

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA NOVELA EN EL SIGLO XX

María Isabel NAVAS OCAÑA
Universidad de Almería

1. Introducción

Intentar definir una modalidad genérica siempre encierra dificultades, en primer lugar por sus relaciones de cercanía con otras. Una obra puede ser al mismo tiempo psicológica e intelectual, erótica y policiaca, utópica y ciencia-ficción, etc. Esta situación se agrava con la indecisión terminológica a la que el investigador se enfrenta cuando pretende, por ejemplo, estudiar la renovación de la novela a principios del siglo XX. Vocablos muy distintos confluyen para definir la narrativa de James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, o de los novelistas españoles Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés, etc. Se habla de novela psicológica, poética, intelectual, formalista, intimista, impresionista, modernista, de vanguardia, etc. No hay que olvidar además el éxito de términos como el de metanovela o novela abierta, formulados a partir de las innovaciones de las primeras décadas del siglo, pero dotados ya de un carácter general que los proyecta sobre momentos históricos posteriores. Por otra parte, la novela realista decimonónica será reformulada por modalidades propias de nuestro siglo como el realismo socialista o la novela social española. A ello hay que añadir la revitalización de algunos géneros narrativos del XIX como la novela histórica.

La cultura de masas va a favorecer también la aparición de nuevas modalidades: la novela negra o la novela rosa. Y géneros clásicos como el de aventuras producirán variantes tan distintas como la ciencia-ficción, la novela del oeste, etc. Pero uno de los hechos más significativos del siglo XX, el movimiento de liberación de la mujer, su incorporación a ámbitos antes vedados, y entre ellos el literario, ha provocado un interesante debate en torno al concepto de escritura femenina, y en consecuencia, el término novela femenina ha gozado y goza de gran difusión. También como fruto de la liberación sexual de la mujer y, por supuesto, como consecuencia de las investigaciones del psicoanálisis, la novela erótica disfrutará en nuestro siglo de un inusitado florecimiento.

Pues bien, todas estas circunstancias conforman un panorama muy interesante, muy rico, muy variado, aunque adentrarse en él en busca de una tipología de la novela contemporánea no resulte en absoluto tarea fácil.

2. La renovación de la novela a principios de siglo

2.1. Un caso de indecisión terminológica

Los términos más difundidos para aludir a las innovaciones narrativas de principios de siglo son novela psicológica, intelectual, simbólica, de vanguardia, deshumanizada, poética y lírica. Esta última denominación ha adquirido una gran difusión gracias a las obras de Darío Villanueva (1983) y Ricardo Gullón (1984). De hecho, Villanueva le otorga un carácter generalizador, englobando en ella a otras modalidades y enfatizando sobre todo su carácter psicológico e intelectual. Andrés Amorós es el único que utiliza el marbete «novela simbólica», ya veremos en qué sentido, mientras que «novela deshumanizada» o «novela de vanguardia» son vocablos que quedan circunscritos al ámbito hispánico y se utilizan sobre todo para la obra de Benjamín Jarnés, las primeras novelas de Francisco Ayala, las teorizaciones de Ortega y Gasset, etc. Mariano Baquero Goyanes (1970) es el responsable del marbete «novela poética», sinónimo de lírica. En cuanto a la «antinovela», Darío Villanueva le atribuye el sentido de desintegración de la novela realista y naturalista del XIX.

Veamos más detenidamente qué acepciones se le han dado a cada uno de estos términos y con qué autores se les ha relacionado.

2.1.1. La novela psicológica

Debemos el término *novela psicológica* a León Edel que ya en 1955 publicaba *The Psychological Novel*. Para Edel, los tres máximos representantes de esta modalidad son Marcel Proust, James Joyce y Dorothy Richardson. El desprecio de la trama y la atención a los aspectos psicológicos del personaje están entre sus características fundamentales. Aguiar e Silva (1967) la llama también impresionista o intimista y cree que sus más insignes cultivadores son James Joyce con el *Ulises* y Virginia Woolf con *Las olas*. Pero, Andrés Amorós menciona *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y *El hombre sin cualidades* de Robert Musil (1966: 113). La profundización en la psicología y la vivencia subjetiva del tiempo (lo que se ha llamado el *tempo lento*), constituyen, en su opinión, los elementos definidores de esta modalidad.

2.1.2. La novela simbólica o mítica

En cambio, *El castillo*, *La metamorfosis* y *El Proceso* de Kafka pertenecerían, siempre según Amorós, a la novela simbólica (Ibid.: 118), al igual que

las obras de William Faulkner y de James Joyce. Amorós tiene una concepción muy amplia de esta modalidad genérica: «toda gran novela es simbólica». Y para apoyar esta tesis cita la siguiente reflexión de Michel Butor: «Llamaré simbolismo de una novela al conjunto de relaciones entre lo que nos describe y la realidad en que vivimos» (en Amorós, *ibid.*: 121). Mariano Baquero Goyanes utiliza el término «novela mítica» como sinónimo de simbólica, y menciona entre sus representantes a Proust, Joyce, Musil e incluso a Michel Butor (1970: 75-78).

2.1.3. La novela intelectual

En la novela intelectual, Amorós incluye *La montaña mágica* y *Doctor Faustus* de Thomas Mann, las «novelas-charlas» de Aldous Huxley y las novelas de aprendizaje como *La pata de la raposa* de Pérez de Ayala o *El cuarto de Jacob* de Virginia Woolf. Juan Ignacio Ferreras, en cambio, considera novelas intelectuales *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez* y *La tía Tula* de Unamuno, *La voluntad* de Azorín y la novelística de Pérez Ayala (1988a: 92-107). Ferreras define así el género: «la idea (problemática, teoría, ideología pura) discurre por las páginas de la obra, echando mano del universo y del protagonista cuando los necesita» (*Ibid.*: 93).

2.1.4. La novela deshumanizada, la novela de vanguardia

El calificativo de «deshumanizada» atribuido a la novela española de los años veinte procede de la deshumanización orteguiana, principio rector de la literatura en este período. En *Ideas sobre la novela* (1925), Ortega alerta sobre el peligro que acucia a la novela con el nuevo proceso de deshumanización del arte. El primer síntoma de la crisis es el agotamiento de temas. Ortega cree que el género ha evolucionado desde la narración a la descripción, desde la trama a las figuras. Y señala a Proust como la culminación de esta tendencia. La novela responde así a ese imperativo de intrascendencia y autonomía propios del arte nuevo.

Pues bien, entre 1923 y 1931 sitúa Víctor Fuentes (1972) el desarrollo de la llamada novela española de vanguardia. Sus máximos representantes recogen las propuestas de Ortega sobre el arte deshumanizado y rechazan las formas narrativas tradicionales, apostando por una novela experimental y minoritaria, basada en los descubrimientos científicos, tecnológicos, artísticos y filosóficos de la modernidad: la teoría de la relatividad, el perspectivismo filosófico, la nueva música dodecafónica, el arte cubista, el cine, el deporte, etc. (Fuentes, *ibid.*: 156).

Algunas editoriales fundan colecciones dedicadas a la literatura vanguardista, como la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, Espasa-Calpe, La

Compañía Iberoamericana de Publicaciones, etc. Pero la más destacada de todas será la colección «Nova novorum» de la *Revista de Occidente*, que dará cabida a algunas de las novelas más representativas de la vanguardia española, como *Víspera del gozo* de Pedro Salinas, *El profesor inútil* y *Paula y Paulita* de Jarnés, o *Pájaro pinto* y *Luna de copas* de Antonio Espina¹. La CIAP continúa la labor iniciada por esta editorial y dedica su colección «Valores actuales» a la nueva narrativa. Entre 1930 y 1931, la CIAP publicó títulos fundamentales de la novelística de vanguardia: *Cazador en el alba* de Francisco Ayala, *Nafragio en la sombra* de Valentín Andrés Álvarez, *Estación, ida y vuelta* de Rosa Chacel, *Tres mujeres más Equis* de Ximénez Sandoval y *Efectos navales* de Antonio Obregón (Ibid.).

El optimismo, fundado en las promesas de la civilización tecnocrática, será uno de los rasgos definidores de esta novelística, en la que la tecnología aparece como la solución a los problemas económicos, políticos y sociales. Por eso, evidencia una escasa conciencia político-social. Las novelas vanguardistas se estructuran sobre la vida urbana, su dinamismo maquinista y su estridente cosmopolitismo: aglomeraciones de gente, de tráfico, bancos, hoteles, bares, cines, anuncios luminosos, *dancing*, música *jazzband*. Como apunta Fuentes, «hay en ellas todo un costumbrismo de lo moderno» (Ibid.: 159). La imagen visual, cinematográfica, la velocidad y el dinamismo de la máquina son componentes fundamentales. Su estilo y su lenguaje se contagia del carácter sintético y dinámico de la civilización maquinista. Con todo, también se aprecian en estas novelas algunos conatos de crítica contra la sociedad tecnológica y cosmopolita de la modernidad, que amenaza con la cosificación y la masificación. Así ocurre en *Locura y muerte de Nadie* de Benjamín Jarnés o en *Pájaro pinto* y *Luna de copas* de Antonio Espina. De igual forma, la exaltación vitalista cede a veces terreno a un cierto nihilismo, que conduce a algunos personajes al suicidio: el Arturo Sheridan de *Luna de copas*, el Equis en *Tres mujeres más Equis*, etc. No obstante, domina el optimismo, el placer, el goce de vivir. Las técnicas narrativas más frecuentes son el monólogo interior, el fluir de la conciencia, el predominio de la descripción sobre la narración, etc.

2.1.5. La novela poética

Otra denominación utilizada para referirse a la renovación narrativa de principios de siglo es *novela poética*. Entre los rasgos definidores de esta modalidad, Amorós menciona una «visión fuertemente subjetiva», el «des-

¹ Puede consultarse al respecto el estudio de Miguel Ángel Mora Sánchez *La novela corta de vanguardia en la Revista de Occidente y La Gaceta Literaria* (1992).

cubrimiento de mundos interiores», el alejamiento de la vida cotidiana (ya sea en un sentido geográfico o metafísico) (1966: 131), y la relación con el surrealismo que «supo abrir el camino de los sueños» (Ibid.: 132). La nómima aportada por Amorós incluye a Julien Gracq, vinculado al surrealismo, a Jean Giradoux y al novelista norteamericano William Saroyan (Ibid.: 131-132).

Sin embargo, Mariano Baquero Goyanes (1970: 71-75) utiliza el término «novela poética» como sinónimo de la novela lírica de Freedman y reconoce entre sus principales cultivadores a Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf, James Joyce y D. H. Lawrence.

2.1.6. La novela lírica

2.1.6.1. La difusión del término

En cuanto al término «novela lírica», ha gozado de gran difusión desde que Ralph Freedman publicase en 1963 el libro *La novela lírica*. Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Pero en el ámbito hispánico se generalizó tras la aparición en la serie «El escritor y la crítica» de la editorial Taurus de dos volúmenes compilados por Darío Villanueva con el título *La novela lírica* (1983), seguidos un año después por una monografía del mismo título de Ricardo Gullón (1984). El término, tal como lo plantea Villanueva, pretende englobar las denominaciones de novela psicológica, intelectual, deshumanizada, vanguardista, etc., y atañe a escritores como Virginia Woolf, Marcel Proust, André Gide, Azorín, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés, Valle-Inclán, Rosa Chacel o Francisco Ayala (1983: 10)

2.1.6.2. Novela lírica, un concepto aglutinador

Villanueva considera la novela lírica como «una singular manifestación del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje»: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística, personificada en un *alter ego* del autor. De hecho, en muchas de estas novelas aparece la anécdota colegial: los jesuitas en Joyce, Pérez de Ayala y Miró; los escolapios en Azorín, el seminario en Jarnés, el liceo en Hesse, etc. (Ibid.: 14-15). El proceso de maduración intelectual como proceso psicológico adquiere un relieve fundamental. Así se apropia Villanueva de los conceptos de novela intelectual y novela psicológica, así como el de «poemática», que Ramón Pérez de Ayala atribuye a algunas de sus narraciones de mediana extensión (*Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los limones*, *El ombligo del mundo*, etc.). Define Villanueva esta novela lírica como «narración acendrada en donde las situaciones y el estilo que las describe se depuran en aras de un más intenso *climax* lírico» (Ibid.: 11). Y añade: «Al novelista le es dado, pues, elevarse hacia lo lírico mediante

una mayor intensidad verbal, un lenguaje que llame la atención sobre sí mismo, y un estricto discernimiento de los asuntos, los personajes y las peripecias» (Ibid.). Pues bien, esto es, según Villanueva, «lo que el Ortega de *La deshumanización del arte* está reclamando a la novela. Hay que hacer un nuevo arte artístico, selecto, depurado, sin el lastre de la vulgaridad verista» (Ibid.). De esta forma, incluye también bajo el marbete «novela lírica» la novela deshumanizada o vanguardista que Ortega auspició desde la *Revista de Occidente* y que tendrá en Benjamín Jarnés o en Francisco Ayala un importante exponente.

Otros críticos como Ignacio Ferreras han preferido el término «novela formalista o modernista» para referirse a escritores como Valle-Inclán, Gabriel Miró o Gómez de la Serna (1988a: 74-89), pero esta denominación no ha tenido ni la continuidad ni compite, aunque posea un referente similar, con la de novela lírica, mucho más sólida desde el punto de vista teórico y también más difundida.

2.1.6.3. Rasgos definidores del género

Por supuesto, su nota más significativa es el énfasis en el lirismo y en el intimismo. El yo narrativo desempeña la misma función que el yo lírico de la poesía en verso. Por eso, formas como la novela epistolar, el diario, el autorretrato, las memorias o el monólogo interior servirán eficazmente a la novela lírica (Ibid.: 14 y Gullón, 1983: 244).

Ahora bien, el personaje novelesco pierde entidad como carácter, pierde rotundidad, aunque su intimidad y sus reacciones se investigan minuciosamente y se le considera una naturaleza introspectiva. El foco de atención se coloca sobre la conciencia contemplativa (Gullón, 1983: 247). Freedman habla del protagonista pasivo (1963: 9). Y Gullón apunta «la transformación del héroe en máscara del poeta» (1983: 248), «la suplantación del personaje por el escritor, y la conversión de éste (...) en materia de sus ficciones» (Ibid.: 251).

El fragmentarismo, la aniquilación de la trama, del argumento, el *continuum* textual son otras de sus características, presentes por ejemplo en *La voluntad* de Azorín y en *Los monederos falsos* (1925) de André Gide (Villanueva, 1983: 17-18). A propósito de la fragmentación, Gullón recuerda la denominación de novela cubista atribuida a la obra de Miró: «Hablar a su propósito de cubismo es reconocer la tendencia a la fragmentación en el texto y recomposición en el ojo de las impresiones, sensaciones y emociones que constituyen la novela» (1983: 245). De hecho, Giménez Frontín ha insistido en la incorporación de técnicas cubistas como el *collage* por parte de los novelistas de la generación perdida norteamericana (1973: 85).

También se define por la ruptura de la fluencia temporal, la negación de la linealidad de la narrativa realista decimonónica y la llamada ucronía (*time-*

lessness) (Villanueva, 1983: 20). Más que el tiempo, domina el espacio. La descripción paisajística suele adquirir una gran relevancia. A veces incluso el paisaje se convierte en personaje (Gullón, 1983: 249). Todos estos elementos refuerzan el estatuto del lector como «co-creador del universo narrativo» (Villanueva, 1983: 20).

2.1.7. La antinovela

Pero hay otro término, el de *antinovela*, usado con frecuencia para aludir al carácter transgresor de las innovaciones narrativas de principios de siglo, en relación a la novelística del XIX. Se trata, por tanto, de un vocablo que pretende recoger, en algunos casos peyorativamente, la negación que Joyce, Kafka, Proust, Woolf, Gide, etc., realizaron del realismo decimonónico. Éste es el sentido que Darío Villanueva le atribuye en *Estructura y tiempo reducido en la novela* (1977), aunque la narrativa de principios de nuestro siglo mereció también este calificativo porque ese carácter subversivo contra lo anterior hizo pensar a algunos críticos que desembocaría en la desaparición del género, en la muerte de la novela.

2.2. Otros términos: metanovela, novela abierta y novela dramática

De antinovela fue acusada en su momento *Los monederos falsos* de André Gide (1926), que es también un magnífico ejemplo de lo que se ha llamado «metanovela» o «novela en la novela». En efecto, casi un tercio de las páginas son el diario de uno de los personajes, Edouard, que trata a su vez de escribir una novela titulada también *Los monederos falsos*. Edouard, además de aludir a los hechos de su vida, anota las dificultades y dudas que se le presentan al ir conformando su novela. Por tanto, la novela aparece ante los ojos del lector como algo en construcción, aún sin hacer.

Un término muy emparentado con el anterior es el de novela abierta, porque implica también un lector diferente al de la novelística clásica, un lector que puede completar a su antojo la historia y que, por tanto, participa activamente en el proceso creativo.

Tanto el vocablo metanovela como el de novela abierta, aunque se formularon a partir de la novelística de principios de siglo, han sido aplicados con profusión a otras novelas posteriores. Y algo similar ocurre con la llamada «novela dramática», que tampoco se refiere en exclusividad a la narrativa de este período. Definida por la confluencia en la novela de elementos típicamente teatrales como el diálogo, la novela dramática arranca de las disquisiciones de Galdós y Henry James sobre la desaparición del narrador omnisciente y la presentación de los acontecimientos directamente, sin la mediación de éste (Navas Ocaña, 1999a: 298 y 1999b, 230-231). Ahora bien,

ya en nuestro siglo, críticos como Mariano Baquero Goyanes han utilizado esta denominación de «novela dramática» para estudiar algunos recursos típicos de la novelística de Joyce, Woolf, Proust o Kafka, y en particular, el tan celebrado monólogo interior (1970: 43-63). De hecho, bajo el marbete «Estructura dialogada», Baquero Goyanes emparenta, aunque distinguiéndolo muy claramente, el monólogo interior con ciertos recursos dramáticos como el «aparte» tradicional, para después constatar el uso teatral cada vez más frecuente de un recurso como el monólogo interior, surgido en el ámbito novelesco. Pero lo curioso es que el marbete «novela dramática» incluya para Baquero Goyanes uno de los elementos fundamentales de lo que otros investigadores, e incluso él mismo, han llamado «novela lírica» o «novela poética». Por lo demás, el término «novela dramática» no es aplicado en exclusiva a la novelística de principios de siglo, sino que Baquero Goyanes la considera también una de las modalidades más practicadas por los representantes del *nouveau roman*, ya que la transcripción de diálogos favorece el objetivismo propugnado por esta corriente.

En definitiva, todos estos marbetes no son sino distintos modos de describir, de definir la renovación de la narrativa contemporánea frente al realismo del XIX.

3. Hacia una nueva novela realista

3.1. El realismo socialista

Ahora bien, algunas tendencias del siglo XX retomarán y reformularán de acuerdo con nuevos intereses los modelos de la novela decimonónica. Particularmente interesante resulta toda la problemática del llamado realismo socialista, surgido en la Unión Soviética después del triunfo de la revolución de 1917. La primera referencia al realismo socialista se encuentra en un discurso de Gronski pronunciado ante los dirigentes de diversos grupos literarios en Moscú el 20 de mayo de 1932: «La petición básica que hacemos al escritor es: escribir la verdad, retratar verdaderamente nuestra realidad, que es en sí misma dialéctica. Por eso, el método básico de la literatura es el método del realismo socialista» (en Aguiar e Silva, 1967: 94). La consagración oficial del realismo socialista, auspiciada por Stalin, se produjo en el I Congreso de escritores soviéticos celebrado en Moscú en 1934. La ponencia de Karl Radek, «James Joyce o realismo socialista», fue una de las más significativas. En su discusión con Herzfelde, otro comunista defensor de Joyce, Radek «metió en el mismo saco la técnica experimental de Joyce y el contenido pequeño-burgués de su obra: la preocupación por la sórdida vida interior de un individuo banal revelaba un profundo desconocimiento de las grandes fuerzas históricas en acción en los tiempos modernos» (Selden 1989: 38). Radek concluía: «Si fuera a escribir novelas, aprendería a hacerlo

a partir de Tolstoi y Balzac, no de Joyce» (en Selden, *ibid.*). De esta forma se establece como canon el realismo decimonónico y se rechaza la experimentación contemporánea por su visión fragmentada y pesimista del mundo.

Las teorías narrativas de Lukács estarán emparentadas con esta concepción. En «Balzac: *Los campesinos*» (1934), Lukács elevará a canon la novelesca balzaciana, capaz de trascender la visión de clase de su autor para evidenciar, aun en contra de la ideología del propio Balzac, la realidad sociohistórica y sus contradicciones. Sin embargo, criticará a menudo algunos ejemplos del realismo socialista, como las novelas del metalúrgico Willy Bredel, que le parecían a Lukács más próximas al reportaje o al informe de asamblea (Valles Calatrava, 1994: 99). En contrapartida, siempre propugnará como modelo la narrativa decimonónica. De hecho, «Goethe, Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi y Dostoievski forman parte de las lecturas permitidas en la Unión Soviética en parte gracias a los esfuerzos de Lukács» (Fokkema e Ibsch, 1977: 142). En *La novela histórica* (1937) defenderá su célebre teoría del reflejo de la realidad a partir de lo típico y de la vida popular. Y en *Significación actual del realismo crítico* (1958) someterá a examen la literatura vanguardista, las formas experimentales de Kafka, Faulkner, Joyce, etc., para concluir que éstas no son sino producto de la alienación de sus creadores, dominados por el individualismo propio del capitalismo avanzado. La angustia y el caos determinan, según Lukács, ese experimentalismo, esa anarquía formal.

3.2. La novela social española

Toda esta problemática tuvo una amplia repercusión en Europa sobre todo después de la II Guerra Mundial, en el momento de máximo auge de la filosofía existencialista con Jean-Paul Sartre, y fundamentalmente con su ensayo *¿Qué es la literatura?* (1948). Se generaliza entonces lo que se llamó literatura comprometida o, usando la expresión francesa, *littérature engagée*, que protagoniza un intento de transformación de las estructuras sociales. El eco de estas teorías llega también a España. El tono existencial domina en buena parte de la narrativa española de los cuarenta: *Nada* de Carmen Laforet (1942) y *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes (1947). El tremendismo de *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela ofrece también una agria visión de la realidad, una selección de sus aspectos más míseros y brutales, que anticipa en cierta forma el realismo de la década siguiente. Gil Casado (1973) llama a algunas de estas novelas parasociales, por traspasar el malestar social a la esfera de lo personal.

Pero será en la década del cincuenta cuando se afiancen las teorías del realismo social con títulos tan significativos como *La colmena* de Cela, *Los bravos* de Jesús Fernández Santos (1954), *Juegos de manos* de Goytisolo,

Con el viento solano (1956) y *El fulgor y la sangre* (1954) de Ignacio Aldecoa, *La zanja* de Alfonso Grosso (1961), *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald (1962), *Central eléctrica* de López Pacheco (1958), *La mina* de López Salinas (1960) o *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio.

El célebre manifiesto de Alfonso Sastre «Arte como construcción. El social-realismo: un arte de urgencia» (1958) alcanzó una gran notoriedad, aunque no están a la zaga *La hora del lector* de José María Castellet (1957) y los textos de Juan Goytisolo «Para una literatura nacional popular» (1959) y *Problemas de la novela* (1959). Todos ellos coinciden en que el novelista debe comprometerse con los males que aquejan a la sociedad y denunciarlos.

El objetivismo y el realismo crítico van a ser las dos apuestas fundamentales de este tipo de narrativa. *El Jarama* de Sánchez Ferlosio (1954) lleva hasta sus últimas consecuencias la técnica objetivista, lo que le emparenta con el *nouveau roman* francés.

4. El *nouveau roman*

Esta corriente se desarrolla en Francia durante los años cincuenta y tiene en Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Michel Butor y Claude Simon a sus principales representantes (Butor, 1964: 7). *Pour un nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, publicado en 1963, se convertiría en el texto teórico por excelencia del grupo. Robbe-Grillet opone a menudo su propio mundo novelesco al realismo decimonónico, en particular a Balzac, olvidando que en el intervalo temporal entre ambos ha habido grandes novelistas innovadores como Proust, Gide, Woolf, Huxley, Kafka, etc. (Amorós, 1966: 220). La teoría de Robbe-Grillet se asienta sobre la defensa de «la objetividad más aséptica»: lo importante no es el autor, ni la historia, ni los personajes, sólo las cosas (Ibid.). Se trata de describir lo que percibimos mediante la vista (por eso, se llamó también al *nouveau roman* «escuela de la mirada»), sin intención de expresar nada, ni de interpretar nada, prescindiendo de «la motivación psicológica o sociológica de los personajes» (Bobes, 1993: 102-103), y condenando además el realismo socialista y el compromiso. En el *nouveau roman*, «todo es presente (tiempo) y todo está presente (espacio)» (Ibid.: 103). De igual forma el narrador «actúa como un observador exclusivamente testimonial, distanciado afectiva y semánticamente» (Ibid.). La categoría clásica del personaje pierde su razón de ser².

² «Nuestro mundo, hoy, está menos seguro de sí mismo, es tal vez más modesto, puesto que ha renunciado a la omnipotencia de la persona, pero más ambicioso también puesto que tiene la vista fija más allá. El culto exclusivo de "lo humano" ha dado

En *L'Ere du Soupçon* (1956), Nathalie Sarraute dictamina también la decadencia progresiva de los elementos tradicionales de la novela, y entre ellos, de los tipos fuertes, de los personajes peculiares, de la anécdota, de la intriga atrayente. En contrapartida, Sarraute describe así lo que constituye el objeto primordial de sus novelas: «Esos movimientos sutiles, apenas perceptibles, fugitivos, contradictorios, evanescentes... Los débiles temblores, los esbozos de tímidas llamadas y retrocesos, las sombras ligeras que se deslizan, cuyo juego incesante constituye la trama invisible de todas las relaciones humanas y la sustancia misma de nuestras vidas» (en Amorós, 1966: 222). Con Sarraute el *nouveau roman* apunta hacia la corriente de conciencia (Ibid.). Si añadimos la utilización que de las técnicas objetivistas hicieron algunos novelistas sociales (es el caso de Sánchez Ferlosio con *El Jarama*), podremos observar cómo curiosamente, gracias al *nouveau roman*, confluyen, se dan la mano las principales tendencias de la novelística contemporánea: la corriente de conciencia, el objetivismo y el realismo social. Desde la objetividad aséptica y neutra, libre de motivaciones socio-políticas, de Alain Robbe-Grillet, pasando por la contemplación subjetiva de los objetos de Sarraute, no hay más que una delgada línea para llegar al objetivismo social y comprometido de Sánchez Ferlosio. Se propicia así esa tan discutida alianza entre vanguardia y compromiso, entre experimentación y conciencia social, que dará sus frutos con otra de las modalidades narrativas más célebres del siglo XX: el llamado «realismo mágico».

5. El «realismo mágico» hispanoamericano

En efecto, los motivos político-sociales figuran entre las constantes de la nueva narrativa hispanoamericana (Shaw, 1981: 14), aunque el abanico de posibilidades es muy amplio, desde el compromiso explícito con el socialismo de Mario Benedetti³ hasta el rechazo, también explícito, de la *littéra-*

paso a una toma de conciencia más amplia, menos antropocentrista. La novela parece tambalearse, al haber perdido su mejor apoyo de antes, el protagonista. Si no consigue reaccionar, ello querrá decir que su vida estaba vinculada a la de una sociedad ya pasada. Si lo consigue, por el contrario, una nueva vía se le abre, con la promesa de nuevos descubrimientos» (Robbe-Grillet, 1963: 39).

³ Según Benedetti, «el ritmo de la historia estará marcado por el socialismo» y, en consecuencia, «habrá que inventar una nueva relación entre éste y el intelectual» (1969).

ture engagée y del realismo socialista en Borges⁴ o en Vargas Llosa⁵. Mientras Carpentier afirma simplemente que «describir el mundo que está ante los ojos es cumplir una función revolucionaria» (1963; en Shaw, 1981: 15), Cortázar acepta la responsabilidad política del escritor, convencido de que «el aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total». Ahora bien, insistirá una y otra vez en que «la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un contenido revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma» (en Shaw, *ibid.*). Un gran novelista, dice Cortázar, «no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual creador, es decir, un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje» (*ibid.*). Lo cierto es que la propuesta de Cortázar se convertiría a la larga en la más representativa del grupo de novelistas reunidos en torno al marbete «realismo mágico», desde Miguel Ángel Asturias a Manuel Puig, pasando por Cortázar, Borges, Vargas Llosa, García Márquez, etc. El compromiso con la realidad hispanoamericana se aúna con una intensa renovación formal, que retoma los hallazgos de la novelística de principios de siglo: rupturas de la línea argumental, cambios en el punto de vista, rompecabezas temporal, contrapunto, caleidoscopio, monólogo interior, estilo indirecto libre, etc. De hecho, la influencia de Woolf y Kafka sobre Borges, la de Faulkner sobre Onetti y Rulfo, o la de Joyce sobre Cortázar, está perfectamente documentada en la célebre *Historia personal del «boom»* de José Donoso (1972). Es más, muchos de estos novelistas van a confesar sus deudas con el surrealismo. La noción misma de «realismo mágico» está estrechamente emparentada con los presupuestos del movimiento francés. Así lo indicaba ya Miguel Ángel Asturias en 1962: «mon réalisme est magique parce qu'il relève un peu du rêve, tel que le concevaient les surréalistes» (en Shaw, 1962: 18). Carpentier dos años después apuntaba: «El surrealismo significó mucho para mí, me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola del nativismo traída por Güiraldes, Gallegos y José Eustaquio Rivera» (1964: 32). Y otro tanto podríamos decir a propósito de Borges, Ernesto Sábato, José Donoso o Julio Cortázar (Pagés Larraya, 1969:

⁴ Creo que el deber del escritor es ser un escritor. Y si es un buen escritor cumple con su deber... Soy enemigo de la littérature engagée porque creo que se basa en la hipótesis de que un escritor no debe escribir lo que le da la gana (en Shaw, 1981: 14).

⁵ Vargas Llosa se opone al realismo socialista, a la «literatura militante regulada por burócratas»: «la literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad. Debe ser una realidad autónoma, que existe por sí misma» (en Shaw, 1981: 16).

79; Picón Garfield, 1975 y Navas Ocaña, 1996). Pero lo más interesante es quizás esa ocasión para la confluencia, propiciada por el realismo mágico, entre la experimentación técnica y el compromiso político-social.

6. La revitalización de algunos géneros románticos

6.1. La novela histórica

La cuestión del compromiso y la problemática del realismo planean también sobre la revitalización de algunos géneros románticos, como la novela histórica. De hecho, en España los acontecimientos histórico-políticos más destacados del siglo XX (la república, la guerra civil y la dictadura franquista) han sido novelados con frecuencia en los últimos años. Baste citar títulos como *San Camilo 1936* y *Mazurca para dos muertos* de Cela, *Una república sin republicanos* (1977) de Manuel Villar Raso, *Beatus ille* y *El jinete polaco* de Muñoz Molina, *Historia de una maestra* (1990) y *Mujeres de negro* (1994) de Josefina R. Aldecoa o *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán. Pero se han novelado además otros momentos y otros personajes históricos: la Granada musulmana en *El manuscrito carmesí* (1994) de Antonio Gala, el Egipto de Cleopatra en *No digas que fue un sueño* (1986) de Terenci Moix o la guerra de Yugoslavia en *Territorio Comanche* (1994) de Arturo Pérez-Reverte.

Para Germán Gullón este renacimiento de la novela histórica se debe a la necesidad imperiosa que el hombre siente en la encrucijada del fin de milenio de explicarse la historia, el pasado (1996: 72-73). Sea como fuere, lo cierto es que el paradigma romántico de la novela histórica ha sufrido ciertas modificaciones en los últimos años, en textos tan emblemáticos ya del género como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco y *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar. En el primer caso, la novela aparece como un auténtico «muestrario de géneros», con «aspiraciones de *summa* novelística» (relato policiaco, gótico, histórico, etc.), dominada por el juego de la intertextualidad (Talens Vivas, 1996: 402). En el segundo caso, se opta por la autobiografía, en consonancia con la historia de la vida privada, tan en boga en los últimos decenios (Ibid.: 403). Pues bien, en esto parece consistir el nuevo paradigma histórico-ficcional de la posmodernidad: en el pastiche de distintas modalidades narrativas, en las constantes referencias a otros textos y en la adopción del punto de vista autobiográfico⁶.

⁶ Recientemente se han editado dos monografías sobre el tema: *La novela histórica. Teoría y comentarios* (1995) con estudios de Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata, así como el volumen compilado por José Romera Castillo con el título *La novela histórica a finales del siglo XX* (1996).

7. La novela y la cultura de masas

Pero si algo ha caracterizado a nuestro siglo ha sido el desarrollo de los medios de comunicación de masas, factor responsable en último término de la consolidación de una cultura popular, mal llamada «subliteratura». Díez Borque estableció en 1972 un inventario de los relatos subliterarios que incluía la novela rosa, el folletín, la fotonovela, la novela del oeste, la policiaca, la de ciencia-ficción, la de terror y la de aventuras, con sus modalidades correspondientes: bélica, de espionaje, de agente secreto y de aventuras espaciales (Díez Borque, 1972: 45 y 109). Una de las principales objeciones es la calidad: se supone que el escritor de masas desprecia la búsqueda y la experimentación para reafirmar simplemente lo establecido. Ahora bien, los criterios de «calidad» o «altura» son evidentemente subjetivos y, como apunta Ynduráin, han sufrido constantes variaciones a lo largo del tiempo. Este hecho parece aconsejar el definitivo abandono de la noción de subliteratura (1973: 281-282).

Y, sin embargo, la literatura popular ha sido por lo general muy criticada. Adorno (1967), por ejemplo, cree que refleja y reproduce la ideología del capitalismo, que su efecto sobre las masas es el mantenimiento del sistema. De todas formas, y también desde el ámbito marxista, se han levantado algunas voces en favor de la cultura popular, entendida como oposición al arte culto, al canon establecido. Gramsci habla para estos casos de formas marginales (en Sánchez-Palencia Carazo, 1997: 25). Si por una parte se la puede considerar como eminentemente conservadora, ya que reproduce la ideología y el *status quo*, por otra desarrolla un cierto carácter de crítica al sistema ideológico dominante. La novela rosa, por ejemplo, a pesar de otorgar a la mujer un papel tradicional, puede leerse también como oposición a los cánones patriarcales: lo privado frente a lo público, lo subjetivo frente a lo objetivo o lo sentimental frente a lo racional (Ibid.). Además, una de las claves de su éxito es la elaboración de una utopía (*artificial paradise*) a la que los lectores se adhieren temporalmente como mecanismo de compensación frente a una existencia llena de limitaciones y frustraciones. De ahí el placer proporcionado por el texto de masas.

Lo cierto es que estas modalidades narrativas «desarrollan temas distintos con lógicas constructivas diferentes y desde ópticas ideológicas también desiguales (el código de la sensibilidad en la novela rosa, la perspectiva romántica que tematiza el peligro de un futuro tecnificado del mundo en la ciencia-ficción, la ideología racionalista en la novela-enigma, el romanticismo individualista que cuestiona la existencia de la justicia en el mundo en la novela del oeste, etc.» (Valles Calatrava, 1991: 17). En todo caso, lo que sí es un elemento unificador es el carácter de «texto formulaico»: cuando nos enfrentamos a una obra de tal índole, siempre lo hacemos «confiando en que el mundo de la fórmula es un universo controlado y definido por unos límites

reconocibles, que naturalizan no sólo el orden social, sino también el orden narrativo. De hecho nos hallamos frente a un *continuum* que se mueve entre la mimesis y la fantasía moral, los dos polos que parecen articular cualquier texto popular» (Sánchez-Palencia Carazo, 1997: 47). Por eso, Jerry Palmer señala que los géneros populares funcionan como «horizontes de expectativas» gracias a los cuales los lectores pueden predecir el texto y responder a sus demandas, y también como estrategia comercial, porque el resultado es un producto serializado y altamente rentable (1991: 116).

Por lo demás, el público al que están destinadas algunas de estas modalidades narrativas es de antemano femenino o masculino. Mientras la novela rosa convoca a un auditorio específicamente femenino, la novela de espionaje, la policiaca, la bélica o el *western* parecen dirigirse a un lector masculino. Por tanto, en esta división genérica de la recepción cultural, «lo que verdaderamente subyace a la cuestión de los *gendered genres* es el concepto de feminidad o masculinidad que en ellos se representa» (Sánchez-Palencia Carazo, 1997: 101).

7.1. La novela negra

7.1.1. Algunas precisiones terminológicas: novela criminal, novela policiaca, novela negra

Pero comencemos con la novela negra, y en concreto, con algunas precisiones en relación a los marbetes novela policiaca, negra y criminal. Vázquez de Parga, en lugar de hablar de novela policiaca, sinónimo de novela-enigma, prefiere utilizar el término novela criminal, que es más amplio e incluye la novela negra y la novela de aventuras policíacas (1983: 24). Valles Calatrava mantiene también esta distinción entre novela-enigma o novela-problema, la novela policiaca clásica, y novela negra (1991: 21).

Sobre el origen del género criminal habría dos posiciones fundamentales: la de quienes piensan que los componentes esenciales de estas narraciones (el crimen y la indagación lógica) son tan antiguos como la propia historia de la humanidad (Hoveyda, 1957; Boileau y Narcejac, 1968; Díaz, 1973), y la de quienes atribuyen la paternidad del género policiaco a Edgard Allan Poe con *Los crímenes de la calle Morgue* (Rodríguez Joulia, 1970: 12-14 y Symonds, 1972: 23). Ahora bien, la novela negra es una modalidad genérica del siglo XX. El término se generalizó en Europa a partir de 1945, cuando, en la editorial francesa Gallimard, Marcel Duhamel inició la publicación de una colección bajo el título «*Série Noire*». Sin embargo, en Estados Unidos, se la conoce con otras fórmulas que además intentan precisar variantes: *tough story* (historia de duros), *crook story* (historia de maleantes), *thriller story* (historia conmovedora), *hard-boiled story*, etc.

7.1.2. Novela negra *versus* novela enigma

Habría además una serie de elementos de carácter lingüístico, estilístico y pragmático, que nos van a permitir establecer las diferencias oportunas entre novela-enigma y novela negra. Algunos críticos como Dupuy (1974: 42), Narcejac (1949: 138) o Raymond Chandler (1944: 201) han aludido al cambio lingüístico aportado por la novelística negra con respecto a la novela-enigma anterior. Mientras esta última presenta un registro culto, con tecnicismos del ámbito criminológico, forense y judicial, el relato negro intentará llevar a las máximas consecuencias su planteamiento realista reproduciendo, sobre todo en los diálogos, el lenguaje coloquial e introduciendo expresiones del argot. Pero, según Alberto de Monte, la principal innovación de la serie negra fue hacer del relato policiaco «instrumento de representación realista y (...) de denuncia social» (1962: 175). También para Valles Calatrava la crítica social, el realismo crítico, «es una característica clave del relato negro», frente a la novela-enigma, «que convierte en objeto de atención a los personajes antes que al marco que encuadra la acción, probablemente a causa de su necesidad de centrarse prioritariamente en las posibles identidades del criminal» (1991: 35-36).

En la problemática del espacio se encuentra otra de las diferencias fundamentales entre la novela-enigma y la novela negra. En la primera dominan los lugares cerrados, aislados y de carácter privado (casa o campo). Es lo lógico en un relato de índole más bien psicológica, que pretende además reducir el elenco de personajes sospechosos (recuérdese el problema de los cuartos cerrados de larga tradición desde *El asesinato de la calle Morgue* de Poe). El realismo de la novela negra demanda, en cambio, sitios públicos que retratar, paisajes ante todo urbanos, pues en ellos se encuentran la mayor parte de las contradicciones sociales y, en consecuencia, delictivas, del mundo contemporáneo.

En cuanto a los personajes, Andrés Amorós explica la creación del tipo duro propio de la novela negra gracias a la técnica objetivista. Amorós considera a Dashiell Hammett como el maestro del objetivismo: «se limita a colocar ante nosotros los hechos, sin ningún comentario, lo que produce unos efectos de sorpresa (...) especialmente apropiados para el género policíaco» (1966: 127). Gracias a esta técnica, Hammett ha creado un nuevo tipo de héroe: el *strong silent man*, hombre duro y silencioso, que habla poco, sólo actúa.

7.2. La novela de espías

La novela de espías, aunque nace después de la Primera guerra mundial en el área cultural anglosajona, alcanza su punto culminante durante la «guerra fría». Tiene muchos elementos en común con la novela policiaca y con la negra, además de con la de aventuras. Coincide con ellas en la supremacía

otorgada a la acción. Y se articula en torno al protagonista, el espía, que encarna muchas de las características del investigador de la literatura policiaca. La intriga y el suspense son también elementos básicos, casi siempre provocados por el peligro en que se encuentra o puede llegar a encontrarse un dirigente, un país o la Tierra entera. Esta situación de peligro a menudo procede del robo de secretos políticos, militares o tecnológicos. Además, la novela de espías se suele presentar como relato real, coincidiendo en ello con la novela negra. Y esta sensación de realidad se refuerza incluso por el hecho de que algunos cultivadores del género fueron auténticos espías, como John Le Carré y Frederick Forsyth.

7.3. La novela de ciencia-ficción

7.3.1. Hacia una definición

También la novela de ciencia-ficción suele incluirse entre los géneros propios de la cultura de masas. Su origen estaría en los relatos de Julio Verne, Edgar Allan Poe y H. G. Wells. En 1926, Hugo Gernsback acuñó el término *ciencia-ficción* y lo definió a partir de la mezcla de hechos científicos y visiones proféticas. El éxito inmediato de estos relatos y su distribución popular, masiva, les granjeó en seguida la consideración de subliteratura. Desde entonces, muchos críticos, como Ignacio Ferreras, han señalado la dificultad y hasta la imposibilidad de elaborar una definición de la ciencia-ficción (1971: 23). Pero lo cierto es que se la ha considerado como la mejor expresión de la lucha con lo desconocido (Vian y Spriel, 1951), como la forma natural de la mitología de nuestro tiempo (Butor, 1964).

Unos de sus motivos temáticos más repetidos es la búsqueda de la inmortalidad por procedimientos diversos: la prolongación de la vida, la reencarnación o la creación artificial de vida. Esta última posibilidad es quizás la más frecuente desde que la popularizara el *Frankenstein* de Mary Shelley y alcanzara un éxito notable con títulos como *La isla del doctor Moreau* de Wells. Otro motivo muy frecuente es la máquina: armas todopoderosas, fantásticas cápsulas espaciales capaces de recorrer distancias interestelares, etc. Pero quizás la más popular sea la máquina del tiempo, porque satisface una ambición secular en el ser humano: el dominio del tiempo. En relación con él, la ciencia-ficción ha ensayado además otras posibilidades como la congelación o el letargo.

7.3.2. Nuevos personajes

En cuanto a los personajes, la ciencia-ficción se sirve a menudo de *dobles*, por lo general malignos. El ejemplo quizás más ilustre sea *El doctor*

Jekyll y Mister Hyde de Robert L. Stevenson. También suelen aparecer *clones* (por ejemplo, en *Hijo de nadie* de Nancy Freeman se crea un clon del presidente de los Estados Unidos) y *mutantes* (Ferrini, 1971: 132). Las causas de las mutaciones son diversas, aunque casi siempre derivan del comportamiento humano, del mal uso que el hombre hace de la ciencia.

De entre los personajes no humanos destacan los *robots*, que son un elemento ya clásico de la ciencia ficción. Su origen está en la obra de Karel Capek *RUR* (Robots Universales Rossum), del año 1920. *Robot* designa a aquellas criaturas mecánicas, capaces de emular en algunos aspectos la conducta del ser humano. Cuando son antropomórficas reciben el nombre de *androides*. Desde la publicación en 1950 de *Yo, Robot* de Isaac Asimov, los robots están sujetos a las tres célebres leyes de la robótica: un robot no puede perjudicar al hombre, debe obedecer sus órdenes y no tiene que preocuparse de su propia seguridad.

La aparición de los alienígenas en la literatura, seres pertenecientes a otros mundos, que Wells describiera minuciosamente en *Los primeros hombres en la Luna* (1901), no es sino consecuencia de las investigaciones espaciales de nuestro siglo. La llegada a un extraño planeta se quedaría en mera anécdota, como apunta Rodríguez Pequeño, si éste no estuviera poblado (1995: 175). Ahora bien, el carácter y la morfología de cada pueblo, de cada raza, y el destino que les espera, dependerán única y exclusivamente del ingenio del novelista, aunque el cine y la televisión ya han popularizado algunos tipos como los lagartos, los hombrecillos verdes, etc.

7.3.3. El papel de la ciencia

Pero veamos qué papel desempeña la ciencia en este tipo de relatos. Las opiniones son muy diversas. Según Gattégno, «no puede haber ciencia ficción mientras no haya ciencia, y aun ciencia aplicada» (en Parrinder, 1979: 67). En cambio, José Ignacio Ferreras (1971: 24), y Jacques Sadoul (1975: 17) descartan la participación de la ciencia como algo imprescindible. Y Patrick Moore (1965) distingue entre aquellas novelas que son científicamente inexactas y las que pretenden adaptarse a los conocimientos científicos más modernos. Pero lo cierto es que la ciencia, como apunta Rodríguez Pequeño, «facilita la deliberada suspensión de la incredulidad por parte de los lectores a través de la insistencia en crear una atmósfera de credibilidad científica» (1995: 176). La ciencia convierte en verosímiles los hechos fantásticos: da de lo fantástico una explicación creíble científicamente. Se convierte, por tanto, en garantía de credibilidad.

Suvin ha definido la ciencia-ficción como «literatura del extrañamiento cognoscitivo». En su opinión, la ciencia-ficción parte de una hipótesis ficticia (literaria) que desarrolla con total rigor científico. El concepto de extra-

ñamiento la diferencia de la literatura realista, mientras que la cognición la distancia de la literatura fantástica (1984: 26).

7.4. Un inciso: la utopía

Su relación con la ciencia-ficción es muy estrecha, aunque en la utopía no es imprescindible, como veremos, la presencia de la ciencia. Raymond Williams, en «Utopia and Science Fiction» (1979), distingue varios tipos: *the paradise*, es decir, una vida más feliz, cuya consecución puede deberse a un acontecimiento natural (*the externally altered world*), al esfuerzo humano (*the willed transformation*) o a un descubrimiento tecnológico (*the technological transformation*). La *distopía* y la *antiutopía* presentarían también las mismas modalidades: el infierno, es decir, un tipo de vida más desgraciado (*the hell*), como consecuencia de un evento natural (*the externally altered world*), de la degeneración social (*the willed transformation*) o del desarrollo tecnológico (*the technological transformation*).

Williams relaciona estas modalidades con la ciencia-ficción, a la que considera una categoría general, más amplia que la utopía. Y señala aquellos casos en los que la ciencia, en sus diversas formas, es uno de los componentes de estas ficciones utópicas o distópicas:

1) Por ejemplo, el paraíso y el infierno pueden ser alcanzados por nuevas formas de viaje, producto del desarrollo científico y tecnológico (viaje en el espacio y en el tiempo).

2) La alteración del mundo por un agente externo, natural, puede ser predecida y explicada por la ciencia.

3) Mientras que la transformación tecnológica tiene una relación directa con la ciencia aplicada. Es la nueva tecnología la que, para bien o para mal, crea una nueva vida.

Ahora bien, Rodríguez Pequeño insiste en la separación de la ciencia-ficción y la utopía, siguiendo para ello el esquema propuesto por Williams (1995: 183-184). El paraíso y el infierno, dice Rodríguez Pequeño, raramente son ciencia-ficción, sino más bien proyecciones de una conciencia mágica o religiosa. El mundo externamente alterado y la transformación deseada pueden ser ciencia-ficción o no, dependiendo del elemento que altere el mundo o que provoque la transformación. No lo serán si se trata de un elemento mágico, fantástico, o natural. La transformación tecnológica es el tipo que más puntos de contacto presenta con la ciencia-ficción, ya que el agente transformacional es siempre relativo a la ciencia. Pero para ser considerado ciencia-ficción, esa ciencia ha de hacer que la transformación aparezca como verosímil.

El género utópico tiene su origen en obras como *Utopía* de Thomas More (1516), *La ciudad del sol* de Tommaso Campanella y *la Nueva Atlántida* de Francis Bacon. Pero en su vertiente contemporánea, que es la más relacionada con la ciencia-ficción, sobresalen *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 541* de Ray Bradbury y *El fin de la infancia* de Arthur C. Clark. Se trata de distopías, que narran los peligros a los que conduce la ciencia: la degeneración del ser humano en una sociedad despersonalizada.

7.5. La novela del oeste. La *space opera*

Otra modalidad narrativa de la cultura popular es el *western*, la historia de la conquista del Oeste americano por los colonizadores, con la derrota y reclusión de los antiguos pobladores indios en las «reservas». Se trata, por tanto, de una modalidad de la novela de aventuras, muy difundida en el siglo XX gracias sobre todo al cine, aunque sus pioneros son del siglo XIX: Fenimore Cooper con *La pradera*, y Zane Grey, con *La región de la frontera* (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 185).

La *space opera* es, según Rodríguez Pequeño, una variante contemporánea del *western*, que sitúa las hazañas y aventuras del antiguo *cowboy* en espacios siderales, interestelares, pero respetando el esquema formulaico de la novela del oeste: un héroe masculino que vence a sus enemigos y acaba casándose con la bella de turno, reproduciendo así la concepción machista de la mujer como un trofeo (1995: 181)⁷.

7.6. La novela rosa

7.6.1. Sus orígenes: el melodrama romántico

Fruto también de la cultura de masas contemporánea, la novela rosa tiene sus antecedentes más próximos en los melodramas decimonónicos, que entronizaban el sentimiento, la emoción. Anna Clark ha estudiado «el mito de

⁷ Rodríguez Pequeño desarrolla la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo (1986) y la aplica a la novela policiaca, la negra, la de espías, la ciencia ficción, la utopía y la *space opera*. Mientras Albaladejo distingue sólo tres tipos de modelo de mundo (lo verdadero, lo ficcional verosímil y lo ficcional inverosímil), Rodríguez Pequeño acepta los dos primeros y añade otros: lo fantástico verosímil y lo fantástico inverosímil (1995: 135-139). Así resuelve los problemas planteados por modalidades como la ciencia ficción, regida, en su opinión, por reglas pertenecientes al modelo de mundo de tipo III, es decir, de lo fantástico verosímil, o por la utopía, que respondería al tipo IV o de lo fantástico inverosímil.

la seducción» en la literatura popular producida entre 1748 y 1848 como metáfora de la lucha de clases, ya que representa a la joven de clase media o baja como víctima del galán aristócrata o burgués. Por tanto, la desigualdad sexual (de género) implica también una desigualdad social (de clase). Y la reconciliación que supone el matrimonio es igualmente una utopía tanto al nivel de clases (con la movilidad social de la heroína y la redención de una aristocracia corrupta) como de sexos (en la complementariedad de lo masculino y lo femenino representada por la unión de los protagonistas) (En Sánchez-Palencia Carazo, 1997: 56-57). La figura de la joven desgraciada y oprimida por la autoridad aristocrática, industrial o patriarcal fue rápidamente elevada a la categoría de mito popular, y como tal ha permanecido en nuestro siglo. Y esta figura ha estado presente no sólo en la novela rosa sino en la tradicionalmente llamada «gran literatura». Jane Austen y Charlotte Brontë, por ejemplo, plantean el romance como conflicto social y heterosexual: *Pride and Prejudice* y *Jane Eyre* equiparan el poder sexual con el económico y sólo de la intersección de ambos surge el desenlace feliz (Ibid.: 58).

Como apunta Bridget Fowler (1991), el *romance* contemporáneo sigue necesariamente dos modelos narrativos heredados del XIX: la superación de los obstáculos antes de la unión definitiva de los amantes en el matrimonio, o la restauración de la armonía conyugal y familiar previamente amenazada.

7.6.2. La evolución del *romance* sentimental inglés entre 1969 y 1990

Sánchez-Palencia ha estudiado el desarrollo y la evolución de la novela rosa, o *Contemporary Women's Romance* de acuerdo con la denominación inglesa, como artículo de consumo en el mercado anglosajón entre 1969 y 1990. Las firmas especializadas en la fórmula romántica son Harlequin y sus filiales Mills & Boon, Silhouette, Doubleday, Fawcett, etc. Harlequin cuenta ya con filial en España y publica sus títulos en castellano.

7.6.2.1. El *Gothic Revival*

Pues bien, en primer lugar se produce un *Gothic Revival*, inaugurado por la publicación en 1960 de *The Mistress of Mellyn* de Victoria Holt, en la estela de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y *Rebecca* de Daphne du Maurier (1938) —llevada, como es sabido, al cine por Hitchcock en 1940. Este *revival* gótico parece consecuencia directa de la situación vivida por las mujeres tras la segunda guerra mundial, cuando se las relegó de nuevo al hogar, despojándolas a la fuerza de la libertad y la independencia laboral que habían tenido mientras sus maridos estuvieron en el frente. En el género gótico de los años sesenta, las amenazas de la casa —castillo, mansión, etc.— y de la familia —en forma de herencias, antepasados secretos, escándalos y misterios— pueden

ser interpretadas –así lo ha hecho Sánchez Palencia– como exponente de esa imposición de lo doméstico sobre la vida femenina. Destacan en este sentido obras como *The House of Thousand Lanterns* de Janet Lindsay.

7.6.2.2. El *Historical Revival*. La reina del *Regency Romance*: Bárbara Cartland

También en los años sesenta y durante buena parte de los setenta, el *romance* será objeto de un *revival* histórico, de la mano de Bárbara Cartland, con el llamado *Regency Romance*, ambientado en la Gran Bretaña de 1811 a 1820. En estas novelas domina la identificación prosperidad económica / felicidad amorosa, una de las características fundamentales de la novelística de Bárbara Cartland, la autora más prolífica (con 575 novelas) y popular no sólo del género rosa sino de toda la literatura inglesa. En 1985 el *Guinness Book of Records* la colocaba como la autora con más ejemplares vendidos, al superar los 400 millones. Cartland tiene una concepción idealizada de la virginidad femenina, está convencida de la superioridad biológica e intelectual del hombre, por lo que el destino de toda mujer es amarlo y adaptarse a sus necesidades, encontrando en esta actitud de entrega su propia felicidad. Y en este proceso los instintos sexuales femeninos deben permanecer dormidos hasta ser despertados, como en el más clásico de los cuentos de hadas, por el beso de un hombre experimentado y tierno, que ha sido previamente redimido por esta especie de ángel-mujer (Sánchez-Palencia, 1997: 74-75). La protagonista femenina, además de ingenuidad y bondad, posee siempre una gran belleza física «en la más pura estética neoplatónica de los cuentos infantiles» (Ibid.). Cartland se opone a cualquier movimiento de igualdad. En su opinión, el lugar de la mujer no está en los altos puestos del poder político o financiero, sino en la sombra, inspirando y alentando a los hombres para que sean ellos quienes los conquisten. Una clara ficcionalización de este discurso anti-igualdad puede encontrarse en *Vote for love* (1977), ambientada en la Inglaterra sufragista de 1907. En ella, nos presenta a un personaje malvado, una sufragista, madrastra de la joven, bella y femenina Viola, obligada a unirse al movimiento sufragista en contra de su inocente y sensible voluntad. Evidentemente, estas ideas tan reaccionarias le han valido a Cartland la animadversión de muchas feministas y han provocado un rechazo generalizado de la novela rosa, identificada injustamente con ella.

De todas formas otras escritoras, como Catherine Cookson, son un claro ejemplo de lo que Fowler denomina *social democratic subgenre* (1991: 73), es decir, una novela rosa de corte histórico pero dotada de una cierta preocupación o compromiso con las clases más desfavorecidas. En los noventa, esta modalidad ha sido cultivada por la propia Catherine Cookson, Dorothy Dunnet, Philippa Gregory, Rosalind Laker o Claire Lorrimer. Es común a

todas ellas una visión histórica de la vida privada, de acuerdo con el interés actual de muchos historiadores por investigar la esfera doméstica y la conducta sexual de los individuos de una determinada época (Sánchez Palencia, 1997: 79).

7.6.2.3. El erotismo

Pero volvamos a los años setenta. La narrativa popular femenina de esta década tendrá que dar cuenta de la revolución sexual, propiciada por la comercialización de la píldora anticonceptiva (1961) y la legalización del aborto (1967). Alcanzará entonces una gran relevancia el subgénero erótico. Los nuevos tipos femeninos de estas novelas son mujeres fuertes, independientes económicamente, que viven su sexualidad con plena conciencia y al margen de convencionalismos sociales. *Fear of Flying* de Erica Jong, *My Secret Garden* de Nancy Friday o *Enmanuelle* de Enmanuelle Arsan se convirtieron en auténticos best-sellers. Según Carol Thurston (1987), lo verdaderamente revolucionario de este subgénero, más allá de su valor coyuntural, es su capacidad para trascender los escenarios exóticos y las apasionadas aventuras en harenes, plantaciones de esclavos o barcos piratas, y proyectar como voz coral un sentimiento de complicidad femenina que celebra su propia sexualidad en muchos casos recién descubierta. En este sentido, supone la aparición de un *corpus* unificado de literatura erótica para mujeres, que proporciona a sus lectoras la oportunidad de explorar sus propias fantasías sexuales, algo que el orden patriarcal siempre le había negado.

7.6.2.4. El *Superwoman Romance*

La última modalidad tratada por Sánchez-Palencia es el *Superwoman romance*, propio de la década de los ochenta, que se relaciona con el ascenso de Margaret Thatcher al poder y con la ideología thatcherista que prima la iniciativa privada, el éxito individual y el consumo postcapitalista (Ibid.: 91). A *Woman of Substance* de Bárbara Taylor Bradford, publicada en 1979, es la novela que inaugura esta nueva orientación romántica. Supone la inserción del tópico de la victimización femenina en la llamada *enterprise culture* y permite a la mujer obtener una rentabilidad económica de su sufrimiento si éste es canalizado hacia la superación profesional, incluso cuando ha de plantearse el tema del matrimonio sin amor, por interés. A *Woman of Substance* narra en primera persona la historia de Emma Harte, que nacida en el seno de una familia pobre y maltratada repetidamente por la vida, consigue levantar un imperio multimillonario gracias a su esfuerzo y a su instinto comercial. La novela fue un auténtico best-sellers, con más de cinco millones de ejemplares vendidos. E igual ocurrió con las otras dos novelas de la trilo-

gía: *Hold the Dream* (1985) y *To Be the Best* (1988). El nuevo tipo femenino de esta narrativa ha de combinar la feminidad con el poder: el sexo, la belleza y la seducción son consideradas al mismo nivel que las destrezas profesionales. Es tan importante para estas *superwomen* ser eficaces en público como deseables en privado. En ello radica su poder. Son las «armas de mujer», que luego popularizaría Melanie Griffith con la película del mismo nombre.

7.6.3. La novela rosa en España. Corín Tellado

En cuanto a la novela rosa en España, Andrés Amorós le dedicó al tema el ya clásico *Sociología de una novela rosa* (1968), en el que analiza algunos de los elementos recurrentes en las novelas de Corín Tellado, la principal representante durante décadas del género en nuestro país. Ya en 1968, Amorós consigna las ventas astronómicas de Corín Tellado, autora de una novela semanal de la que se editaban entonces unos cien mil ejemplares. Para esa fecha, Corín Tellado llevaba publicadas más de quinientas novelas.

Amorós describe los rasgos fundamentales de los personajes de Corín Tellado. La pareja de enamorados es joven, son muy hermosos, ricos, tienen nombres con resonancias aristocráticas o cinematográficas. Ella es muy ingenua, él muy varonil. Poseen una enorme fortuna familiar, cuyos orígenes siempre quedan en el más absoluto misterio. Carecen de ideas políticas y apenas se mencionan cuestiones de orden religioso. En cuanto a los espacios, son siempre escenarios que denotan la riqueza, el *glamour*, etc.: haciendas, fincas, mansiones, grandes ciudades como Londres, París, Nueva York. No hay escenas sexuales, aunque sí alusiones veladas a noches de amor. El final siempre es feliz. Y desde el punto de vista estilístico, dominan los epítetos de carácter tópico (risita sardónica), los giros populares, la abundancia de adjetivos, las frases de tono libresco, etc.

8. La novela femenina

8.1. La hora de la mujer

Aunque la literatura escrita por mujeres ha existido siempre, lo cierto es que en el siglo XX la escritura femenina se ha convertido en una de las protagonistas indiscutibles del acontecer literario, tanto desde el punto de vista creativo como crítico: a la cantidad y calidad de las obras de creación se une el surgimiento de una importante corriente de crítica literaria, la feminista. Pues bien, la novela ha sido uno de los géneros preferidos por la mujer, sobre todo en las últimas décadas. Por eso, la llamada «novela femenina», objeto con frecuencia de debate y análisis por parte de la crítica feminista, merece una atención especial.

8.2. Novela femenina versus novela rosa

La novela rosa, que acabamos de analizar, podría muy bien ser incluida aquí, aunque hemos preferido colocarla en el apartado correspondiente a las manifestaciones narrativas contemporáneas de la cultura popular, pues con ellas comparte los rasgos que la definen como tal género. El término *novela femenina* es más amplio y carece del «carácter formulaico» y, a veces también, –sólo a veces– de las connotaciones peyorativas que con frecuencia acompañan a la llamada subliteratura.

8.3. El concepto de escritura femenina

Ahora bien, el concepto de *escritura femenina* ha sido muy debatido, sobre todo desde que Virginia Woolf hablara por primera vez de la célebre *androginia*. Hay quienes sostienen que el sexo condiciona profundamente la obra literaria (Sukenick, 1977: 28; en Fontcuberta, 1987: 54). Otras, como Elaine Showalter, creen que es la sociedad y no la biología quien conforma la percepción literaria propia de las mujeres (Moi, 1988: 61). El caso de Ellen Moers es muy significativo: consideró en un primer momento una forma de anti-igualitarismo el análisis de la escritura femenina al margen de la historia general de la literatura, aunque después aceptó este tipo de estudios como una cuestión de estrategia, para luchar contra la discriminación (Ibid.: 64). Julia Kristeva, por su parte, definió la femineidad fundamentalmente en términos de marginalidad (Ibid.: 171). Y Hélène Cixous siempre mantuvo que el término escritura femenina es inadecuado porque nos aprisiona en una lógica binaria de carácter machista (Ibid.: 119). Entre nuestras escritoras, Soledad Puértolas ha negado también este concepto, argumentando que lo realmente discriminatorio para una mujer es que se espere siempre de ella «un peculiar punto de vista femenino» (1993: 61) y que «uno de los desafíos del escritor es, precisamente, trascender sus condicionamientos» (Ibid.: 62) (Navas Ocaña, 1997: 292-293).

8.4. Hacia una definición de la novela femenina

8.4.1. Una nueva imagen de la mujer

La misma diversidad de puntos de vista existe en torno al concepto de *novela femenina*. Pero contamos con algunos interesantes intentos de definición: por ejemplo, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* de Biruté Ciplijauskaitė (1988) o «La novela y la poética femenina» de Carmen Bobes Naves (1994). En este último caso se pretende hallar los elementos característicos de la novela femenina de acuerdo con dos criterios: las imágenes de mujer y los «rasgos del estilo femenino».

Así pues, frente a la mujer-víctima de la novela decimonónica, producto con frecuencia de la escritura masculina, la narrativa femenina contemporánea «presenta mujeres liberadas en las que el adulterio no adquiere las dimensiones de desastre que tuvo en la novela del siglo XIX» (Ibid.: 29). La aparición de «otros temas, otras conductas que puedan estar alejadas de una sobrevaloración de la sensualidad, de los sentimientos amorosos y de las relaciones entre los dos sexos», es un hecho (Ibid.: 32). Ya hemos visto cómo en la novela rosa se va perfilando otro tipo de personajes femeninos: mujeres fuertes, brillantes en su trabajo, que disfrutan de su sexualidad sin cortapisas, etc.

8.4.2. Rasgos del estilo femenino

Carmen Bobes también detalla aquellos rasgos que suelen considerarse propios del estilo femenino: la sustitución del realismo social por el psicológico, la libertad sintáctica, la construcción informe, una expresión menos convencional y menos cuidada, el monólogo interior, el relato en primera persona, de corte autobiográfico, el punto de vista subjetivo y una acusada tendencia a que el mundo ficcional se inspire y se limite al mundo empírico de la autora (Ibid.: 38-39).

Parece que la mujer pretende escribir ante todo para reflexionar sobre su condición y para ofrecer una visión femenina inédita del mundo. Esto suele propiciar el discurso en primera persona, el monólogo interior, las memorias y el *flash-back*. La novela *femenina contemporánea (1970-1985)* de Biruté Ciplijauskaitė se subtitula por ello significativamente *Hacia una tipología de la narración en primera persona* (1988), e incluye una exhaustiva catalogación de las técnicas más frecuentes para narrar el proceso de concienciación femenina. De todas formas, aparecen con frecuencia otras variantes y es evidente que la experiencia autobiográfica no puede ser considerada como un rasgo en exclusiva de la escritura femenina, ni que las mujeres escriben sólo en clave autobiográfica (Bobes, 1994: 42-44).

Por otra parte, el seguimiento de la acción se sustituye a menudo por la simple presentación de las emociones, en torno a las cuales se vertebra la unidad de la novela (Ibid.: 45). Por eso, la presencia de acontecimientos históricos adquiere en la novela femenina un *status* particular: son a menudo solamente «recursos generadores de realismo, sin que lleguen a constituirse en materia narrativa» (Ibid.: 46). De ahí que se recurra con frecuencia a la *novela-río*, aquélla cuya historia se prolonga en varias generaciones: el caso de *Historia de una maestra* y *Mujeres de negro* de Josefina R. Aldecoa. Pero tanto en el caso de la modalidad autobiográfica como en la *novela-río*, «la dominante para estructurar la novela sigue siendo la visión de la narradora» (Ibid.: 47). En «Novela histórica femenina», Carmen Bobes propone para

este tipo de narrativa el término *novela de intrahistoria* (1996: 45), reservando el de *novela histórica propiamente dicha* para casos como el de *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz y *Sasia la viuda* (1988) de Julia Ibarra. Como indica Ciplijauskaitė, en la novela histórica femenina «aún tratándose de una figura histórica lo que importa más es la esencia íntima de la mujer, casi atemporal. Para expresar esta nueva concepción resulta imperativo valerse de un lenguaje diferente del tradicional. La forma autobiográfica parece responder a esta exigencia: expresar la problemática, las constantes preguntas o vacilaciones desde una perspectiva subjetiva, más que ofrecer secuencia exacta o resoluciones claras» (1988: 50).

Por otra parte, la novela de concienciación femenina dista de la clásica novela de aprendizaje (*bildungsroman*), ya que no sigue la trayectoria formativa de la protagonista, sino que la suele presentar «como una mujer ya formada y con una capacidad crítica, y es su mirada la que repasa la historia y revive los hechos, desde un determinado tiempo presente, a partir de alguna circunstancia inesperada, de una situación-límite generalmente, que obliga a buscar las razones de lo que ha ocurrido» (Ibid.: 50).

Pero ninguno de estos recursos es, por supuesto, exclusivo de la narrativa femenina. En todo caso podría hablarse de «índices de frecuencia» (Ibid.: 54), de preferencias, que quizás sí marquen diferencias claras entre los relatos de hombres y los de mujeres.

9. Novela erótica

9.1. Psicoanálisis y feminismo

De todas formas, lo cierto es que el movimiento de liberación de la mujer ha traído en el siglo XX un cambio considerable en todos los órdenes y, por supuesto, también en el literario, en el narrativo. Supuso, de hecho, un importante impulso para la novela de contenido erótico, auspiciada además por el psicoanálisis freudiano, que tanta relevancia le concedió a la *libido*, al *eros*.

9.2. El vitalismo sexual de Lawrence y Miller. La crítica de Kate Millet

Dos de los principales representantes del llamado «vitalismo sexual» contemporáneo, D. H. Lawrence con *El amante de Lady Chatterley* y Henry Miller con sus *Trópicos* (Amorós, 1966: 146), no dudan en recurrir a las teorías psicoanalíticas. Lawrence, por ejemplo, hace un «notorio uso de la psicología freudiana» (Valverde, 1986, 9: 315). Su noción más célebre, la de «conciencia fálica», está directamente emparentada con el psicoanálisis: el yo auténtico sólo podrá ser liberado por «la conciencia fálica, que (...) no es

la conciencia cerebral del sexo, sino algo realmente más profundo, y la raíz de la poesía, vivida o cantada» (en Valverde, *ibid.*: 315). La revelación de la identidad tiene su momento supremo, según Lawrence, en la unión sexual, en la que a la mujer le toca un papel secundario, de reverencia ante el falo. En *Sexual Politics*, Kate Millet hizo una crítica demoledora de *El amante de lady Chatterley*. Según Millet, esta obra es «el relato casi religioso de la salvación de una mujer moderna (...) por obra y gracia del misterio del falo, al que el autor rinde un culto personal» (1969: 412); «la novela contiene varias escenificaciones del coito basadas en la regla freudiana según la cual “la hembra es pasiva y el macho activo”. El falo lo pone todo. Y Connie (...) acepta con gratitud todas las manifestaciones del poder y de la voluntad de su dueño.» (*ibid.*: 415).

Llama poderosamente la atención el hecho de que la literatura erótica haya sido en su mayor parte una parcela vedada a las escritoras. Desde el Marqués de Sade a Henry Miller o a Lawrence, los hombres han escrito sobre el *eros* femenino, proyectando a menudo sus fantasías y construyendo un modelo imaginario de su Otro Sexual. La mujer se reconoce entonces como protagonista de un discurso que le es ajeno. Por ello, es la literatura escrita por mujeres la que ha aportado nuevos modelos de conducta sexual, nuevas figuras femeninas que rechazan la dominación machista y viven su sexualidad con libertad y plena conciencia.

9.3. La novela erótica española

En la literatura española reciente contamos con un premio y una colección «La sonrisa vertical», dedicado a la narrativa erótica, con títulos tan célebres con *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes. Narradoras jóvenes como Lucía Etxebarria tratan la problemática del sexo desde la perspectiva femenina. En *Nosotras que no somos como las demás* (1999), Etxebarria narra nuevas experiencias sexuales femeninas que difícilmente hallaban lugar antes en los textos literarios (lesbianismo, masturbación, etc.).

Por lo demás, en nuestro país, el género arranca con la revista *Vida Galante* (1898) y la colección de novelas *Galante*, dirigidas por Eduardo Zamacois. En la órbita del naturalismo, *La opinión ajena* (1913) y *El delito de todos* (1933) de Zamacois, a pesar de su reputación de pornografía, contienen muchos elementos de aguda crítica social de carácter izquierdista. Otro tanto podría decirse de Felipe Trigo, con *Las ingenuas* (1901), *La sed de amar* (1905), *En la carrera* (1909), etc. (García Lara, 1986). Juan Ignacio Ferreras (1988b: 107-109) estudia también dentro de esta modalidad la producción novelística de Leopoldo Azancot, en particular *La novia judía* (1977), que lejos ya del naturalismo de sus predecesores, incorpora las técnicas narrativas últimas.

10. Conclusión

Ponemos así punto final a este repaso de las principales modalidades narrativas contemporáneas, un repaso que no se ha pretendido en ningún momento exhaustivo (estoy segura de que debo haber omitido alguna cuestión de interés), pero sí ha evidenciado (al menos yo así lo creo) que al paradigma decimonónico de la novela, tan celebrado, le ha sucedido un nuevo paradigma, tan rico y tan apasionante como aquél, si no más, y que la novela, como el ave fénix, siempre renace de sus cenizas. Así lo hará en el nuevo milenio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. W. (1958). *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
– (1967). *La ideología como lenguaje*. Madrid: Taurus, 1987.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de (1967). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1993.
- ALBALADEJO, Tomás (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad, 1998.
- AMORÓS, Andrés (1966). *Introducción a la novela contemporánea*. Salamanca: Anaya.
– (1968). *Sociología de la novela rosa*. Madrid: Cuadernos Taurus.
– (1974). *Subliteraturas*. Barcelona: Ariel.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1970). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1989.
- BARDAVIO, José María (1977). *La novela de aventuras*. Madrid: SGEL.
- BENEDETTI, Mario (1969). «El boom entre dos libertades». En *Letras del continente mestizo*. Montevideo, 31-48.
- BOILEAU-NARCEJAC, (1968). *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
– (1994). «La novela y la poética femenina». *Signa*, 3, Madrid, 9-56.
– (1996). «Novela histórica femenina». En *La novela histórica a finales del siglo XX*. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.). Madrid: Visor, 39-54.
- BUTOR, Michel (1964). *Essais sur le roman*. París: Gallimard.
- CAILLOIS, R. (1941). *Le roman policier*. Buenos Aires: Editions des Lettres Françaises.
- CASTELLET, José María (1957). *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona: Seix-Barral.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.

- CHANDLER, Raymond (1944). «El simple arte de matar». En *El simple arte de matar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 187-206.
- DÍAZ, C. E. (1973). *La novela policiaca*. Barcelona: Acervo.
- DÍEZ BORQUE, José María (1972). *Literatura y cultura de masas*. Madrid: Al-Borak.
- DONOSO, José (1972). *Historia personal del boom*. Barcelona: Barral.
- DUPUY, J. (1974). *Le roman policier*. París: Larousse.
- EDEL, León (1955). *The Psychological Novel*. Londres.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1971). *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*. Madrid: Siglo XX.
- (1988a). *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- (1988b). *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- FERRINI, F. (1971). *¿Qué es verdaderamente la ciencia ficción?* Madrid: Donce.
- FOKKEMA, D. W. e IBSCH, E. (1977). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1981.
- FONTCUBERTA, Mar de (1987). «La ginocrítica: una perspectiva literaria "otra"». En *Literatura y Vida Cotidiana*. M^a Ángeles Durán y José Antonio Rey (eds.). Madrid / Zaragoza: Seminario de Estudios de la Mujer / Universidad Autónoma.
- FOWLER, Bridget (1991). *The Alienated Reader: Women and Romantic Literature in the Twentieth Century*. Hemel Hempstead: Harvester.
- FREEDMAN, Ralph (1963). *The lyrical novel*. Princeton: University Press.
- FUENTES, Víctor (1972). «La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación». En *La novela lírica*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, II, 1983, 155-163.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LARA, Fernando (1986). *El lugar de la novela erótica española*. Granada: Diputación Provincial.
- GATTÉGNO, J. (1985). *La ciencia ficción*. México: F.C.E.
- GIL CASADO, Pablo (1968). *La novela social española*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis (1973). *Movimientos literarios de vanguardia*. Barcelona: Salvat.
- GOYTISOLO, Juan (1959). *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- GRAMSCI, Antonio (1967). *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1977.
- GULLÓN, Germán (1996). «El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)». En *La novela histórica a finales del siglo XX*. José Romera Castillo, F. Gutiérrez, y M. García Page (eds.). Madrid: Visor Libros, 63-73.

- GULLÓN, Ricardo (1979). «La novela lírica». En *La novela lírica*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, I, 1983, 243-258.
– (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- HOVEYDA, F. (1957). *Historia de la novela policíaca*. Madrid: Alianza.
- LUKÁCS, G. (1937). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
– (1958). *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1967².
- MILLET, Kate (1969). *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MONTE, A. del (1962). *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Taurus.
- MOORE, P. (1965). *Ciencia y ficción*. Madrid: Taurus.
- MORA SÁNCHEZ, Miguel Ángel (1992). *La novela corta de vanguardia en la Revista de Occidente y La Gaceta Literaria*. Alicante: Universidad de Alicante.
- NARCEJAC, Th. (1947). *Esthétique du roman policier*. París: Le Portulau.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (1996). «Julio Cortázar y el surrealismo. Algunas reflexiones sobre los personajes femeninos de *Rayuela*». En *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*. Prólogo de Victorino Polo García. Murcia: Caja Murcia, 363-370.
– (1997). «Teoría Literaria y Mujer: *La vida oculta*, de Soledad Puértolas». En *La conjura del olvido. Escritura y Feminismo*. Barcelona: Icaria, 289-305.
– (1999a). *Introducción al estudio de las teorías literarias en España*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
– (1999b). *Teoría de la literatura británica y norteamericana. I. De la Antigüedad grecolatina al siglo XIX*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925). *Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.
- PAGÉS LARRAYA, A. (1969). «Tradicición y renovación en la novela hispanoamericana». *Mundo Nuevo*, 34, París, 75-79.
- PALMER, Jerry (1991). *Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*. London: Routledge.
- PARRINDER, P. (1979) (ed.). *Science fiction. A critical guide*. London: Logman
- PICÓN GARFIELD, Evelyn (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1993). *La vida oculta*. Barcelona: Anagrama.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. París: Minuit.
Trad. española: *Por una nueva novela*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- RODRÍGUEZ JOULIA ST. CYR. C. (1970). *La novela de intriga*. Madrid: Biblioteca Profesional de ANABA.

- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. (1995). *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma.
- ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ, F. y GARCÍA PAGE, M. (1996). (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- SÁBATO, Ernesto (1963). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.
- SADOUL, Jacques (1975). *Historia de la ciencia ficción moderna 1911-1971*. Barcelona: Plaza & Janés.
- SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, Carolina (1997). *El discurso femenino de la novela rosa en lengua inglesa*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- SARRAUTE, Nathalie (1956). *L'Ere du Soupçon*. París: Gallimard.
- SARTRE, J. P. (1948). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1976.
- SASTRE, Alfonso (1965). *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral.
- SELDEN, Raman (1985). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1989.
- SHAW, Donald L. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- SPANG, Kurt, ARELLANO, Ignacio y MATA INDURAIN, Carlos (1995). (eds. lit.). *La novela histórica teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.
- SUVIN, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción (Sobre la poética y la historia de un género literario)*. México: F.C.E.
- SYMONDS, J. (1972). *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera, 1982.
- TALENS VIVAS, José Manuel (1996). «Nuevos modelos para la novela histórica». En *La novela histórica a finales del siglo XX*. José Romera Castillo, F. Gutiérrez, y M. García Page (eds.). Madrid: Visor Libros, 401-407.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad.
- (1994). *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería: Universidad.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1983). «La novela policiaca española». *Los Cuadernos del Norte*, 19, monográfico sobre *Novela criminal*, Oviedo, 24-27.
- VIAM. B. y SPRIEL, S. (1951). «Un nouveau genre littéraire, la science-fiction». *Les Temps Modernes*, octubre.
- VILLANUEVA, Darío (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello. Reed. Barcelona: Anthropos, 1994.
- (1983) (ed.). *La novela lírica*. Madrid: Taurus.
- WILLIAMS, Raymond (1979). «Utopia and Science Fiction». En *Science Fiction. A Critical Guide*. Ed. P. Parrinder. London: Logman, 52-66.