

Literatura Cronopio

REVISTA CRONOPIO SEPTIEMBRE 24, 2016 EDICIÓN 70 CRONOPIO

TEORÍA, DEFINICIONES Y CLASIFICACIONES DE LOS SUBGÉNEROS NOVELESCOS

Por Francisco Álamo Felices

Señalemos, como principio operativo de partida, que:

el concepto de subgénero narrativo y la determinación de las entidades que abarca dependerá de la aceptación de un principio teórico actualmente adquirido como consistente: el de que modos y géneros literarios son categorías distintas, correspondientes los primeros a categorías metahistóricas y universales (por ejemplo, la narrativa o el drama) y los segundos a categorías históricamente condicionadas y empíricamente observables, como la novela, la comedia o el cuento (Reis, 1996: 228).

También, y siguiendo una línea discursiva paralela, Estébanez Calderón (1999) ofrece una perspectiva clasificatoria de los fenómenos literarios, con respecto al concepto de género, en el que se debe contemplar, de manera central, un marco de unidades ordenadas jerárquicamente. Escribe al respecto:

Esta disparidad conceptual y terminológica se complica, si se tiene en cuenta que algunos autores, a los cuatro géneros fundamentales [épico, lírico, dramático y didáctico (Quintiliano)] agregan el epistolar, histórico, filosófico, satírico, grotesco, etc. Para evitar esta dispersión perturbadora, ciertos historiadores de la literatura reducen, por funcionalidad pedagógica, la clasificación tradicional a dos conceptos básicos: el de género (denominación aplicada a los cuatro «fundamentales») y especies o subgéneros, que serían la realización concreta [...] de dichos géneros. Sin negar la utilidad didáctica que esta simplificación puede tener para determinados niveles de enseñanza, la crítica especializada [...] trata de encontrar una clasificación más técnica y esclarecedora (Calderón, 1999: 165).

O en palabras de Rodríguez Pequeño (2008: 143):

Los subgéneros literarios se definen por sus características referenciales. La configuración de la estructura del conjunto referencial es el fundamento de este nivel genérico, y, así unos textos se agrupan en un subgénero por contener unos mismos elementos, ya sean seres, estados, procesos, acciones, ideas, etc. Esto mismo es lo que José M^a. Pozuelo llama género temático, géneros de *inventio*.

Así pues, y directamente vinculada con la cuestión de la tipología narrativa, y segregada de la misma, se ubica la temática de los subgéneros novelescos, esto es: «las distintas clases discursivas de novela, caracterizadas fundamentalmente por aspectos temáticos, estilísticos o culturales y constituidas en una trayectoria histórica (subgéneros históricos)» (Valles, 2008: 73-74), que desarrolla, con más detenimiento, en la siguiente definición:

Hay además toda una serie de formas menores, también bien instituidas sociocultural e históricamente y bien definidas, estructural o temáticamente, que pueden adscribirse esencialmente bien a la tendencia épica —o bien a la línea más puramente narrativa—. Son los denominados subgéneros, ya fundamentales, ya históricos: la novela épica, lírica, dramática o la novela de acción, personajes, espacio, etc., en el primer caso; la novela psicológica, experimental, barroca, policíaca o de ciencia-ficción, por ejemplo, en el segundo (estas últimas distinciones efectuadas según criterios epocales, estilísticos o temáticos principalmente) (Valles, 2002: 392). Por su parte, Carlos Reis (1996) indica, en la misma línea teórica, que, dentro del espacio de los géneros narrativos, se encuentra la clase de los subgéneros o divisiones específicas y particulares de aquellos y cuya manifestación explica el narratólogo luso en los siguientes términos:

La diferenciación de subgéneros narrativos se comprueba sobre todo en el dominio de la novela, género narrativo cuyo realce histórico y maleabilidad estructural consienten amplias modulaciones; sin cuestionar las dominantes de género que caracterizan a la novela (ni, como es obvio, su vinculación a las cualidades de narratividad que lo rigen modalmente), subgéneros como la novela epistolar, la novela picaresca, la novela histórica o la novela de formación, entre otros, se definen a partir de concretas opciones temático-ideológicas y semionarrativas: modalidades de narración, configuración del estatuto del narrador, tratamiento del tiempo, etc., constituyen factores capaces de delinear los contornos que permiten la identificación de subgéneros narrativos precisos (Reis, 1996: 229).

La teoría y la crítica literaria han ofrecido, por lo demás, diversos modelos clasificatorios en pro del establecimiento de una posible tipología de la novela que despliegan, como veremos, un amplio abanico de perspectivas y de orientaciones. Atenderemos, en primer lugar, a las clasificaciones que parten de una mayor o menor relevancia de uno de los componentes diegéticos de la novela.

Así Edwin Muir (1928), basándose en el tipo de representación de la acción predominante tanto en el tiempo como en el espacio, distingue tres modalidades narrativas: la novela dramática (cuyo eje es la acción y la peripecia); la novela de personaje (trazada por un actor principal) y la crónica —novela de época— (fundamentada en el retrato histórico).

1. Kayser (1948) ofrece, por su parte, otra división tripartita muy parecida a la de la novela, atendiendo, en su caso, a la preeminencia que en el texto tenga la acción, el personaje o el espacio, diferenciando, por tanto, entre novela de acción o acontecimiento (predominan los sucesos narrativos y el desarrollo de la intriga en detrimento, por consiguiente, del nivel descriptivo, como ocurre en la novela bizantina o en las narraciones de Walter Scott); novela de personaje (cuya clave es el análisis psicológico del personaje, es el caso del Quijote o del Werther de Goethe); y novela de espacio (en la que el marco histórico-social aparece como central, y cita como ejemplo las pinturas sociales que realizan Balzac, Zola y Stendhal).

Partiendo de las dos propuestas anteriores, Baquero Goyanes (1966) reduce a dos el modelo tripartito anterior, situando la novela de acción y la novela psicológica como fundamentos narrativos, añadiendo que de ellas se desgranarían cualquier variante intermedia. Más compleja es la clasificación de Norman Friedman (1955) la cual:

[...] apoyándose en determinados componentes del texto poético descritos por Aristóteles, utiliza también este criterio para establecer un catálogo de la novela en función del concepto de intriga, entendida esta desde una perspectiva temática y como la transformación de una determinada situación hacia una mejoría o una degradación. Friedman clasifica así las novelas en 7 intrigas de destino —de acción, melodramática, trágica, de sanción, sentimental, de admiración y cínica—, 4 intrigas de personaje —de maduración, de enmienda, de pruebas y de degradación— y 3 intrigas de pensamiento —de educación, de revelación y afectiva— (Valles, 2008: 71).

En segundo lugar, pueden ubicarse las tipologías que se sustentan en criterios de tipo lingüístico o discursivo.

Junto a otros miembros de la que se considera su escuela, como Voloshinov o Medvedev, el teórico ruso M. Bajtín incorporó las teorías marxistas más que al formalismo a la propia lingüística (Selden, 1985: 25), especialmente con las consideraciones sociolingüísticas del lenguaje como pluralidad de discursos —sociales, generacionales, etc.— para efectuar una interesante y original combinación teórica aplicada al estudio de los textos narrativos que aún ofrece una vigencia inusual en otros modelos contemporáneos y que, pese a abrir unos cauces semióticos, podría calificarse más justamente de «postformalismo marxista».

Bajtín establecerá como uno de sus conceptos esenciales el del plurilingüismo en la novela. El plurilingüismo no solo desecha la abstracción saussureana de la «langue» frente a la «parole» (García Berrio, 1989: 161), sino que además no considera esta como un acto puramente individual sino social, pues para Bajtín el lenguaje está «saturado ideológicamente», ya que:

la lengua en cada uno de los momentos de su proceso de formación no sólo se estratifica en dialectos lingüísticos en el sentido exacto de la palabra [...] sino también —y ello es esencial— en lenguajes ideológico-sociales-, «profesionales», «de género», lenguajes de las generaciones, etc. (Bajtín, 1934-1935: 88-89).

Este plurilingüismo tiene cabida en la novela que, así, no se muestra como un uso particular e individual del lenguaje sino como un reflejo de la diversidad de discursos sociales, como una muestra construida por la copresencia dialéctica de los distintos lenguajes socioideológicos de grupos sociales, generacionales, sexuales, profesionales, etc. Este plurilingüismo penetraría en la novela esencialmente a partir de la reproducción humorístico-paródica, del autor convencional del habla escrita o del narrador del habla oral, del habla de los héroes y de los géneros intercalados (ibid., pp. 118-141). Puesto que el plurilingüismo es el «discurso ajeno en lengua ajena» y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor, su palabra es esencialmente *bivocal*. Este concepto bajtiniano de *bivocalidad* (ibid., pp. 141-142), menos conocido que otros, hace alusión a la dualidad de sentidos e intenciones, la refractada del autor y la directa del hablante en la narración, que se concitan en tal palabra y resulta de capital importancia para entender la implicitud [sic] autorial en el texto narrativo.

Con el mismo plurilingüismo se encuentran íntimamente relacionadas tanto la polifonía, la presencia de numerosas voces en la narración —fenómeno de uso individual de la

lengua en relación al social del plurilingüismo— como, y especialmente, la dialogización. En su obra *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929), Bajtín opone el monologismo de las novelas de Tolstoi, donde las diferentes voces se subordinan al propósito controlador del autor y una sola visión del mundo —weltanschauung—, al dialogismo que se da en las novelas de Dostoievski, al contraste libre e independiente de palabras y concepciones de los personajes sin subordinarlas a la del autor, a que estos no sean solo «objetos del universo del autor, sino sujetos de su propio mundo significante», en suma a la convivencia plural y dispar en el texto narrativo de distintos lenguajes y voces —del plurilingüismo y la polifonía— frente a la jerarquización monológica. Así pues, Bajtín relaciona con el plurilingüismo y la palabra bivocal los dos principales tipos de novela, el testimonial (novela hagiográfica, confesional, de aventuras, etc.) y el pedagógico (autobiografía, sátira de costumbres, formativa, etc.) (ibid., p. 187).

En el marco español, María del Carmen Bobes (1993), que también considera lo polifónico como uno de los rasgos axiales de la novela, plantea su distinción entre novela épica, dramática y lírica partiendo de la vecindad de esta modalidad con los tres grandes géneros naturales:

Frente a la novela dramática y la lírica, respectivamente próximas al diálogo escénico y al intimismo, la «novela épica» sería la variante más apegada al uso tradicional y convencional de la forma narrativa, con mucho el predominante; la «novela dramática», por su parte, sigue señalando Bobes, frente al uso tradicional y convencional de la inserción de fragmentos escénicos de diálogo en la novela, llega al extremo de presentar toda una novela dialogada donde desaparece absolutamente el narrador para activar en máximo grado el modo dramático, el showing, en tanto que la «novela lírica» se aproximaría al tipo lírico no solo por su presencia de la subjetividad autoral sino por la mayor intensidad verbal, por el centramiento del lenguaje en sí mismo y por el estricto discernimiento de los asuntos, personajes y peripecias (Valles, 2008: 71-72).

G. Genette, partiendo del concepto de «registro», diferencia, a su vez, entre relato de acontecimientos (relevancia del relato del narrador) y de palabras (o relato directo de los personajes) para, desde aquí, centrarse en la capacidad de ambas fórmulas de representar respectivamente acciones o palabras, hechos objetivos o, también, fenómenos relacionados con la conciencia y la voz.

El tercer y último criterio clasificatorio viene basado en las distintas formas en que se plantean ciertos componentes narrativos para así poder distinguir determinadas posibilidades novelescas. Partiendo del modo en que se estructura la categoría narrativa del tiempo en la narración Jean Onimus (Villanueva, 1977: 35-36; Delgado, 1973: 72) diferencia cinco tipos de novelas de acuerdo con dicha «duración temporal»:

- * Duración lineal: se mantiene inalterado el orden lógico de los acontecimientos narrados.
- * Duración múltiple: se presentan a la vez y en alternancia las duraciones simultáneas de diversos individuos o grupos.
- * Duración íntima: en la que prevalece el tiempo subjetivo o psicológico.
- * Duración abierta o penetración en el pasado: la novela se construye desde la técnica retrospectiva de la analepsis.

También G. Genette (1972), desde otros criterios de la temporalidad narrativa y, partiendo, en su caso, del concepto de frecuencia distingue, a su vez, tres tipos de relato:

- * Relato singulativo: consiste en contar una vez lo que ha ocurrido una vez (1R/ 1H).
- * Relato repetitivo: consiste en contar ene veces lo que ha ocurrido una vez (nR/ 1H).
- * Relato iterativo: consiste en contar una sola vez lo que ha ocurrido ene veces (1R/ nH).

De todo lo cual, y considerando las formas del «tiempo de la narración» que establece la posición temporal de la instancia narrativa con respecto a la historia, vuelve a oponer otros cuatro tipos de relato: relato anterior, ulterior, simultáneo e intercalado.

Otros modelos tipológicos se organizan en torno al papel del «personaje central» en la novela, esto es, del funcionamiento en las mismas de la figura del héroe, como ocurre con los planteamientos que realiza G. Lukács (1920):

Así, para Lukács (1920), todavía en su etapa de fuerte influencia hegeliana, el héroe de la novela contemporánea sería siempre un sujeto problemático o en conflicto con el mundo y podría clasificarse en el que se evade de la realidad («novelas de idealismo abstracto»), el que rechaza la realidad y actúa al margen de o contra ella («novelas del romanticismo de la ilusión») y el que decide aprender e integrarse («novelas de aprendizaje») (Valles, 2008: 73).

Será, por otro lado, desde la mitocrítica de N. Frye (1957), como se establecerá otra clasificación novelesca de acuerdo con las capacidades de obrar del «héroe» con respecto a las nuestras, desgranándose, desde esta perspectiva, cinco relatos:

- * Relato mítico: el héroe es superior por naturaleza a otros y a su entorno.
- * Relato romántico: el personaje representa a lo maravilloso y aparece como superior en grado a otros y al entorno.
- * Relato supramimético: el héroe se muestra superior al resto de los personajes pero no a su entorno.
- * Relato inframimético: cuando se está en un nivel de total igualdad.
- * Relato irónico: cuando el hombre es inferior a los demás en poder o inteligencia.

Como conclusión, y dentro de las denominadas «modalidades lógicas» de la novela, L. Dolezel (1976) caracteriza cuatro grandes tipos de dominios narrativos de los relatos simples, basándose en las cuatro modalidades posibles, a saber:

- * Relato alético: cuenta el paso de una imposibilidad a una posibilidad o al revés.
- * Relato deóntico: cuenta el paso de una prohibición a un permiso o viceversa.
- * Relato axiológico: cuenta el paso de un estado insatisfactorio a otro satisfactorio o al revés.
- * Relato epistémico: cuenta el paso de una ignorancia a un conocimiento o viceversa.

Los subgéneros novelescos, directamente vinculados con la tipología de la novela, pueden caracterizarse, pues, en primera instancia, en dos niveles: a) por su número de tipos, y b) por la diversidad existente en lo que se refiere a la serie poco homogénea de propuestas distintivas y de compendios clasificatorios, derivado, todo lo anterior, de la amplia nómina de variedades narrativas existentes, debido a su constante práctica literaria a lo largo del devenir histórico —con las propias especificidades y variantes ideológicas del lugar y modo de producción concreto en cada caso— y, además, por la heterogénea perspectiva crítica a la hora de su estudio, lo que deviene, en pura lógica, en el hecho de que, de acuerdo con tal o cual presupuesto teórico-crítico, se subrayen sobremanera algunas de estas determinadas modalidades narrativas en detrimento, claro está, de otras, debido a dichas razones de índole sociocultural.

Por otro lado, toda esta serie de modalidades narrativas —géneros fundamentales, géneros históricos y los denominados subgéneros fundamentales o históricos— comparten un sólido conglomerado de rasgos y caracteres afines. Con respecto a la variante «épico-narrativa» los cinco elementos comunes (Garrido Gallardo, 1988 y 1994; Spang, 1993) (Valles, 2002: 392):

- a) La situación comunicativa de un narrador que relata una acción realizada por unos personajes y localizada en un tiempo y un espacio.
- b) La presencia de un narrador ficticio y un pacto ficcional responsable del encuadramiento de los textos en esta modalidad literaria y no en la historia
- c) La comunicación diferida.
- d) La doble posibilidad del verso o la prosa.

Además, los subgéneros ofrecen en su lógica discursiva—constitutiva la marca general de la mezcla o hibridación, ya que dichos componentes referenciales suelen aceptar de manera no problemática, la inclusión en un determinado subgénero de elementos caracterizadores de uno o varios subgéneros diferentes, entre otros motivos porque estas modalidades discursivas no se caracterizan ni se estructuran atendiendo a criterios idénticos o familiares. Por consiguiente, los subgéneros:

[...] dependen de la importancia que adquieran los factores semánticos, pragmáticos, estilísticos o formales. Su carácter es adjetivo, parcial, y generalmente su función suele ser temática; poseen una duración más limitada [que los géneros literarios] pues están más expuestos a las variaciones del sistema literario y del canon (Rodríguez Pequeño, 2008: 58).

Desde este punto de partida, Valles Calatrava (2002) ofrece dos tipos de ejemplos en los que queda reflejada la referida disparidad clasificatoria; se trata de las aportaciones realizadas por J. Hawthorn (1997) y Estébanez Calderón (1999), los cuales agrupan las distintas modalidades, diferenciándolas por criterios epocales, temáticos y de estilo. El análisis de Hawthorn (1997: 53-65) despliega el siguiente menú:

Novela picaresca, epistolar, «three-decker» (entrega en tres volúmenes), novela histórica, regional, satírica, «bildungsroman», «roman à clef», novela de tesis, novela-río, gótica, folletín, ciencia-ficción, novela postmoderna, «nouveau roman», metaficción, novela fantástica, sobreficción, realismo mágico, «faction» (aproximadamente factición, un relato de hechos históricos propuesto por Truman Capote uniendo los términos fact y fiction), novela postcolonial.

Estébanez Calderón (1999: 752-765) ofrece, por su parte, este muestrario tipológico de subgéneros novelescos:

Novela de aprendizaje, de aventuras, bizantina, caballerescas, cortesana, de costumbres, documental, por entregas, epistolar, erótica, de espionaje, estructural, existencialista, experimental, galante, de folletín, gótica, histórica, de lenguaje, lírica, morisca, naturalista, negra, neorrealista, objetivista, del oeste, pastoril, picaresca, policíaca, psicológica, realista, romántica, rosa, sentimental, social, de suspense, de terror, de tesis.

Y es que, como advierte Bobes Naves (1993), con respecto a este amplio espectro que caracteriza a los variados planteamientos que se han ofertado para una tipología de la novela:

Las clasificaciones que se han propuesto suelen ser muy generales y sus términos suelen solaparse, porque no son excluyentes, así una clasificación temática permitirá denominaciones como novela sentimental, de caballerías, pastoril, picaresca, costumbrista, histórica, policíaca, rosa, etc., y una clasificación basada en el criterio del «modo» de escribir, permitiría hablar de novela idealista, realista, naturalista, objetiva, alegórica, simbólica, etc., pero no cabe duda de que los términos de una y otra clasificación pueden concurrir en una novela, y en algunos casos incluso se implican temas y modos: una novela picaresca exige un tratamiento realista, una pastoril usará un lenguaje idealizado como corresponde al platonismo. Las clasificaciones son muy relativas, por esta razón (Bobes, 1993: 91).

Frente a los anteriores tipos de clasificación, fundamentalmente numérico-descriptivos, y reconociendo, por lo demás, el volumen de sus aportaciones y el sincretismo de sus respectivas clasificaciones caracterizadoras, el profesor Valles Calatrava (2008: 75-76) propone, con criterio de base metodológica, los siguientes cinco elementos que conforman su modelo de estructuración del polimorfismo de este tipo de subgéneros:

1. Toma como primer factor determinante y medular el «temático», que «privilegia la iteración y recurrencia de asuntos primordiales comunes a la hora de fijar determinadas modalidades discursivas» (ibid., p. 75), y aborda novelas, por ejemplo, de acción, aprendizaje, aventuras, biográficas/autobiográficas, bizantinas, caballerescas, de clave, de ciencia-ficción, cortesanas, de costumbres, erótico/galantes, de espacio, de espionaje, góticas, históricas, moriscas, negras, novela-río, del oeste, pastoriles, picarescas, policíaco/criminales, psicológicas/del personaje, rosas, sentimentales, sociales, de terror y de tesis.

2. Todo lo que concierne y afecta a la denominada «paraliteratura»: folletín, novela folletinesca, novelas por entregas, «three-decker», «pulp», «dime novel», novela de quiosco, novela barata, de masas, etc.

3. Componentes sintomáticos de estos textos serían los de orden lingüístico-estilístico y discursivo, en especial cuando representan novedades en lo que respecta a la sustitución, renovación y transformación de las estructuras arquitectónicas técnico-compositivas del relato: novela esteticista, estructural, experimental, del lenguaje, «nouveau roman», novela polifónica, novela épica/lírica/dramática, metaficción, etc.

4. Grado de ficcionalidad y/o mimetismo novelesco: realismo, realismo mágico, novela objetivista, documental, fantástica, idealista, utópica, factición, sobreficción, etc.

5. Criterios históricos sometidos a condicionamientos de época o de base estético-cultural: La perspectiva epocal permite hablar de novela clásica, medieval, contemporánea, decimonónica, de la Ilustración, del Siglo de Oro, etc. La de raíz estético-cultural acuña denominaciones del tipo novela barroca, renacentista, costumbrista, realista, romántica, vanguardista, así como, también, las de novela moderna, postmoderna o postcolonial.

Por último, podría, además, añadirse la aportación que, acerca de la modalización de estos subgéneros, construye Javier Rodríguez Pequeño (2008) con su teoría de los mundos posibles, cuando afirma que un cierto número de aquellos «siguen la pauta que les marcan las reglas semántico-extensionales de los modelos de mundo combinados con sus componentes referenciales» (ibid., p. 144), con lo que una serie de subgéneros tendría un cauce ideal de representación y otra serie se representarían indistintamente

de acuerdo ora con las reglas propias de la totalidad ora siguiendo algunos de los distintos tipos de mundo:

[..] únicamente hago constar que hay dos macro-tipos de modelos de mundo: el macromodelo de mundo real y el macromodelo de mundo fantástico; diferenciados por la mimesis y por la transgresión de las reglas del mundo real objetivo, empírico. Dentro del macromodelo del mundo real estarían el tipo I y el tipo II de Tomás Albaladejo, es decir, el de lo verdadero (mimético, no ficcional y no literario) y el de lo ficcional verosímil (mimético, ficcional y verosímil); al macromodelo de mundo fantástico pertenece el nuevo tipo III, el de lo fantástico verosímil, que podríamos definir como ficcional, no mimético y verosímil, y el antiguo tipo III, ahora tipo IV, el de lo ficcional no verosímil (fantástico inverosímil o ficcional, no mimético e inverosímil (Rodríguez Pequeño, 2008: 144).

Su representación esquemática sería la siguiente:

MACROMODELO DE TRANSGRESIÓN – MUNDO	DE MUNDO	REALISTA	FANTÁSTICO
TIPO I	TIPO II	TIPO III	TIPO IV
No ficcional	Ficcional	Ficcional	Ficcional
Mimético	Mimético	No mimético	No mimético
Verosímil	Verosímil	Verosímil	Inverosímil

En conclusión, y como apostilla García Berrio (2004):

[...] parece útil para la Crítica literaria actual mantener la memoria tradicional legitimada de los tres géneros dialécticos («naturales») de la poesía: lírica, épica y dramática. Lo cual contribuye a mantener el tributo de la Crítica a la sistematicidad universal antropológica del sistema de la Literatura. Pero al mismo tiempo, comparecen con evidencia pragmática innegable los procesos «históricos» hacia la reclasificación individualizadora en subgéneros, clases o modalidades, como fenómenos de hibridación, síntesis y sustituciones en los rasgos textuales constitutivos de la troncalidad genérica. Insistimos en que la condición para esa coexistencia de categorías útiles y bien fundadas en el trabajo de la Crítica literaria es la de no olvidar (y aún menos confundir intencionadamente) la diferencia en la jerarquía genérica, ente los tres géneros mayores con fundamentación dialéctica «natural» expresivo-simbólica y los subgéneros o clases históricos (García Berrio y Hernández Fernández, 2004: 256).

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, M. (1929), Problemas de la poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1986.
 BAJTÍN, M. (1934-1935), «La palabra en la novela», en Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.

BAJTÍN, M. (1937-1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en Teoría y estética de la novela, op.cit., pp. 237-409.

BAJTÍN, M. (1941), «Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico», en Teoría y estética de la novela, op. cit., pp. 449-485.

BAQUERO GOYANES, M. (1966), ¿Qué es la novela? ¿qué es el cuento?, Murcia, Universidad, 1998.

BOBES NAVES, M. C. (1993), La novela, Madrid, Síntesis.

DELGADO, F. (1973), Técnicas del relato y modos de novelar, Sevilla, Universidad.

DOLEZEL, L. (1976), «Narrative Semantics», en P.T.L. I, pp. 129-151.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999), Diccionario de términos literarios, Madrid, Alianza.

FRIEDMAN, N. (1955), «Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept», en PMLA, 70, pp. 160-184.

FRYE, N. (1957), Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Ávila, 1977.

GARCÍA BERRIO, A. (1989), Teoría de la literatura (La construcción del significado poético), Madrid, Cátedra.

GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (2004), Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura, Madrid, Cátedra.

GARRIDO GALLARDO, M. A. (1989) (comp.), Teoría de los géneros literarios, Madrid, Arco-Libros.

GARRIDO GALLARDO, M. A. (1994), «Géneros literarios», en DARÍO VILLANUEVA (1994) (ed.), Curso de Teoría de la Literatura, Madrid, Taurus.

GENETTE, G. (1972), Figures, III, Paris, Seuil.

HAWTHORN, J. (1997), Studying the novel. An Introduction, London, Arnold.

KAYSER, W. (1948), Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1981.

LUKÁCS, G. (1920), Teoría de la novela, Barcelona, Edhasa, 1971.

MUIR, E. (1928), La estructura de la novela, México, D.F., UAM, 1984.

REIS, C, y LOPES, A.C. (1996), Diccionario de narratología, Salamanca, Eds. Colegio de España.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2008), Géneros literarios y mundos posibles, Madrid, Eneida.

SELDEN, R. (1985), La teoría literaria contemporánea, Barcelona, Ariel.

SPANG, K. (1993), Géneros literarios, Madrid, Síntesis.

VALLES CALATRAVA, J. (2002) (dir.) (coautoría Francisco Álamo Felices), Diccionario de teoría de la narrativa, Granada, Alhulia.

VALLES CALATRAVA, J. (2008), Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

VILLANUEVA, D. (1977), Estructura y tiempo reducido en la novela, Madrid, Anthropos, 1994.