

**Controversia y «campo literario»:
Lugares del arte, el compromiso, la nación y el mercado
en los debates sobre literatura narrativa**

Miguel A. OLMOS

Normandie Université, UNIROUEN, ERIAC, 76000 Rouen, France

Resumen:

Entendida como forma de comunicación y en íntima conexión con las artes poéticas, literarias y retóricas, la controversia puede entenderse como el desarrollo público de una lucha de ideas protagonizada esencialmente por palabras. Lenguaje y tono controversiales se filtran con facilidad en muchos tipos de texto, con independencia de su adscripción a una discusión concreta. La controversia se convierte así en un dispositivo de socialización que facilita la expresión de opiniones. Los textos controvertidos son útiles en diacronía literaria vistos como índices de la pugna del escritor para situar la propia voz, frente a la de predecesores (o a la de contemporáneos), en el centro del «campo». Partiendo de Galdós, se revisan desde esta óptica una serie de textos controversiales acerca de la naturaleza y los usos de novela y narración, para mostrar la recurrencia de ciertos lugares críticos o fuentes argumentativas (el mercado, la nación, el compromiso y el arte) en sucesivas discusiones, hasta nuestros días.

Palabras clave: narración, ficción, novela, polémica, tópicos

Résumé :

En tant que forme communicationnelle en lien avec les arts poétiques, littéraires et rhétoriques, la controverse peut être comprise comme le développement public d'une lutte d'idées dont le premier rôle échoit essentiellement aux mots. Aussi est-elle devenue un dispositif de socialisation qui facilite l'expression des avis, raison pour laquelle le langage et le ton de la controverse inflitrent aisément plusieurs types de texte, en toute indépendance de leur appartenance à une polémique précise. Les textes controversés sont également utiles en diachronie, en vue de l'établissement d'une périodisation littéraire en fonction de la lutte de l'écrivain pour situer sa voix, face à celle de ses prédécesseurs (ou de ses contemporains) au centre du « champ ». Est passée en revue selon cette perspective une série de textes à controverse autour de la nature et des usages du récit, dans le but de montrer la récurrence

des lieux critiques d'argumentation (le marché, la nation, l'art et l'engagement) dans des discussions successives, de Galdós à nos jours.

Mots-clé : récit, fiction, roman, polémique, topique

Abstract. As a communicative form connected with poetics, rhetoric and the literary arts, controversy may be defined as the public development of a battle of ideas where words have the leading role. Controversial tones and language naturally infiltrate into several kinds of text, regardless of their inclusion in any given debate. Controversy can also be understood as a socialization device in order to facilitate the expression of opinions and ideas. Controversial texts become extremely useful for literary history if considered as examples of the writer's struggle to establish his own voice, before those of his predecessors (and contemporaries) in the center of the "literary field". A series of polemical texts dealing with the nature and uses of narrative will be examined from this perspective in order to illustrate the recurrence of several arguments and critical loci (such as the market, nation, art and commitment), beginning with Galdós and continuing to the present.

Key words: narrative, fiction, novel, polemics, topics

1. Definiciones

Íntimamente asociada a la literatura, a la que tanto debe, la controversia no queda en absoluto confinada por ella. Como señala su etimología (*controversus*, 'que puede discutirse'), está abierta a cualquier cuestión, a todo aquello de lo que puede hablarse *a favor o en contra*. Es práctica académica y pedagógica antigua, que consolida en las *Controversias* de Séneca el Viejo un gran número de temas, y también cierta persistente mala fama, una sospecha de vacuidad y formalismo —el de las *disputationes* de la escolástica medieval y otras «discusiones bizantinas». La controversia empero ha procurado también avances decisivos en el pensamiento o en la ciencia; apoyada en el aparato técnico de la retórica, se convierte en uno de los puntales de la literatura humanística, con su decisiva vertiente práctica, y no solo en el Siglo de oro español; continúa siéndolo para la escritura posterior al romanticismo, abierta a cualquier especulación teórica, histórica, ideológica o crítica. La controversia mantiene en la actualidad sus funciones pedagógicas y de preparación profesional, de manera notable en el ámbito forense.

El diccionario de la RAE define *controversia* como «discusión de opiniones contrapuestas entre dos o más personas»: una operación intelectual y analítica, un

examen; pero también un enfrentamiento, un combate, una polémica. En la segunda acepción, muy reveladora, se aplica esta misma configuración semántica a una composición poética particular: «contrapunteo, cantar versos improvisados»; un cubanismo referido a las competiciones de los «repentistas» o improvisadores líricos –sobre todo de poemas de diez versos– muy vivas en Cuba a lo largo del siglo XX y con equivalentes en Euskadi, en Murcia o en Canarias. En la tradición del repentismo se injieren, actualizadas al gusto del día, las actuales «batallas de gallos» del rap (Díaz-Pimienta, 2001). Por último, la tercera acepción del DRAE considera equivalente controversia e incertidumbre a través de una locución adverbial: «sin controversia: sin duda». Los asuntos controvertidos son por naturaleza inciertos, peligrosos, resbaladizos: esas «cuestiones disputadas» que evocaba con gracia José Ferrater Mora en una colección de ensayos publicada en 1956.

Desde la perspectiva de los estudios de comunicación, la controversia podría pues contemplarse como desenvolvimiento público de un conflicto de ideas en un campo esencialmente verbal; de ahí su íntima conexión con las artes retóricas y literarias, en compañía de las cuales se desenvuelve en cualquiera de los temas sobre los que pueda argumentarse.

2. Agonismo, juego y diacronía

Es difícil establecer una prelación entre las dos vertientes de la controversia, la intelectual, racional o reflexiva, y la agonista, en ocasiones idiosincrásica o voluntarista, la que más se presta a la polémica, a la logomaquia, a la invectiva. No cabe duda, sin embargo, de que en cualquiera de sus dos grandes tendencias, la controversia da que hablar, hace escribir: genera literatura. Lo controversial encuentra en el lenguaje su mejor arma –aunque esté lejos de ser la única– y a ello se deben productos literariamente brillantes, como sátiras, diatribas, parodias y muy interesantes modalidades epistolares: cartas abiertas, cartas públicas, cartas de ruptura o mensajes insultantes, como el que dirigieron Luis Buñuel y Salvador Dalí a Juan Ramón Jiménez a propósito de uno de sus mejores libros (Buñuel, 1982: p. 28-30). La controversia no anima en exclusiva géneros: también se infunde en diferentes productos literarios como actitud, tono o registro, por ejemplo en escritores

contundentes del estilo de Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Fernando Arrabal o Félix de Azúa. Puede también cristalizar en personajes de gran profundidad y potencia, como el Juan de Mairena de Antonio Machado, diseñado expresamente para «pensar contra» y contradecir cualquier opinión, establecida o por establecer: «Nunca estoy más cerca de pensar una cosa que cuando he escrito la contraria», se lee ya en *Los complementarios* (1989, p. 1188). O como el Max Estrella de Valle-Inclán, evolución desencantada de otro gran polemista, el indefinible marqués de Bradomín, su prototipo, con quien Valle había irrumpido en la escena literaria de 1900 declarando la guerra a todo el país, según escribe Ramón Sender (1965, p. 49-51)¹.

Lenguaje y tono controversiales se filtran además con suma facilidad en muchos tipos de texto, se adscriban o no a una discusión dada. Porque no menos que en los propios antagonistas, en espectadores o lectores de polémicas tales hay mucho gusto por el juego. La vitalidad comunicativa de la controversia se nutre y es nutrida del sustrato lúdico de artes, fiestas, ritos o actuaciones, una de las raíces más profundas de la cultura (Huizinga, 1998, p. 11-42). Y en muchos sentidos, las luchas (verbales) son un juego en el que se representa una relación de competencia, como en determinadas situaciones de la épica, o en el que rivalizan en confrontaciones simuladas los locutores mismos: juegos florales, cantos amebeos, «cadáveres exquisitos», discursos «al alimón».

Por las razones mencionadas, el juego agonista de la controversia no solo es potencialmente público; es también intrínsecamente espectacular. De hecho, la discusión polémica, como las buenas ficciones, genera inmediatamente atención y la retiene hasta el término del conflicto. La controversia deviene así un dispositivo difícilmente mejorable de *aglutinación* y, por consiguiente, de difusión de ideas, de puntos de vista, de palabras clave o de nombres propios. Además, la polémica no solo capta la atención del público; por su estructura conflictiva, gracias a la polarización que la constituye, asimila a las personas mismas, que tienden a identificarse con unos o con otros, a tomar partido, a entrar a trapo en el juego. Antagonismo y controversia facilitan la expresión de opiniones: más fácil parece decir algo contra alguien, que

¹ «¡El mundo es una controversia!», exclama el tabernero Pica Lagartos –que de discusiones literarias habría oído lo suyo– en la escena final de *Luces de bohemia* (1920).

sencillamente decir algo. De ahí la potencia del debate como mecanismo persuasivo de terceros y, de manera general, su eminente función socializadora.

Según la semióloga Ruth Amossy, la utilidad social de controversias y polémicas se encuentra no tanto en la búsqueda racional de consensos en situaciones difíciles, tarea específica de la deliberación, sino en la gestión verbal de conflictos –muchas veces, irresolubles– en clave de disentimiento, sin confiar en resolverlos plenamente. Aunque los disputantes también aspiren a persuadir y a atraerse partidarios, de lo que se trata es de estructurar el espacio ideológico y garantizar la interacción pública, gracias a la radicalidad de dicotomías y polaridades que dan voz a las diferencias (2014, p. 207-228).

La controversia parece culminar en enfrentamientos binarios; pero también puede confrontar a más de dos personas o grupos. Hay antagonismos multilaterales, de la misma manera que puede concebirse un agonismo íntimo, una controversia en el fuero interno de la persona, desde el mismo momento que esta se concibe como un agente más dentro del llamado «campo literario». Por la inquietud que genera el propio proyecto creativo, la deliberación privada puede convertirse en secreta controversia. Es la «angustia de la influencia» estudiada por Harold Bloom (1973), muy útil para sintetizar la diacronía literaria en función de su dimensión controversial, como «pugna» del escritor joven para situar la propia voz en el centro del «campo», desplazando la de sus predecesores más admirados².

Así, Jaime Gil de Biedma, obsesionado en su primera época por la originalidad de su poesía hasta el punto de defender una escritura convencionalmente «imitativa», se enfrenta imaginariamente, a lo largo de su producción, con cada uno de sus predecesores (Guillén y Machado, Aleixandre y Jiménez), al tiempo que opera de manera bien activa en la sociedad literaria de su tiempo para instalarse en el centro de la escena. Léase por ejemplo la siguiente entrada en su diario de 1960, año de la preterición del Machado simbolista en una polémica antología de corte «social» inspirada por él, y de ruptura de relaciones con Jorge Guillén, su primer mentor poético, sobre quien acaba de publicar un importante libro de crítica:

² Habría según Bloom seis modalidades consecutivas de este proceso: las complementarias *clinamen* (elusión) y *tessera* (compleción); las represivas *kenosis* (omisión) y *diabolización* (conflicto abierto) y, por último, las eliminatorias: *askesis* o autosuficiencia, y *apofrades*, asimilación que permite el regreso del imitado ya como «precursor».

Recuerdo haberle dicho a Guillén, la primera vez que le vi, que la lectura de don Antonio me producía cada vez sorpresa y casi impaciencia –porque parece que uno no acaba nunca con él: a cada vez descubrimos que es mucho mejor de lo que le recordábamos. Uno –me ha pasado a mí ahora– llega literalmente a tener la sensación de que el poeta, entre una y otra lectura, se ha aprovechado para corregir sus poemas, incluso para reescribirlos por completo: nos parecen ahora tanto más terminados, con una significación tanto más clara. Le pasa a don Antonio lo mismo que Gabriel [Ferrater] decía de Stendhal: que tuvo y tiene la mala suerte de ser mucho más inteligente que nosotros, contemporáneos, poetas, sin excepción (2016, p. 382).

3. «Campo literario» y correspondencias

En *Les Règles de l'art* (1992), el sociólogo Pierre Bourdieu ha establecido, al hilo del análisis de una sola novela de Gustave Flaubert –*L'Éducation sentimentale* (1869), muy propicia por lo demás a sus objetivos– una serie de constantes de estos «campos literarios»: a) homología entre la forma de obra y la estructura del «campo»: los autores inscriben su situación sociológica en la factura misma de sus obras; b) relevancia de aquellas instituciones que constituyen o encauzan los procesos de producción y recepción de textos: editoriales, fundaciones culturales, revistas, ceremonias periódicas, lugares consagrados de reunión, «grupos» de influencia y *réseaux*, debates académicos, concursos literarios, cánones concurrentes (Sullà, 1998); c) nociones de *habitus* (interiorización de modos jerárquicos socializados) e *illusio*, de raíz lúdica: «entrar» en el juego, salir a escena, participar, tomar partido. Sobre todos ellos, un principio general, basado en el conflicto: el campo de batalla es de todos contra todos, para mantener o transformar –para enmascarar o desenmascarar– las relaciones de fuerza heredadas. Se busca así aumentar los propios «capitales», que son también culturales o simbólicos: fama, reputación, estatus, relaciones. Se pretende igualmente intervenir en las categorías del campo para «actualizar» los *possibilia*, sus huecos libres o virtuales, las más de las veces reclamando una filiación olvidada.

Corpus muy útiles a estos efectos son los epistolarios. La variada correspondencia de Jorge Guillén muestra bien algunas facetas del campo literario español de posguerra y su

dinamismo: jóvenes aspirantes a poetas escriben al maestro –que responde siempre– para confirmarse en su vocación y entrar en el juego. En ocasiones, este contacto lleva a un acrecentamiento de los «capitales» respectivos –caso de los intercambios epistolares con Camilo J. Cela en los años 50 y 60, que muestran el afianzamiento definitivo del novelista en los círculos literarios, y culminan en una sostenida amistad personal con el poeta exilado. Otras veces, el contacto se rompe por diferencias privadas o públicas, de orden creativo, económico o personal; los corresponsales dejan de cartearse y se repliegan buscando el apoyo de los grupos con los que se identifican. Así en la gran encrucijada o *crossover* de 1960, cuando el editor Carlos Barral, el grupo de Barcelona y otros aliados (Ángel González o José Ángel Valente), bajo la enseña de la poesía cernudiana, se imponen como referencia poética frente a exilados de posición eminente, como Guillén mismo, y contra los grupos liderados por Vicente Aleixandre, Blas de Otero y otros. Una carta de Max Aub a Guillén, fechada en 1960, pone de manifiesto estos procesos haciéndose eco, entre otros trabajos, de *Veinte años de poesía española*, la citada antología de José María Castellet, y de una edición de la poesía de Manuel Altolaguirre con colaboración de Luis Cernuda, enmascarado aquí tras una X (1959):

Salió la edición de los poemas de Manolito cuidada por X. Salió una antología del joven Castellet –en Barcelona– que habrás visto, bajo la égida de X. / Le he propuesto a Carlos Barral, preso de justa indignación [Aub], hacerle una «Antología complementaria» (Aub y Guillén, 2010, p. 56).

La antología de Castellet culminaba una operación de política literaria largo tiempo preparada en ensayos y notas del decenio anterior –por ejemplo, la polémica «comunicación-conocimiento», en la que no vamos a detenernos (Pozuelo Yvancos, 2011, p. 653-668). De textura más o menos rica en función de contextos y contendientes, resulta a veces difícil distinguir en ella los argumentos de fondo de las situaciones personales o dialécticas en que se lanzaron: como ya se indicó, no siempre es dado separar las facetas lógicas de todos aquellos factores que las acompañan.

Epistolarios y otras muestras de literatura fáctica, como diarios personales o autobiografías, descubren con nitidez las tensiones inherentes al «campo»; sin embargo, no nos sirven de mucho para determinar cuáles puedan ser esas estructuras que, según

Bourdieu, están cifradas, además de en una sociedad dada, en la *forma* de las obras creativas³. Las ideas de Bourdieu ponen de manifiesto y ordenan el funcionamiento de la república literaria; quedan por resolver muchas otras cuestiones acerca de la tipología del «campo» y sus evoluciones, acerca de su materia misma, los puntos en que el conflicto encarna, y sus enlaces con los de otros campos colindantes (Moreno Pestaña, 2013; Olmos, 2017; Romero Ramos, 2018).

4. Lugares de polémica

Según Bourdieu, a partir de *L'Éducation sentimentale* queda establecida una constante temática que sustantiva la lucha en el seno del campo literario: se trata del *desinterés*, signo específico de la producción estética, antagonista de las prácticas utilitarias que enseñorean el campo sociológico general u otros subcampos (1998, p. 356-366). Es sugestivo constatar que el principio de autonomía literaria subrayado por Bourdieu (o su negativo fotográfico, el «compromiso artístico»; pues es evidente que la producción literaria aspira a generar otro tipo de fuerzas o «capitales», enfrentados a los de otros campos y clases) se encuentra en el centro de las más sonadas disputas de la literatura contemporánea y, de muy manera señalada, en poesía. Desde 1900 se sucede incesante, en pleno corazón de las discusiones poéticas, la alternativa entre forma y funciones: los debates acerca de la doble dirección, estética y política, del Modernismo, la «deshumanización» o la «pureza» de algunas tendencias vanguardistas frente al «compromiso» de otras, la combativa vocación social de la literatura durante la posguerra, el esteticismo culturalista de los «novísimos» o el de la (penúltima) literatura «experimental»...

Inútil conjeturar que se trate de una sola polémica dilatada en el tiempo, puesto que los términos del debate cambian, y las polaridades en disputa evolucionan, por asociación a otros temas y argumentos, confluyendo o distanciándose entre sí, modificando y matizando sus perfiles en razón del contexto, muy sutilmente a veces, hasta el punto de cambiar de alianzas, de pasarse de bando: intelectualismo elitista

³ « [D]u fait du jeu des homologues entre le champ littéraire et le champ du pouvoir ou le champ social dans son ensemble, la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées et nombre de “choix” sont des *coups doubles*, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes » (Bourdieu, 1998, p. 339).

frente a emotividad o inmediatez «populares»; individualismo y expresión personal frente a vocación común, social o colectiva; tradición propia o local frente a internacionalidad, «europeización» y ahora «globalismo»; formalismo, «pureza» o esteticismo frente a comercialidad. Estas alternativas, que no siempre se excluyen entre sí, son utilizadas luego por historiadores y críticos en periodizaciones o para caracterizar movimientos, tendencias, estilos⁴.

Puede observarse sin embargo que los lugares críticos del arte, el compromiso, la nación y el mercado reaparecen con puntualidad, como marco general de polémicas y controversias, tanto en discusiones ocasionales como si se los considera desde la perspectiva de la *longue durée*. Así, en su estudio sobre el «campo literario» francés, Gisèle Sapiro discierne cuatro «lógicas sociales» concurrentes en el mundo literario: estatal, mediática, estética y política, respectivamente asociadas al «buen gusto» establecido, el principio de «escándalo», el «arte por el arte» y la actividad «subversiva» (1999, 13-16).

5. Sobre novela y narración

Los citados lugares no solo se aplican a debates sobre materia poética; pueden orientar igualmente, de manera simplificada, el examen diacrónico de una serie de opiniones encontradas –en alguna ocasión, de controversias formales– en torno a la narración. Las disputas sobre relato y novela quedan así inscritas en el campo delimitado por las cuatro «lógicas» mencionadas, desde su arranque en las series «histórica» y «contemporánea» de Pérez Galdós, su iniciador moderno y punto de referencia explícito o implícito en muchas de ellas.

La solitaria y desinteresada vocación artística del narrador verdadero es uno de sus estereotipos más constantes. Así, el novelista Juan Benet, en una carta de 1970 al director de *Cuadernos para el diálogo* con ocasión de un número extraordinario de homenaje a la obra galdosiana, reacciona con virulencia contra un escritor «de segunda

⁴ Por ejemplo: «¿Pueden coexistir hoy dos lecturas antinómicas (una tildada de «reaccionaria» y la otra «progresista», de manera un tanto ligera) de una categoría filosófica como la de posmodernidad? / 2. ¿Existen dos reescrituras estéticas del legado de las vanguardias históricas (más de cincuenta años después): una neovanguardia culturalista, autorreferencial y de marcado escepticismo gnoseológico (triumfante en la España de los años 70) frente a una posvanguardia realista, de reflexión ética y fe en la capacidad perlocucionaria de la palabra (recuperada a partir de los años 80)?» (Scarano, 2004).

fila», injustamente elevado a «patriarca de las letras» por razones políticas y espurios intereses de profesores y sociólogos:

quien trata de acotar el campo de la literatura política revolucionaria acostumbra a definir una antigualla, poco menos que ciego respecto a la evolución propia de las letras que –para su limitada visión– nunca dejarán de ser un instrumento al servicio de otra cosa. Y eso que es claramente perceptible en el hombre que asume dos ejecutorias bien distintas –las de escritor y revolucionario, por ejemplo– resulta difícil que salga a la luz cuando ejerce dos profesiones más afines, la literatura y la sociología, pongo por caso. En esa situación –y no sé por qué– es siempre el oficio literario el que sale peor parado, el que tiene que hacer concesiones –de estilo, de alcance, de imaginación, de disciplina– a fin de servir a la segunda materia con el instrumento más adecuado a ella. La relación ciencia-literatura en una misma persona es casi siempre (incluso en las ciencias literarias) del tipo señor-criado. Pues bien, yo tengo para mí –siguiendo la exposición anterior hasta su límite– que el escritor más limitado acostumbra a ser aquel que subordina su oficio a... una doctrina literaria. Esto es, el que dice saber con certidumbre qué cosa es, o debe ser, la literatura: el que tiene ideas muy claras sobre ella y –mediante conceptos– puede delimitar el arte literario y establecer sus condiciones de contorno (2011, p. 142).

Con la sinuosidad que le distingue, Benet toma aquí partido por la polaridad «desinteresada» del arte narrativo; dicho de otro modo, se compromete por interés artístico con una búsqueda absoluta de la literatura –sea esto lo que sea– por la vía negativa, de manera esforzada y cuasi-ascética, trascendiendo toda ciencia –lo que en su caso no excluyó, es sabido, incursiones más pragmáticas en el campo novelístico, en un tanteo como a regañadientes en busca de lectores menos huidizos (Lascaux, 2019).

El propio Pérez Galdós, cien años antes, en una meditada reseña a un libro de cuentos, había planteado el problema de la narrativa española como algo inherente a las dificultades de orden profesional que supone la plena entrega a la literatura; caso este más bien raro, y no tanto por seguimiento de doctrinas previas, como en Benet, sino por mera necesidad económica, que lleva fatalmente al ejercicio del periodismo, al funcionariado o al trabajo de oficina:

Hay además el gran inconveniente de las circunstancias tristísimas de la literatura considerada como profesión. Domina en nuestros pobres literatos un pesimismo horrible. Hablarles de escribir obras serias y concienzudas de puro interés literario, es hablarles del otro mundo. Todos ellos andan a salto de mata, de periódico en periódico, en busca del necesario sustento, que encuentran rara vez; y la mayor recompensa y el mejor término de sus fatigas es penetrar en una oficina, panteón de toda la gloria española. Todos reposan su cabeza cargada de laureles sobre un expediente; y el infeliz que no acepta esta solución, y se empeña en ser literato a secas, viviendo de su pluma, bien podría ser canonizado como uno de los más dignos mártires que han probado las amarguras de la vida en este valle de lágrimas (Pérez Galdós, 1990, p. 107)⁵.

Pocos años más tarde, Juan Valera abundará en la misma protesta, acentuando mucho el tono irónico. A diferencia de Galdós, nada amigo de publicidades, Valera es un polemista nato, que no deja pasar ocasión de entrar en campaña, siempre que el asunto de que se discuta le parezca merecerlo⁶. En sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1887), una ambiciosa presentación de los problemas teóricos del relato que se disimula como réplica a la visión del naturalismo difundida cinco años antes por Emilia Pardo Bazán, da por sentado que la producción narrativa general es más bien defectuosa, por falta de preparación técnica de los aspirantes a novelista, que son legión. Pero ni siquiera para los mejor dotados hay esperanza:

En oficio ninguno se necesita menos aprendizaje que en el de novelista. Un pintor, un escultor, un médico, un abogado o un ingeniero, tiene muchísimas cosas que aprender; mientras que para ser novelista [...] no se requieren estudios previos. Basta con saber leer y escribir. Pero como escribir una novela que guste es difícil de veras, resulta que de los novelistas se puede decir mejor que de nadie: muchos son los llamados y pocos los escogidos. A los escogidos, Zola no les da otro

⁵ Galdós había apuntado de entrada otras dificultades para el cultivo de la novela: el olvido de la tradición «observadora» de Cervantes, la dependencia servil de lo extranjero, traducido sin reflexión ni cautela, y la desviada utilización de «los recursos de la industria literaria», sin exigencia de calidad (1990, p. 105).

⁶ Para la refutación de las interpretaciones del *Quijote* por Díaz de Benjumea, (Valera, 2006, p. 185-224).

consuelo sino el de que se aguanten. No quiere que el Estado proteja y premie las bellas letras, y tiene razón. El que escribe y no gusta al público, mejor es que no escriba. Más racional encuentro yo que el Estado dé empleos a los escritores, a fin de que no escriban lo que el público no ha de leer, como sucede en España, que no que el Estado pensione a los escritores para que escriban si nadie ha de leerlos. En esto estoy de acuerdo con Zola (Valera, 1996, p. 198).

Valera parece enfatizar aquí el papel regulador del mercado de las letras, en razón de la calidad que se persigue; idealmente, comercialidad e interés literario habrían de coincidir en las buenas novelas⁷. Mucho después, Félix de Azúa pondrá también en el comercio su «única esperanza de que se conserve durante algún tiempo el antiguo arte literario», y en especial el narrativo, que constituye «el departamento más honradamente mercantil de la literatura» (2013, p. 15 y 73-74). Pero el mercado sigue estando viciado por las intervenciones de la administración «cultural». Se subraya así que la responsabilidad última de la situación en que se encuentra la narrativa recae en la esfera institucional, pues estados, sociedades artísticas e instancias administrativas varias se han apoderado en la práctica del control productivo, eliminando toda distinción en virtud de un igualitarismo mal entendido. El acento de la crítica se ha desplazado a las interferencias provenientes de la dimensión local, autoridades políticas o académicas proliferantes que preferirían que «la así llamada cultura nacional [...] en lugar de ser una industria, fuera una prolongación anímica de la patria o su ectoplasma» (2013, p. 17). El argumento localista, «nacional» en su versión extrema, se impone así a cualquier otra consideración.

El terreno de debate puede entonces situarse –sin necesariamente coincidir siempre o del todo con la polaridad «arte-comercio»– en la confrontación entre los valores heredados –la tradición, en cualquiera de sus desenvolvimientos, justifica publicación y publicidad inmediatas– y una serie de iniciativas individuales variamente extrañas, novedosas o inspiradas en modelos foráneos. El fenómeno resulta perceptible desde

⁷ Lo piensa, pero sin mucho convencimiento; y da como prueba la «aterradora competencia» entre los epígonos del naturalismo: «Ya el autor apela a lo obscuro, a lo extravagante y a lo escandaloso para ganarse lectores; [...] solo por el instinto de señalarse y de atraerse lectores, los novelistas, en esta lucha desesperada por la popularidad, extreman cuanto pueden las extravagancias horribles, para vencer a sus rivales» (Valera, 1996, p. 199).

comienzos del siglo XX, cuando la novela, que en sus orígenes no era sino una forma de entretenimiento común y sin pretensiones, decide perseguir, con lucidez variable, una índole «poética», un nuevo carácter de obra de arte verbal. Pero según de Azúa, en España, con la notable excepción de la prosa última de Valle Inclán, la narración innovadora o experimental tarda mucho en dar frutos y va muy rezagada en comparación con los otros productos de la casa. En los dos primeros decenios de posguerra

era potentísima (y en ciertos medios lo sigue siendo) una corriente mayoritaria que voy a llamar «castiza» para facilitar la comprensión. La línea castiza tenía toda la fuerza de los historiadores, los críticos y expertos universitarios, las academias en fin, y por encima de todo, la prensa escrita y la opinión pública. Era una línea augusta que arrancaba de Cervantes y se continuaba sin interrupción a través de Quevedo, Gracián, Valera, Galdós, y así *piano piano*, hasta llegar a Cela y Umbral. Era (quizá sigue siendo) la gran tradición de la novela española y es un valor cultural innegable que todos amamos y respetamos. La potencia de la línea castiza ponía en un lugar muy difícil a los experimentadores de la época. La acusación de no escribir «novela española» era constante (2013, p. 83-84)⁸.

En este período, según de Azúa, la imitación no llegó a ser «radical» ni siquiera entre los más adeptos a la prosa vanguardista europea, como ilustra la anécdota del súbito distanciamiento de sus mayores valedores, los antes inseparables Juan Benet y Luis Martín-Santos:

Martin-Santos tuvo como modelo a un Joyce rebajado. Benet a un Faulkner por completo evidente. Amigos íntimos desde la juventud, Benet y Martín-Santos se pelearon a muerte a raíz de la publicación de *Tiempo de silencio* [1962]. Para Martin-Santos no había mejor juez que Benet, pero este, tras leer la novela, lo hundió en la desesperación al decirle que por debajo de una fina capa de Joyce su prosa seguía oliendo a Galdós. No se volvieron a hablar y la temprana muerte de

⁸ Gregorio Morán también sostiene la incomunicación entre experimentales y tradicionalistas; en su opinión, las novelas de Benet y las de Cela son dos raíles tendidos a lo largo de la literatura de posguerra que en ningún momento llegan a cruzarse (2015, p. 753).

Martín-Santos nos impidió saber si habría aceptado la crítica de Benet, tan cruel como exacta (2013, p. 85-86).

Extraña que de Azúa, que se autoincluye en el bando de los experimentales, no mencione en su panorama de los años 1950 y 1960 a una de las más singulares y extremadas, la novelista Rosa Chacel, otra declarada imitadora de James Joyce. La autora de *Memorias de Leticia Valle* (1945) y de *La sinrazón* (1960) ha descrito en varios de sus ensayos la insatisfacción que le había procurado, durante los años veinte, la literatura narrativa española. Los novelistas entonces consagrados –Unamuno, Baroja, Valle-Inclán– le resultaban ajenos, y Galdós –su predecesor inmediato, recién desaparecido– el más lejano de todos ellos, por una visión del país que, aunque «fiel», le parecía «insoportable». Como a lo que se aspiraba era a asumir la renovación cultural ya emprendida en toda Europa, la llegada de la novela extranjera «en traducciones al alcance de todos» fue para ella un estímulo de primer orden (Chacel, 1993b, p. 240-242). Un modelo esencial según la escritora, por su búsqueda del sentido profundo de la palabra y de las formas, fue Flaubert: «rigor y austeridad en la prosa, ambición ilimitada en la imaginación» para intentar alcanzar «la realidad de los hechos [...], lo manifiesto y jamás entendido» (1993b, p. 240). Por este motivo, piensa que solo podrá considerarse *pura* aquella obra literaria que persiga una «finalidad»; su experimentalismo de preguerra –al que no ha renunciado, a diferencia de tantos otros– es así la consecuencia de un ejercicio de las letras eminentemente «responsable», que nunca se complace ni termina en sí mismo (1993a, p. 205-218). No deja la autora de evaluar, de manera rápida pero ponderada, las aportaciones de Martín-Santos y de Benet mismo, a quien da la razón en lo que a imitación de Joyce se refiere: «yo encuentro cierto estorbo al tropezar en *Tiempo de silencio*, ese libro magnífico, con trazos del realismo detestado [...] y con ciertos alardes de léxico peregrino que, ya lo sabemos, pueden ser joyceanos, pero también pueden ser galdosianos» (1993b, p. 263)⁹.

Se utilicen en un sentido o en el contrario, los argumentos asentados en la esfera de lo «local» se vinculan con facilidad a la defensa de los valores colectivos en clave política

⁹ En el largo ensayo sobre novelística titulado *La confesión*, Chacel ajusta sus cuentas con el escritor del XIX, en cuyos relatos –preferentemente, los *Episodios*– hay que entrar «con amor y sin piedad. A Galdós no se le puede perdonar nada» (1989, p. 293).

y experiencial, al «testimonio» y al «compromiso» –aunque no necesariamente siempre contra experimentales o individualistas. Así, Francisco Ayala, desde su exilio argentino, en el prefacio al volumen de cuentos titulado *La cabeza del cordero* (1949), canta la palinodia de sus narraciones iniciales, situadas, como las de Chacel, en la órbita de la *Revista de Occidente*, para subrayar luego la necesidad que sintió, tras el desenlace de la Guerra Civil, de descartar aquellos elementos expresivos que no contribuyeran a hacerse cargo de una «experiencia» específicamente española que exigía ser sopesada y transmitirse. Catorce años después, en el ensayo titulado «Función social de la literatura» (1963), acepta de manera equilibrada y lúcida la compatibilidad de la búsqueda experimental de formas con la misión colectiva de la narrativa –cuyo genuino poder creativo sigue no obstante siendo «imprevisible e incontrolable» (1972, p. 341). Si Ayala acepta y reconoce que la idea prioritaria de una «función social» del arte se ha impuesto entre los escritores españoles del día, lo hace en virtud del «viviente anacronismo histórico» en que juzga se encuentra sumido el país desde 1939, en relación con su entorno europeo (1972, p. 342)¹⁰.

En un ensayo de 1958, uno de estos jóvenes novelistas, Juan Goytisolo, muy lejos todavía de los héroes apátridas de *Reivindicación del conde don Julián* (1970), de *Juan sin tierra* (1975) o de los *Paisajes después de una batalla* (1982), se enfrenta polémicamente al impulso europeizante-esteticista valiéndose de la figura de Ortega y Gasset, referencia aún muy reciente. Goytisolo quiere demostrar que el «peligroso dragón» del orteguismo puede ya verse con algo de distancia, como «inofensivo espantajo». Lo que se defiende es la proyección en literatura de la sociedad y sus requerimientos ideológicos:

Durante los años veinte [...] se produce un divorcio entre el novelista y la sociedad. La novela pierde sus contornos nacionales y se torna aséptica, cosmopolita, neutra. *Olvidando que solo al nacionalizarse adquiere una literatura interés universal, los escritores se quieren universalizar, desnacionalizándose.* La consecuencia –

¹⁰ La narrativa «social» de la época le parecía entonces a Ayala «mucho menos vigorosa y no más refinada artísticamente» que determinados experimentos de preguerra, como *Imán* (1929), de Ramón Sender (1972, p. 343): «En suma, la teoría de la función social de la literatura, tal cual se entiende y propugna hoy entre nosotros, no parece tener demasiado que ver con la sociedad española, ni cumplir en ella función apreciable, como no sea la de permitir a los nuevos escritores que, a la salida del túnel tenebroso en que nacieron o debieron alcanzar la adolescencia, procuren orientarse y ensayen a tientas sus posibilidades» (1972, p. 344).

difícilmente habrá quien me contradiga– es un común denominador de vaciedad, amaneramiento, hermetismo y monotonía (1959, p. 82-84).

Entre las rápidas reacciones a las ideas de Goytisolo destaca la de Guillermo de Torre, quien le reprocha su «extremo simplismo conceptual» y un «riguroso anacronismo» (Bravo, 1985: 117). Resulta en efecto sugestivo encontrar una argumentación análoga a la citada en un adversario anterior de Ortega, el filósofo Miguel de Unamuno. A lo largo de los combativos ensayos de *En torno al casticismo* (1895-1902), Unamuno había llegado a aliar la reivindicación del elemento autóctono con su contrario, la «europeización» –transformando para ello de manera radical, como explica Jon Juaristi, el sentido de la palabra *tradición* al vincularla con lo popular. Se sirve para ello de uno de los blancos preferidos de la sátira, la figura del falso sabio; su objetivo no es otro que el desmantelamiento de la acomodada sociedad literaria de la Restauración, cuyos miembros le parecen «ayunos de cultura científica seria» (1996, p. 25 y 156)¹¹. Los ataques de Unamuno cobrarán mayor relieve poco después, en la provocadora *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), donde se despliega una interpretación deliberadamente heterodoxa de la «Biblia» española –Unamuno asegura tener el manuscrito de Cide Hamete Benengeli en su casa– contra las graves limitaciones de la crítica académica (1992, p. 135-137).

Ortega y Gasset también busca el amparo de Cervantes para sus reflexiones sobre el arte narrativo, que arrancan de las *Meditaciones del Quijote* (1914). A pesar del título elegido, sus argumentos solo parten de la tradición novelesca local para ilustrarse luego, en sus escritos de los años veinte, con ejemplos tomados de Proust o de Dostoyevski. Hay en Ortega un sistemático principio selectivo, que distingue lo alto y lo bajo en las formas de cultura y degrada las formas narrativas populares, con su «realismo», a una vulgaridad

¹¹ «España está por descubrir, y sólo la descubrirán españoles europeizados. Se ignora el paisaje, y el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo. Se ignora hasta la existencia de una literatura plebeya, y nadie para su atención en las coplas de ciegos, en los pliegos de cordel y en los novelones de a cuartillo de real la entrega, que sirven de pasto aun a los que no saben leer y los oyen. Nadie pregunta qué libros se enmugrecen en los fogones de las alquerías y se deletrean en los corrillos de labriegos. Y mientras unos importan bizantinismos de cascarilla y otros cultivan casticismos librescos, alimenta el pueblo su fantasía con las viejas leyendas *européas* de los ciclos bretón y carolingio, con héroes que han corrido el mundo entero, y mezcla a las hazañas de los doce Pares, de Valdovinos o Tirante el Blanco, guapezas de José María y heroicidades de nuestras guerras civiles. En esa muchedumbre que no ha oído hablar de nuestros literatos de cartel hay una vida difusa y rica, un alma inconciente en ese pueblo zafio al que se desprecia sin conocerle» (Unamuno, 1996, p. 166-167).

insignificante; la ausencia en su argumentación de referencias narrativas españolas coetáneas –que está lejos de ignorar– podría acaso entenderse en este sentido. Según Ortega, para llegar a ser literatura, lo real ha de formalizarse en ficciones perfectamente herméticas, impermeables al mundo cotidiano, para siempre cerradas en sí mismas. Una novela digna de tal nombre ha de ser irónica, intelectual y «deshumanizada», ajena a los gustos de los más, que son sentimentales, inmediatos e ignorantes (1953, p. 377-385).

Pero Ortega, polemista de primer orden que había entrado en la vida pública desalojando a Unamuno de su posición preeminente (Mainer, 1988), no se priva del gusto de sazonar sus disquisiciones teóricas con una larga ristra de pullas y alusiones insidiosas que apuntan todas a la novela de Pío Baroja, tal vez por ser la referencia autóctona más consensuada entre los literatos del momento, el blanco más visible. Como justa respuesta, Baroja discutirá al pormenor y uno a uno los sucesivos planteamientos de Ortega en varios escritos que culminan en el prólogo al relato *La nave de los locos* (1925), espléndida muestra de literatura controversial tanto por la profundidad de la discusión como por sus virtudes expresivas y humorísticas (Olmos, 2004). A los argumentos intelectuales y «de arte» utilizados por Ortega, Baroja replica con sus exactos opuestos, en una defensa cerrada de las emociones que suscita la narrativa popular, entre otras, o de los distintos goces procurados por la lectura, sin jerarquía ninguna de género o de clase.

Importa sobre todo destacar que el novelista refuerza esta defensa disolviendo el elaborado hermetismo de la narración orteguiana. Si la novela, para Ortega, queda formalmente encerrada en un recinto imaginario, en opinión de Baroja, las obras de historia pueden leerse tan narrativamente como cualquier relato de ficción, y es imposible, o inútil, distinguir el Dostoyevski fabulista del Dostoyevski autobiográfico (1996, p. 82). De ahí su curiosa definición agenérica de la novela, bello ejemplo de la reversibilidad dialógica típica del lenguaje de la controversia (Angenot, 1982). Para Ortega, el relato de ficción es capaz de absorber cualquier tipo de discurso, transformándolo en su interior:

Dentro de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos –con tal que todo ello quede, a la postre, desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco, sin vigencia ejecutiva y última. Dicho en otra forma: en una novela puede haber toda la sociología que se quiera; pero la novela misma no puede ser sociológica. La dosis de elementos extraños que pueda soportar

el libro depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal (1955, p. 418).

Mientras que, para Baroja, lo novelesco no puede estar «dentro» de la novela, porque la novela no es definible, sino que se confunde con el conjunto de temas y géneros posibles, sobre los que planea y de los que se sirve con libertad absoluta: «La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente» (1996, p. 72).

Los argumentos basados en las otras dos series polémicas distinguidas más arriba apenas tienen curso en esta discusión. Baroja se sirve indistintamente de referentes narrativos españoles y extranjeros, siempre con soltura, para rebatir las disquisiciones de Ortega; este último no parece tener muy en cuenta la evolución del lectorado contemporáneo o el notable desarrollo de la industria editorial de su tiempo, al menos en lo que respecta a los problemas teóricos del relato de ficción, que es lo que le interesa. Pero no todos los lugares críticos han de ser movilizados en todas y cada una de las discusiones.

6. Coda sobre ficción, debate público y mercado narrativo

No cuesta percibir, a lo largo de sucesivas confrontaciones sobre los valores de la narración, un muestrario estable de posiciones críticas, diversamente articuladas y articulables, que delinean el terreno de juego al que van ingresando diferentes actores, cada cual con sus propias inquietudes. Solo desde la perspectiva de las «poéticas potenciales», de largo recorrido histórico (Mainer, 2000, p. 69-100 y 229-263) podrá valorarse con justicia el sentido de las aportaciones individuales suscitadas al calor de la discusión, tanto como aquellos aspectos generales en que unos y otros hayan estado concordes –acaso sin saberlo.

Las desavenencias de Baroja y Ortega acerca de la marca ficcional distintiva de la novela no parecen inscribirse con claridad en ninguna de las series que se han revisado, tal vez porque el emplazamiento de sucesos ficticios en el mundo del lector, en el espacio, la cronología y el entramado ideológico que pueda tener por propios, constituye

precisamente la operación imaginativa y convención primaria que distingue, de Galdós en adelante, el desarrollo de la novela contemporánea en torno a la noción de «realismo». Se trata pues de un problema central para el estudio de la literatura narrativa de nuestro tiempo, que rebasa el terreno reconocido como propio de la novelística.

Si atendemos a la producción de los últimos decenios, la definición de Baroja, con toda su apertura –y a pesar del acento puesto en la palabra *libro*– podría llegar a quedársenos corta. Destaca en especial la ambivalencia con que muchas narraciones se sitúan deliberadamente entre ámbitos ficcionales clásicos, con toda la riqueza de la tradición novelística, y una voluntad de documento o testimonio reales, apegados a los temas de discusión pública, que con frecuencia poseen una dimensión histórica. De la fluctuación entre los recursos de lo imaginario puro y los debates de actualidad tiene buena parte de responsabilidad la figura del narrador mismo, con mucha frecuencia no una instancia neutra, externa o anónima, sino un personaje «real» y de renombre, tal vez controvertido, caracterizado dentro del mismo marco ideológico en que se mueven sus lectores, y que no cabría bien del todo en ninguno de los «mundos de ficción» codificados, ni en las ópticas de relación en ellos ya establecidas. Por supuesto que es posible detectar, en esta evolución de los usos de lo narrativo, no solo una penúltima y tópica «muerte de la novela», sino sobre todo un movimiento en las estructuras del «campo», en el que el aumento y la diversificación de los medios informativos a través de la lectura coincide con la emergencia de literatos-periodistas, o de periodistas-literatos, como Rosa Montero, Jorge M. Reverte o Javier Cercas, tanto como con la absorción de editoriales por grandes corporaciones mediáticas (Faber, 2009)¹².

Se entiende así que, dentro de un amplio espectro de formas, quede con frecuencia favorecida una narrativa de consumo asequible, ya sea por encuadrarse en géneros *prêt-à-porter* reconocibles sin dificultad, como la novela negra, la fantasía gótica o el relato de ciencia ficción, ya por conectar directamente con debates políticos, históricos o sociales de actualidad, a veces mediante recursos para-ficcionales que facilitan el acceso del lector al núcleo temático del relato; piénsese en el conjunto de textos que abordan, a través de moldes genéricos diversos, sean o no ficcionales, la guerra de 1936-1939. Todo

¹² Según Félix de Azúa, el ensayo y la novela se acercan cada vez más al periodismo, que impone ahora sus condiciones a los otros géneros; los diarios devienen «los más poderosos centros de producción literaria» en un mundo efectivamente globalizado, e inmediatamente accesible a través de la red, que atenúa las «nacionalidades» (2013, p. 148-157).

ello en detrimento de formas narrativas más singulares o «de arte» –Miguel Espinosa, Ramiro Pinilla o Julián Ríos– que naturalmente siguen su propio rumbo, a despecho de las dificultades habituales –en particular, el crecimiento exponencial de los soportes textuales de la ficción, con la consiguiente pérdida de competencias específicamente literarias en los nuevos públicos (Acín Fanlo, 1996, p. 39-70). Índice complementario de estos desplazamientos en el «campo» podría ser la proliferación de neologismos solo mediatamente comprensibles, como *metaficción* o *autoficción* (Sobejano-Morán, 2003; Alberca, 2007), y por este motivo objeto ideal de futuras controversias.

Bibliografía

- ACÍN FANLO, Ramón, 1996, *En cuarentena: literatura y mercado*, Zaragoza, Mira.
- ALBERCA, Manuel, 2007, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva.
- AMOSSY, Ruth, 2014, *Apologie de la polémique*, Paris, PUF.
- ANGENOT, Marc, 1982, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot.
- AYALA, Francisco, 1972, «Función social de la literatura» [1963], *Los Ensayos. Teoría y crítica literaria*, pról. de Helio Carpintero, Madrid, Aguilar, p. 333-346.
- AUB, Max y GUILLÉN Jorge, *Epistolario 1929-1971*, ed. M^a. Paz Sanz Álvarez, Valencia, Generalitat / Biblioteca Valenciana, 2010.
- AZÚA, Félix de, 2013, *Autobiografía de papel*, Barcelona, Mondadori.
- BAROJA, Pío, 1996, *La nave de los locos* [1925], ed. Francisco Flores Arroyuelo, Madrid, Caro Raggio / Cátedra.
- BENET, Juan, 2011, «Sobre Galdós» [1970], *Ensayos de incertidumbre*, ed. Ignacio Echevarría, Barcelona, Lumen, p. 137-147.
- BLOOM, Harold, 1973, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press.
- BOURDIEU, Pierre, 1998, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Eds. du Seuil.
- BRAVO, María-Elena, 1985, *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Península.
- BUÑUEL, Luis, 1982, *Obra literaria*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, Herald de Aragón, 1982.
- CHACEL, Rosa, 1989, *La confesión* [1968], *Obra completa. Volumen II. Ensayo y poesía*, intr. Félix Pardo, Valladolid, CCE Jorge Guillén / Diputación provincial, p. 279-409.
- –, 1993a, «Aclaración, no polémica» {1962}, *Obra completa. Volumen III. Artículos I*, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Diputación provincial / Fundación Jorge Guillén, p. 205-218.
- –, 1993b, «Sendas perdidas de la generación del 27» [1977], *Obra completa. Volumen III. Artículos I*, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Diputación provincial / Fundación Jorge Guillén, p. 231-266.

- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis, 2001, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* [1998], pról. Maximiano Trapero, La Habana, Unión, 2001.
- FABER, Sebastiaan, 2009, «Gajes del oficio: popularidad, prestigio cultural y performance democrático en la obra de Rosa Montero», in PITTARELLO, Elide y BOU, Enric (eds.), *(En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos: prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Iberoamericana, p. 309-325.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, 2016, *Diarios 1956-1985*, ed. de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen.
- GOYTISOLO, Juan, 1959, «Ortega y la novela» [1958], *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 79-86.
- HUIZINGA, Johan, 1998, *Homo Ludens* [1938], trad. de Eugenio Ímaz, Madrid, Alianza..
- LASCAUX, Sandrine, 2019, «Juan Benet, pour qui écrivez-vous ?» *TDH / Travaux et documents hispaniques*, 10, 2019 (en línea, <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=422>).
- MACHADO, Antonio, 1989, *Prosas completas*, ed. O. Macrí y G. Chiappini, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- MAINER, José-Carlos, 1988, «Ortega: primeras armas (1902-1914)», *La doma de la Quimera. (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Bellaterra, UAB, p. 171-207.
- –, 2000, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca nueva.
- MORÁN, Gregorio, 2015, *El cura y los mandarines (Historia no oficial del Bosque de los Letrados). Cultura y política en España, 1962-1996*, Madrid, Akal.
- MORENO PESTAÑA, José Luis, 2013, *La norma de la filosofía. La configuración del patrón filosófico español tras la Guerra Civil*, Madrid, Biblioteca nueva.
- OLMOS, Miguel A., 2004, «Le plaisir de l'invective : une discussion entre Pío Baroja et José Ortega y Gasset au sujet du roman », in SALAÛN, Serge y ÉTIENVRE, Françoise (dir.), *Le(s) Plaisir(s) en Espagne (xviii^e-xx^e siècles)*, (en línea : <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/07-Miguel-Olmos.pdf>).
- –, 2017, «Correspondencia y “campo literario” de posguerra: estudio de caso (Jorge Guillén)», in ALONSO VALERO, Encarna y GARCÍA MONTERO, Luis (eds.), *Poesía y posguerra en España. (Relaciones literarias, culturales y sociales)*, Madrid, Visor, p. 47-62.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1953, *Meditaciones del «Quijote»* [1914], in *Obras completas. Tomo I (1902-1916)*, Madrid, Revista de Occidente, p. 309-400.
- –, 1955, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* [1925], in *Obras Completas, Tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, p. 351-428.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, 1990, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» [1870], *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1990, p. 105-120.
- POZUELO YVANCOS, José María (ed.), 2011, *Las ideas literarias*, in MAINER, José-Carlos (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Critica, vol. 8.
- ROMERO RAMOS, Héctor, 2018, «La autobiografía en la sociología histórica. La polémica de las memorias entre la dictadura y la democracia en España», *Vínculos de Historia*, 7, p. 331-347.
- SAPIRO, Gisèle, 1999, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard.
- SCARANO, Laura, 2004, «Políticas de la palabra en el debate español poético contemporáneo», *Anales de Literatura Española*, 17, (en línea: < https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7267/1/ALE_17_11.pdf >)
- SENDER, Ramón J., 1965, *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos.

SOBEJANO-MORÁN, Antonio, 2003, *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Reichenberger.

SULLÀ, Enric (ed.), 1998, *El canon literario*, Madrid, Arco Libros.

UNAMUNO, Miguel de, 1992, *Vida de don Quijote y Sancho* [1905], ed. Alberto Navarro, Madrid, Cátedra.

UNAMUNO, Miguel de, 1996 *En torno al casticismo* [1895-1902], intr. Jon Juaristi, Madrid, Biblioteca nueva.

VALERA, Juan, 1996, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* [1887], in SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (ed.), *Juan Valera. El arte de la novela*, Barcelona, Lumen, p. 107-287.

—, 2006, «Sobre el *Quijote* y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle» [1864], in VALERA, Juan y DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás, *Sobre el sentido del “Quijote”*, ed. de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, p. 185-224.