

Novela breve y tragedia a la luz de las estructuras novelescas de Baquero Goyanes

Miguel Ángel Márquez
Universidad de Huelva

En estudios recientes sobre novela griega (Ruiz-Montero, 2003: 36), se ha abandonado la vía filogenética que pretendía explicar su origen a partir de componentes de géneros anteriores (épica, historiografía, etc.), y no se habla ya de desarrollo o evolución, limitándose a señalar los rasgos que la asimilan o distinguen de los demás géneros. En este trabajo, revisaremos algunas de las afinidades de la novela breve y la tragedia (modos de representación, extensión limitada, unidad de acción, cronotopo y anagnórisis) y veremos que esos rasgos, que aproximan a dos géneros independientes por su origen y evolución, pueden ser reinterpretados a la luz de las estructuras novelescas de Baquero Goyanes, quien señaló la inevitable imbricación de las cuestiones de géneros y estructuras:

Una cuestión de estructuras desemboca, pues, en otra de géneros literarios, como si, a la vuelta de tantos años, resultara inevitable acudir una vez más a la Poética de Aristóteles con su conjunto de análisis de tragedia y epopeya. La relación de estos dos mundos poéticos [...] quedaría, andando el tiempo, enriquecida (y problematizada) con la aparición de la novela. La presencia, en ésta, de unas estructuras emparentables con las de aquéllos, los dos géneros considerados mayores desde Aristóteles, es causa de confusiones, pero origen también de intentos delimitadores (Baquero Goyanes, 2001: 62).



La novela breve moderna arranca con algunas obras maestras cervantinas, entre las que se hallan *El curioso impertinente* y *El celoso extremeño*, que invitan a enfocar, como campo de estudio, su relación con la tragedia, pero naturalmente podría ampliarse el campo a la comedia o la tragicomedia, con unos resultados igualmente interesantes.

MODOS DE REPRESENTACIÓN: MÍMESIS Y APANGELÍA

La clasificación de los géneros literarios por su forma (ὡς λεκτέα) remonta al libro III de la República, donde Platón considera que cualquier obra poética es una diégesis que se realiza de tres modos posibles:

—ἄρ' οὐ πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις οὔσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων;

—τί γάρ, ἔφη, ἄλλο;

—ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ διηγῆσει ἢ διὰ μιμήσεως γινομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν;

—Cuanto dicen los compositores de fábulas y poetas, ¿acaso no resulta que es una diégesis de cosas pasadas o presentes o futuras?

—Qué si no, dijo.

—¿Y no lo llevan a cabo con una diégesis simple, o una diégesis que se realiza mediante mimesis o mediante ambos modos? (Pl. R. 392 d).

Este enunciado platónico es formalmente confuso, pues se califica el primer modo de diégesis con el adjetivo «simple» (ἀπλῆ διηγῆσει) sin decir el medio, se precisa el modo de la segunda (διὰ μιμήσεως, mediante mimesis), e inconsecuentemente se dice que la tercera utiliza ambos modos. En ese punto, Adimanto, el interlocutor de Sócrates, le pide más claridad. Sócrates cita entonces unos versos del principio de la *Iliada*, distinguiendo el relato del poeta/narrador y la intervención en estilo directo de Crises, y concluye que así ha compuesto Homero la *Iliada* y la *Odisea* (Pl. R. 393 a-b). Un poco más adelante, Sócrates enuncia de nuevo su propuesta de clasificación de los géneros, ahora de una manera coherente y con ejemplos aclaratorios:





—ὀρθότατα, ἔφην, ὑπέλαβες, καὶ οἶμαί σοι ἤδη δηλοῦν ὁ ἔμπροσθεν οὐχ οἶός τ' ἦ, ὅτι τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμωδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας —εὗροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα που ἐν διθυράμβοις— ἡ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι, εἴ μοι μανθάνεις.

—Muy rectamente, dije, lo has comprendido, y creo que ya puedo mostrarte lo que antes no pude. De la poesía y de la composición de fábulas, la tragedia y la comedia, como tú dices, tienen una diégesis que se realiza toda por medio de la mimesis; otra se realiza por medio de la apangelía —la encontrarás sobre todo en los ditirambos—; y otra que se realiza a la vez por medio de ambas y que se da en la épica por todas partes, si me entiendes (Pl. R. 394 b-c).

El criterio de la clasificación tripartita de Platón es el modo con el que la diégesis se lleva a cabo: 1) mediante mimesis en la tragedia y la comedia; 2) mediante apangelía en el ditirambo; y 3) mediante ambas, es decir, mimesis y apangelía, en la épica.

Pero debemos replantearnos el significado de esos tres términos en el texto platónico. En primer lugar, diégesis en el contexto del libro III de la República no debería traducirse por «narración», como hizo Eggers Lan (1986: 160). Tal como habitualmente entendemos el concepto de «narración» en la teoría contemporánea, la expresión «narración por entero mediante mimesis» (διήγησις διὰ μιμήσεως ὅλη), referida a la obra teatral, incurriría en un patente oxímoron. Para eludir ese problema, González Rolán (1972) tradujo el término diégesis por «exposición». Sin embargo, creo que la traducción correcta de diégesis en el contexto del libro III de la República es «presentación, representación».

En segundo lugar, debemos tener en cuenta que en el texto platónico mimesis tiene un sentido restringido frente al uso que hace Aristóteles en la Poética, donde se despliega como un concepto universal que explica todas las formas de arte (González Rolán, 1972: 215). En el libro III de la República, por el contrario, mimesis se refiere exclusivamente a la acción teatral y su traducción por «imitación» es válida si nos atenemos a ese sentido, es decir, «imitación dramática».

Por último, nos queda indagar el significado de apangelía, el modo con el que se cumple la diégesis simple, y que Eggers Lan tradujo





con el anglicismo «recital». Apangelía, por su propia etimología, es el relato del mensajero (ángeles). En el contexto de la clasificación de los géneros literarios, debemos entender apangelía como «relato», como queda patente asimismo en la Poética de Aristóteles: «actuando [los personajes] y no mediante relato» (δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, Aristo. Po. 1449b26).

Así pues, Platón distinguen dos géneros que utilizan un solo modo de representación (el relato en el ditirambo; la imitación dramática en la tragedia y la comedia), y un tercero, doble o mixto, que se da principalmente en la épica, donde alternan el relato de los hechos con los diálogos, discursos directos y soliloquios de los personajes. Platón además adopta una postura prescriptiva y advierte que, en este tipo de representación mixta, el «relator» de la república ideal debe hacer un uso limitado de la «imitación dramática» (Pl. R. 396e).

RASGOS AFINES DE NOVELA BREVE Y TRAGEDIA

Modo mixto de representación

Como la crítica ha señalado repetidamente, la novela antigua comparte muchos rasgos con la épica (García Gual, 1972: 150; Ruiz-Montero, 2003: 54-59). Es también desde sus orígenes un género mixto, en el que alternan la narración y los diálogos de los personajes. La importancia del diálogo en la novela griega fue puesta de relieve por García Gual: «En Caritón casi la mitad de la novela está ocupada por diálogos (el porcentaje exacto según Hagg es el 44%), mientras que en Jenofonte es casi un cuarto [sic] (el 29% según Hagg)» (García Gual, 1972: 145). A su vez, Martín Morán (2014a) ha estudiado la relevancia y las funciones del diálogo en las Novelas Ejemplares cervantinas, que se apartan en este punto de los modelos italianos y de otros autores del Siglo de Oro:

ejemplares

En las Novelas ejemplares el diálogo se sitúa en el centro del conflicto y contribuye a su resolución. Otros modelos contemporáneos de Cervantes no le conceden la misma importancia. Lope, sin ir más lejos, en las Novelas a Marica Leonarda, casi no cede la palabra a los personajes [...]. El diálogo es el motor propulsor de las tramas de las Novelas ejemplares (Martín Morán, 2014a: 47-48).



Más allá de las funciones narrativa y caracterizadora, el diálogo en las novelas breves de Cervantes cumple una función dramática, pues hace progresar el desarrollo de la trama. De este modo, según Martín Morán, «Cervantes recupera la relación entre la palabra de los personajes y la acción, característica del teatro, en la línea de la teoría aristotélica contemporánea sobre el diálogo» (Martín Morán, 2014a: 55).

Sobre la naturaleza mixta de la épica y de la novela, hay un consenso unánime en la crítica. Sin embargo, deberíamos plantearnos si la tragedia ática es realmente un género simple, puramente imitativo, o de alguna manera es también un género mixto. Basta leer una tragedia de Esquilo, Sófocles o Eurípides para darnos cuenta de que, más allá de los relatos iniciales que sitúan a los espectadores en el aquí y ahora dramáticos (con frecuencia en boca de un mensajero), la mayoría de los hechos en Edipo rey, por ejemplo, son contados por los personajes y pocos son los que de verdad se representan con acciones sobre el escenario (no olvidemos que el verbo δράω significa «hacer», y de ahí viene drama, «acción»), de una manera similar al relato en primera persona de las aventuras de Odiseo.

Por tanto, quizá sería preferible considerar los géneros históricos como un continuum sin solución. Este modelo nos haría consciente de que la categorización de un género como narrativo o dramático se basa en la prevalencia de uno de los modos de representación, la imitación dramática en la tragedia, el relato en novela.

El hecho de que la novela breve, como la novela extensa, sea un género mixto con un componente de imitación dramática no desdeñable, no solo por la funcionalidad de sus diálogos sino también por su presentación escénica, como apunta Baquero Goyanes y veremos más adelante, es el primer factor que facilita el acercamiento de la novela breve a la tragedia.

Extensión limitada

Pero no es el único, porque la extensión limitada es otra característica genérica compartida por la novela breve y la tragedia. Así aparece en la famosa definición de la Poética de Aristóteles:

περὶ τραγωδίας λέγωμεν ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας. ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης...

Hablemos de la tragedia, resumiendo de lo dicho hasta ahora la definición de su esencia. La tragedia es representación de una acción noble y acabada, con cierta extensión... (Arist. Po. 1449b).

La expresión «con cierta extensión» (μέγεθος ἐχούσης) cobra sentido si tenemos en cuenta que Aristóteles, por una parte, enfrenta tragedia y épica, y los más de quince mil hexámetros de la *Iliada* superan en diez veces a la mayor de las tragedias. Por otra parte, Aristóteles postula que la tragedia habría surgido como desarrollo de ciertos mimos improvisados, naturalmente de menor extensión (Arist. Po. 1449a). En este sentido, las denominaciones que utilizamos para referirnos al género (novella, novela corta, novela breve o short story), revelan que aceptamos, aunque sea implícitamente, ese principio aristotélico, como hizo Forster en su definición de novela, recogida por Baquero Goyanes (1988: 57): «obra de ficción, en prosa, de cierta extensión».

En las Jornadas del Proyecto Genus Novel celebradas en la Universidad Complutense este mismo año, me referí a la extensión que caracteriza a la novela breve con la conciencia de que no pueden establecerse límites precisos en la extensión de cuento, novela breve y novela, como señala Beltrán: «Ha habido una larga polémica a cerca de los límites que separan el cuento de la novela y, en especial, de la novela corta. Se ha querido cuantificar esos límites sin encontrar solución» (Beltrán, 2019: 22).

Una novela breve sería aquella que puede leerse de continuo, sin interrupciones o con unas interrupciones que no afectan a su recepción, una lectura concentrada en el tiempo, de la que depende sin duda el efecto estético de la novela breve, cuya «nota emocional es única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible», según apunta Baquero Goyanes (2001: 59-60).

Cervantes tenía plena conciencia de esos límites de la novela breve, pues al intercalar la novela de *El curioso impertinente* en la primera parte del *Quijote*, nos ofrece en el primer nivel diegético marcas temporales inequívocas. En el viaje de vuelta a la aldea, durante la sobremesa de la comida en la posada, surge un nuevo debate sobre los libros de caballería y el ventero saca algunos libros, entre los que se encuentra el manuscrito de *El curioso impertinente*. Comienza en ese punto la lectura de la novela en boca del cura, que se interrumpe brevemente con el episodio de

los odres de vino, y termina cuando llegan a la posada don Fernando y Luscinda, acompañados por dos criados. A partir de ese momento, se cuenta la resolución de las historias de los lazos de amor (don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda), lo cual «duró algún espacio» (473). Comienza el capítulo 36, con la reacción de Sancho al saber que Dorotea no es la princesa Micomicona. El cura propone «inventar otro designio» para llevar de vuelta a casa a don Quijote, pero don Fernando quiere que se mantenga el plan inicial y vayan todos juntos (477). Dorotea acepta seguir fingiendo ser la princesa Micomicona y dice: «Lo que resta es que mañana nos pongamos en camino, porque ya hoy se podrá hacer poca jornada» (479), es decir, empieza a caer la tarde.

Así pues, todos esos capítulos ocupan una sola tarde, dividida en dos partes bien proporcionadas: la primera dedicada al debate sobre los libros de caballería y a la lectura de *El curioso impertinente*; la segunda, a la resolución de la historia de los lazos de amor, con el intermedio humorístico del episodio de los odres de vino. El texto de *El curioso impertinente* ocupa 54 páginas en la edición de F. Rico, lo que conlleva una lectura en voz alta que dura aproximadamente el tiempo que Cervantes le atribuye en el primer nivel diegético.

Unidad de acción

Es evidente que la extensión limitada condiciona la unidad de acción y el cronotopo de la novela breve, rasgos que, como veremos, también la acercan a la tragedia. La crítica ha señalado repetidamente que los estrechos límites genéricos refuerzan la unidad de acción de la novela breve con respecto a la novela extensa. Su estructura debe ser simple y clara, fácilmente inteligible y precisa en los detalles. Evita las digresiones, porque importa más la trama principal y no necesita la variedad, imprescindible en una novela extensa. En palabras de García Gual,

La diferencia entre ambos tipos de relato [novela y novela breve] no estriba en una mera cuestión de tamaño; o, si así se prefiere, una cuestión de tamaño en una obra literaria no es una cuestión exterior, sino que determina su estructura, es decir, inseparablemente, su forma y contenido [...]. La novela breve, pariente joven del cuento, más social y sofisticada que aquél, y más efímera, tiene unos orígenes y unas

características específicas. [...]. Su estructura debe ser simple y precisa en sus detalles; mucho más clara y cerrada que en la novela. Su ritmo es rápido y decidido, frente a la lentitud y los meandros de ésta; no admite interludios ni digresiones; importa la trama en sí y no sus personajes (García Gual, 2008: 17-18).

Todo lo cual corrobora la definición de Goethe del género, recogida por Luis Beltrán en su *Anatomía de la novela*: ¿Qué es, después de todo, una novela —se refiere a novela corta— sino un suceso inusitado? Es evidente que la estructura simple de la novela breve, basada en un caso, la aproxima a la tragedia.

Cronotopo

Como señaló Bajtín, la *Odisea* puso la base del cronotopo de la épica helenístico-romana (*Argonáuticas* y *Eneida*), pero también de dos de los subgéneros de novela antigua: la novela griega, «novela de aventuras o de pruebas» (Bajtín, 2019: 289-310); y la novela latina, «novela costumbrista de aventuras» (Bajtín, 2019: 311-327). Al igual que la *Odisea*, ambos subgéneros se configuran a partir de un viaje que se alarga en el tiempo a través de extensos territorios. La importancia del viaje en la configuración de la novela es puesta de relieve por Beltrán: «el viaje ha dado vida a ciertos géneros literarios. Entre estos géneros se encuentra la novela» (Beltrán, 2015: 189).

Frente a estas vastas coordenadas espacio-temporales, la novela breve suele desarrollarse en un espacio cerrado, que puede ser más o menos grande, pero cuyos límites son precisos: por ejemplo, la Florencia de *El Curioso impertinente*. En el mismo sentido, Punto omega de DeLillo presenta dos espacios: la ciudad y el desierto, pero se elide cualquier viaje entre esos dos espacios. Esta ausencia o elisión del viaje no excluye el movimiento, pero los personajes de la novela breve no viajan, sino que deambulan, como ya señaló Pabst a propósito de las Novelas Ejemplares: lo que une a todas es el deambular de sus personajes, «un desatino, un andar perdido, un caminar a ciegas o a tientas, una búsqueda incesante» (Pabst, 1972: 229-230).

En este sentido, la novela breve está más cerca de la *Iliada* y de la tragedia que de la *Odisea*. La *Iliada* se desarrolla en un espacio bien

delimitado (Troya e Ilión) durante un tiempo también limitado (algo más de dos semanas), frente a los diez años y la vasta geografía de la *Odisea*.

Anagnórisis

El cronotopo, por otra parte, determina el medio con el que se produce ~~anagnórisis~~, que es uno de los pilares que comparten novela y tragedia, como ha señalado Ruiz-Montero (2003: 49). Frecuentemente en la novela extensa, el personaje alcanza la anagnórisis después de un largo viaje: «El viaje es un símbolo extraordinariamente fértil en la literatura [...]. El viaje suele dar lugar a un salto en el estado de conciencia» (Beltrán, 2019: 40). Por el contrario, en la novela breve y en la tragedia, la anagnórisis se produce como una consecuencia necesaria de la resolución del nudo de la trama: piénsese en el cambio de conciencia de Anselmo (*El curioso impertinente*) o de Cañizares (*El celoso extremeño*) provocado por la resolución de la trama, similar a las anagnórisis de Áyax y de Edipo.

la anagnóris

Las estructuras novelescas de Baquero Goyanes

En resumen, estos elementos de la novela breve (su naturaleza mixta con un componente mimético importante; la extensión limitada y su recepción; la unidad de acción reforzada; la limitación precisa de espacio y tiempo; y la anagnórisis que se origina en la resolución de la trama) son rasgos que aproximan la novela breve a la tragedia.

Ahora bien, Baquero Goyanes fue más allá del mero análisis de los elementos novelescos tomados aisladamente, para ofrecernos una teoría que deja patente las funciones de esos mismos elementos. En primer lugar, Baquero Goyanes se preguntó cuáles era los factores estructurales que justifican la aproximación novela-teatro (Baquero Goyanes, 2001: 43 y 82). Naturalmente, el más evidente de estos factores es el diálogo, que da origen a la estructura dialogada de la novela. Baquero Goyanes señala que, en Réquiem para una mujer de Faulkner, «el diálogo no hace más que verificar y acentuar, con la retórica adecuada, la índole trágica de la novela» (Baquero Goyanes, 2001: 47).

Junto al diálogo, el monólogo interior en sus distintas variantes (Joyce, Mann, etc.), y las «subconversaciones» son elementos estructurales que acercan novela en general y teatro.

Sin embargo, una «novela dramática» no tiene que adoptar necesariamente una estructura dialogada (Baquero Goyanes, 2001: 57). Para Baquero Goyanes, «una novela dramatizada será aquella [...] que se caracteriza por la presentación escénica» (Baquero Goyanes 2001: 65), en el sentido que le atribuía Norman Friedmann. En la novela, hay momentos en los que las palabras y los gestos se nos ofrecen dramatizados directamente (scene); y otros momentos que suponen un resumen realizado por el narrador (panorama). La técnica del panorama o summary se indentificaría con el contar, y la técnica de la scene con el mostrar o presentar (Baquero Goyanes, 2001: 67).

Por otra parte, Baquero Goyanes recoge las categorías de Edwin Muir, quien distingue tres tipos universales de novelas: la novela dramática, la novela de caracteres, y la novela crónica.

La «novela de caracteres» no posee una acción definida, una trama, un argumento hacia cuyo desenlace todo se mueve. [...]. En la «novela dramática» los caracteres y la trama son, en cierto modo, inseparables. Las cualidades asignadas a los caracteres determinan la acción, y la acción va cambiando progresivamente a los caracteres. En la «chronicle» [...] se nos suele ofrecer una amplia descripción de la vida a través del tiempo y el espacio (Baquero Goyanes, 2001: 68).

Ed. Muir además relaciona la novela de caracteres con la comedia y la dramática con la tragedia, y contrapone el «plot» expansivo propio de la novela de caracteres al «plot» intensivo de la novela dramática. Con ello hace evidente que el adjetivo «dramático» aplicado a la novela ha de entenderse como «indicador de una tensión, del desarrollo de una trama, no existente con la misma categoría y densidad en la novelad de caracteres» (Baquero Goyanes, 2001: 69). Así, en el *Quijote* (novela de caracteres):

La trama podría haber sido otra, distintas las aventuras vividas por el hidalgo y su escudero. Lo esencial es que éstos fueran siempre los que vivieran tales o cuales episodios. Por el contrario, en cualquiera de las típicas «novelas dramáticas» que Muir cita, resulta inimaginable el desarrollo de un conflicto distinto al allí presentado, puesto que de él procede toda la fuerza emocional y estética de esos relatos (Baquero Goyanes, 2001: 70).

este párrafo
es cita

el caso

Así pues, la novela con estructura dramática suele presentar un «plot» intensivo, que la vincula naturalmente con la tragedia, como es ~~caso~~ de *El curioso impertinente* o *El celoso extremeño*. Por el contrario, la novela extensa desde su origen griego se organiza con una estructura episódica (García Gual, 1972: 139), que se contrapone a la acción única de la novela breve, como hemos visto antes (§ 3).

La estructura episódica es un rasgo compartido por la novela extensa y la épica, como apunta Baquero Goyanes (2002: 37-39). No quiere decir esto que la unidad de acción no pueda existir en una narración larga: por ejemplo, la *Odisea* trata de la vuelta de la Odiseo a su patria, pero esa unidad es una especie de hilo conector de lo que en realidad es un relato predominantemente episódico, como ocurre en el *Quijote*. Baquero Goyanes señaló este mismo fenómeno en la *Recherche proustiana* (Baquero Goyanes, 2001: 40).

Según Baquero Goyanes, los géneros extensos tienden, por la ley épica, a demorarse en el relato de las partes, que son mucho más independientes que en el drama, lo que a su vez lleva a las estructuras episódicas de la *Odisea*, la *Divina Comedia* o el *Quijote* (Baquero Goyanes, 2001: 30-31). Este tipo de estructura episódica se organiza frecuentemente a partir de un viaje, que ofrece el contacto con nuevos personajes y nuevas posibilidades novelescas. Concluye Baquero Goyanes:

El viaje es, pues, un motivo y hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica (Baquero Goyanes, 2001: 32-33).

Por otra parte, Baquero Goyanes vincula la estructura del viaje con la búsqueda típica del *Bildungsroman*: «uno de los esquemas prototípicos de la novela [...] es el del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo; frecuentemente ha de ir en busca de su nombre, de su padre [...]» (Baquero Goyanes, 2001: 34). En la *Telemaquia* (viaje de Telémaco al continente en busca de su padre), que ocupa los cuatro primeros cantos de la *Odisea*, encontramos el modelo del *Bildungsroman* en tanto búsqueda del propio origen, un viaje que provoca un cambio de conciencia del protagonista, rasgo definidor del subgénero y que ejemplifica a la perfección el *Wilhelm Meister* de Goethe.



Baquero Goyanes da un paso más y equipara la estructura episódica, más o menos ligada al viaje, a la estructura abierta (Baquero Goyanes, 2001: 191), que se produce cuando los autores novelan sin saber qué rumbo tomará su relato, ni hasta dónde llegará su invención (2001: 195). Por el contrario, un final fijado desde el principio daría como resultado una estructura cerrada (Baquero Goyanes, 2001: 195). De manera consecuente con la lógica de su análisis, Baquero Goyanes vuelve a la imbricación de género y estructura enunciada al principio:

Podríamos pensar, en consecuencia, que la estructura cerrada se daba, en tal época [Siglo de Oro], en la «novela» según era cultivada y titulada entonces; en tanto que las narraciones extensas, para las que no existía denominación fija —se empleaba, por ejemplo, «historia» [...]— solían caracterizarse por la «estructura abierta». La «historia» podía acomodarse al ritmo de la vida, al no verse constreñida por las limitaciones en la extensión que eran connaturales a la «novela» y que consiguientemente, tendían a «cerrarla» (Baquero Goyanes, 2001: 203).



En resumen, la novela breve por los límites de su extensión tiende al tipo de estructura cerrada que caracteriza a la tragedia. Sin embargo, después de haber subsumido las afinidades de novela breve y tragedia en su teoría de las estructuras novelescas, Baquero Goyanes da un último paso para esclarecer la diferencia de novela y novela breve:



Y sin embargo la diferencia radical entre uno y otro género reside en algo más que un mayor o menor número de páginas. Posiblemente es la índole de los temas, más que las dimensiones, lo que podría servir de clave con que diferenciar la novela del cuento y de la novela corta. [...]. La emoción estética proporcionada por la novela corta y por el cuento es de signo distinto a la entrañada en la novela. En el cuento y en la novela corta, la nota emocional es única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible (Baquero Goyanes, 2001: 59-60).

La apreciación de Baquero Goyanes no puede ser más acertada: el efecto estético resultante es la clave que diferencia novela y novela breve. Ahora bien, podríamos prestar atención también a la intención autorial y preguntarnos si una novela extensa y una novela breve pretenden el





mismo objetivo, y encontraríamos una segunda clave para diferenciar los dos géneros. En última instancia, el autor de una obra narrativa extensa (el aedo que unificó la *Odisea* en el siglo VI, Virgilio, Dante o Cervantes) pretenden crear un mundo completo y, para cumplir ese objetivo, necesita la extensión no limitada del relato y el vasto cronotopo que se sustenta en el viaje y que da lugar a una estructura episódica y abierta. Por el otro lado, el autor de una novela breve no quiere crear un mundo completo, sino narrar un solo caso y para ello, como la tragedia, requiere brevedad, un cronotopo limitado y una estructura dramáticamente bien cerrada, como la tragedia.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M. (2019): *La novela como género literario*, ed. L. Beltrán Almería, trad. C. Ginés. Zaragoza, Editorial Universidad Nacional (Costa Rica), Prensas de la Universidad de Zaragoza y Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- BAQUERO GOYANES, M. (1950): «La novela y sus técnicas», *Arbor*, 16, pp. 169-186.
- (1988): *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia, Universidad de Murcia.
- (2001): *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Editorial Castalia.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (1997): «El cuento como género literario». En Fröhlicher P. y Güntert G. (eds.): *Teoría e interpretación del cuento*. Zúrich, Peter Lang, pp. 17-32.
- (1998): «El debate sobre el género en la novela antigua». En C. Schrader, C. Jordán y J.A. Beltrán (eds.): *ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΟΣ*. Estudios en homenaje al Profesor Serafín Agud con motivo de su octogésimo aniversario. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 259-278.
- (2015): *Simbolismo y Modernidad*. Mérida (Yucatán), Secretaría de la cultura y las artes de Yucatán.
- (2017): *Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona, Calambur.
- (2019): «La novela, género literario». En *Letras*, 66, pp. 13-45.
- BURNET, J. (1903): *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- CERVANTES, M. (2001): *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (ed). Barcelona, Editorial Crítica.
- EGGERS LAN, C. (1986): *Platón. Diálogos IV. República*. Madrid, Gredos.



- EIKHENBAUM, B. (1965): «Sur la théorie de la prose». En Todorov, T. (ed.): *Théorie de la Littérature*. París, Seuil.
- GARCÍA BLANCO, J. y MACÍA APARICIO, L. (1991): *Homero, Iliada I*. Madrid, Alma Mater CSIC.
- GARCÍA GUAL, C. (1972): «Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina». En *Faventia*, 1, pp. 135-153.
- (2004): *Homero. Odisea*. Madrid, Alianza.
- (2008): *Las primeras novelas*. Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, V. (1992): *Poética de Aristóteles*. Madrid, Gredos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996): *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T. (1972): «Breve introducción a la problemática de los géneros literarios: su clasificación en la Antigüedad clásica», *Cuadernos de filología clásica*, 4, pp. 213-238.
- MARTÍN MORÁN, J. M. (2014a): «Aspectos del diálogo en las Novelas ejemplares». En Carrascón, G. y Capra, D. (eds.): «Deste artefice». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinato en IV centenario de las Novelas ejemplares*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 45-59.
- (2014b): «El diálogo en el Quijote. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes». En Martínez Mata, E. y Fernández Ferreiro, M. (eds.): *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 65-103.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (2017): *Obras completas Tomo II, Volúmenes I-II. Orígenes de la novela*, edición de R. Gutiérrez y B. Rodríguez. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria y Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- PABST, W. (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid, Gredos.
- RHODE, E. (1914): *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig, Breitkopf und Härtel Verlag.
- ROSENMEYER, Th. G. (1969): *The Green Cabinet*. Berkeley, University of California Press.
- RUIZ-MONTERO, C. (2003): «The Rise of the Greek Novel». En Schmeling, G. (ed.): *The Novel in the Ancient World*, Leiden, Brill, pp. 29-85.
- (2006): *La novela griega*. Madrid, Síntesis.
- SALMERÓN, M. (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- SPANG, K. (1996): *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis.