

GRÁFICOS, MAPAS, ÁRBOLES

Modelos abstractos para la historia literaria I

El que sigue es el primero de tres artículos interconectados, con el propósito común de delinear una transformación en el estudio de la literatura. La literatura, el antiguo territorio; pero en su interior, un giro desde la lectura detallada de los textos individuales a la elaboración de modelos abstractos. Los modelos derivan de tres disciplinas –la historia cuantitativa, la geografía y la teoría evolutiva: gráficos, mapas y árboles– que han experimentado poca o ninguna interacción con la crítica literaria, pero que tienen muchas cosas que enseñarnos, y podrían cambiar nuestra forma de trabajar¹.

I

El viejo paradigma histórico, escribe Krzysztof Pomian, «dirigía la mirada del historiador hacia acontecimientos extraordinarios [...] los historiadores se parecían a los coleccionistas: ambos recogían sólo objetos raros y curiosos, desechando todo lo que pareciera banal, diario, normal»². Lo que cambió la situación, continúa Pomian, fue el paso «de los acontecimientos excepcionales a la gran masa de hechos» introducida por la escuela de los Annales, y el presente artículo intenta imaginar qué ocurriría si también nosotros cambiáramos nuestro centro de atención de los textos excepcionales a «la gran masa de los hechos [literarios]». Es una idea que se me ocurrió hace unos años, cuando el estudio de las bibliografías nacionales me hizo darme cuenta de en qué mínima fracción del campo literario trabajamos todos nosotros: un canon de doscientas novelas, por ejemplo, parece muy grande para la Gran Bretaña del siglo XIX (y es mucho mayor que el actual), pero sigue siendo menos del 1 por 100 de las novelas que de hecho se publicaron: veinte mil, treinta mil, más, nadie lo sabe realmente; y la lectura atenta no nos va

¹ Los artículos se concibieron por primera vez en el Wissenschaftskolleg de Berlín y se presentaron en una versión inicial en las Conferencias Beckman de Berkeley, y después en otras partes. Mi agradecimiento a las múltiples personas que me han ayudado a aclarar mis ideas.

² KRYSZTOF POMIAN, «L'histoire, des structures», en Jacques LE GOFF, Roger CHARTIER y Jacques REVEL (eds.), *La nouvelle histoire*, París, 1978, pp. 115-116.

a ayudar aquí, pues a novela por día, todos los días del año, necesitaríamos aproximadamente un siglo... Y además, un campo de esta extensión no puede entenderse sumando diferentes conocimientos sobre casos individuales, porque *no es* una suma de casos individuales: es un sistema colectivo, que debería captarse como tal, como un todo; y los gráficos que siguen son una forma de comenzar a hacer esto. O como lo explicó Fernand Braudel en la conferencia sobre historia que pronunció ante sus compañeros del campo de prisioneros alemán cercano a Lübeck:

Un número increíble de datos, siempre girando, dominan y determinan cada existencia individual: incertidumbre, por consiguiente, en el ámbito de la historia individual; pero en el de la historia colectiva [...] simplicidad y congruencia. La historia es, de hecho, «una pobrecita ciencia conjetural» cuando selecciona a los individuos como sus objetos [...] pero mucho más racional en sus procedimientos y resultados, cuando examina grupos y repeticiones³.

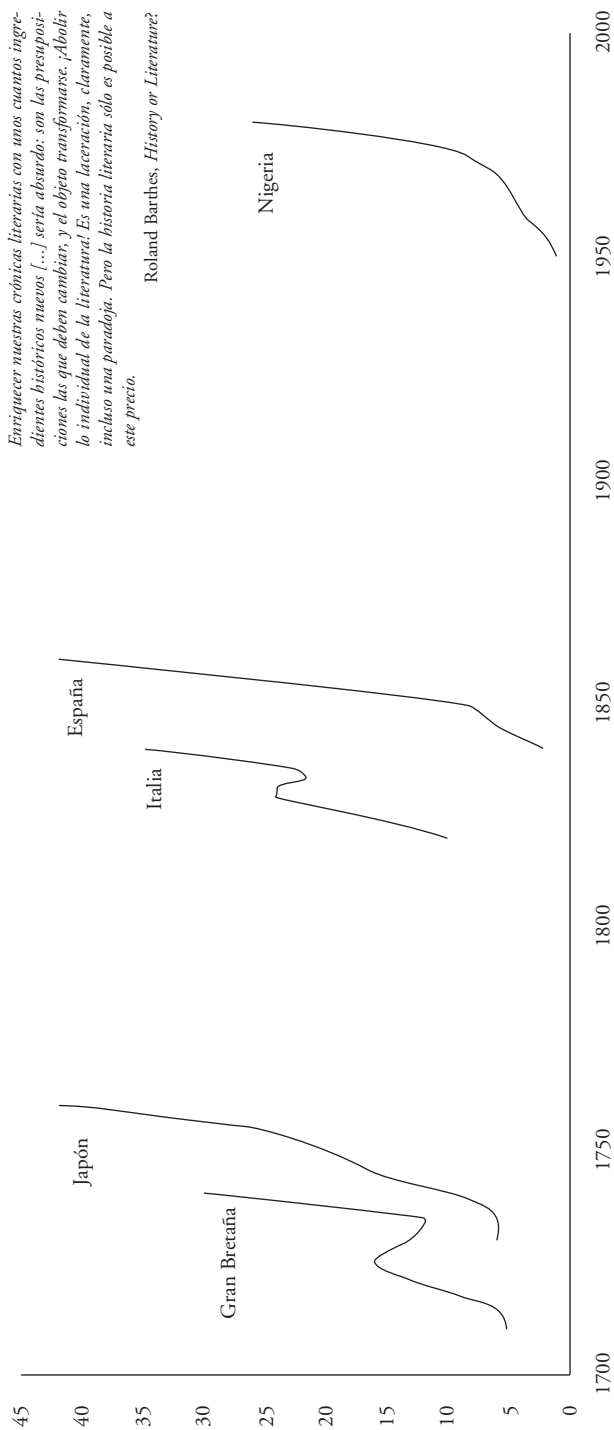
Una historia literaria más racional. Ésa es la idea.

II

El estudio cuantitativo de la literatura puede adoptar varias formas diferentes: desde la estilística computacional a las bases de datos temáticas, la historia del libro, y más. Por razones de espacio, me limitaré a la historia de los libros, basándome en el trabajo originalmente realizado por McBurney, Beasley, Raven, Garside y Block para Gran Bretaña; Angus, Mylne y Frautschi para Francia; Zwicker para Japón; Petersen para Dinamarca; Ragone para Italia; Martí-López y Santana para España; Joshi para India y Griswold para Nigeria. Y menciono estos nombres desde el principio porque el trabajo cuantitativo es una verdadera *cooperación*: no sólo en el sentido pragmático que siempre hace falta para recopilar los datos, sino también porque dichos datos son idealmente independientes de cualquier investigador individual, y por consiguiente pueden ser compartidos por otros y combinados de más de una manera. La figura 1, que registra gráficamente el despegue de la novela en Gran Bretaña, Japón, Italia, España y Nigeria, es un ejemplo al respecto. Véase lo similares que son esas formas: cinco países, tres continentes, más de dos siglos de separación, y es realmente el mismo patrón, la misma y vieja metáfora del «ascenso» de la novela cobra vida: en aproximadamente veinte años (en Gran Bretaña, 1720-1740; Japón, 1745-1765; Italia, 1820-1840; España, 1845 hasta comienzos de la década de 1860; Nigeria, 1965-1980), el gráfico salta de cinco-diez nuevos títulos por año, lo que significa una nueva novela cada uno o dos meses, a una nueva novela *por semana*. Y en este punto, el horizonte de la lectura de novelas cambia. Es decir,

³ Fernand BRAUDEL, «L'histoire, mesure du monde», *Les Ecrits de Fernand Braudel*, vol. II, París, 1997.

FIGURA 1. El ascenso de la novela, siglos XVIII a XX



Enriquecer nuestras crónicas literarias con unos cuantos ingredientes históricos nuevos [...] sería absurdo: son las presuposiciones las que deben cambiar, y el objeto transformarse. ¡Abolir la individualidad de la literatura! Es una laceración, claramente, incluso una paradoja. Pero la historia literaria sólo es posible a este precio.

Roland Barthes, *History or Literature?*

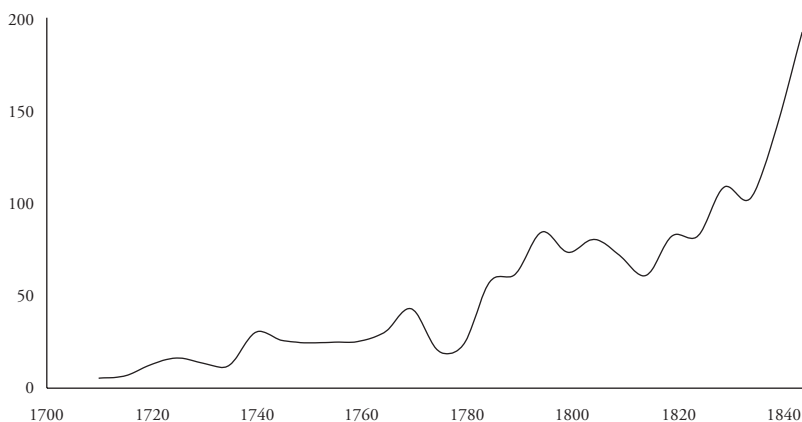
Novelas nuevas por año, media quinquenal. Fuentes: para Reino Unido, W. H. MCBURNEY, *A Check List of English Prose Fiction, 1700-39*, Cambridge, Massachusetts, 1960 y J. C. BEASLEY, *The Novels of the 1740s*, Athens, Georgia, 1982; ambas revisadas parcialmente en James RAVEN, *British Fiction 1750-1770: A Chronological Check-List of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, Londres, 1987; para Japón, Jonathan ZWICKER, «El lungo Ottocento del romanzo giapponese», en *Il romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, Turín, 2002; para Italia, Giovanni RAGONE, «Italia 1815-70», en *Il romanzo*, vol. III; para España, Elisa MARTÍ-LÓPEZ y Mario SANTANA, «Spagna 1843-1900», *Il romanzo*, vol. III; para Nigeria, Wendy GRISWOLD, «Nigeria 1950-2000», *Il romanzo*, vol. III.

mientras sólo se publican un puñado de textos al año, la novela es una mercancía inestable: desaparece durante largos periodos de tiempo y no puede realmente exigir la lealtad del público lector; se parece más a una moda que a un género literario. Con un nuevo texto semanal, sin embargo, la novela se convierte en el gran oxímoron moderno de la *novedad regular*: lo inesperado que los consumidores esperan tan a menudo y con tanta ansiedad que ya no pueden vivir sin ello. La novela «se convierte en una necesidad vital», por parafrasear un libro de William Gilmore-Lehne, y las jeremiadas que inmediatamente se multiplican a su alrededor –las novelas hacen que los lectores se vuelvan perezosos, disolutos, díscolos, insubordinados: exactamente igual que el cine dos siglos más tarde– son el signo de su triunfo simbólico.

III

El ascenso de la novela, por consiguiente; o, mejor, *un* ascenso en una historia que había comenzado muchos siglos antes y que experimentará otras varias aceleraciones, como se deduce claramente de los datos sobre la publicación de novelas nuevas en Gran Bretaña entre 1710 y 1850 (figura 2). Aquí, parecen sobresalir tres fases, cada una subdividida en un primer periodo de rápido crecimiento y un segundo momento de estabilización, y cada una modificando de manera específica la función social de la novela. La primera fase, desde 1720 hasta aproximadamente 1770, es la analizada aquí: un salto en 1720-1740 y una consolidación en las décadas siguientes. En la segunda fase, que abarca desde 1770 a aproximadamente 1820, el mayor aumento en el número de nuevos títulos provoca por su parte una reorientación drástica de los públicos hacia el presente. Hasta entonces, quiero decir, la lectura «extensiva» tan típica de la novela –leer muchos textos una vez y de manera superficial, en lugar de pocos textos a menudo y de manera intensiva– superaría fácilmente la producción anual de títulos, forzando a los lectores a volver al pasado en busca de (buena parte de) su entretenimiento: todo tipo de reimpressiones y condensaciones de los libros más vendidos del siglo XVIII, tanto británicos como extranjeros, más los viejos, e incluso los pocos clásicos antiguos del género. Pero a medida que el total de nuevas novelas se dobla respecto a la fase anterior –80 en 1788; 91 en 1796; 111 en 1808– la popularidad de los libros viejos se hunde repentinamente y las audiencias novelísticas se centran de manera resuelta (e irreversible) en cada temporada⁴.

⁴ «En Italia –escribe Giovanni Ragone– en los primeros veinte años del siglo XIX desaparecen prácticamente todos los éxitos de ventas del siglo anterior», «Italia 1815-1870», en *Il romanzo*, vol. III, pp. 343-354. Un cambio similar parece ocurrir en Francia, donde, sin embargo, la cesura de la revolución ofrece una explicación alternativa y muy convincente. La «condición pasada del pasado» es por supuesto el mensaje clave de los dos géneros –novelas góticas y después históricas– más responsables del giro al presente.

FIGURA 2. *Los tres ascensos de la novela británica*

Nuevas novelas por año, media quinquenal. Fuentes: W. H. McBurney, *A Check List of English Prose Fiction, 1700-39*, cit.; J. C. Beasley, *The Novels of the 1740s*, cit.; J. Raven, *British Fiction 1750-70*, cit.; Peter GARSIDE, James RAVEN y Rainer SCHÖWERLING (eds.), *The English Novel 1770-1829*, 2 vols., Oxford, 2000; Andrew BLOCK, *The English Novel, 1740-1850*, Londres, 1961.

En la tercera fase, que comienza hacia 1820 y que desafortunadamente sólo puedo seguir durante los primeros treinta años, cambia la *composición interna* del mercado. Hasta entonces, el lector típico de novelas había sido un «generalista»; alguien «que lee absolutamente todo, al azar», como escribió Thibaudet con un toque de desprecio en *Le liseur de romans*⁵. Ahora, sin embargo, el crecimiento del mercado crea todo tipo de nichos para lectores y géneros «especialistas» (relatos náuticos, novelas de caza, historias de colegio, *mystères*): los libros destinados a los trabajadores urbanos en la segunda mitad del siglo XIX, o a los niños, y después a las niñas, en la siguiente generación, son simplemente los ejemplos más visibles de este proceso más amplio, que culmina con el cambio de siglo en los supernichos de narrativa detectivesca y después de ciencia ficción.

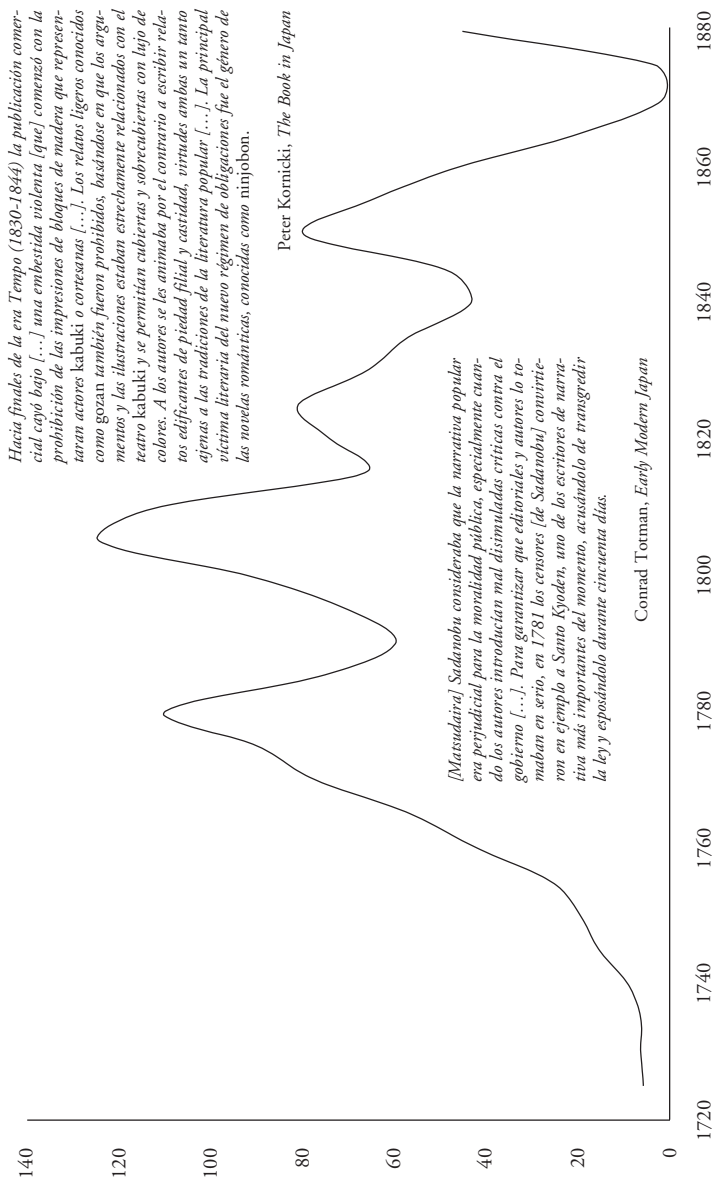
Los modelos abstractos para la historia literaria... y ciertamente tenemos abstracción aquí (¿dónde están *Pamela*, *The monk*, *The wild Irish girl*, *Persuasion*, *Oliver Twist*? Cinco puntos diminutos en el gráfico de la figura 2). Pero los gráficos no son *modelos*; no son versiones simplificadas de una estructura teórica como lo serán los mapas y (especialmente) los árboles evolutivos de los próximos dos artículos. La investigación cuantitativa proporciona un tipo de datos que es idealmente independiente de las interpretaciones, como he dicho antes, y ése, por supuesto, también es su límite: proporciona *datos*, no interpretación. El que la figura 2

⁵ Albert THIBAUDET, *Il lettore di romanzi* [1925], Nápoles, 2000, p. 49.

muestre un primer «ascenso» (cuando la novela se convierte en una necesidad vital), y después un segundo (el cambio del pasado al presente), y finalmente un tercero (la multiplicación de los nichos de mercado), me parece una buena explicación de los datos, pero ciertamente dista mucho de ser inevitable. Los datos cuantitativos nos pueden decir cuánto Gran Bretaña produjo una nueva novela mensual o semanal o diaria, o cada hora si queremos, pero dónde radican los puntos de inflexión a lo largo del continuo –y por qué– es algo que debe decidirse sobre una base distinta.

IV

Un ascenso –múltiple– de la novela. Pero con un giro interesante, que es particularmente visible en el caso japonés de la figura 3: tras el ascenso desde una novela mensual a mediados de la década de 1740 a una semanal veinte años después (e incluso más en los años siguientes: entre 1750 y 1820, de hecho, se publican muchas más novelas en Japón que en Gran Bretaña; ¡un hecho que merece una buena explicación!), se producen varias disminuciones igualmente rápidas en 1780-1790, en las décadas de 1810 a 1830 y en 1860-1870. La caída de la novela. Y la razón de estas disminuciones parece ser siempre la misma: la política; una censura directa y virulenta durante los periodos Kansei y Tempo y una influencia indirecta en los años que conducen a la restauración Meiji, cuando no se produjo una represión específica del comercio de libros y la crisis se debió probablemente a una disonancia más general entre el ritmo de la crisis política y la escritura de novelas. Lo mismo ocurre en Dinamarca durante las guerras napoleónicas (figura 4), o en Francia e Italia (mejor, Milán) en situaciones comparables (figura 5): después de 1789, la publicación de novelas francesas cae aproximadamente un 80 por 100; después de la primera guerra del Risorgimento, la disminución en Milán es aproximadamente del 90 por 100, con una publicación de sólo tres novelas en el transcurso de 1849, frente a las 43 de 1842. La única excepción que conozco a este patrón es la importación de libros británicos a India plasmada por Priya Joshy (figura 6), que aumenta drásticamente después de la rebelión de 1857; pero como señala Joshi, la lógica de una relación colonial se invierte, y el punto máximo es un signo de que el Reino Unido está acelerando repentinamente el ritmo de la hegemonía simbólica; después, una vez superada la crisis, el flujo retorna a los niveles anteriores a 1857.

FIGURA 3. *La caída de la novela: Japón*

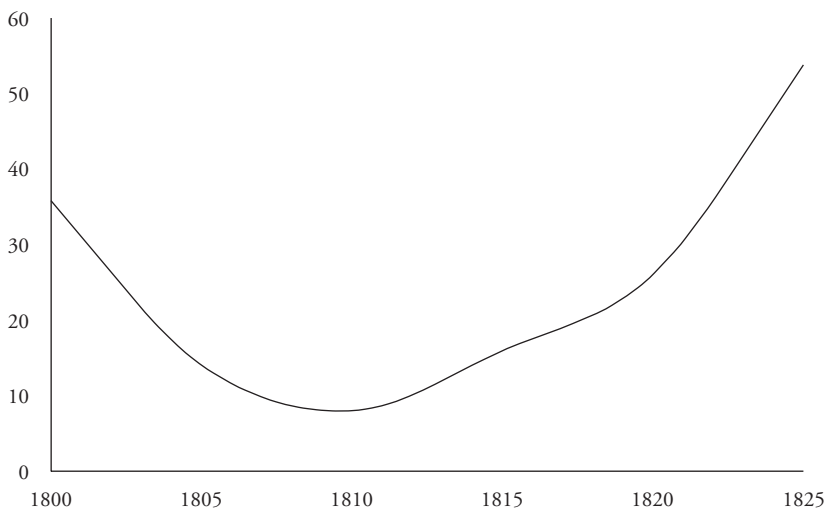
Hacia finales de la era Tempo (1830-1844) la publicación comercial cayó bajo [...] una embestida violenta [que] comenzó con la prohibición de las impresiones de bloques de madera que representaran actores kabuki o cortesanas [...]. Los relatos ligeros conocidos como gozan también fueron prohibidos, basándose en que los argumentos y las ilustraciones estaban estrechamente relacionados con el teatro kabuki y se permitían cubiertas y sobrecubiertas con tigo de colores. A los autores se les animaba por el contrario a escribir relatos edificantes de piedad filial y castidad, virtudes ambas un tanto ajenas a las tradiciones de la literatura popular [...]. La principal víctima literaria del nuevo régimen de obligaciones fue el género de las novelas románticas, conocidas como *ninjōbon*.

Peter Kornicki, *The Book in Japan*

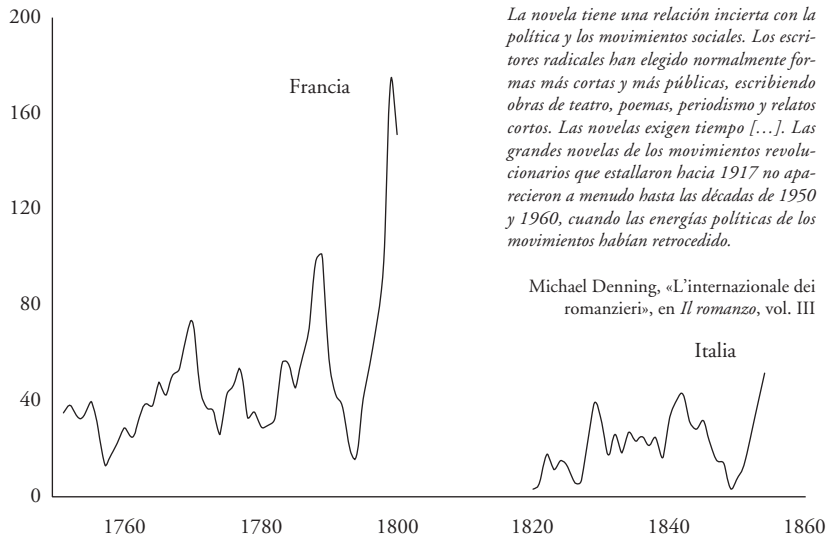
[*Matsudaira*] *Sadanobu* consideraba que la narrativa popular era perjudicial para la moralidad pública, especialmente cuando los autores introducían mal disimuladas críticas contra el gobierno [...]. Para garantizar que editoriales y autores lo tomaban en serio, en 1781 los censores [de *Sadanobu*] convirtieron en ejemplo a Sano Kyoden, uno de los escritores de narrativa más importantes del momento, acusándolo de transgredir la ley y esposándolo durante cincuenta días.

Conrad Totman, *Early Modern Japan*

Nuevas novelas por año, media quinquenal. Fuente: Jonathan Zwicker, «Il lungo Ottocento del romanzo giapponese», cit. Véase también Conrad Totman, *Early Modern Japan*, Berkeley, 1993; Peter Kornicki, *The Book in Japan*, Leiden, 1998.

FIGURA 4. *La caída de la novela: Dinamarca*

Nuevas novelas por año, media quinquenal. Fuente: Erland MUNCH-PETERSEN, *Die Übersetzungsliteratur als Unterhaltung des romantischen Lesers*, Wiesbaden, 1991.

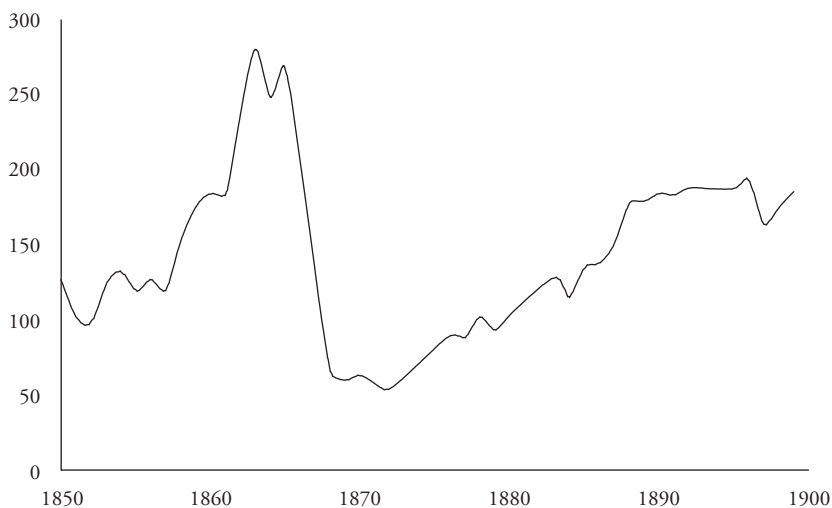
FIGURA 5. *La caída de la novela: Francia, Italia*

La novela tiene una relación incierta con la política y los movimientos sociales. Los escritores radicales han elegido normalmente formas más cortas y más públicas, escribiendo obras de teatro, poemas, periodismo y relatos cortos. Las novelas exigen tiempo [...]. Las grandes novelas de los movimientos revolucionarios que estallaron hacia 1917 no aparecieron a menudo hasta las décadas de 1950 y 1960, cuando las energías políticas de los movimientos habían retrocedido.

Michael Denning, «L'internazionale dei romanzieri», en *Il romanzo*, vol. III

Italia

Nuevas novelas por año, media quinquenal. Fuentes: para Francia, Angus MARTIN, Vivienne G. MYLNE y Richard FRAUTSCHI (eds.), *Bibliographie du genre romanesque français 1715-1800*, París, 1977; sobre Milán: Giovanni RAGONE, «Italia 1815-1870», en *Il romanzo*, vol. III, y *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento*, Milán, 1991.

FIGURA 6. *Importaciones de libros a India*

Miles de libras esterlinas. Fuente: Priya JOSHI, *In Another Country: Colonialism, Culture, and the English Novel in India*, Nueva York, 2002.

V

Una antipatía entre la política y la novela. Aun así, sería extraño que *todas* las crisis de la producción novelística tuvieran origen político: el descenso francés de la década de 1790 fue agudo, cierto, pero había habido otros en las décadas de 1750 y 1770, como los ha habido, por ejemplo, en Gran Bretaña, a pesar de su mayor estabilidad institucional. Las guerras americana y napoleónicas quizás hayan influido en las caídas bruscas de 1775-1783 y 1810-1817 (claramente visibles en la figura 2), escriben Raven y Garside en sus espléndidos estudios bibliográficos; pero después añaden al factor político «una década de novelas mal producidas», «reimpresiones», la posible «mayor popularidad relativa [...] de otras formas de narrativa», el elevado precio del papel⁶... Y a medida que se multiplican las posibles causas uno se pregunta: ¿qué estamos intentando explicar aquí, dos *acontecimientos individuales independientes* o dos momentos *de un patrón recurrente de altos y bajos*? Porque si los descensos son acontecimientos individuales, entonces buscar las causas individuales (Napoleón, reimpresiones, el precio del papel, lo que sea) tiene

⁶ James RAVEN, «Historical Introduction: The Novel Comes of Age», y Peter GARSIDE, «The English Novel in the Romantic Era: Consolidation and Dispersal», en P. GARSIDE, J. RAVEN y R. SCHÖWERLING (eds.), *The English Novel 1770-1829*, 2 vols., Oxford, 2000; vol. I, p. 27, y vol. II, p. 44.

perfecto sentido; pero si forman parte de un patrón, entonces lo que debemos explicar es *el patrón completo*, no sólo una de sus fases.

El patrón completo; o, como dirían algunos historiadores, el ciclo completo: «Ha surgido una idea cada vez más clara [...] de la multiplicidad del tiempo», escribe Braudel en el ensayo sobre la *longue durée*.

La historia tradicional, con su preocupación por el periodo de tiempo breve, por el individuo y el acontecimiento, nos acostumbró hace tiempo al apresurado, dramático, entrecortado apuro de su narración [...]. La nueva historia económica y social pone el movimiento cíclico al frente de su investigación [...], grandes secciones del pasado, de diez, veinte, cincuenta años por tramo [...]. Mucho más allá de esto [...] encontramos una historia capaz de atravesar distancias aún mayores [...] que deben medirse en siglos [...], el periodo de tiempo largo, incluso muy largo, la *longue durée*⁷.

Acontecimiento, ciclo, *longue durée*: tres marcos temporales que han disfrutado de una atención desigual en los estudios literarios. La mayoría de los críticos se encuentran perfectamente cómodos con el primero, el ámbito circunscrito del acontecimiento y del caso individual; la mayoría de los teóricos se encuentran cómodos con el extremo opuesto del espectro temporal, en el periodo muy largo de estructuras casi invariables. Pero el nivel intermedio ha permanecido un tanto inexplorado por los historiadores literarios; y ni siquiera se trata de que no trabajemos dentro de ese marco temporal, es que aún no hemos comprendido plenamente su especificidad: me refiero al hecho de que los ciclos constituyen *estructuras temporales dentro del flujo histórico*. Ésa es después de todo la lógica oculta que subyace a la tripartición de Braudel: el intervalo corto es todo flujo y carece de estructura, la *longue durée* es toda estructura y carece de flujo y los ciclos son el país fronterizo –inestable– entre ellos. Estructuras, porque introducen la repetición en la historia y, por consiguiente, la regularidad, el orden, el patrón; y temporales, porque son breves (diez, veinte, cincuenta años, depende de la teoría).

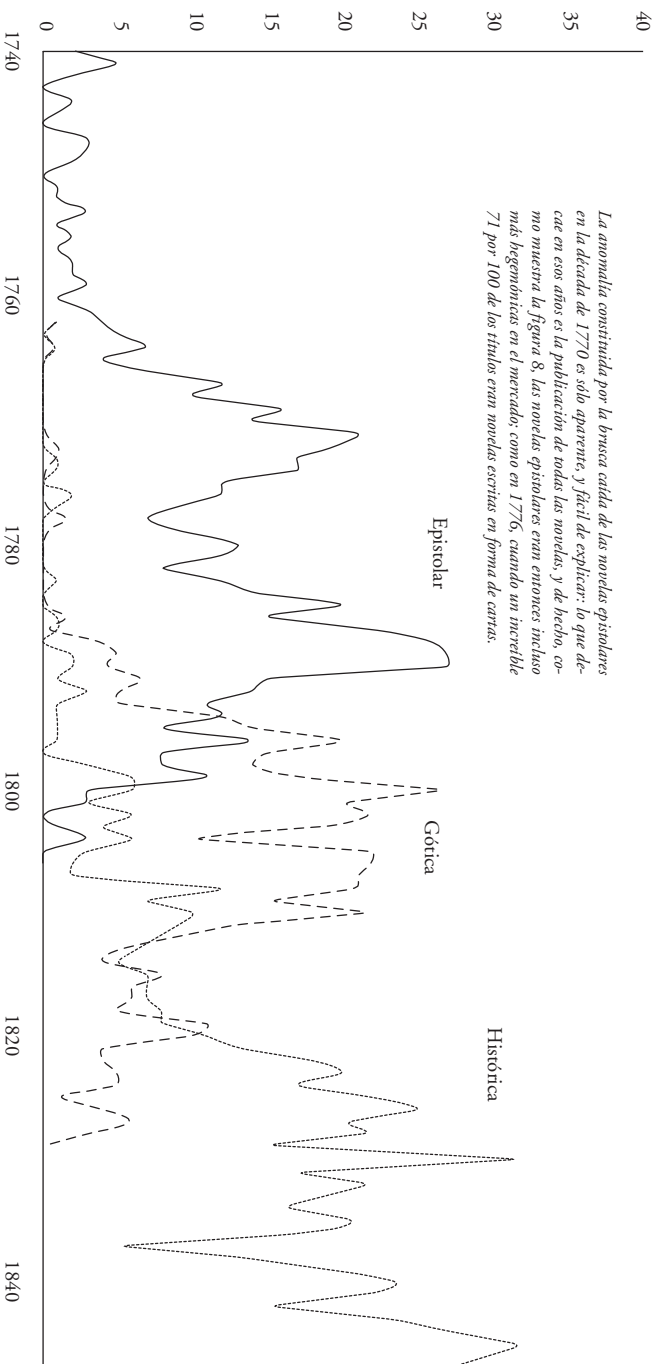
Pues bien, «estructuras temporales» es también una buena definición para los géneros: disposiciones morfológicas que *permanecen* en el tiempo, pero siempre sólo durante *algún* tiempo. Criaturas al estilo de Jano, con un rostro vuelto hacia la historia y el otro hacia la forma, los géneros son, en consecuencia, los verdaderos protagonistas de esta capa intermedia de la historia literaria, esta capa más «racional» en la que flujo y forma confluyen. Es la regularidad de las figuras 7 y 8, con sus tres oleadas, de novelas epistolares desde 1760 a 1790; después,

⁷ Fernand BRAUDEL, «History of the Social Sciences. The *longue durée*», en *On History*, Chicago, 1980, p. 27 [ed. cast.: *Escritos sobre la historia*, Madrid, 1991]. El primer tratamiento amplio de los ciclos económicos fue por supuesto el de Nikolai KONDRATIEV, *Los grandes ciclos de la vida económica*, escrito entre 1922 y 1928.

de novelas góticas desde 1790 a 1815; y finalmente de novelas históricas de 1815 a la década de 1840. Cada oleada produce más o menos el mismo número de novelas por año, y dura los mismos veinticinco años, y cada una también asciende sólo después de que la oleada previa haya comenzado a refluir (véase cómo se entrecruzan las tendencias ascendente y descendente hacia 1790 y 1815). «La nueva forma hace su aparición para sustituir a la antigua, que ha perdido ya su utilidad artística», escribe Shklovsky, y la decadencia de un género predominante parece ser de hecho aquí la condición previa necesaria para el despegue de su sucesor. Lo cual puede explicar esos extraños «periodos de latencia» en la primera fase histórica de los géneros: *Pamela* se publica en 1740 y *El castillo de Otranto* en 1764, pero muy pocas novelas epistolares o góticas se escriben hasta 1760 y 1790 respectivamente. ¿Por qué este desajuste? Porque mientras la forma hegemónica no ha perdido su «utilidad artística», no hay mucho que una forma rival pueda hacer: siempre puede haber un texto excepcional, sí, pero la excepción *no cambia el sistema*. Sólo cuando la astronomía ptolemaica comienza a generar una «monstruosidad» tras otra, escribe Kuhn en *The Structure of Scientific Revolutions*, «llega el momento de dar oportunidad a un competidor»; y lo mismo se puede decir aquí: una novela histórica escrita en 1800, como *Castle Rackrent* (o en 1805, como el primer borrador desechado de *Waverley*), simplemente no tuvo la increíble oportunidad de remodelar el campo literario que el hundimiento de la novela gótica ofreció a *Waverley* en 1814⁸.

⁸ Unas cuantas palabras más sobre por qué una forma pierde su «utilidad artística» y desaparece. Para Shklovsky, la razón es la dialéctica puramente interna del arte, que comienza en el distanciamiento creativo y termina en el pesado automatismo: «Cada forma artística avanza por el inevitable camino que lleva del nacimiento a la muerte; desde la vista y la percepción sensorial, cuando se saborea y disfruta cada detalle del objeto, al mero reconocimiento, cuando la forma se convierte en un epígono monótono que nuestros sentidos registran mecánicamente, una mercancía no visible ni siquiera para el comprador» (el pasaje pertenece a un artículo recogido en *The Knight's Move*, y lo cita Victor ERLICH en *Russian Formalism*, New Haven, 1955, p. 252). El proceso está abierto, sin embargo, a una interpretación «kuhniana», en la que un género agota sus potencialidades –y al mismo tiempo pasa a dar oportunidad a un competidor– cuando su forma interna ya no puede representar los aspectos más significativos de la realidad contemporánea: punto en el cual el género o bien traiciona a su forma en nombre de la realidad, por consiguiente desintegrándose, o bien traiciona a la realidad en nombre de la forma, convirtiéndose de hecho en un «epígono monótono». (Desarrollo este punto en el apéndice a la nueva edición de *The Way of the World*, «A useless longing for myself»: The crisis of the European *Bildungsroman*, 1898-1914», Londres, 2000.) Pero pronto veremos otra explicación más draconiana para la desaparición de las formas.

FIGURA 7. Formas hegemónicas británicas, 1760-1850



La anomalía constituida por la brusca caída de las novelas epistolares en la década de 1770 es sólo aparente, y fácil de explicar: lo que decrece en esos años es la publicación de todas las novelas, y de hecho, como muestra la figura 8, las novelas epistolares eran entonces incluso más hegemónicas en el mercado: como en 1776, cuando un increíble 71 por 100 de los títulos eran novelas escritas en forma de cartas.

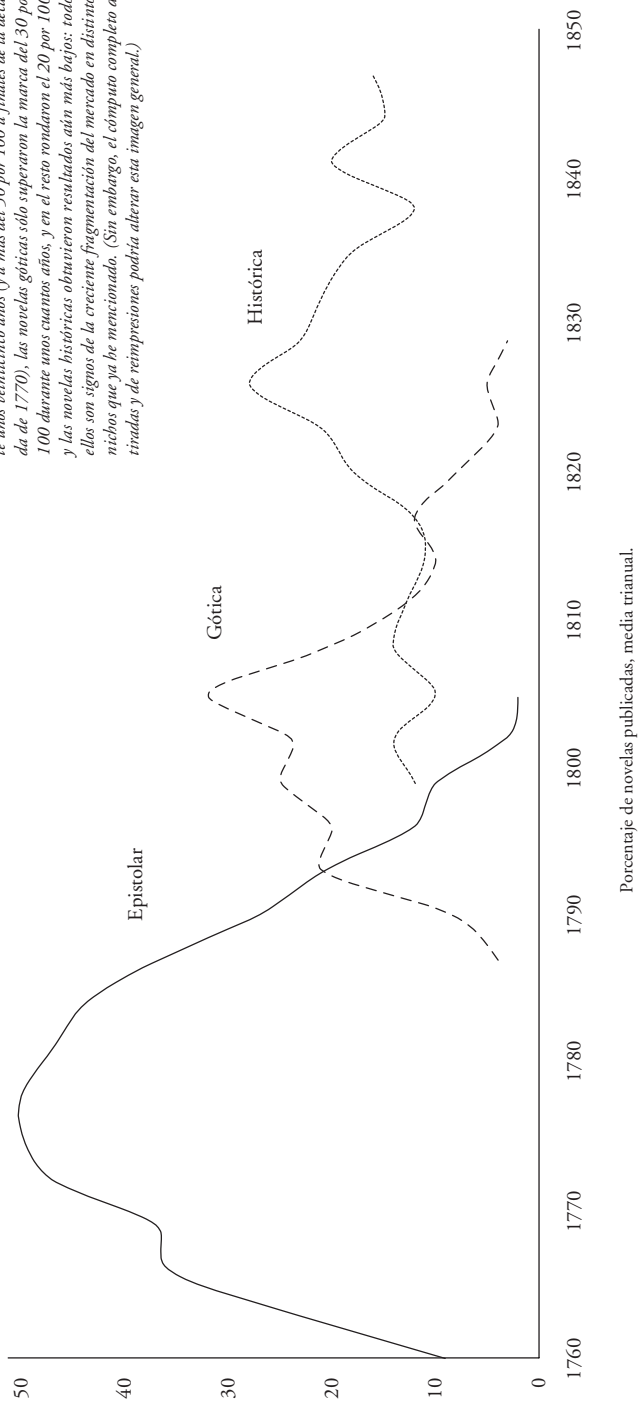
Nuevas novelas por año. Fuentes: para la novela epistolar: James RAVEN, «Gran Bretaña 1750-1830», en *El romance* vol. III, pp. 311-312; para la novela gótica: Maurice LÉVY, *Le roman gothique anglais*, París, 1995; sobre la novela histórica, he tomado como base la lista proporcionada por Rainer SCHÖWERLING, «St. Walter Scott and the tradition of the historical novel before 1814», en Uwe BOKEN, Manfred MARKUS y Rainer SCHÖWERLING (eds.), *The Living Middle Ages*, Stuttgart, 1989, y restado aquellos textos que aparecen también en la bibliografía de Lévy sobre la novela gótica; para este periodo he usado también A. Block, *The English novel, 1740-1850*, cit.

FIGURA 8. Cuotas de mercado de las formas hegemónicas británicas, 1760-1850

Todas las obras de arte, y no sólo las parodias, se crean como parábolo o como antitesis de un modo. La forma nueva no hace su aparición para expresar un nuevo contenido, sino para sustituir a una forma antigua que ya ha perdido su utilidad artística.

Victor Shklovsky, *A Theory of Prose*

A medida que cada año se publican más novelas, la hegemonía de un género único tiende a volverse cada vez menos absoluta: mientras que las novelas epistolares equivalieron al 30 por 100 del mercado durante unos veinticinco años (y a más del 50 por 100 a finales de la década de 1770), las novelas góticas sólo superaron la marca del 30 por 100 durante unos cuantos años, y en el resto rondaron el 20 por 100, y las novelas históricas obtuvieron resultados aún más bajos: todos ellos son signos de la creciente fragmentación del mercado en distintos nichos que ya he mencionado. (Sin embargo, el cómputo completo de tiradas y de reimpresiones podría alterar esta imagen general.)



Porcentaje de novelas publicadas, media trianual.

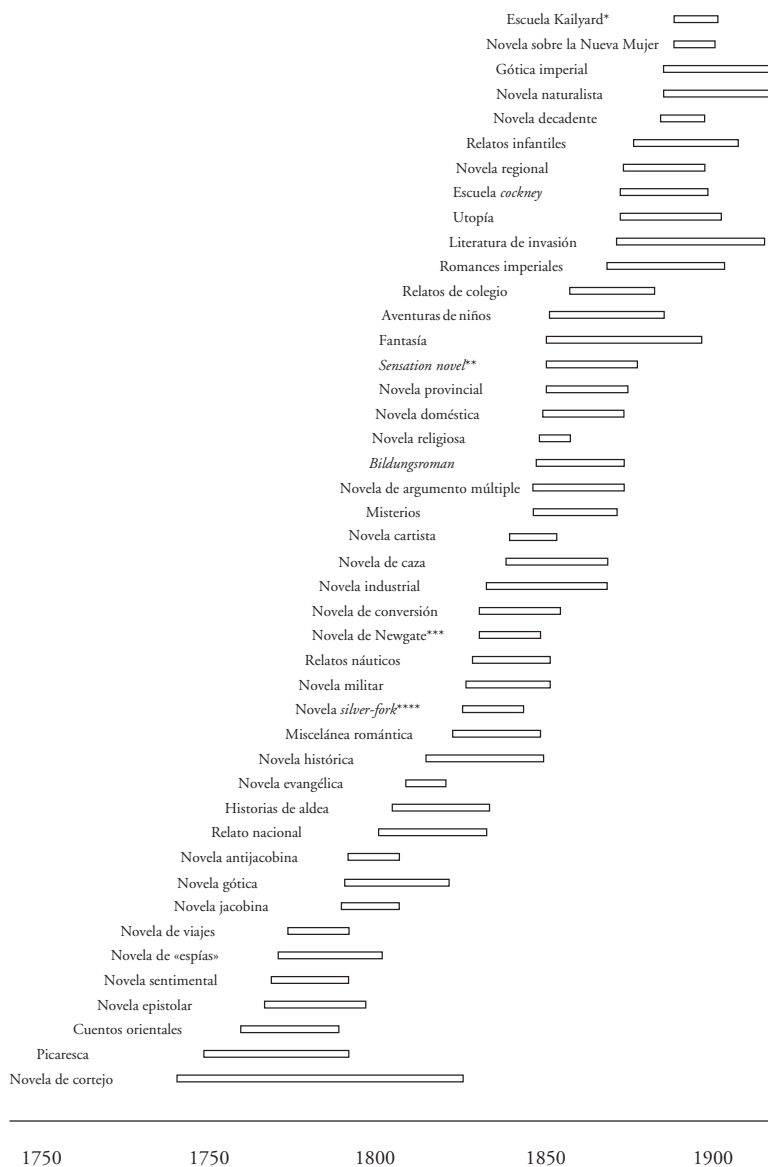
De los casos individuales a las series; de las series a los ciclos y finalmente a los géneros en cuanto personificación morfológica de éstos. Y estos tres géneros parecen de hecho seguir un «ciclo vital», como lo denominarían algunos economistas, bastante regular. ¿Estos géneros o *todos* los géneros? ¿Es este patrón de tipo onda una especie de péndulo oculto de la historia literaria?

Aquí, la recopilación de datos es obviamente crucial, y yo decidí basarme completamente en el trabajo de otros: dado que todos estamos ansiosos por encontrar lo que buscamos, utilizar las pruebas recogidas por otros especialistas, con programas de investigación completamente distintos, es siempre un buen correctivo para los deseos de uno. Por consiguiente, primero Brad Pasanek, en Stanford, y después yo consultamos más de cien estudios sobre los géneros británicos entre 1740 y 1900; había algunos casos dudosos, por supuesto, y algunas discordancias (no muy significativas) en cuanto a la periodización⁹; y aunque este trabajo dista mucho aún de estar terminado, especialmente en los dos extremos del espectro temporal, los 44 géneros de la figura 9 proporcionan un conjunto suficientemente amplio para respaldar algunas reflexiones.

Cuarenta y cuatro géneros a lo largo de 160 años; pero en lugar de encontrar un nuevo género aproximadamente cada cuatro años, más de dos tercios de ellos se agrupan en sólo treinta años, divididos en seis grandes brotes de creatividad: finales de la década de 1760, comienzos de la de 1790, finales de la década de 1820, 1850, comienzos de la década de 1870 y segunda mitad de la década de 1880. Y los géneros también tienden a *desaparecer* en grupos: con excepción de la turbulencia de 1790-1810, se produce un cambio de guardia bastante regular, en el que media docena de géneros abandonan rápidamente la escena, otros tantos entran en ella y después se mantienen en su lugar aproximadamente durante veinticinco años. En lugar de cambiar todo el tiempo y un poco cada vez, por consiguiente, el sistema permanece inmóvil durante décadas y después se ve «salpicado» de breves brotes de invención: las formas cambian a la vez, rápida y uniformemente, y después se repiten durante dos o tres décadas: podríamos llamarlo «literatura normal», en analogía con la ciencia normal de Kuhn. O pensemos en el «horizonte de expectativas» de Jauss: una metáfora que tendemos a evocar sólo «negativamente» –cuando un texto trasciende a un horizonte dado– y que los gráficos presentan, por el contrario, «positivamente», como lo que *es*: las figuras 7 y 8 muestran la fuerza del horizonte hegemónico, la figura 9 su multiplicidad interna, y así sucesivamente. Lo que los gráficos nos hacen ver, en otras palabras, son las restricciones y la inercia del ámbito literario: los *límites de lo imaginable*. También ellos forman parte de la historia.

⁹ Cuando los especialistas se mostraban en desacuerdo, siempre he optado por la periodización que deriva del argumento morfológico más convincente: en el caso de las novelas industriales, por ejemplo, he seguido a Gallagher y no a Cazamian, aunque la periodización de éste, 1830-1850, habría encajado mucho mejor en mi argumento que la de Gallagher, 1832-1867. Se pueden encontrar detalles en «Nota sobre la taxonomía de las formas», p. 82.

FIGURA 9. Géneros novelísticos británicos, 1740-1900



Sobre las fuentes, véase «Nota sobre la taxonomía de las formas», p. 82.

* *Kailyard* es el término escocés para *huerto*. Esta novela se caracteriza por una idealización sentimental de la vida de los aldeanos pobres [N. de la T.].

** «Novela de sensaciones», se podría considerar el precedente de la novela de misterio. Ejemplos de este tipo de novela son *La piedra lunar* o *La dama de blanco*, de Wilkie Collins [N. de la T.].

*** La «Newgate novel» recibe su nombre de la famosa prisión de Londres. En este tipo de novela los protagonistas son delincuentes, y está pensada para criticar el sistema jurídico existente [N. de la T.].

**** La *silver-fork novel*, literalmente «novela de tenedor de plata», fue un subgénero novelístico muy popular en las décadas de 1820 y 1830. Frecuentemente ambientada en la Regencia eduardiana, narraba prolijamente el estilo de vida de las clases altas y llegó a marcar las pautas de la moda para los nuevos ricos [N. de la T.].

La literatura normal se mantiene en su lugar durante unos veinticinco años, aproximadamente... Pero ¿de dónde procede este ritmo? La hipótesis de Shklovsky (por mucho que se modifique) no la puede explicar, porque la conexión entre la decadencia de una forma antigua y el ascenso de una nueva no implica nada sobre la regularidad de la sustitución. Y regularidad generalizada: no sólo los pocos géneros hegemónicos, sino (casi) todos los géneros activos en cualquier momento dado parecen surgir y desaparecer juntos de acuerdo con un ritmo oculto.

La simultaneidad de la inflexión, al principio tan extraña, es probablemente la clave de la solución. Cuando un género sustituye a otro, es razonable suponer que la causa es interna a los dos géneros, e históricamente específica: la narrativa epistolar amorosa está mal equipada para captar los traumas de los años revolucionarios, pongamos por caso; y las novelas góticas son especialmente buenas para ello. Pero cuando varios géneros desaparecen *juntos* del campo literario, y después otro grupo, y así sucesivamente, la razón tiene que ser distinta, porque todas estas formas no pueden haber llegado de manera *independiente y simultánea* a problemas insolubles; sería simplemente demasiada coincidencia. El mecanismo causal debe de ser *externo* a los géneros, y *común* a todos: como un cambio total y repentino de su ecosistema. Lo cual quiere decir: un cambio en su audiencia. Los libros sobreviven si son leídos; de lo contrario, desaparecen; y cuando todo un sistema genérico se desvanece al mismo tiempo, la explicación más probable es que *sus lectores se hayan desvanecido al mismo tiempo*.

De ahí, por lo tanto, proceden esos 25-30 años: generaciones. Este concepto, en realidad, no me gusta especialmente; pero es el único que parece dar sentido a la figura 9. Y de hecho, en el gran ensayo escrito por Mannheim en 1927, la mejor prueba de sus tesis deriva precisamente de la esfera estética: «El ritmo en la secuencia de las generaciones», escribe, siguiendo *Les générations sociales* de Mentre, publicado unos años antes,

queda mucho más claro en el ámbito de las *séries libres* –agrupaciones humanas libres tales como salones y círculos literarios– que en el ámbito de las instituciones, que en su mayor parte establecen un patrón de conducta duradero, ya sea mediante prescripciones o mediante la organización de empresas colectivas, evitando de esa manera que la nueva generación muestre su originalidad [...]. La esfera estética es quizá la más apropiada para reflejar los cambios generales del clima mental¹⁰.

Los cambios generales del clima mental; los cinco, seis cambios del ámbito novelístico británico entre 1740 y 1900. Pero dado que nacen personas a diario, no cada veinticinco años, ¿sobre qué base se puede fragmentar el continuo biológico en unidades discretas? Mannheim de nuevo:

¹⁰ Karl MANNHEIM, «The problem of generations», en *Essays on the sociology of knowledge*, Londres, 1952, p. 279.

El que emerja un *estilo de generación* nuevo cada año, cada treinta, cada cien años, o que emerja de manera absolutamente rítmica, depende enteramente de la acción desencadenante del proceso social y cultural [...]. Por consiguiente, hablaremos de una *generación en cuanto realidad* sólo en caso de que se cree un vínculo concreto entre los miembros de una generación cuando éstos se ven expuestos a los síntomas sociales e intelectuales de un proceso de desestabilización dinámica¹¹.

Un vínculo debido a un proceso de desestabilización dinámica; y quien tuviera dieciocho años en 1968 lo comprende. Pero, de nuevo, esto no puede explicar la *regularidad* del reemplazo generacional, a no ser que supongamos –absurdamente– que las propias «desestabilizaciones» se producen regularmente cada veinticinco o treinta años. Y así, cierto con una nota de perplejidad: *faute de mieux*, algún tipo de mecanismo generacional parece la mejor forma de explicar la regularidad del ciclo novelístico; pero el de «generación» es en sí mismo un concepto muy cuestionable. Claramente, debemos hacerlo mejor¹².

VIII

La literatura normal se mantiene aproximadamente durante una generación... Es el grupo central de la figura 10, que ordena los 44 géneros de acuerdo con su duración, y en el que aproximadamente dos tercios de ellos duran de hecho entre veintitrés y treinta y cinco años¹³. La única gran excepción es la formada por aquellos géneros –nueve, diez, doce años– situados en el extremo izquierdo del espectro: ¿por qué de tan corta duración? Casi con seguridad, de nuevo debido a la política: novelas jacobinas, antijacobinas, evangélicas en torno al cambio de siglo, narraciones cartis-

¹¹ *Ibid.*, pp. 303 y 310.

¹² Una posible solución: en algún punto, una «desestabilización» particularmente significativa da lugar a una generación claramente definida, que ocupa la escena central durante veinte-treinta años, atrayendo hacia su órbita, y modelando a su estilo, a individuos ligeramente mayores o más jóvenes. En cuanto la edad biológica empuja a esta generación hacia la periferia del sistema cultural, se produce repentinamente espacio para una nueva generación, que surge simplemente *porque puede*, con desestabilización o sin ella; y así sucesivamente. De esa forma se produciría una serie regular sin necesidad de «acción desencadenante» *para cada nueva generación*: una vez puesto en marcha el reloj generacional, éste seguirá su curso, al menos durante un tiempo. (Ésta, de hecho, es la solución que Mentré da al problema, especialmente en el largo capítulo en el que esboza una serie ininterrumpida de generaciones de la literatura francesa desde 1515 hasta 1915.)

¹³ A primera vista, en la literatura francesa, desde el siglo xvii al siglo xix surgiere que la mayor parte de sus géneros narrativos presentan una extensión similar de treinta años: novelas pastorales y heroicas, la *nouvelle historique*, *romans galants* y *contes philosophiques*, novelas sentimentales, la *Bildungsroman*, la *roman gai*, las dos fases principales («heroica» y «sentimental») de la *roman-feuilleton*... Por otra parte, Sandre Guardini Vasconcelos y otros historiadores literarios brasileños han señalado que cuando un país *importa* la mayoría de sus novelas, la inflexión regular de las generaciones anglofrancesas se sustituye por un tempo mucho más acelerado y posiblemente irregular. Si tienen razón –y pienso que sí–, el caso de Europa occidental sería una vez más la excepción más que la norma en la literatura mundial.

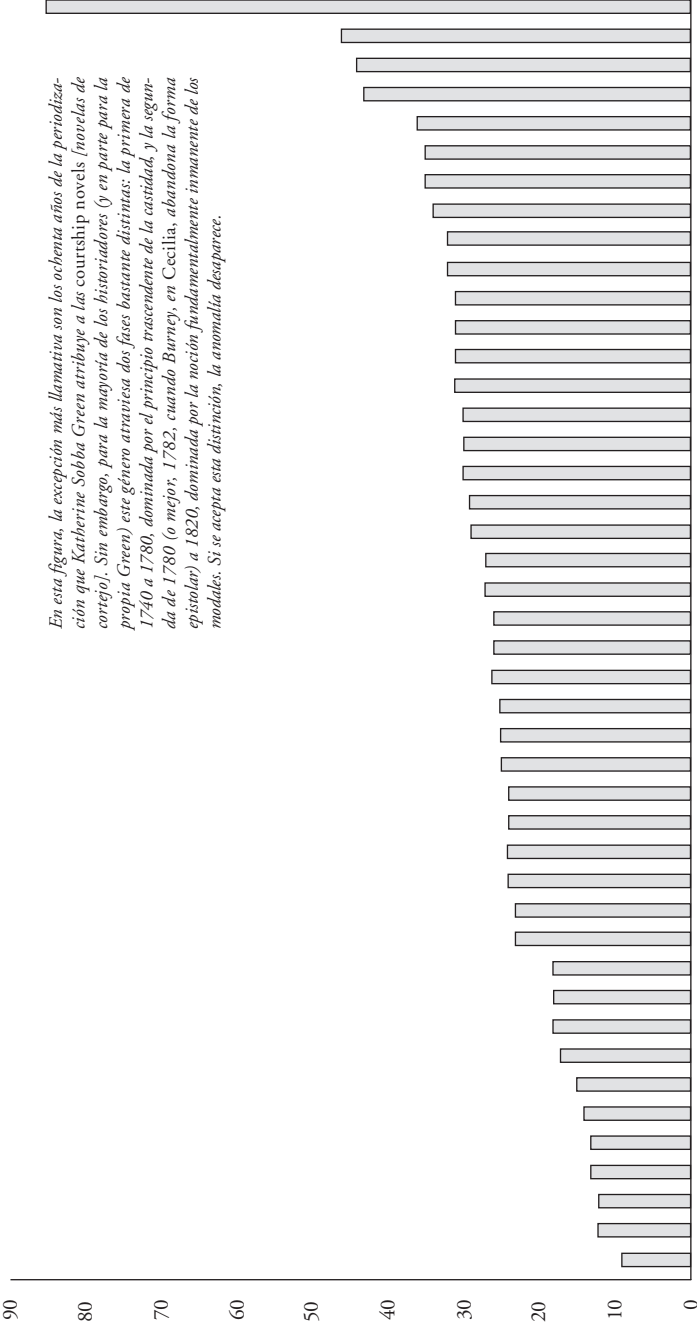
tas y religiosas de la década de 1840, novelas sobre la Nueva Mujer [*New Woman novels*] de la década de 1890... Y como a menudo ocurre con la política y la novela, el resultado es una cadena de declaraciones ideológicas explícitas: las novelas jacobinas intentan reformar a sus malos mediante «la discusión y el razonamiento», como explica Gary Kelly; la «razón correcta», añade Marilyn Butler en *Jane Austen and the war of ideas*: una elección «desconcertante», añade, la gran «oportunidad perdida» de la novela jacobina en cuanto forma. Oportunidad perdida, sí, pero desconcertante, quizá no: si una novela quiere abordar directamente la esfera política, es perfectamente racional que escoja una serie de declaraciones inequívocas, por muy áridas que sean intelectualmente. Y además, los intercambios ideológicos son una forma fácil de captar la «dramática avalancha de acontecimientos»: convertir un libro en *A tale of the times* [*Un relato de su tiempo*], *A tale of the day* [*Un relato del momento*], *The philosophy of the day* [*La filosofía del momento*], por citar algunos subtítulos típicos de la década de 1790. Pero, por supuesto, la conjunción funciona en ambos sentidos: si lo que más atrae a los lectores es el drama del momento, entonces, cuando el momento pasa, también la novela pasa...

IX

¿Por qué, entonces, la mayoría de los géneros británicos duraron entre veinticinco y treinta años pero algunos de ellos sólo diez? Porque estas formas «políticas» subordinaron la lógica narrativa al ritmo del corto plazo, he conjeturado, y en consecuencia también desaparecieron a corto plazo; y espero que la respuesta resulte convincente. Pero lo importante aquí no es tanto la respuesta específica como la total *heterogeneidad del problema y de la solución*: para dotar de sentido a los datos cuantitativos he tenido que abandonar el universo cuantitativo y pasar a la morfología: evocar la forma, para explicar las figuras. Cuando estudié el impacto de las películas estadounidenses en «Planet Hollywood» (*NLR* 9), encontré el mismo problema: los resultados mostraban con bastante claridad que las comedias estadounidenses tenían un éxito relativamente bajo en el extranjero (figura 11), pero dado que no ofrecían explicación de por qué esto era así, la única forma de encontrarle sentido era establecer una hipótesis formal: como las comedias contemporáneas hacen un gran uso de los chistes, y los chistes raramente sobreviven a la traducción, las comedias estadounidenses eran, sencillamente, *un montón menos*, divertidas en japonés, en egipcio o en español que en inglés. (No por nada, la gran era internacional de las películas cómicas —Chaplin, Keaton, Lloyd, Laurel y Hardy— coincidió con el cine mudo.)¹⁴

¹⁴ Véase aquí cómo una historia cuantitativa de la literatura es también una historia profundamente formalista, especialmente al comienzo y al final del proceso investigador. Al final, porque debe explicar los datos; y al comienzo, porque para empezar normalmente es un concepto formal el que hace posible la cuantificación: dado que debe componerse una serie de objetos homogéneos, hace falta una categoría morfológica —«novela», «novela antijacobina», «comedia», etc.— para establecer dicha homogeneidad.

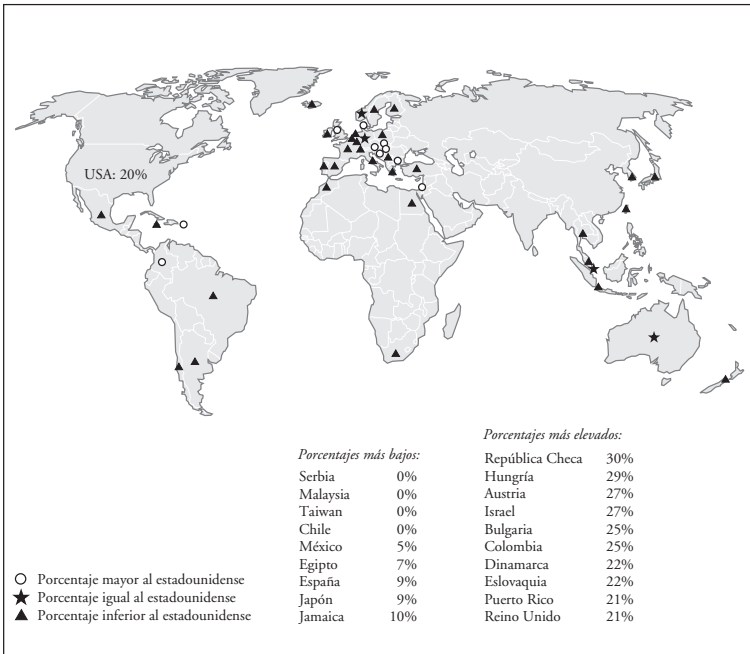
FIGURA 10. Géneros novelísticos británicos, 1740-1915 (duración en años)



Respecto a las fuentes, véase «Nota sobre la taxonomía de las formas», p. 82.

La cuantificación plantea, por consiguiente, un problema, y la forma ofrece la solución. Pero permítaseme añadir: si uno tiene suerte. Porque la asimetría entre un *explanandum* cuantitativo y un *explanans* cualitativo a menudo nos deja con un problema perfectamente claro, y sin idea de la solución. En «Planet Hollywood», por ejemplo, resultó que absolutamente *todos* los éxitos de la taquilla italiana en la década tomada como muestra eran comedias; lo que no estaba nada claro, sin embargo, era a qué se debía esto. Pensé que tenía que decir algo, así que presenté una «explicación», e indulgentemente la *NLR* la publicó; pero fue una estupidez por mi parte, porque el aspecto más interesante de esos datos era que *había encontrado un problema para el que no tenía absolutamente ninguna solución*. Y problemas sin solución son exactamente lo que necesita un campo como el nuestro, en el que estamos acostumbrados a plantear sólo aquellas preguntas para las que ya tenemos respuesta. «Me he dado cuenta –dice el Herr Keuner de Brecht– de que alejamos a muchas personas de nuestras enseñanzas porque tenemos una respuesta para todo. ¿No podríamos, en interés de la propaganda, hacer una lista con las preguntas que nos parecen completamente sin resolver?»

FIGURA 11. Porcentaje de comedias estadounidenses entre los cinco primeros éxitos de taquilla, 1986-1995



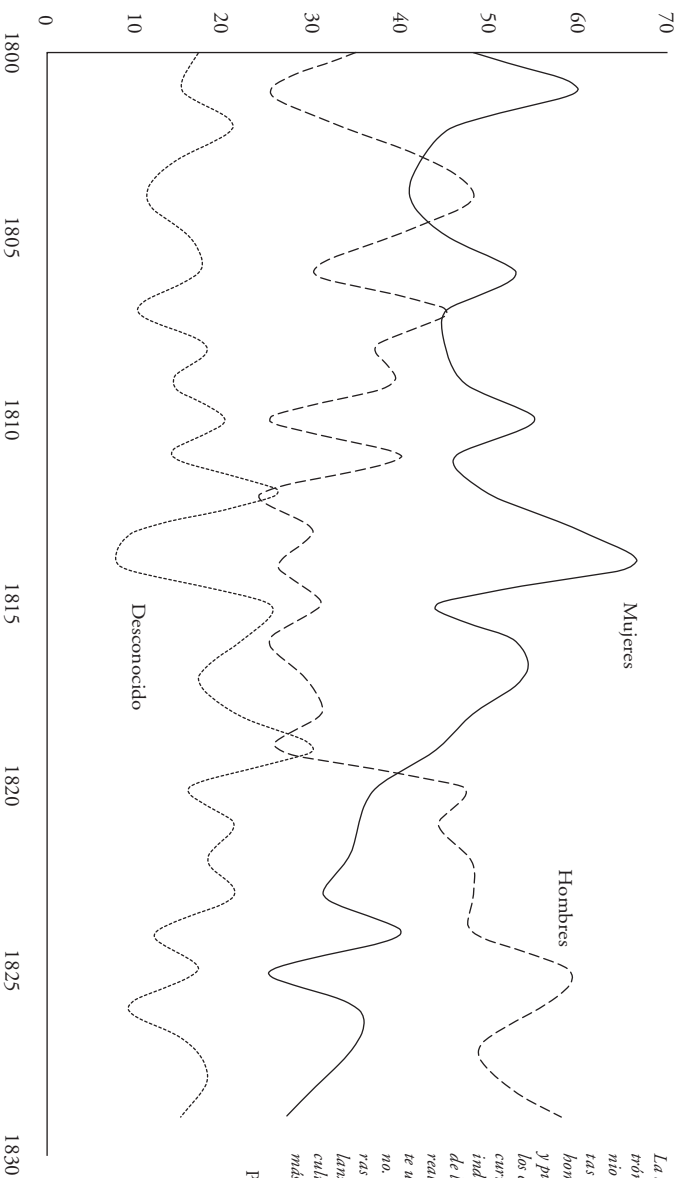
Dos breves conclusiones teóricas. La primera trata de nuevo sobre el ciclo en cuanto hilo oculto de la historia literaria. «Para que se pro-

duzca la elevación de la novela –escribe William Warner en *Licensing Entertainment*– la novela de intriga amorosa debe [...] desaparecer»; es «el gran cambio de género» de mediados del siglo XVIII, añade April Alliston: la desaparición de la narrativa anterior escrita por mujeres, y un aumento relativo en el número de hombres escritores. Todo ello es cierto, excepto por el artículo: ¿el cambio? El tercer cuarto del siglo XIX, escriben Tuchman y Fortin en *Edging Women Out*, fue «el periodo de invasión» del campo novelístico por autores masculinos, que finalmente «expulsan» a sus competidoras femeninas¹⁵. Pero, claramente, una «invasión» a mediados de la época victoriana presupone una reinversión del cambio de sexo acaecido en la década de 1740. Y, de hecho, esto es lo que muestra el archivo histórico: si entre 1750 y 1780, como resultado del cambio inicial, los hombres publican de hecho el doble de novelas que las mujeres, a finales de la década de 1780 un segundo cambio invierte la proporción de sexo, como se puede observar en el desglose que Garside hace para un periodo ligeramente posterior (figura 12), en el que las novelistas (entre ellas Radcliffe, Edgeworth, Austen) siguen siendo mayoría hasta que se produce un tercer cambio, en torno a 1820, hacia escritores masculinos (Scott, después Bulwer, Dickens, Thackeray), seguido de un cuarto giro a las mujeres a mediados de siglo (las Brontë, Gaskell, Braddon, Eliot), y después un quinto –la «expulsión»– en la década de 1870. Datos similares están empezando a emerger para Francia, España, Estados Unidos, y es fascinante ver cómo todos los investigadores están convencidos de que lo que están describiendo es algo único (*el* cambio de sexo, *la* elevación de la novela, *la* gentrificación, *la* invención de lo elevado y lo bajo, *la* feminización, *la* educación sentimental, *la* invasión...), mientras que con toda probabilidad todos están observando el mismo cometa que cruza el cielo una y otra vez: el mismo *ciclo literario*, en el que el sexo y el género están probablemente en sincronía uno con otro: una generación de novelas militares, relatos náuticos y novelas históricas *à la* Scott atrae a los escritores masculinos; una generación de novelas domésticas, provinciales y de sensaciones atrae a las escritoras, y así sucesivamente.

Ahora bien, permítaseme aclarar que el hecho de que yo afirme que estos estudios describen el retorno del mismo ciclo literario no es una objeción: muy al contrario, mi tesis *depende* de sus hallazgos, e incluso los corrobora al sugerir que se dan evoluciones independientes y paralelas. Pero también es cierto que si uno reinterpreta los ejemplos individuales como momentos de un ciclo, la naturaleza de las preguntas cambian: «A Lucien Febvre no le interesan los acontecimientos por lo que tienen de únicos»,

¹⁵ William B. WARNER, *Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Reading in Britain, 1685-1750*, Berkeley, 1998, p. 44; April ALLISTON, «Love in Excess», en *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Turín, 2001, p. 650; Gaye TUCHMAN y Nina FORTIN, *Edging Women Out*, New Haven, 1989, pp. 7-8.

FIGURA 12. Autoría de nuevas novelas, Gran Bretaña 1800-1829: desglose por sexo (porcentaje)



La década de 1810 muestra un patrón cada vez más claro de predominio femenino, en el que las novelistas superan en producción a sus homólogos masculinos todos los años y publican el 50 por 100 de los títulos en seis de los ocho años que transcurren de 1810 a 1817 [...]. Como indican estas figuras, la publicación de las novelas de Jane Austen no se realizó contra corriente, sino durante un período de ascendente feminismo. Se puede apreciar que las primeras novelas históricas de Scott se lanzaron cuando la narrativa masculina se encontraba en un reflejo más bajo de lo normal.

Peter Garside, *The English Novel in the Romantic Era*

Fuente: P. Garside, J. Raven y R. Schöwering (eds.), *The English Novel 1770-1829*, cit.

escribe Pomian, sino «por ser unidades de una serie, que revelan las variaciones coyunturales de [...] un conflicto que se mantiene constante a lo largo del periodo»¹⁶.

Variaciones de un conflicto que permanece constante: esto es lo que emerge en la escala del ciclo; y si el conflicto permanece constante, lo importante no es quién prevalece en esta o en aquella escaramuza, ni si escritores hombres o mujeres «ocupan» la novela británica de una vez por todas, y la forma sigue oscilando hacia delante y hacia atrás entre ambos grupos. Y si esto hace creer que nada está ocurriendo, no es así, lo que ocurre es *la oscilación*, que permite a la novela utilizar una doble reserva de talentos y de formas, aumentando así su productividad, y dándole ventaja sobre sus múltiples competidores. Pero este proceso sólo se puede percibir *a escala de ciclo*: los episodios individuales tienden, en todo caso, a ocultarlo, y sólo el patrón abstracto permite captar la tendencia histórica¹⁷.

XI

¿Pueden los ciclos y los géneros explicarlo todo en la historia de la novela? Por supuesto que no. Pero alumbran su ritmo oculto, y sugieren algunas preguntas sobre lo que podríamos denominar la forma oculta de ésta. Para la mayoría de los historiadores literarios, quiero decir, existe una diferencia categórica entre «la novela» y los diversos «(sub)géneros novelescos»: la novela es, por así decirlo, el fondo de la forma, y merece una teoría general plena; los subgéneros se parecen más a accidentes, y su estudio, si bien resulta interesante, mantiene un carácter local, sin verdaderas consecuencias teóricas. Los 44 géneros de la figura 9, sin embargo, sugieren un cuadro histórico muy diferente, en el que la novela no evoluciona como identidad única —¿dónde está «la» novela, ahí?— sino periódicamente, generando todo un conjunto de géneros, y después otro, y otro... Tanto sincrónica como diacrónicamente, la novela es *el sistema de sus géneros*: todo el diagrama, no una parte privilegiada del mismo. Algunos géneros son morfológicamente más significativos, por supuesto, o

¹⁶ K. Pomian, «L'histoire des structures», cit., p. 117.

¹⁷ Probablemente se dé una oscilación comparable entre las formas alta y baja, cuya existencia simultánea es un hecho conocido, aunque a menudo pasado por alto, de la historia novelística: desde los comienzos helenísticos (divididos entre géneros «subliterarios» e «idealizados»), pasando por la Edad Media, el siglo xvii (la *Bibliothèque Bleue* y las novelas aristocráticas), el siglo xviii (el par de «entretenimiento» y «elevación» de Warner), el siglo xix (*feuilletons*, novelas de tren, y «realismo serio»), y el siglo xx (novela barata, experimentos modernos). Tampoco aquí debe buscarse la fuerza de la novela en *una* de las dos posiciones, sino en la oscilación rítmica entre ambas: la novela no es hegemónica por pertenecer a la alta cultura (lo hace, sí, pero es tan desesperadamente magistral como para asombrarse por este hecho), sino por la razón contraria: nunca es *sólo* alta cultura, y puede seguir jugando en dos mesas, conservando su doble naturaleza, donde lo vulgar y lo refinado son casi inextricables.

más populares, o ambas cosas; y esto debemos explicarlo: pero no fingiendo que son los únicos que existen. Y, por el contrario, todas las grandes teorías sobre la novela la han reducido precisamente a una sola forma básica (realismo, el dialogismo, romance, metanovelas...); y si la reducción les ha dado su elegancia y su fuerza, también ha eliminado nueve décimas partes de la historia literaria. Demasiado.

He comenzado este artículo diciendo que los datos cuantitativos resultan útiles porque son independientes de la interpretación; después, que resultan interesantes porque exigen una interpretación; y ahora, muy radicalmente, los vemos *oponerse* a las interpretaciones existentes, y pedir una teoría, no tanto de «la» novela, como de *toda una familia de formas novelísticas*. Una teoría de la diversidad. A lo que esto pueda significar dedicaré mi tercer artículo.

NOTA SOBRE LA TAXONOMÍA DE LAS FORMAS

Los géneros de las figuras 9 y 10 se enumeran a continuación de la siguiente manera: definición actual (en versalita), fechas de comienzo y final y estudio crítico del que he obtenido la periodización escogida (y no siempre explícita). Dado que ambas figuras se pueden considerar el primer panorama de un territorio muy amplio, que pronto se mejorará con nuevos trabajos, es necesario hacer ciertas advertencias. Primeramente, excepto en los (raros) casos en los que disponemos de datos cuantitativos o de bibliografías completas, la fecha inicial hace referencia al primer ejemplo reconocible del género, no a su verdadero despegue, que normalmente se produce varios años más tarde; a medida que aumenten nuestros conocimientos, por consiguiente, es probable que la duración cronológica de los géneros novelísticos resulte ser significativamente más corta de la aquí dada. Por otra parte, algunos géneros experimentan breves pero intensos renacimientos décadas después de su punto culminante original, como el relato oriental en 1819-1825, o el gótico después de 1885, o la novela histórica (más de una vez). Cómo explicar estas reanimaciones draculescas constituye un tema fascinante que, sin embargo, deberá esperar otra ocasión. Finalmente, el gráfico no muestra ni la novela de detectives ni la de ciencia ficción; aunque ambos géneros alcanzan su forma moderna hacia 1890 (Doyle y Wells), y experimentan un gran cambio en la década de 1920, al compás del patrón general, su peculiar larga duración parece exigir un enfoque distinto.

NOVELA DE CORTEJO [*Courtship novel*], 1740-1820: Katherine Sobba Green, *The Courtship Kailyard* es el término escocés para huerto. [Esta novela se caracteriza por una idealización sentimental de la vida de los aldeanos pobres (N. de la T.)] *Novel 1740-1820*, Kentucky, 1991. PICARESCA, 1748-1790: F. W. Chandler, *The Literature of Roguery*, Londres, 1907. RELATO ORIENTAL, 1759-1787: Ernest Baker, *The History of the English Novel*, Londres, 1924, vol. V. NOVELA EPISTOLAR, 1766-1795: James Raven, «Historical Introduction», en P. Garside, J. Raven y R. Schöwerling (eds.), *The English Novel 1770-1829*, cit., vol. I. NOVELA SENTIMENTAL, 1768-1790: John Mullan, «Sentimental Novels», en John Richetti (ed.), *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, Cambridge, 1996. NOVELA DE «ESPÍAS», 1770-1800: Christopher Flint, «Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction», *PMLA* 113 (2) (marzo de 1998), pp. 212-226. NOVELA DE VIAJES [*Ramble novel*], 1773-1790: Simon Dickie, *The Mid-Century 'Ramble' Novels*, tesis doctoral, Stanford, 2000. NOVELA JACOBINA, 1789-1805: Gary Kelly, *The English Jacobin Novel 1780-1805*, Oxford, 1976. NOVELA GÓTICA, 1790-1820: Peter Garside, «The English Novel in the Romantic Era», en P. Garside, J. Raven y R. Schöwerling (eds.), *The English Novel 1770-1829*, cit., vol. II. NOVELA ANTIJACOBINA, 1791-1805: M. O. Grenby, *The Anti-Jacobin Novel*, Cambridge, 2001. RELATO NACIONAL [*National tale*], 1800-1831: Katie Trumpener, «National Tale», en Paul Schellinger (ed.), *The Encyclopedia of the Novel*, Chicago, 1998, vol. II. HISTORIAS DE ALDEA [*Village stories*], 1804-1832: Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830*, Londres, 1989. NOVELA EVANGÉLICA, 1808-1819: Peter Garside, «The English Novel in the Romantic Era», cit. NOVELA HISTÓRICA, 1814-1848: Nicholas Rance, *The Historical Novel and Popular Politics in Nineteenth-Century England*, Nueva York, 1975. MISCELÁNEA ROMÁNTICA [*Romantic farrago*], 1822-1847: Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period*. NOVELA SILVER-FORK, 1825-1842: Alison Adburgham, *Silver Fork Society*, Londres, 1983. NOVELA MILITAR, 1826-1850: Peter Garside, «The English Novel in the Romantic Era», cit. RELATOS NÁUTICOS, 1828-1850: Michael Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period: 1830-1890*, Londres, 1985. NOVELA NEWGATE, 1830-1847: Keith Hollingsworth, *The Newgate Novel, 1830-1847*, Detroit, 1963. NOVELA DE CONVERSIÓN, 1830-1853: Sarah Gracombe, *Anxieties of Influence: Jewishness and English Culture in the Victorian Novel*, tesis doctoral, Universidad de Columbia, 2003. NOVELA INDUSTRIAL, 1832-1867: Catherine Gallagher, *The Industrial Reformation of English Fiction*, Chicago, 1985. NOVELA DE CAZA [*Sporting novel*], 1838-1867: John Sutherland, *The Stanford Companion to Victorian Literature*, Stanford, 1989. NOVELA CARTISTA, 1839-1852: Gustav Klaus, *The Literature of Labour*, Nueva York, 1985. MISTERIOS, 1846-1870: Richard Maxwell, *The Mysteries of Paris and London*, Charlottesville, Virginia, 1992. NOVELA DE ARGUMENTO MÚLTIPLE [*Multiplot novel*], 1846-1872: Crisi Benford, *The Multiplot Novel and Victorian Culture*, tesis doctoral, Stanford, 2003. BILDUNGS-ROMAN, 1847-1872: Michael Minden, «Bildungsroman», en P. Schellinger (ed.), *The Encyclopedia of the Novel*, cit., vol. II. NOVELA RELIGIOSA, 1848-1856: Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period*, cit. NOVELA DOMÉS-

TICA, 1849-1872: J. Sutherland, *Stanford Companion to Victorian Literature*. NOVELA PROVINCIAL, 1850-1873: Ian Duncan, «The Provincial or Regional Novel», en Patrick Brantlinger y William Thesing (eds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, 2003. SENSATION NOVEL, 1850-1876: Nicholas Rance, *Wilkie Collins and Other Sensation Novelists*, Londres, 1991. FANTASÍA, 1850-1895: C. N. Manlove, *Modern Fantasy: Five Studies*, Cambridge, 1975. AVENTURAS DE NIÑOS [*Children's adventures*], 1851-1883: John Sutherland, *Stanford Companion to Victorian Literature*. RELATOS DE COLEGIO [*School stories*], 1857-1881: Isabel Quigly, *The Heirs of Tom Brown*, Londres, 1982. ROMANCES IMPERIALES, 1868-1902: Joseph Bristow, *Empire Boys*, Londres, 1991. LITERATURA DE INVASIÓN, 1871-1814: I. F. Clarke, *The Tale of the Next Great War*, 1871-1914, Liverpool, 1995. UTOPIA, 1872-1901: M. Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period*. ESCUELA COCKNEY, 1872-1897: J. Sutherland, *Stanford Companion to Victorian Literature*, cit. NOVELA REGIONAL, 1873-1896: I. Duncan, «The Provincial or Regional Novel», cit. RELATOS INFANTILES [*Nursery stories*], 1876-1906: Gillian Avery, *Nineteenth Century Children*, Londres, 1965. NOVELA DECADENTE, 1884-1906: A. A. Mandal, «Decadent Novel», en P. Schellinger (ed.), *The Encyclopedia of the Novel*, cit., vol. I. NOVELA NATURALISTA, 1895-1915: William Frierson, *L'influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885 à 1900*, París, 1925. GÓTICO IMPERIAL, 1885-1916: Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness*, Ithaca, 1988. NOVELA SOBRE LA NUEVA MUJER [*New woman novel*], 1888-1899: Ann L. Ardis, *New Women, New Novels*, New Brunswick, 1990. ESCUELA KAILYARD, 1888-1900: J. Sutherland, *Stanford Companion to Victorian Literature*, cit.