

1. La novela como modelo: genealogía de la Teoría Cinematográfica Clásica

Judith Mayne asegura que autores como Christian Metz, Raymond Bellour o Stephen Heath describieron la enorme tradición narrativa proveniente de la novela del s. XIX bajo la que el cine fue teorizado en su vertiente clásica durante la primera mitad del s. XX (Mayne 25). Si la teoría clásica del cine procede en gran medida de concepciones teóricas literarias, y principalmente de la novela, es inevitable iniciar por el camino de la narración literaria. De manera más particular, la intención de este primer capítulo es analizar cuáles son las principales características de la narración literaria tradicional en la novela, así como la concepción de autor y lector que dicho concepto trae consigo. Para alcanzar ese objetivo, se realizará un breve recorrido por la historia del surgimiento de la novela para encontrar las principales características respecto a su manera de contar, su autor y el lector al que va dirigida, conceptos que se desarrollarán y discutirán por separado en distintos capítulos donde se problematizará la idea de que dichos términos han dejado de dar cuenta de las prácticas y procesos que las mediaciones de la digitalización han traído consigo. Profundizaremos así en las particularidades y conceptos clave respecto a la narrativa de la novela, para concluir precisando qué definición de narración extraen para la teoría literaria autores como Michael McKeon, Marthe Robert o Ian Watt, y a su vez qué conceptos de autor y lector se desprenden de dicha definición.²

² Entendemos que una de las referencias canónicas cuando se habla de narración es la obra de Paul Ricoeur, principalmente los tres tomos de *Tiempo y narración* (1984-1985-1988), donde el autor discute el tiempo en el relato histórico, el tiempo en el relato de ficción, y la experiencia del tiempo en la narración. Es por ello que consideramos importante anotar la ausencia de una consideración de su pensamiento en este proyecto, aunque sea de manera somera, ya que no podríamos hacer un ejercicio como éste con cada autor al que no se incluya. El principal motivo para no emplear la teoría de Ricoeur es que su discusión tiene mucho que ver con la temporalización, la fenomenología y la hermenéutica, conceptos que no empleamos en nuestro argumento. Por otro lado, y a pesar de que en su teoría sobre el círculo mimético aborda obras de ficción, la mayor parte de su obra sobre la narración –y que tan sólo es parte de su pensamiento – versa sobre la narración como construcción historiográfica.

A pesar de que la novela tuvo su mayor desarrollo durante el siglo XIX y que autores como Mijail Bakhtin planteen que su origen se puede buscar en la tragedia griega (“Epic and novel” 5), Wittmann afirma que bien se pueden rastrear sus inicios con mayor precisión desde el siglo XVIII, momento en el que ocurrió una revolución lectora en el mundo occidental.

Una de las más importantes variables que modificaron el consumo lector del siglo XVIII fue el inicio de una incipiente migración del campo a la ciudad, aunque se debe ser cauto con la afirmación, ya que para mediados de siglo aún el 80% de la población europea seguía viviendo en el campo (Wittmann 440). Conforme avanzó el s. XVIII y en los inicios del s. XIX, esta migración se volvió cada vez más significativa, haciendo de las ciudades importantes centros culturales donde las relaciones y prácticas sociales se iban modificando aceleradamente. Aquellos que migraban a las ciudades iban también en busca de conocimiento y nuevas experiencias, por lo que a la vez que construían la clase social burguesa por excelencia, se volvían un ávido público lector. Como plantea Wittmann, la posición y estructura entre la nobleza y la gente que aún vivía en el campo no se modificó radicalmente hasta finales del s. XIX, pero en cuanto a la burguesía “se produjeron importantes procesos de cambio, diferenciación y emancipación que terminaron por dinamitar la sociedad estamental” (440). Así, se podría decir que este surgimiento de la novela, entre otras muchas cosas, fue producto de un momento en el que la burguesía, desbancando a la aristocracia, se logró encumbrar e imponer sus valores en muchos aspectos de la sociedad. Anota Jordi Ferrer:

Los burgueses eran el gran público al que se dirigía la cultura y la literatura, y casi siempre los propios creadores pertenecían a esa clase

social. Por lo tanto, era lógico que las novelas reflejaran al mundo burgués viviendo en su esplendor. En este sentido, se puede decir que la novela es el género por antonomasia de la burguesía. (162)

Martyn Lyons sostiene que para 1890 el libro en Occidente había alcanzado una “edad de oro”, gracias a que fue en esta época en la que “la primera generación que accedió a la alfabetización masiva fue también la última en considerar el libro como un medio de comunicación que no tenía que rivalizar ni con la radio ni con los medios de comunicación electrónicos del siglo XX” (476), a la vez que la expansión de la educación primaria en la Europa del s. XIX reveló a los niños como un público lector con gran potencial (489). Otro factor relevante fue el que la jornada laboral se haya ido reduciendo a lo largo del siglo, lo cual propició más tiempo para la lectura. Por ejemplo, en Inglaterra a comienzos del s. XIX la jornada era de 14 horas, pero para 1847 la jornada se había reducido en algunos sectores a 10 horas diarias (Lyons 503). Esto nos parece sumamente relevante ya que la lectura se entiende entonces como una actividad que es realizada en un tiempo de ocio. Es claro que para que éste exista, debe contraponerse a un tiempo de trabajo, el cual, desde un punto de vista marxista, constituye al hombre y su época. Sin embargo vemos que este tiempo de ocio, por estar también relacionado a las condiciones materiales de producción, es también sumamente significativo en la construcción de subjetividad de hombres y mujeres. Visto esto, podemos deducir que cuanto más tiempo de ocio tuviera una persona, mayor sería su tiempo potencial de lectura, por lo cual no resulta extraño que las bibliotecas de préstamo de la época, en

particular las francesas y las inglesas, pretendieran captar a mujeres,³ estudiantes y trabajadores de cuello blanco, en lugar de a las clases trabajadoras. Alejados del trabajo más mecánico y físico, estos nuevos lectores se habían alejado de las lecturas doctrinales y religiosas, para exigir ahora un tipo de literatura más amena, cambiando los manuales prácticos o las obras instructivas, por novelas (Lyons 501).

La novela es el género más tardío, y su antecedente más cercano es el romance, por lo cual no es de extrañar que uno de los más importantes temas de la novela burguesa fuera la parodia de los ideales del romance (Frye 7). Ya habíamos mencionado que a pesar de que algunas aproximaciones historiográficas encuentran sus antecedentes en las tragedias griegas, o algunos otros en la Edad media con textos como el *Decamerón* de Boccaccio,⁴ o los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, se podría decir que la novela como género literario, no establece sus características más importantes ni se solidifica hasta mediados del siglo XIX.⁵ Esta concreción tardía del género, en parte se debe a que este proceso genérico es lento –bastaría recordar que Montaigne fue un escritor reconocido mucho antes de que el ensayo se consagrara como género. Como hemos señalado, es determinante que esta solidificación de los géneros requiere cierto público lector al cual dirigirse, y el cual tuvo también su mayor periodo de crecimiento y especificidad durante

³ Valga decir al respecto que el mismo Lyons afirma que para los editores de la época el público femenino comenzaba a cobrar importancia, ya que era un sector lector de novelas. Esta feminización del público lector del género confirmaba los prejuicios sobre el papel de la mujer y su inteligencia, ya que en un principio se asumía que para disfrutar una novela no se requería de una gran capacidad intelectual, y sí estar dotado de una gran imaginación –característica que no se consideraba intelectual (483).

⁴ Smiley afirma que “the importance of *The Decameron* as an antecedent of the novel owes as much to Boccaccio's observations of the world all around him, the present life of Florence in 1348, as it does to its literary sources (58).

⁵ Son pocos los que se aventuran a encontrar un origen definido de la novela, como Smiley, quien afirma que la novela tiene su origen cerca del 1004 con Murasaki Shikibu (57). A pesar de ello, es extendida la postura entre la crítica de que la primera novela moderna es *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, que viera la luz por primera vez en 1605.

el siglo XIX. Así mismo, para que un género termine de solidificarse es necesaria una aprobación por parte de la crítica, de la cual en un principio, el público lector formaba una parte muy importante (Guillén 44).

Para el primer cuarto del s. XIX la novela gozaba ya de un status afianzado y “se convirtió en la forma de expresión literaria propia de la sociedad burguesa en ascenso” (Wittmann 476). En los primeros años del siglo “la novela impresa rara vez alcanzaba tiradas que superasen los 1,000 o los 1500 volúmenes. Hacia 1840, las ediciones de 5,000 copias eran más comunes, mientras que en la década de 1870 las ediciones más baratas de Julio Verne poseían tiradas de 30,000 ejemplares” (Wittmann 476). El mismo autor nos dice que para 1740 la literatura representaba sólo el 6% de la oferta en las ferias libreras en Alemania, mientras que para 1800 había llegado al 11.7%, y para 1803 “la Feria de Otoño sacó el número nada desdeñable de 276 novelas nuevas al mercado” (463). Debido a esto, podemos decir entonces que la segunda mitad del s. XIX fue una de las etapas más esplendorosas para la novela. Ferrer afirma que la proliferación de este tipo de literatura, tanto en cantidad como en calidad, fue inusitada, a pesar de que muchas de las que hoy se consideran obras maestras del género, pasaron desapercibidas para el gran público lector (162). Uno de los ingredientes fundamentales de este encumbramiento del género fue que la novela era entendida como material de entretenimiento y presentaba un final feliz, planteándose así como la antítesis de la literatura práctica e instructiva. Como dice Lyons, “exigía poco, y su único propósito era entretener a los lectores ociosos” (483). Este éxito histórico que tuvo la novela a finales del s. XIX se debe también a que la novela transformó en parte la literatura, ya que explotó capacidades hasta antes poco exploradas –las descripciones, la narrativa, los comentarios, monólogos y

conversaciones— esto de manera afable, histórica, romántica, histórica o épica (Robert 58).

Esta novela se desarrolla también en una búsqueda por ser empática, conectar con el lector. Desde finales del s. XVIII la lectura catalogada como “sentimental” aumenta sus lectores iniciando una época en la cual el lector cree estar en una conexión directa con el autor, que éste lo comprende y le habla de manera particular. Como lo afirma Wittmann, aparece una poderosa necesidad de establecer contacto e incluso “una relación imaginaria de amistad entre el autor y el lector, entre el productor y receptor de la literatura” (452). Así, la novela no puede estar escrita anónimamente en su mayoría, como lo fueron algunas tragedias, epopeyas u obras de caballería de antes del s. XVIII, sino que el papel del autor como personaje real y reconocible toma relevancia. Autores de novelas que son superados por la demanda que genera la revolución de la prensa, se ven obligados a pagar a autores desconocidos para que escriban en su nombre para seguir con una producción abundante, pero defendiendo su nombre, su “marca registrada” que los lectores comienzan a seguir (Ferrer 162). Al respecto, Wittmann explica que a principios del XIX, y en parte gracias a la novela “se profesionalizó el papel del autor [...] que por una parte reclamaba la autonomía de su capacidad creadora y por otra debía someterse a las leyes del incipiente y anónimo intercambio comercial” (459-460). Como bien anota Baym: “The novel was responsible for a new idea of professional authorship, and the aspiring novelist, even a ‘serious’ one, launched a career with expectations that owed much to the possibilities of the novel as a popular form” (783-784). En este sentido Nina Baym afirma que una idea de autoría exitosa dependía en las ventas, y lo que la gente compraba eran novelas (781).

El camino de la novela causó también algunos cambios relevantes en la lectura, ya que anteriormente el acto de lectura se hacía en voz alta y por una autoridad, mientras que la novela, por sus temas, público y extensión, incitó a la lectura solitaria y en silencio. Si bien Parkes afirma que ya en el siglo VI se puede rastrear un incipiente inicio de la lectura en silencio, como en la *Regla de San Benito*⁶ donde se pueden encontrar referencias a la lectura individual y en silencio (141), la novela potencia este tipo de prácticas. “A man listening to a story is in the company of the storyteller; even a man reading one shares this companionship. The reader of a novel, however, is isolated, more so than any other reader” (Benjamin, “The Storyteller” 88). Vemos entonces que en lugar de una lectura dominante, que regularmente era declamada por alguna figura de autoridad como el padre de familia, el clérigo o el maestro, la novela propicia una relación más individual y solitaria con la lectura, así como una “experimentación de un juego de papeles empático, es decir, en una vivencia común, controlada y disciplinada, de los textos literarios” (Wittmann 454), encumbrando la paz y la relajación como virtudes lectoras del burgués.

Debido a la extensa tradición de estudios sobre la novela⁷, y a la también larga exploración historiográfica sobre sus inicios y desarrollo, sabemos que existen diversas definiciones sobre lo que caracterizaba al género. Es lógico que la definición haya ido modificándose conforme el propio género iba solidificándose y ganando prestigio, así

⁶ Serie de reglas escritas por Benito de Murcia a principios del Siglo VI destinadas a los monjes que vivían en los monasterios.

⁷ McKeon afirma en *Theory of the Novel* que son tres los grandes pilares de la teorización sobre la novela: George Lukács con *The Theory of the Novel: A Historic-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature* (1916) y *The Historical Novel* (1937); José Ortega y Gasset con *Meditaciones del Quijote* (1914) y “Notas sobre la novela” en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1924); y Mikhail Bakhtin con *The Dialogic imagination: Four Essays* (1981).

como también lo fue haciendo durante sus diversos estadios en el s. XIX y a través de las vanguardias del s. XX y la postmodernidad.

Estableciendo un punto de partida, recurrimos a la definición que Robert rescata del *Littre*⁸, la cual anota que una novela es: “a fictitious story written in prose where the author depicts emotions, actions or strange adventures in order to capture his reader’s interest” (60). Es claro que en esta definición realizada a finales del s. XIX ya está presente la figura de un autor, una consecución de eventos narrativos, y un lector modelo.

De manera mucho más abierta y reflexiva, y en busca de particularidades, más que de una definición cerrada, Bakhtin afirma encontrar tres características básicas que distinguen a la novela de cualquier otro género, y en particular de la épica. Apunta el autor: “its stylistic three-dimensionality, which is linked with the multi-linguaged consciousness realized in the novel; the radical change it effects in the temporal coordinates of the literary image; the new zone opened by the novel for structuring literary images, namely, the zone of maximal contact with the present (with contemporary reality) in all its open-endedness” (“Epic and novel” 11). Parece que Bakhtin habla no sólo de particularidades del género, sino de las posibilidades que éste exploró más que otros anteriormente desarrollados como el cuento o el romance. Para los objetivos de este texto, y particularmente para ampliar la definición y entendimiento de la novela, consideramos necesario profundizar en algunas de las puntualizaciones que Bakhtin realiza en torno al género, principalmente sus críticas a las metodologías formalista y estructuralista para el análisis de la novela; las principales características de

⁸ Diccionario de la lengua francesa escrito por Emile Littré en 1877.

la construcción histórica del género, y particularmente su entendimiento sobre la novela como un género en construcción, dialógico y abierto.

En cuanto a la metodología formalista, centra sus observaciones en la falta de consideración histórica respecto a los cambios que el género puede haber sufrido, o estar aún por alcanzar (“Toward a Methodology” 169), por lo cual un análisis completamente formal que intente solidificar el estilo o características de una novela, será efectivo hasta cierto punto, y únicamente para cierta novela o grupo de novelas. Por otro lado, y respecto al estructuralismo, se manifiesta en contra de la necesidad de “cerrar” un texto, imponiéndole categorías inamovibles que planteen que todas las relaciones entre sus variables puedan ser analizables (“Toward a Methodology 169).

En vista de las críticas de Bakhtin es fácil inferir que su postura no busca solidificar una definición absoluta de la novela como obra literaria, y mucho menos como género. Él mismo anota: “The experts have not managed to isolate a single definite, stable characteristic of the novel” (“Epic and novel” 8). A pesar de ello, sí le es importante analizar las principales características que el género tuvo para su conformación histórica. El autor coincide con las posturas anteriormente anotadas cuando afirma que, si bien la novela puede ser rastreada hasta la antigua Grecia, no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando el género se encontró en un carácter de dominante (“Epic and novel” 5). Dice Bakhtin que a pesar de que sea válido volver a la tradición helénica en busca de los orígenes de la novela, “in ancient times the novel could not really develop all its potential, this potential came to light only in the modern world” (“Epic and novel” 39-40).

En cuanto a su estudio, y en otra de sus aproximaciones al tema, “From the Prehistory of Novelistic Discourse” el autor apunta: “In the second half of the nineteenth century there was an intensification of interest in the theory of the novel, as it had become the leading European genre, but scholarship was concentrated almost exclusively on question of composition and thematics” (41). Pero esta situación se modificó a partir de la segunda década del s. XX, ya que aparecieron diversos análisis centrados en el estilo de algunos novelistas u obras individuales, pero aún así, y a decir de Bakhtin, las especificaciones estilísticas de la novela como género se mantuvieron sin exploraciones relevantes (41-42). Como decíamos anteriormente, Bakhtin no da una definición cerrada del género, pero sí presenta una serie de características, en primera instancia formales, pero también desarrolla algunos conceptos y particularidades, como la “heteroglosia” o los “cronotopos” como elementos constitutivos de la construcción de la novela.

En cuanto a sus características, Bahktin escribe que la novela no debe ser poética –en el sentido que se usó en otros géneros–; el héroe de la novela no debe ser heroico y debe presentarse como una persona incompleta, que durante la narración encuentre su camino y desarrollo, un personaje construido para que vaya aprendiendo de la vida dentro de la novela, ya que afirma que, al contrario que la épica, la novela está determinada por la experiencia, el conocimiento y la práctica (“Epic and novel” 10). Por ello, afirma: “When the novel becomes the dominant genre, epistemology becomes the dominant discipline” (“Epic and novel” 15). Estas y otras características del género son presentadas por el autor con precaución, ya que no espera encontrar constantes absolutas en su construcción. Basta citar algunas de las características que para él deben tomarse con reserva:

The novel is a multi-layered genre (although there also exist magnificent single-layered novels); the novel is a precisely plotted and dynamic genre (although there also exist novels that push to its literary limits the art of pure description); the novel is a complicated genre (although novels are mass produced as pure and frivolous entertainment like no other genre); the novel is a love history (although the greatest examples of the European novel are utterly devoid of the love element); the novel is a prose genre (although there exist excellent novels in verse). (“Epic and novel” 8-9)

En cuanto a los términos que antes nos referíamos como elementos constitutivos de la construcción de la novela y sus características genéricas particulares Bakhtin introduce el concepto de “heteroglosia”. A decir del autor, una multitud de lenguajes y culturas se mezclaron en la Europa del siglo XVIII, lo cual fue un factor decisivo para la formación de su vida y pensamiento, por lo cual la novela en sus inicios estuvo expuesta a esta multiplicidad de discursos (“Epic and novel” 11). Así, la novela se enfrentó a una atomización interna que se reflejó en una construcción de discursos estratificados y múltiples, los cuales se ven en la necesidad de establecer relaciones dialógicas. Por otro lado, el concepto de “cronotopo”, también presente en la novela a decir de Bakhtin, lo podemos entender como las distintas taxonomías de las diversas relaciones espacio-temporales que ocurren en la novela, mostrados en algunos casos a través de elementos arquetípicos dentro del estilo de ciertas novelas. Se puede decir entonces que en la manera en la que ocurren en la novela, en parte podemos entenderlo como las relaciones de la narración con lo narrado en cuanto espacio y tiempo.

Bakhtin supera los acercamientos formalistas y estructuralistas introduciendo una dimensión preformativa con una lectura dialógica de la novela, donde aparece un despliegue pragmático de inclusión del lector. Dice Bakhtin: “Of all the major genres only the novel is younger than writing and the book: it alone is organically receptive to new forms of mute perception, that is, to reading” (“Epic and novel” 3). En el mismo tenor, afirma que la novela es el único género que continúa su desarrollo, por lo cual siempre estará “incompleto” (“Epic and novel” 3), es decir, es un género abierto. Esto permite también, en vista de que Bakhtin tampoco ofrece una definición cerrada de narración, la posibilidad de encontrar, –a partir de entender la novela como un género en construcción– nociones más abiertas de narración. Anota el autor: “The absence of internal conclusiveness and exhaustiveness creates a sharp increase in demands for an *external* and *formal* completeness and exhaustiveness, especially in regard to plot-line. The problems of a beginning, and end, and “fullness” of plot are posed anew” (“Epic and novel” 31). Esta idea más abierta de “narración” podría ser el embrión de posturas más incluyentes y heterogéneas respecto a la definición cerrada que de narración desarrolló la teoría clásica literaria y que, como veremos, será suscrita por la Teoría Cinematográfica Clásica⁹. Basta comparar esta caracterización con la que parece más puntual de Smiley, quien en *13 Ways of Looking at The Novel* nos dice que una novela tiene en primer lugar una extensión superior a la de los géneros anteriores, que está escrita en prosa de manera narrativa y con un protagonista (14). A decir de Smiley, de no cumplir en su totalidad todas las características anteriores, no se está frente a una novela.

⁹ Entendemos que esta percepción de Bakhtin pide replantear algunas de las concepciones sobre la novela como un género cerrado y no dialógico, pero en vista de que en nuestro caso se busca lidiar con la Teoría Clásica Narrativa *in extenso*, el caso de las propuestas del autor, por interesantes que sean, son una excepción y no la constante, por lo cual su análisis y propuestas requerirían de una investigación con otro ángulo argumental y otros objetivos, tanto generales como específicos.

Para Robert, en la historiografía literaria la modernidad conjunta varios desarrollos que pueden llegar a parecer contradictorios: “the emergence of the novel genre; the decay of the genre system; and the movement to replace the historical theory of the novel by the trans-historical theory of narrative” (71). Así, muchos de los estudios literarios se vuelcan sobre la narrativa, particularmente en la novela. A pesar de que este apartado no tiene como objetivo ofrecer una definición estructural o interna de la narración literaria, sino que busca qué concepciones de autor y lector tenía la narración de la novela del XIX, es necesario hacer referencia a los principales estudios y corrientes que han tomado ese como tema de estudio, ya que estas propias cuestiones estructurales han construido también la discursividad de la novela. Así, y aunque no pretendamos tomar como fundamento teórico a la Narratología o a los estudios estructurales del relato y la narración, podemos decir que:

De gran relevancia para el estudio de la narración ha sido, sin duda, la corriente del análisis estructural del relato. Esta corriente dirigió su atención principalmente a los relatos literarios, cuentos populares, leyendas y mitos. Tuvo su origen en la corriente estructuralista y son dos sus antecedentes principales: el análisis de cuentos maravillosos que realizó el formalista Vladimir Propp y el análisis estructural de los mitos propuesto por Claude Lévi-Strauss (Reyes 101).

En cuanto a la novela y la narrativa “implícita” en ella, McKeon afirma que es común la tendencia en el mundo académico a relacionar la novela no sólo únicamente con la ficción, sino con la idea de narrativa. Escribe McKeon: “To speak of the novel, it came to appear, was to speak of narrative as such” (13-14). Gracias a ello, durante las últimas

décadas, el interés en la teoría de la novela como género literario fue remplazada por el interés en la narrativa, es decir la Narratología (14). En nuestro caso particular, consideramos que es necesario aproximarnos directamente a la novela en la búsqueda de la narración del s. XIX, ya que fue este género del que el mayor número de premisas obtuvo la Teoría Cinematográfica Clásica cuando las primeras películas comenzaron a tener argumentos narrativos.

Como antes decíamos, este tipo de análisis centrados en la narrativa literaria se enfocan en cuestiones internas y estructurales de la narración, pero son de gran utilidad para nuestra hipótesis desde el momento en el que dentro de sus propios análisis narratológicos, establecen también definiciones de lo que por autor y lector entendía, y siguió entendiendo por casi medio siglo más, la novela del s. XIX.

La Narratología puede ser definida como “el estudio de la forma y el funcionamiento de la narración. En otras palabras, la Narratología es la disciplina que examina aquello que todas las narraciones tienen en común” (Reyes 97), o también puede ser entendida como “la teoría de los textos narrativos” (Bal 11). Gerard Genette, el principal teórico de la Narratología, considera que las características que ésta debería analizar de un texto narrativo, son: orden, duración, frecuencia, modo y voz. Por “orden”, Genette entiende la manera espacio-temporal en la que está ordenado el discurso narrativo dentro de un texto. En cuanto a la “duración”, considera principalmente dos cosas; en primer lugar habla de que es imposible medir la duración de un relato, pero sí el tiempo necesario para leerlo, y en segundo que el relato tiene un tiempo interno al que se puede remitir el lector para entender el avance y desarrollo de los personajes y sus acciones. Alternancias, reiteraciones y otro tipo de operaciones formales y estructurales

al interior del texto son discutidas dentro de la “frecuencia”. Por “modo”, Genette entiende las expresiones lingüísticas de la actitud de narrador respecto al contenido de lo narrado, como una especie de posicionamiento discursivo interno. Finalmente, en el apartado de “voz”, y éste cercanamente relacionado al modo, se analizan las diversas instancias de enunciación que un texto narrativo puede tener.¹⁰ De esta manera, Genette define tres diferentes significados para el término narrativa: “the language of the text, the content, and the act of narrating itself” (McClellan 25)

En un principio, los estudios sobre la narración plantean una distinción específica, la que se da entre narraciones lingüísticas y no lingüísticas:

Las primeras serían aquellas que utilizan como medio de expresión el lenguaje articulado, ya sea oral o escrito, y las segundas serían aquellas que usan como medio de expresión otros tipos de sistemas semióticos o sus combinaciones. Éste sería el caso de cierto tipo de pintura, de la mímica, del cine, o de los sueños, por ejemplo. (Reyes 98)

Del desarrollo de esta distinción, podemos ver que parece haber una intención de homologar la manera en la que la pintura, la mímica y el cine narran –si es que eso intentan–. Parece complicado entender que artes tan distintas, con capacidades materiales

¹⁰ Para mayor profundidad en las propuestas narratológicas de Gerard Genette el lector puede remitirse a la sección “Discurso del relato. Ensayo de método” en *Figuras III* (1972), obra fundacional respecto a la Narratología y que dio pie a muy diversos análisis estructurales de los textos narrativos. Otro representante de la escuela narratológica es Mieke Bal, quien en *Teoría de la narrativa. Una introducción a la Narratología* (1985) desarrolla la propuesta teórica de la Narratología de manera distinta. Bal habla de manera particular y esquemática de algunos términos que Genette incluye en apartados mucho más amplios. Así, Bal se refiere a operaciones de actantes, actores y personajes; modificaciones temporales y espaciales, y particulariza su análisis abordando especialmente, historia, tiempo, ritmo, espacio, narradores y descripciones, estas últimas como secciones no narrativas de un texto.

e intenciones de expresión tan variadas puedan ser aglutinadas en su forma de narrar por el hecho de no utilizar un código lingüístico.

Tomando como base lo anteriormente expuesto respecto a la novela como género narrativo por excelencia, y con la intención de construir las definiciones que se emplearán a lo largo de nuestro análisis, podemos decir que Reyes define la narración como una “representación de acontecimientos, reales o ficticios, en una secuencia temporal, es decir, uno detrás de otro en una línea de tiempo” (98). En las aproximaciones de diversos autores,¹¹ podemos encontrar constantes que tienen que ver con la secuencia, los acontecimientos y el tiempo, de tal manera que podríamos decir que la definición más incluyente sería "una secuencia de acontecimientos que ocurren y se organizan de maneras particulares en un lapso de tiempo". Genette afirma que la generalidad de sus estudios versan sobre el relato, es decir, un discurso narrativo (82), y gracias a ello entiende el “análisis del discurso narrativo [como] el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración, y entre historia y narración” (84-85). Este discurso narrativo, afirma el autor, tiene como rasgo característico la dualidad temporal, ya que “el texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura” (90). A pesar de que Genette afirma que esta dualidad temporal, la de lo contado dentro de la obra y la de la propia puesta en práctica de la misma, tiene relaciones directas con el relato cinematográfico, encontramos que existen claros rasgos de diferenciación entre la concepción temporal del relato narrativo

¹¹ Por su parte Van Dijk, la define como "a sequence of one or more actions of certain actors, or, more generally as one or more events" (292). Otra definición sería la de Toolan, quien la entiende como "a sequence of non-randomly connected events" (7). Por otro lado, y a decir de Richardson “Gerald Prince has defined narrative as the representation of *at least two* real or fictive events in a time sequence, neither of which presupposes or entails the other (169).

literario y el cinematográfico, particularmente a la luz del uso de dispositivos digitales en la práctica cinematográfica. Por su lado, Bal entiende por texto narrativo aquel “en que un agente relate una narración” (13). Vemos aquí ya una consideración, si no del autor, sí de un narrador explícito que encarna la diégesis del texto narrativo.

Es importante mencionar que los estudios literarios han estado especialmente interesados en analizar las propiedades de dichas narrativas, y en particular –y con un afán taxonómico– con la intención de que estas propiedades pueden ser usadas como bases estructuradas para generar o entender historias (Mateas y Sengers 3). Se podría decir que la teoría literaria sobre la narración ha intentado desarrollar modelos con tres propósitos principales: analizar y entender cómo es que se construyen las narrativas; cómo las entiende el lector; y como se puede identificar un “texto” como narrativo. De manera similar se podría decir también que –partiendo del análisis del lenguaje atendiendo a la semántica, la sintaxis y la pragmática– “in narrative theory semantics becomes the study of plot, or story; syntax becomes the study of discourse, or narrative techniques; and pragmatics becomes the study of the uses of storytelling and of the mode of participation of human agents in the narrative performance” (Ryan, “Will New Media” 354). Valga decir que consideramos que es necesario incorporar esta “performatividad narrativa” de la que Ryan habla a nuestra definición de trabajo, ya que como bien lo plantea Rudrum “any definition of narrative that ignores the importance of use is giving an incomplete picture” (200). Al incorporar esta idea de performatividad narrativa, encontramos entonces que las prácticas que de los medios se desprenden, es decir las mediaciones, juegan un papel vital en la comprensión de su función pragmática y teórica, apuntalando su papel en la construcción epistémica. Al entender la narración como una

práctica performática, más que una estrategia formal, encontramos que los usos y prácticas que los usuarios tengan del medio modifican la manera en la que se entiende ese mundo narrado.

En lo que se refiere al autor, la teoría narratológica entiende que la narración es emitida por un “agente” que relata la historia, pero también deja en claro que “el agente” no es el escritor. Por el contrario, el escritor se distancia y se apoya en un portavoz ficticio, un agente al que se denomina técnicamente *narrador*" (Bal 15), es decir, "el sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto.¹² Casi ni es preciso decir que ese agente no es el autor (biográfico) de la narración" (125). Bal considera al narrador como el concepto fundamental en el análisis de textos narrativos, ya que afirma que su identidad, el grado y la forma en que se indique en el texto, así como las elecciones que esto implica, le confiere un carácter específico al texto (126).

Enfocándonos en las tres variables que nos interesan para esta investigación – narración, autoría y público– podemos definir que el género novela incluía ciertas características respecto a estos conceptos. Vemos así que la novela era considerada forzosamente narrativa, entendiendo de manera general el término como una secuencia de acontecimientos que ocurren en un lapso de tiempo y que alguien –en este caso el agente narrador emparentado con el autor– cuenta. Narrativamente, se puede decir entonces que la novela del s. XIX se entendía como algo cerrado, en donde las historias contadas

¹² Bal clarifica que al referirse al narrador, no lo hace también al *autor implícito*, término introducido por “Booth (1961) para comentar y analizar los conceptos ideológicos y morales de un texto narrativo sin precisar de una referencia directa a un autor biográfico” (125). Por su parte, Smiley afirma que tal vez la cuestión más relevante de la narrativa en la novela es la introducción de la voz del narrador, ya que en cada novela, alguna voz está contando la historia (18).

contaban con un principio y final definidos. Lukács afirma algo parecido cuando dice que “en el dominio de la novela, el comienzo y el fin determinados por los límites iniciales y terminales del proceso, proporciona su contenido a la obra novelesca” (85).

En cuanto al tipo del lector modélico, es decir el público para el que estaba pensada la novela del s. XIX, podemos decir que se trata de un lector solitario, limitado respecto a su tiempo de ocio y lectura, y con características sociales particulares, en busca de un contenido edificante en unos casos y de puro divertimento en otros. Un lector con delimitado acceso a los libros, envuelto en una revolución lectora que propició el surgimiento de ferias de libros y bibliotecas de préstamo, pero que aún así se desenvolvía en un momento histórico en el que el libro aún era un producto relativamente escaso, y en algunos casos la Iglesia y ciertos estratos de la sociedad aún delimitan la lectura dependiendo de su calidad moral. Para la época, el lector comienza también a desarrollar una incipiente crítica, y le es posible comunicarse, si no con los autores, si con los editores de los diarios en los que muchas veces se comenzaba a difundir la obra de algunos escritores.

En lo referente al tipo de autor, se tenía en mente un autor único y relacionado con el agente narrador; un autor formado a través de un intercambio comercial, y que poco a poco se fue volviendo canónico a la vez que su número de lectores aumentaba. De la misma manera, se piensa en un autor que busca cierta empatía con su público lector, a la vez que comienza a defender y proteger su nombre como una marca registrada que conforme va ganando fama, va ganando también lectores.

Una vez analizadas estas variables en la novela del s. XIX, podemos comenzar discutiendo cómo es que la idea canónica de narrativa literaria se traslada al estudio del

cine y el impacto que esto conlleva al intentar analizar un cine mediado por la digitalización con términos en cuya conformación dicha variable estaba obviamente ausente.