitud fundamental del autor épico: su afán es hacer presente y patente la realidad, desconoce las segundas intenciones y las ocultaciones. Es un lenguaje abierto, unívoco, plástico, sincero. Tiene carácter de informe sobrio, pero a la vez es monumental y soléme en su moderación.

Lo consigue a través de recursos cuyas raíces habrá que buscar en la tradición oral de la epopeya y que principalmente consisten en las oraciones paratácticas y equilibradas, la repetición de fórmulas estereotipadas, de epítetos, modismos y, como no, en el empleo de versos largos y pausados.

El ritmo pausado del verso épico y su tono elevado constituyen igualmente una expresión de la cosmovisión que da origen a la epopeya y que rebosa la certidumbre existencial del autor. No hay medida determinada para este verso, incluso en la misma composición puede variar el número de sílabas como se comprueba en el *Cantar de mio Cid*. El autor procura hacer



coincidir las unidades sintácticas con las versales, lo que aumenta la sensación de pausado equilibrio. Los versos épicos no se leen, son recitados por especialistas, los rapsodas, que saben darles el realce necesario a través de una declamación solemne.

### Tipologías

También en el ámbito de la epopeya y a lo largo de su secular cultivo han surgido tipologías que establecen subdivisiones según los aspectos más diversos, sobre todo aplicando criterios como tema (Tasso: *Gierusalemme Liberata* 1581; J. Milton: *Paradise Lost*, 1667), la epopeya de espacio, de acontecimiento, de figura, como las propone W. Kayser, la distinción según el tono o la materia (épica cortesana de Chrétien de Troyes: *Erec, Cligés*), según el público (epopeya burguesa), la función (epopeya satírica), o la historia (*Cantar de mio Cid*, Camoes: *Os Lusíadas*; Voltaire: *La Henriade* (1728)), por mencionar sólo algunas.

### La epopeya heroico-cómica

Uno de los tipos más populares en los siglos XVII y XVIII fue la epopeya heroico-cómica o burlesca como las de A. Tassoni, *La secchia rapita* (1622), *Le lutrin* de N. Boileau (1674) o *The Rape of the Lock* de A. Pope (1712-1714). Son prueba de que la epopeya heroica ya ha llegado a un declive insalvable aunque ya hubo un modelo muy temprano en la famosa *Barrabominaquia*, la guerra entre ranas y ratones, que se atribuye a Homero.

¿Cuáles son las características de este tipo de epopeya? El rasgo diferenciador fundamental es la actitud paródica que subyace a la epopeya burlesca: se concibe como parodia de la epopeya heroica presentando sucesos insignificantes con el tono y estilo elevado y solemne y los mismos recursos del modelo imitado, procurando, sin embargo, que todos los ingredientes, figuras, tiempo y espacio sean de categoría baladí y ridícula. La consecuencia es un contraste cómico por lo inapropiado que resultan los recursos. El robo de un rizo, el perro

faldero, un pupitre cambiado de sitio se convierten en asuntos de máxima seriedad y el público descubre enseguida que la intención es satírica y cómica.

### NOVELA

«La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas, y este aserto debe figurar en el preámbulo de toda exposición sobre el comentario o lectura crítica de la novela.» Hago mías estas acertadísimas afirmaciones de Dario Villanueva (1989, 9-10) añadiendo que, por lógica, son extensibles a cualquier intento de teorización sobre el género, y desde luego, más aún a la aventura de una posible definición.

### Problemas de definición

Cualquiera que se ocupe profesionalmente de esta parcela de la teoría de la literatura se habrá dado cuenta de la pululación de estudios y teorías sobre la novela y la narratología que constituyen, a su vez, un eco de la proliferación de obras originales. Sin ninguna duda, la novela es actualmente el género literario más cultivado y, teniendo en cuenta el obsesivo afán de los autores de ser originales, se observa una permanente y a veces forzada metamorfosis del género. Es obvio que en tales circunstancias la labor definitoria se expone inevitablemente a la arbitrariedad y a la tentación de absolutizar un modelo determinado de novela. Se añade una dificultad técnica: los límites entre la novela convencional y otras formas verbales o no verbales como el ensayo, el reportaje, la fotografía, el tebeo, el cine, el *collage* y montaje, por citar sólo algunas, resultan cada vez más difusas.

La solución más adecuada en el marco de este libro me pareció ser un rápido repaso no tanto histórico-erudito, como descriptivo y evolutivo de los hitos más importantes en el desarrollo de la novela. Soy consciente que tampoco este enfoque carece de peligros y que con facilidad se omiten unos fenómenos o se sobrevaloran otros.

### El término

La voz «novela» no es la única que se emplea en las lenguas occidentales para designar este género narrativo extenso. En francés, italiano y alemán la etiqueta se deriva del étimo «romance» (fr. roman, it. romanzo, al. Roman). Desde el principio del s. XIII significa narración en verso o prosa y a finales ya exclusivamente narración en prosa. En España se conserva la designación «romance» para narraciones breves en verso y aproximadamente desde principios del s. XVI la voz «novela», derivada del italiano *novella*, se afinó para designar, primero la narración breve o mediana, y luego la extensa. Quizá Cervantes sea el cultivador paradigmático de las dos dimensiones; sus *Novelas ejemplares*, se consideran muestra de la narración corta en respuesta a las de Boccaccio y su *Quijote*, se convertirá en el exponente de la extensa y, para muchos estudiosos, en arranque de la novela moderna.

### Origen y evolución

Un punto discutido en este orden de ideas es precisamente el origen del género. Dos posturas se observan: unos afirman que la novela nace con la llamada novela erótica en Grecia (García Gual: 1972), otros la caracterizan como sucesora de la epopeya y producto típico de la burguesía y de la secularización.

### Analogías y discrepancias entre epopeya y novela

Sea cual fuere el origen, saltan a la vista algunas analogías entre epopeya y novela. Ahora bien, de entrada se debe precisar que la versificación o la prosa no son un criterio muy de fiar, dado que existen efectivamente novelas en verso (fenómeno que algunos califican como forma de transición de la epopeya tardía hacia la prosificación total a partir del siglo XVIII).

Ambas narraciones largas tienen en común que evocan un mundo extenso y diversificado, que desarrollan una historia en un espacio y un tiempo, poblada de figuras que experimentan

un conflicto. Ahora bien, ambas formas lo plasman desde enfoques ideológicos, filosóficos y formales considerablemente distintos.

En la epopeya se advierte la convicción de que existe un orden universal jerárquico incuestionable que, lógicamente, da lugar a un mundo íntegro que se nutre de temas míticos, heroicos y legendarios con ingredientes históricos; la concepción que subyace al despliegue de los acontecimientos es la de su validez atemporal o supratemporal. Los héroes épicos son tipos antes que individuos personalizados, su carácter y temperamento son rectos y aporismáticos en el sentido de que se mueven dentro de unas coordenadas y unos ideales fijos y aceptados por toda la comunidad. El héroe épico es un héroe público. Ello conlleva también el escaso margen para un desarrollo individual de la personalidad, el héroe es como es, permanece estático a pesar de los obstáculos, si tiene que morir muere sin posible dinamismo evolutivo; no le falta cierto rasgo mecanizado. También son patrimonio común los objetivos y la motivos que mueven a los protagonistas.

En cambio, la novela emana de una cosmovisión individualizada y subjetivizada en la que se cuestionan los valores éticos y religiosos, hecho que trae consigo una desestabilización. El sosiego y la estabilidad tradicionales del mundo épico son precisamente lo que se cuestiona. Por consiguiente, las figuras novelescas son individuos o grupos de individuos problemáticos expuestos continuamente a tomar decisiones ante las exigencias que plantean las discrepancias entre ideal y realidad, entre postulados personales y mundo externo. En ello no es tan decisivo el condicionamiento externo, sino la evolución interna de la figura, en ciertos tipos de novela incluso se renuncia casi totalmente a una historia externa basando la problemática en un análisis psicológico.

Evidentemente los pocos puntos que acabo de enumerar tienen la desventaja de todas las definiciones que pretenden abarcar un ámbito de fenómenos numerosos muy diversos: casi no dicen nada. ¿Cuál es la solución? Como ya anuncié, una forma de puntualizar lo imprescindible, sin desembocar en un cuadro histórico, podría ser un comentario de los hitos más destacados en la evolución de la novela. Consciente de los inevitables olvidos reduzo las etapas a seis o siete, intentando

indicar los rasgos estructurales y temáticos más destacados con alguna que otra obra de carácter paradigmático.

1. La «archinovela» (García Gual: 1991, 202-217) tardohelénica sienta las bases elementales del género presentando un mundo todavía incólume con temática amorosa, tal como comprobamos en la idílica *Dafrnis y Cloe* de Longo o *Las metamorfosis* de Apuleyo, más conocidas bajo el nombre de *El asno de oro* (las dos del s. II d. C.), ambas de tanto éxito y gran influencia en el XVI y XVII europeos. Está narrada por un narrador omnisciente y distanciado que acumula episodios en una composición tripartita de exposición, conflicto, que suele ser la separación de los amantes o un peligro que les amenaza, y final feliz.

Más tarde aparecen versiones prosificadas de la épica cortesana que desembocarán en los libros de caballería. Estas narraciones heroico-fantástico-amorosas no cambian notablemente la estructuración y los recursos narrativos básicos que observamos ya en el «prototipo»; unas añaden el elemento fantástico-hiperbólico, como se observa p. ej. en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (1490) y sus innumerables compañeros heroicos; otros introducen elementos satírico-grotescos como lo hace F. Rabclais en sus obras *Pantagruel* (1532) y *Gargantua* (1534), otros, a su vez, varían dándole tonos pastoriles, ya con vistas al público preferentemente cortesano y culto; baste recordar la *Arcadia* de I. Sannazaro (1504) o la *Diana* (≈ 1558) de G. de Montemayor o *L'Astrée* (1607) de H. D'Urfé.

2. Las cosas cambian con la novela picaresca en la que empieza a desaparecer el mundo idealizado e inmovilista, ahora se pone en tela de juicio la integridad y las estructuras jerárquicas de la sociedad; el protagonista se halla enfrentado a una problemática existencial en un mundo prosaico e inmisericorde. El hecho de que permanezca sin solucionar el conflicto planteado añade una nota pesimista tan característica de este tipo de novela y de casi todas las posteriores.

Se mantiene la composición episódica de la narración extensa anterior; el narrador abandona su omnisciencia y se convierte en ingenio participante en la historia que observa los

acontecimientos desde dentro y desde abajo. Son muestras paradigmáticas, el *Lazarillo de Tormes* (1554), y de la posterior evolución del subgénero en otras naciones: el *Simplicissimus* de H. J. Ch. Grimmelshausen (1669) y *Gil Blas* de A. R. Lesage (1727-1735).

3. Prueba del cultivo simultáneo de diversos subgéneros y de afinidades y discrepancias con la tradición anterior constan dos novelas que marcan un hito importante y que se sitúan al principio y al final del s. XVII.

La primera es el *Quijote* de 1609/1615 que empalma aparentemente con la tradición de los libros de caballerías, pero no solamente los parodia sino que se convierte en la obra clave de la novelística moderna con un cuadro crítico de la sociedad contemporánea en el que se evoca la tragicidad grotesca de un individuo atrapado por un idealismo abstracto incapaz de enfrentarse con una realidad transformada. La estructura de episodios en forma de salidas del caballero andante recuerda la composición episódica, pero adquiere una cohesión más rigurosa y más compleja sobre todo a través de la inserción de las novelas en la novela; se profundiza mucho más en la caracterización de las figuras, se encuentran sutiles alienaciones de la autoría y una manipulación del lenguaje que convierte el *Quijote* en una de las cumbres de la literatura universal.

Si el *Quijote* todavía luchaba contra las adversidades de la realidad externa, la problemática de la *Princesse de Clèves* (1678) de Mme. de LaFayette se traslada a la intimidad, hecho que se materializa en los detallados análisis psicológicos de las figuras. Se construye aún más sutilmente la trama y ambos adelantos convierten la *Princesa de Clèves* en precursora de la novela psicológica del s. XVIII inglés. A. Hauser lo advierte precisando que «el s. XVIII es la era de la novela ya porque es la era de la psicología.» (Hauser: 1953, 539).

Dentro de la creciente individualización y psicologización de la novela se debe situar una variante formal de la novelística del mismo siglo: la novela epistolar, que permite crear la ficción de un análisis aún más inmediato del yo e invita a la confesión sentimental y moralizante muy del gusto del público pequeño-burgués de la época. Piénsese p. ej. en *Pamela* de S. Richardson (1760), en la *Novelle Héloïse* de J. J. Rousseau

(1761) que añade además una faceta de crítica cultural y social de notables consecuencias; y no olvidemos las melodramáticas cartas del joven Werther goethiano (1772).

Sin la nota confesional pero, sin embargo, de índole psicologizante se manifiesta otra variante del mismo grupo: la llamada novela de formación o de evolución (Bildungsroman) que se inició con el *Wilhelm Meister* de Goethe en 1795. Aquí vuelve a plasmarse el encuentro del hombre con la sociedad, con las instituciones, pero en el efecto de maduración que produce en la persona.

El panorama de la novela del s. XIX es polifacético pero no tan distinto estructuralmente hablando como para merecer un tratamiento específico en estas líneas. Se convierte cada vez más en un instrumento de análisis y crítica social, en Francia, Inglaterra, Rusia, España etc. Hacia finales del siglo presencia- mos la aparición de una faceta nueva en la llamada novela de artista; la realidad externa se desvanece y sirve sólo de fondo para la presentación de la problemática del artista. Evidentemente se observan fuertes ingredientes autobiográficos en las novelas del tipo *Retrato de Dorian Gray* de O. Wilde (1891), *Paludes* de A. Gide (1895) en el *Juan Santeuil* de M. Proust (1900). Esta vena continúa también en el siglo siguiente con *Muerte en Venecia* de Th. Mann (1911) o *Portrait of the artist as a young man* de J. Joyce (1916) por citar sólo algunas obras de mayor celebridad.

4. Continuidad en lo esencial, por un lado, y ruptura y experimentalismo, por otro, son acaso las notas destacadas de la novela del s. XX. En una primera fase se mantienen todavía los recursos narrativos del narrador que presenta una historia con figuras problemáticas individualizadas; sin embargo, se advierte —y no por mero capricho— un escepticismo cada vez mayor ante las formas y los contenidos tradicionales. Se desmorona la confianza en la estabilidad de la realidad natural y social, se desconfía hasta de la posibilidad de captarla y de verterla en obras de arte. Una consecuencia inmediata es la aún mayor subjetivización que la que observamos en el s. XVIII. Una muestra que ha de hacer escuela es la reclusión del protagonista de *A la recherche du temps perdu* (1913-27) que no es nadie más que el propio autor, M. Proust. Más escéptico y

pesimista resultan las figuras y ambientes de la novela kafkiana que se sitúan en el mismo espacio temporal.

La 1.ª Guerra Mundial deja profundas huellas en todas las expresiones artísticas y también en la novela. La experiencia del fracaso, la consternación y la indignación ante las brutalidades de la guerra producen un choque que lleva a los autores a romper con la tradición cultural, filosófica y política y paralelamente con los recursos y las técnicas convencionales. Las novelas empiezan a ser polifacéticas en su significado, en la composición de la historia, en sus niveles temporales y espaciales, las figuras pierden su integridad y el lenguaje se aleja cada vez más de los cauces convencionales. La serie se inicia con obras como *Ulysses* de J. Joyce en 1922, *La montaña mágica* de Th. Mann (1924), *Berlin Alexanderplatz* de A. Döblin (1929) y el monumental fragmento *El hombre sin atributos* de R. Musil (1930-1943).

Una nota destacada de la novela a partir de los años 30 es la frecuente inserción de reflexiones acerca del mismo quehacer del escritor y narrador, elementos metatextuales de autorreflexión como se encuentran en Gide, Mann, Musil, Unamuno entre otros muchos.

Es la época del auge del cine que pronto dejará sus huellas también en la narrativa (Döblin habla del «Kinostil» muy afín al futurismo de Marinetti), es la época del cubismo que enseña el enfoque múltiple y caleidoscópico de las personas y las cosas a la vez que subraya la desconfianza en la realidad y nuestras posibilidades de captarla. Se abandona el llamado «hilo de la narración» proponiendo otros modelos de composición que reflejan la discontinuidad, el aislamiento, la fisura (Musil propone una «superficie infinitamente entramada»). Los collages de fragmentos heterogéneos yuxtapuestos, los ambientes del ajeteo urbano (los «cross roads» de *Manhattan Transfer* de J. Dos Passos), la densidad de los acontecimientos (en Alemania surge el término técnico del «Sekundenstil», más o menos: el estilo de instantáneas), todo ello es naturalmente un reflejo de la visión de la realidad y a la vez constituye un reto a los lectores a los que se concede una libertad interpretativa incomparablemente mayor que en las novelas del siglo anterior; paradójicamente, abandonados por los autores se convierten en solicitados concreadores.

5. Si hiciera falta otra prueba de la capacidad de innovación y adaptación a nuevas circunstancias de la novela bastaría una ojeada a lo que suele llamarse la nueva novela, el *nouveau roman*, que nace hacia finales de los años 50 en Francia. Si para la novela de la primera mitad del siglo XX todavía era más o menos válida la afirmación de Lukács quien la caracterizó como «itinerario del individuo problemático hacia sí mismo» (G. Lukács: 1962, 79), con el *nouveau roman* este rasgo característico pierde su justificación dado que la novela ya no se concibe como encuentro del individuo con el mundo, ya no es un proceso de desilusión, sino un informe aséptico de una situación aparentemente neutra e insalvable. Como no hay conflicto tampoco puede haber solución, ni destrucción trágica del individuo, ni resignación, ni reconocimiento de sus méritos. Nos hallamos en el límite extremo de la indiferencia y desesperanza que roza —como el pez que se muerde la cola— la solitaria de un mundo nuevo.

Los rasgos destacados de esta nueva novela son la descomposición total de la historia, la disgregación de las figuras, pero no con el afán de reformar, de innovar lo existente o de probar contra él; es una visión radicalmente distinta en la que el relato se transforma en insólitos complejos de observación imparable. Aquí también se nota la influencia del cine, esta vez contagiando al ámbito verbal la forma de observación de la cámara, dando a personas y objetos una visión alienada, inmediata, no cargada con los valores semánticos y simbólicos consuetudinarios. No sin razón A. Robbe-Grillet es cineasta y novelista a la vez. La reeducación de la percepción que afanan los representantes del *nouveau roman* es costosa y monótona pero capaz de desenmascarar las manipulaciones múltiples de la realidad. Robbe-Grillet habla de un realismo subjetivo, con lo cual estamos nuevamente ante una subjetivización de la percepción no muy alejada de la doctrina de Kant y de Fichte.

La novela se convierte por tanto en oferta de una visión más subjetiva aún de la realidad. Ya se advierte en *Modifikation* (1957) de M. Butor pero de forma más radical en *Mobile* (1968) del mismo autor. La radicalidad ya se observa en la manipulación tipográfica del texto con letras de distintos tamaños, con

espacios blancos, con renglones sin acabar. Ni siquiera es un relato sin hilo, con materiales múltiples (citas, catálogos, comentarios, documentos) colocados de forma enciclopédica renunciando adrede al despligue coherente de un mundo. Ese atomismo sugiere de forma patente la heterogeneidad, la confusión, el caos con el que se enfrenta el hombre contemporáneo (¿será una casualidad que los datos se refieren a los Estados Unidos?). Esa descarga de materiales se propone para una recreación libre por parte del lector, para una toma de postura, una investigación y unas conclusiones distintas en cada receptor e incluso en cada recepción.

Una colaboración análoga se propone desde las páginas de *Rayuela* de J. Cortázar (1963, 7). Aquí también se abandona la linealidad del relato proponiendo dos lecturas divergentes («A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.»). Aquí también se combinan con aparente arbitrariedad bloques narrativos, citas, textos publicitarios, letras de canciones de jazz, etc. que además de criticar la situación político-cultural argentina y occidental retan al lector. Con modificaciones no de intención se observan recursos análogos en *Tres tristes tigres* de G. Cabrera Infantes (1967) y en *Abaddón el exterminador* de E. Sábato de 1974. Supuestamente más coherentes se presentan una novela de vanguardia que tipográficamente resultan coherentes, escritos en un sólo bloque continuo como *Una Meditación* (1970) de J. Benet o la *Estética de la resistencia* (1975-1981) del beligerante P. Weiss, es un procedimiento ya parodiado por G. Torrente Ballester en su *Saga/juga de J.B.*

El hecho de que ciertos recursos ya constituyen objeto de parodia significa que están perdiendo su vigencia artística y expresiva y en la novela novísima estamos observando una renuncia al experimentalismo y una vuelta a las formas narrativas de antes y de siempre, si es que después de este repaso rapidísimo todavía se permite hablar de procedimientos de siempre. Una cosa debe haber quedado clara: la novela es inagotable en sus posibilidades, proteica en sus formas e inexhausta en su capacidad de sugestión e interpretación de nuestro mundo, cada vez más complejo.

### Las tipologías novelísticas

En este esbozo ya se destacaron algunos tipos de novela, subgrupos, por tanto, del polifacético género novela. Sin embargo, una lista exhaustiva de todos los tipos alargaría sobremanera este ya extenso intento de determinación del género y, lo que es más grave, no ayudaría gran cosa en el mejor entendimiento del fenómeno de la novela.

Baste por tanto, una somera clasificación de las posibilidades de subdivisión que se puede establecer según criterios temáticos o criterios formales, pudiendo interferir las dos clasificaciones. En el primer grupo caben entre otros subgéneros los libros de caballerías, la novela pastoral, la novela picaresca, la novela bizantina, la novela autobiográfica, la novela de formación, la novela histórica, la novela utópica, la novela policíaca, la novela psicológica, la novela clave, la novela social, etc.

En el grupo de las novelas distinguidas por criterios formales tampoco quiero ser exhaustivo y sugerir sólo algunas posibilidades: se puede distinguir la novela en primera persona de la que se escribe en tercer persona, la novela epistolar, la novela en forma de memorias o de diario, la novela dialogada, la narrada exclusivamente por un narrador, la mezcla de los dos tipos, la novela por entregas, la novela experimental, y un largo etcétera que se nos revela al oír los numerosos estudios narratológicos que se ofrecen actualmente al lector.

### ROMANCE

#### Los orígenes

El romance es una de las formas de narración breve más representativas y longevas de la literatura española: desde el siglo XV hasta nuestros días no han faltado cultivadores del género. La tesis comúnmente admitida sobre el origen de los romances afirma que constituyen una reelaboración selectiva de fragmentos de los cantares de gesta que por haber impreso al público y por haber permanecido en la memoria de los españoles se independizan y se diversifican. La gran popularidad del romance se refleja también en la pululación, a partir

de la 2.ª mitad del s. XVI de colecciones que comúnmente reciben el nombre de *Cancionero de romances* o de *Romancero*.

#### Aspectos formales

El romance es una narración épico-lírica versificada cuya estructura métrica ha demostrado una constancia pocas veces igualada. Navarro Tomás la define así: «Serie más o menos extensa de octosílabos, con los versos pares rimados bajo la misma asonancia y con los impares sueltos. Los versos pueden sucederse en serie continua y ordenarse en cuartetos. Ha sido frecuente intercalar en los romances estribillos o canciones en el mismo verso octosílabo o en metro diferente.» (Navarro Tomás: 1974, 538). Cabe mencionar dos variantes métricas: por un lado, la de versos de menos de 8 sílabas, heptasílabos o hexasílabos que comúnmente recibe el nombre de romancillo; por otro, la de versos endecasílabos que se designa como romance heroico.

El romance como forma métrica no solamente se utiliza en el género narrativo sino también como forma dependiente —igualmente con un cometido predominantemente narrativo— en el teatro, sobre todo del Siglo de Oro.

#### Los temas

La temática del romance es variadísima, hecho que en parte se debe a su longevidad. Los primeros romances, derivados de los cantares de gesta o de las crónicas, son frecuentemente de tema histórico (los llamados romances noticieros, una especie de prototipo, los romances moriscos y fronterizos). Menéndez Pidal opina que ese hecho distingue y tipifica los romances españoles frente a narraciones breves épico-líricas de otras naciones europeas. En siglos posteriores y hasta la actualidad la temática se amplía continuamente; desde los pastoriles, caballescros y pasando por los religiosos y satíricos hasta los amorosos. También varía de época en época y de autor en autor el peso de lo narrativo y de lo lírico; baste pensar en el lirismo de los romances de García Lorca.

## La composición

La composición del romance depende, por lo menos en sus inicios, de su propio origen: nace como fragmento y en sucesivas elaboraciones adquiere entidad autónoma, deshaciéndose de detalles épicos y añadiendo elementos subjetivos y emocionales transformándose así de un género puramente épico en uno narrativo-lírico, a veces con fuertes ingredientes dramáticos.

Sin embargo, su nota destacada es una extrema sencillez y sobriedad en la trama y la elaboración lingüística. El romance suele presentar muy escuetamente la situación inicial y desarrollarse rápidamente hacia un punto culminante que, en el romance antiguo muy a menudo no tiene desenlace, termina bruscamente sin solucionar el conflicto suscitado. Menéndez Pidal designa este rasgo como «fragmentarismo»; en el romance moderno ya se presenta un final con desenlace de la problemática abordada. Al principio predominan las figuras históricas y épicas para luego independizarse también por la creación de figuras ficticias. Como es obvio no hay necesidad ni posibilidad de desarrollar elementos espaciales y temporales, aquí también el narrador se limita a lo imprescindible para ubicar la breve historia.

Desde el punto de vista del lenguaje se observa una sencillez de vocabulario, la escasez de adjetivos y un empeño por hacer coincidir las unidades sintácticas con las métricas. Desde luego, aquí también se observan unas considerables variaciones según épocas y autores que no permiten una caracterización excesivamente tajante.

## 2.4. Géneros dramáticos

### 2.4.1. Caracterización de lo dramático

Dadas las numerosas formas en las que se ha plasmado el drama a lo largo de su milenaria existencia resulta empresa ardua sino imposible, encontrar una definición del drama aplicable a todas sus variaciones históricas. El único modo de acercarse a unos criterios válidos para todas o casi todas las

formas de lo dramático es la descripción de lo que se suele considerar rasgos distintivos fundamentales de lo dramático (Spang: 1991, 24-32).

Siete son estos rasgos, por lo demás estrechamente vinculados entre sí y que constituyen el hecho dramático-teatral:

### 1.° *inseparabilidad de texto y representación*

Un drama siempre es la representación de un texto, prefijado o improvisado, en un espacio teatral. Ello no excluye la posibilidad de una lectura solitaria del texto dramático; sin embargo, no es lo mismo. Es como la lectura de una partitura musical sin ejecución instrumental, vocal y/u orquestal. El entendido también «oye» y «hace sonar» en su interioridad la propuesta del compositor como el lector de un drama se imagina la representación (García Barrientos: 1991, 1).

### 2.° *la plurimedialidad del drama*

La vinculación entre texto y representación implica la utilización de varios códigos, el verbal del texto y los extra-verbales (decorado, accesorios, vestimenta, maquillaje, gestos, mímica, iluminación, sonorización, etc. reflejados en parte en las acotaciones) Son los códigos extraverbales los que más están sujetos a intervenciones interpretativas por parte del director de teatro y los actores, mientras que el texto permanece relativamente intacto en la mayoría de los casos.

### 3.° *colectividad de producción y recepción*

Tanto la emisión del drama (su representación teatral) como la recepción (la presencia del público) son colectivos incluso en el caso de los muy escasos dramas de una sola figura, el personal necesario para el montaje ya forma un colectivo imprescindible. El autor dramático debe tener en cuenta esta forma de presentación y de recepción desde el primer momento de la creación del drama. Y naturalmente, no es lo mismo presenciar solitariamente una representación que en grupo, basta recordar el efecto contagioso de la risa.