

Otra lectura de *Ideas sobre la novela*. La Modernidad Teórica de Ortega y Gasset

Another reading of *Ideas sobre la novela*.
The Theoretical Modernity of Ortega y Gasset

Ascensión Rivas Hernández

Universidad de Salamanca, España
sisina@usal.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7069-3311>

RESUMEN

Partiendo de las aportaciones de Baquero Goyanes (1960, 1963), Amorós (1974), Fox (1975), Ayala (1975), Salas Fernández (2001), Pozuelo Yvancos (2004), Wahnón (2007) o Lanz (2007), en este artículo se examinan aspectos inexplorados de *Ideas sobre la novela* (1925), la obra en la que José Ortega y Gasset analizó el género narrativo por excelencia. A pesar de que Ortega no es un estudioso de la literatura *sensu stricto*, su clarividencia lectora y su perspicacia argumentativa le permiten exponer una interesante teoría de la novela y esbozar conceptos que se desarrollarán más tarde, entre ellos la teoría de los mundos posibles, aplicada por Segre (1985) y Doležel (1997) a la ficción literaria, o la noción de autor implícito, formulada por Booth en 1961. Ortega, además, pondera el papel del lector –que desarrollará la Estética de la Recepción en los años sesenta del siglo XX– y aborda precozmente la crisis del género. En el artículo, por lo tanto, se destaca el carácter pionero del pensador como analista del hecho literario en España y su acendrada modernidad teórica.

Palabras Clave: Ortega y Gasset; *Ideas sobre la novela*; mundos posibles; autor implícito; lector; modernidad teórica.

ABSTRACT

Building on the contributions of scholars such as Baquero Goyanes (1960, 1963 a y b), Amorós (1974), Fox (1975), Ayala (1975), Salas Fernández (2001), Pozuelo Yvancos (2004), Wahnón (2007) or Lanz (2007), this article studies unexplored aspects of *Ideas sobre la novela* (1925), the work in which José Ortega y Gasset analysed the narrative genre par excellence. Although Ortega is not a literary scholar, his clairvoyant reading and argumentative insight allow him to outline concepts that would later be developed, including the theory of possible worlds, applied decades later by Segre (1985) and Doležel (1997) to literary fiction; the concept of the implied author, formulated by Booth in 1961; and the importance of the reader, which developed the Aesthetics of Reception from the 1960s onwards. The article highlights Ortega's pioneering character as an analyst of the literary phenomenon in Spain and his profound modernity –in terms until now unexplored– for contributions that will formulate the later Theory of Reception.

Keywords: Ortega y Gasset; *Ideas sobre la novela*; Possible Worlds; Implied Author; Reader; Theoretical Modernity.

Recibido: 20-07-2023. Aceptado: 21-02-2024. Publicado: 13-02-2025

Cómo citar este artículo / Citation: Rivas Hernández, Ascensión. (2024). «Otra lectura de *Ideas sobre la novela*. La Modernidad Teórica de Ortega y Gasset», *Revista de Literatura*, 86 (172): e30. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2024.02.030>

En 1914, y estimulado por la lectura de Baroja y por la controversia suscitada en torno a su forma de novelar, Ortega reflexiona sobre la literatura en *Meditaciones del Quijote*, el primero de sus libros¹. En realidad, se trata de una obra profunda de naturaleza filosófica (Marías 2001, 9-11, 20)², en la que el autor muestra las raíces de su pensamiento desde el convencimiento de que en el *Quijote* se quintaesencia el modo de ser español (López-Morillas 1961, 146). Once años más tarde vieron la luz *La deshumanización del arte*, un trabajo centrado en la explicación de las vanguardias, e *Ideas sobre la novela*, donde recoge de forma más canónica sus reflexiones literarias.

Aunque Ortega se ocupe en sus trabajos de temas ajenos a la filosofía, el planteamiento que hace de ellos es siempre filosófico (Salas Fernández 2001, 187), lo que explicaría que los estudios sobre su obra tengan esa orientación en la mayoría de los casos. Este es el motivo de que algunos analistas relacionen el interés orteguiano por la literatura en general y por la novela en particular con su pensamiento teórico. Para Lanz (2007, 51), es el concepto expresivo que tiene el intelectual de la obra artística, al que se une la idea de *poiesis* como creación, el que lo conducirá al estudio de la novela «siguiendo los precedentes de Nietzsche, Bergson o su maestro el neokantiano Hermann Cohen [...] con una doble concepción: [...] la idea de que “toda novela lleva dentro, como una filigrana, el *Quijote*” –Ortega y Gasset 1987, 233– [...], y la idea de que la novela se convierte en un síntoma histórico del racionalismo moderno». Y concluye de forma rotunda: «Porque si a Ortega le preocupa la novela como género, y las novelas de Baroja en particular, es porque descubre a través de la evolución del género novelesco la evolución y crisis del racionalismo moderno» (Lanz 2007, 51). Así se explica el filósofo que a principios del siglo XX esta forma de escritura entrara en crisis, al igual que sucedió con el racionalismo cartesiano, al quebrarse los principios históricos que la sostenían. Por eso, desde su perspectiva es necesario que surjan un molde y un pensamiento nuevos, el que en literatura y en arte alumbraron las vanguardias y en filosofía la doctrina del perspectivismo fenomenológico y la razón vital por él defendida. En este sentido, si Ortega estudia la novela es porque le permite analizar la evolución del pensamiento europeo en un período de cambios que resulta fundamental en la historia del continente. Además, nuestro escritor reflexiona sobre un arte que se transforma ante los ojos de los lectores, y lo hace desde el convencimiento de que está abriendo un camino nuevo en nuestro país. Sin embargo, no es adecuado hablar solo de ingredientes filosóficos cuando se analizan sus ideas sobre literatura y tampoco dejar al margen componentes personales como su relación con Pío Baroja. En las páginas que siguen trataré de mostrar que la inteligencia de Ortega como lector y su intuición son esenciales en su pensamiento literario.

Cuando José Ortega y Gasset empieza a publicar en el diario *El Sol* de Madrid una serie de artículos sobre la novela es consciente de que en el ámbito español nadie había reflexionado sobre el género desde una perspectiva moderna³. Así se le ha reconocido

¹ Sobre todo en «Breve tratado de la novela», ensayo en el que trata de dar respuesta a la pregunta «¿qué es una novela?» desde el análisis de la modernidad de la obra de Cervantes.

² La verdad es que toda la reflexión de Julián Marías, recogida tanto en el «Prólogo a la tercera edición» de 1984 (9-11) como en la «Introducción» (17-32), abraza la idea de que las *Meditaciones* de Ortega son, en esencia, una obra filosófica.

³ Habían tratado sobre la novela autores como Juan Valera, Leopoldo Alas o Benito Pérez Galdós, pero sus aportaciones, aunque valiosas, no estaban concebidas desde una perspectiva teórica. Son, más bien, generalizaciones sobre el arte de novelar, sobre su propio arte de novelar o, en el caso de *Clarín*, agudas críticas de obras concretas (Gullón y Gullón 1974, 13-14), no reflexiones especulativas sobre el género al modo de las orteguianas.

después (Torrente Ballester 1956, 277; Gullón y Gullón 1974, 14; Fox⁴ 1975, 50; Ayala 1975, 13; Cordel McDonald 1983, 136; Sullá 1996, 16), aunque él mismo ya lo señalaba en las líneas que inauguran la recopilación de trabajos que publicó en 1925 con el título de *Ideas sobre la novela*:

Si yo viera que personas mejor tituladas para ello –novelistas y críticos literarios–, se dignaban comunicarme sus averiguaciones sobre este tema, no me atrevería a editar los pensamientos que ocasionalmente han venido a visitarme. Pero la ausencia de más sólidas reflexiones proporciona acaso algún valor a las siguientes ideas que enuncio a la buena de Dios y sin pretender adoctrinar a nadie.

Ortega no solo se sabe fundador de la reflexión teórica sobre la novela en nuestro país⁵; también es consciente de que existe un nuevo perfil de escritura que surge en torno a los años veinte del pasado siglo. Autores como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann o Frank Kafka revolucionaron las letras europeas al mostrar un modo de aprehender la realidad distinto del que había servido al Realismo, al igual que en los Estados Unidos hicieron William Faulkner y John Dos Passos⁶. Al hablar de la novela proustiana, por ejemplo, Bosveuil (1983, 121) explica esa forma original de concebir el mundo y de revelarlo cuando afirma: «el artista llega a no sentirse ya como observador sino como creador. La influencia del bergsonismo le lleva a sentir un como culto por el mundo interior, o sea que ya no se puede concebir la novela como una obra de observación ni de encuesta social». Lo que aporta la renovada novela de principios de siglo al género es, sobre todo, una capacidad de observación interior, la revelación de la intimidad del hombre desde la subjetividad frente a aspectos colectivos enmarcados en un concepto muy personal del tiempo; y eso condiciona la voz, la perspectiva narrativa, el estilo y la estructura novelesca. Este cambio en la forma de hacer novelas corre parejas con el surgimiento de reflexiones teóricas en torno al género –fuera del ámbito hispánico– en ensayos como *The Craft of Fiction* (1921) de Percy Lubbock, *Aspects of the Novel* (1927) de E. M. Forster, *The Structure of the Novel* (1927) de Henri Massis, o en los trabajos de formalistas como Shklovski y de posformalistas como Bajtin (Lanz 2007, 64). Pues bien, en ese contexto ha de ser leída la aportación filosófica que Ortega elabora sobre la literatura y la réplica barojiana como defensa de otra forma de hacer arte escrito que la alimenta⁷.

Una de las partes más significativas de *Ideas sobre la novela* es aquella en la que se compara dos formas diferentes de hacer teatro –la española y la francesa– como paso

⁴ Fox se refiere también a las aportaciones de Unamuno, pero las califica de asistemáticas y faltas del «rigor conceptual» y de la «formulación precisa que caracteriza a las de Ortega» (1975, 36).

⁵ Fox (1975) va aún más allá al considerar que las aportaciones de Ortega en las *Meditaciones del Quijote* y en *Ideas sobre la novela* «revelan a su autor como el primer crítico moderno en intentar la formulación de una Poética de la novela» (50), por delante, incluso, de teóricos como Percy Lubbock, porque en el primer cuarto del siglo XX solo Ortega elabora una Poética acreditada, en la que se da «una labor preceptiva tanto respecto a la forma como a la esencia del género en cuestión» (51).

⁶ Mariano Baquero Goyanes desarrolló una muy inteligente lectura de esta nueva forma de novelar y de su alcance en *Proceso de la novela actual* (1963a).

⁷ Baroja y Ortega mantuvieron una estimulante controversia sobre literatura que provocó el intercambio de ensayos y que fue compatible con su amistad. El escritor abogaba por una obra permeable y porosa, llena de personajes que entran y salen constantemente de la trama, mientras el filósofo prefería una novela más técnica, cerrada y estrecha que no quedara al albur de la intuición, como propugnaba Baroja (Rivas Hernández 2022, 182). Sobre el desarrollo del debate escribieron de forma acertada Iglesias (1959), Baquero Goyanes (1960) y más recientemente Fuster (2013).

previo para la definición de dos estilos de novela: uno tendente a lo anecdótico, más abierto; y otro, más reflexivo, centrado en los personajes. Lo que late al fondo es la constatación de las disimilitudes entre dos países –España y Francia– y del carácter de sus ciudadanos, aunque también se trata de identificar lo que define un arte de aventuras frente a otro de figuras, lo dionisiaco frente a lo apolíneo y, finalmente, una novela folletinesca, llena de peripecias, frente a otra morosa, propia de un nuevo arte en el que Proust es una autoridad.

El teatro francés cumple la regla de las tres unidades, poniendo en escena solo unos pocos momentos significativos de la trama y centrándose en el análisis de los asuntos íntimos de los personajes, de su profundidad interna y psicológica. El público galo, acostumbrado, obtiene una obra compleja que invita a la reflexión. Lo esencial en ella no es el análisis en sí, sino «el carácter ejemplar y normativo del suceso trágico» (1947, 396), y esto explica que el teatro francés sea esencialmente moral, muy parecido en su sentido e intención al teatro griego clásico. Para Ortega, la literatura de un país es una muestra de los objetivos que tiene su pueblo y de su forma de estar en el mundo. Francia es una nación seria, reflexiva y profunda, y por eso también lo es su teatro. Pero, al mismo tiempo, el drama francés es un extraordinario formador del espíritu que su auditorio asume y quiere para sí. Frente a este, el teatro español es muy distinto porque el público al que se dirige también lo es. Los espectadores de los corrales españoles son «almas sencillas, más ardientes que contemplativas» (1947, 396). Estos dos tipos de público llevan a Ortega a distinguir dos actitudes vitales: la popular, vinculada a lo orgiástico, al abandono de la voluntad, a la entrega a la emoción, a la pasión, al frenesí y a la inconsciencia –relacionada con el mundo platónico–; y la noble, más exigente («el ideal de la existencia es no abandonarse, eludir la orgía» –1947, 396–). El teatro francés, que es reflejo del pueblo francés, se define por esta segunda actitud vital, mientras el español se identifica con la orgía y el ímpetu (1947, 396).

El resultado que arroja la comparación entre los dos tipos de teatro es muy significativo desde la perspectiva orteguiana de entender la literatura en general y la novela en particular. Frente al drama castellano, donde lo principal es la acumulación de acontecimientos, la tragedia francesa valora la calidad ejemplar del personaje (1947, 398). Por eso, vincula la novela de alto estilo con un arte de figuras y la desliga de un arte de peripecias; y estima la creación de individuos hechos a imagen de las personas reales con profundidad y complejidad psicológica –según el concepto de mimesis–, mientras rechaza la aventura por la aventura, ese entrar y salir de las criaturas apenas entrevistas que tan bien define el arte de Baroja.

La distinción entre estas dos formas de hacer teatro le sirve a Ortega para definir la idiosincrasia del pueblo español –del espectador que va a ver las comedias– y para explicar por qué gran parte de nuestra literatura, si quiere ser exitosa, debe vincularse con lo emocionante, lo pasional y lo anecdótico. Ya lo supo ver otro adelantado de su tiempo –Lope de Vega– que en el *Arte nuevo* demuestra conocer las reglas clásicas, aunque decide burlarlas para dar gusto al público porque, como afirma desde el cinismo más acendrado, es el que paga.

La obra de Ortega está imbuida de una clara vocación pedagógica que se materializa en un estilo claro y brillante⁸ (Marías 2001, 23; Salas Fernández 2001, 148). Se trata de una de las características más significativas de su discurso y es una muestra evidente de su talento comunicativo. De forma concreta, en *Ideas sobre la novela* Ortega despliega su

⁸ Sobre el estilo de Ortega es imprescindible la obra de Ricardo Senabre *Lengua y estilo de Ortega y Gasset* (1964).

capacidad lectora y su acerada inteligencia para reflexionar sobre una materia que no es de su competencia («soy bastante indocto en materia de novelas» (1947, 387), confiesa al principio). Sin embargo, su intuición y la nitidez de su pensamiento le permiten elaborar ideas certeras sobre literatura, aunque no es, *sensu stricto*, un experto en la materia. Salas Fernández (2001, 10) observa que, en el ensayo, Ortega se plantea una serie de problemas teóricos («la autonomía del arte, el hermetismo, la imagen visionaria [y] las relaciones arte-realidad»), aunque otros ya se habían ocupado de su reflexión sobre la novela. Baquero Goyanes (1963b 166-167) relacionó el sistema filosófico orteguiano con la idea de tragi-comedia en Pérez de Ayala; Andrés Amorós valoró el *hermetismo* y el elogio de los valores formales como aportaciones fundamentales de Ortega a la Teoría de la novela (1974, 185-186); Gullón y Gullón (1974, 14) relacionaron el pensamiento orteguiano con el de los formalistas rusos, sobre todo en lo que afecta a la interrelación entre diferentes aspectos de la obra y la preocupación por los problemas técnicos que plantea; y Francisco Ayala revisó la faceta crítica del pensador, a la que considera «una operación más de su actividad filosófica» (1975, 38). Pero hay un trabajo clave que vincula a Ortega con los críticos europeos de su tiempo; es el de Arturo Fox, que tempranamente anunció la modernidad del filósofo no solo porque teorizó sobre el género en España cuando nadie, a excepción de Unamuno, lo había hecho, sino también porque reflexionó sobre los requisitos técnicos de la nueva novela (la intimidad, la psicología o el *showing* frente al *telling*) (1975, 44-48), unas veces resumiendo las hipótesis de los ideólogos contemporáneos y otras anticipándose a ellas (1975, 46). El mismo Fox subrayó el estudio orteguiano de las técnicas novelescas (44) y su defensa del «modo dramático» para la novela en alusión a un autor que se abstiene de intervenir directamente en la narración (46). Años después⁹, Pozuelo Yvancos vinculó la teoría de la novela de Ortega con la de Bajtin, demostrando que los dos revelan un pensamiento idéntico ante los mismos hechos, que están abiertos a los cambios auspiciados por las vanguardias y que de ahí surge un nuevo estilo narrativo con tres puntos esenciales del género: «la crisis de la representación, la importancia del personaje como foco narrativo y autónomo y el desarrollo de nuevas técnicas narrativas, singularmente concertadas en la conocida como *stream of consciousness*» (2004, 15). Frente a la actividad de un narrador que dirige la interpretación —propia del Realismo—, la nueva estética sancionada por Ortega aboga por personajes que solo *muestran* —como anticipó Fox—, de modo que es el lector el que debe sacar conclusiones ante el comportamiento o pensamientos de las figuras literarias. De ahí derivan la revelación del interior de los individuos de ficción y el auge de las técnicas que lo procuran (Pozuelo Yvancos 2004, 26-27). Sobre las relaciones entre Ortega y Bajtin, centradas no ya en nexos estéticos sino en el influjo que tuvo sobre el pensamiento de ambos la Teoría de la Relatividad de Einstein, se manifestó Beltrán Almería¹⁰ (1993). Un poco antes, Sánchez Trigueros (1988) había añadido un tercer componente a la dualidad Ortega/Bajtin —Dostoievski, el novelista de la agudeza psicológica— con la intención de analizar la interpretación que hacen los dos pensadores del escritor ruso (1988). Finalmente, y sin intención de agotar el estado de la cuestión, Sultana Wahnón (2007, 514) se referiría al influjo del concepto orteguiano de la novela sobre la composición de *Estación. Ida y vuelta* (1930), la sorprendente ópera prima de Rosa Chacel. En su argumentación, Wahnón añade un elemento importante a las apreciaciones anteriores, relativas a los límites que, según Ortega, debían regular el experimentalismo narrativo y que avanzan en la comprensión de la teoría del filósofo. Se trataría de revalorizar una acción mínima capaz de soportar el entramado del texto, cuya ausencia en la novela de Chacel debió de ser la causa del desconcierto que causó en Ortega.

⁹ El artículo apareció originalmente en 1992.

¹⁰ El crítico lo explica afirmando que supuso «una ruptura con lo “absoluto” newtoniano» (Beltrán Almería 1993, 137).

Aceptando las observaciones que en materia especulativa enunciaron los investigadores precedentes, mi planteamiento consiste en analizar de forma detallada el componente teórico de *Ideas sobre la novela*, obra en la que Ortega presenta una serie de consideraciones –en algunos casos no pasan de ser meras intuiciones o destellos muy atinados– sobre el fenómeno literario que se inscriben en el ámbito particular de la Poética. Destacan por su novedad, sobre todo si pensamos que el texto se publicó en 1925, aunque fueron desarrolladas por la Teoría posterior. También se caracterizan por su falta de concreción doctrinal y porque, como ya señalé, carecen de la denominación específica. Recordemos que no son formuladas por un teórico de la literatura sino por un aficionado –muy perspicaz, eso sí– al que le falta la terminología de la especialidad. Entre ellas hay tres fundamentalmente relevantes: la importancia que le concede al lector, cuando todavía no habían surgido las teorías que pondrían en valor esa instancia; la firme defensa de la ficcionalidad, inusual y no plenamente aceptada a la altura de 1925; y la mención de un concepto que anticipa el de *autor implícito*, desarrollado por Wayne C. Booth en 1961. Se podría añadir una cuarta: su opinión sobre la crisis de la novela, un problema siempre vigente y, hasta la fecha, no resuelto.

En *Ideas sobre la novela*, la reflexión de Ortega parte de la instancia de la recepción y va encaminada a explicar por qué y de qué manera la literatura consigue captar la atención del lector y hasta de implicarlo¹¹, como hiciera de forma menos sistemática en *Meditaciones del Quijote*. El arte, según sus palabras, «es un hecho que acontece en nuestra alma al ver un cuadro o leer un libro» (1947, 404). Por lo tanto, no es algo que suceda en el autor o que exista en sí, sino que su razón de ser estriba en que alguien lo actualice; porque solo en el acto de la lectura lo escrito se convierte en arte, aquello que constituye su esencia. De este modo, la importancia que Ortega otorga al receptor se adelanta a los postulados que a partir de los años 60 del siglo pasado se expresaron desde la Estética de la Recepción. En referencia al acto de la lectura, por ejemplo, Georges Poulet ya afirmaba en 1970 que los libros solo adquieren existencia en el lector (54).

El lector es, pues, el centro de la literatura, la finalidad del arte literario, el punto al que necesariamente debe dirigirse el autor. De hecho, su principal misión es interesarle porque sin él la obra carece de existencia real. El lector es el que percibe lo que se muestra en la novela y su concepción de aquello, su forma de entender y de tratar lo que allí se pone de relieve, depende de cómo se lo presente el autor. Dostoievski, por ejemplo, como Stendhal o Proust, no describe a sus personajes usurpándoles su modo de actuar y de hablar. Lo que hace es presentarlos actuando, de modo que el lector se ve impelido a sacar conclusiones propias sobre ellos, creando una interpretación personal de lo que percibe en la lectura no mediatizada por la voz del narrador. En palabras de Ortega, «el lector se ve forzado a reconstruir entre vacilaciones y correcciones, temeroso siempre de haber errado, el perfil definitivo de estas mudables criaturas» (1947, 402). En este concepto, el lector tiene una independencia extraordinaria en su actividad sobre la obra de los grandes autores porque estos no dirigen su comprensión de los hechos; se limitan a exponerlos y lo dejan solo con su libertad de interpretación. Adelantándose a esta forma de entender el arte narrativo, Henry James (1957, 94) había expuesto en 1887 su preferencia por un tipo de novela en la que el «mostrar» (*showing*) estaba por encima del «contar» (*telling*), lo que significa que privilegiaba la actividad de los personajes sobre la del narrador, o incluso

¹¹ Baquero Goyanes entendió tempranamente, aunque de forma intuitiva, la importancia esencial que concede Ortega en su razonamiento a la relación entre el relato y el lector (1963a, 46-62), lo que no había sucedido en los numerosos análisis que antes se habían llevado a cabo, e incluso en los que se hicieron después de *Ideas sobre la novela*.

la de un narrador que no estuviese demasiado presente, elemento fundamental en el concepto orteguiano del género, como ya apuntó Fox (1975, 44-48).

Ortega, además, señala los elementos que debe tener la narrativa para atraer al destinatario. En primer lugar, una buena novela proporciona placer, pero para que esto suceda debe tener un mínimo de acción. La obra de Proust, de la que gusta el lector refinado al que alude Ortega, adolece de falta de movimiento, de un grado indispensable de acción (Wahnón 2007, 514) para que el receptor se interese por ella y reciba la satisfacción necesaria. Desde que los lectores han aprendido perspicacia psicológica a fuerza de interpretar reflexivamente, y no se sienten sorprendidos por la complejidad de carácter de los personajes, es indispensable que una novela tenga una trama consistente de la que carece la obra del novelista francés. Como dice el filósofo, «Proust ha demostrado la necesidad del movimiento escribiendo una novela paralítica» (1947, 407)¹². A pesar de ello, sin embargo, aboga por una obra de ambiente en la que el mayor peso recaiga sobre la descripción del alma de los protagonistas y de su forma de estar en el mundo. Solo desde esta perspectiva se comprende el rechazo de la narrativa barojiana, que es pura acción entendida como movimiento. Personajes que entran y salen de la trama, que deambulan por ciudades, que van de un sitio a otro, conforman un modelo contrario al que se defiende en *Ideas sobre la novela*.

Por otra parte, y como la misión esencial del autor es interesar al lector, aquel debe hacerlo salir de su vida e integrarlo en el mundo creado por la obra literaria. Según explica Ortega, «la táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario, que es el ámbito interior de la novela» (1947, 409). El mismo postulado defenderá después la Estética de la Recepción cuando señale que, si quiere hacer bien su papel, el destinatario de la obra debe dejar en suspenso su circunstancia vital para integrarse en la de la ficción. En palabras de Wolfgang Iser (1987, 241), «[a]l tener los pensamientos de otro, su propia individualidad queda relegada temporalmente en el trasfondo, puesto que es suplantada por estos pensamientos ajenos, que ahora se convierten en el tema en el cual se centra su atención».

Sin embargo, en su interés por crear un lenguaje propio que defina su teoría y la caracterice desde el mismo léxico, Ortega emplea una terminología inadecuada por sus connotaciones cuando señala que el autor ha de «hacer de cada lector un provinciano» o, lo que es lo mismo, «apueblarlo», utilizando un neologismo de propio cuño. En la edición de 1925 del *Diccionario* de la Real Academia Española –el mismo año de la publicación de *Ideas sobre la novela*–, aparece «pueblo», que en su segunda acepción se define como «población pequeña». Y en ella también encontramos «provinciano», cuya primera definición es: «Dícese del habitante de una provincia, en contraposición al de la corte». Tanto el adjetivo *provinciano* como el verbo *apueblar* tienen connotaciones de pequeñez y cercamiento que se vinculan con el *hermetismo*, el concepto que maneja Ortega más adelante que, según García Alonso (1977, 166), resume su principal postulado estético y que, como explica Salas Fernández (2001, 50-51), se refiere a la necesidad intrínseca que tiene la novela de crear un compartimento estanco, autosuficiente y verosímil que obligue al lector a encerrarse en él y a olvidar su mundo cotidiano. Sin negar el valor que quiere darle Ortega al encerramiento de la lectura –que comparto–, el término *apueblamiento* contiene

¹² Salas Fernández (2001, 168-169) comenta esta frase que, a simple vista, puede parecer destemplada: «Esta frase, así sacada de su contexto, puede dar una falsa valoración de lo que Ortega piensa del novelista francés. Al contrario de lo que parece indicar la cita, ha leído muy bien a este novelista, lo ha hecho con admiración e interés. Y esta admiración se matiza en los dos textos: en el primero [«Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust», 1923], Proust es el modelo de novelista moderno; en el segundo [*Ideas sobre la novela*, 1925], el ejemplo del “exceso” en que pueden incurrir las nuevas tendencias novelísticas».

matices que hacen poco afortunado su uso y que, en cierto modo, entran en contradicción con la idea del *hermetismo*. Porque al abordar un texto, el lector no solo no se *apuebla* en el sentido que recoge el *DRAE* de 1925 del término «pueblo», sino que, por el contrario, desde una perspectiva filosófica más amplia, dilata su horizonte aprendiendo sobre sí mismo y sobre el mundo. De hecho, gracias a la lectura, podrá identificarse con otros individuos y vivir situaciones irrealizables, como se desprende de la *Poética* cuando, al comparar la historia con la poesía, Aristóteles dio pie a la teoría de los mundos posibles¹³ y como explica Vargas Llosa (1990, 11) al afirmar que, cuando leemos una novela, «el reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras».

Poco después, Ortega recupera el *hermetismo* cuando se refiere al arrobamiento del lector en el acto de la lectura. Para él, esto no significa solo que cuando leemos una buena novela nos sumergimos de tal modo en ella que llegamos a olvidar nuestra circunstancia presente y nos trasladamos a otro tiempo y a otro espacio (precisamente, en ello se fundamenta el *hermetismo*); además, según dice, en nosotros se producen síntomas físicos que denotan la transfiguración. Estamos incomunicados de nuestra vida auténtica y no somos capaces de percibir el tránsito, respirando el aire de los personajes, en su mismo mundo. Incluso, cuando cerramos el libro y notamos que nos encontramos «en nuestro aposento, en nuestra ciudad y en nuestra fecha», al tiempo que observamos que «comienzan a despertar [...] las preocupaciones que nos eran habituales» (1947, 410), en ese momento, «si alguien nos mira, [...] descubrirá en nosotros la dilatación de párpados que caracteriza a los náufragos» (1947, 410). La lectura, por lo tanto, como explica Ortega en el pasaje, y como desarrollará después la *Estética de la Recepción*, nos transforma en seres diferentes, creando en cada individuo una especie de *alter ego*, y nos traslada momentáneamente a un mundo ajeno en el que podemos abismarnos hasta olvidar nuestra identidad, la actualidad y el tiempo real. Los síntomas son tan intensos que incluso alguien que nos observara con atención podría percibir los efectos físicos de esa enajenación pasajera. Ortega le da una gran importancia a esa capacidad de transformación, tanta que fundamenta en ella su definición del género «novela» al afirmar que esa forma de creación literaria produce el efecto descrito, valorando, al mismo tiempo, su calidad según su capacidad para producirlo:

Yo llamo novela a la creación literaria que produce ese efecto. Ese es el poder mágico, gigantesco, único, glorioso, de este soberano arte moderno. Y la novela que no sepa conseguirlo será una novela mala, cualesquiera que sean sus restantes virtudes. ¡Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos libera y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones! (1947, 410).

Sin embargo, Ortega parece entrar en contradicción cuando trata de matizar el *provincianismo* en el que, a su juicio, cae el lector en su arrobamiento. En principio, el filósofo se cuestiona la amplitud del mundo novelesco y, en su interés por agrandar la extensión del universo real frente al ficcional¹⁴, se pregunta retóricamente: «¿qué horizonte o mundo de novela puede ser más vasto y rico que el más modesto de los efectivos?» (1947,

¹³ En efecto, si, como dice Aristóteles, «no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad», la primera consecuencia es que «la poesía es más elevada y filosófica que la historia pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular» (Aristóteles, 1974, 9, 1451a38-1451b11). Así se expresa en la *Poética* la idea de que la literatura, con base en la realidad, crea mundos posibles en los que el lector puede completar su idea del mundo más allá de la experiencia histórica.

¹⁴ En tal caso, con el fin de que el lector se interese por la novela, se trataría no de agrandar el horizonte real sino de contraerlo.

409). Después, al referirse a la novela, exclama que contiene un «sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos libera y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones» (1947, 410). Es decir, que si inicialmente pondera la amplitud del mundo real frente al ficcional, más tarde pone el acento en lo contrario, por lo que el texto, cuando menos, resulta ambiguo. En realidad, no se trata de que el mundo novelesco sea más vasto y rico que el del lector –me refiero, claro está, a lo que tiene de posible–, sino de que ambos –y es de esto de lo que el filósofo no parece darse cuenta– son complementarios. O, dicho de otra manera, la literatura tiene la virtud de completar el mundo del hombre al hacerle vivir lo que de otro modo le resultaría imposible, es decir, la ficción no es ni mejor ni peor que la vida, sino que actúa como suplemento de la existencia humana (Vargas Llosa (1990, 11).

Finalmente, se refiere Ortega a dos niveles de lectura: el de quien no está cualificado y el de quien sí lo está. El primero se identifica con el vulgo, al que solo le interesa el efecto que le causa la obra, no el motivo por el que se lo causa. Además, este lector de grado cero o superficial se deja arrastrar por el contenido, no por aspectos profundos y complejos que son más difíciles de determinar e imposibles de ser aprehendidos por un espíritu poco cultivado. El segundo nivel es el del escritor y el crítico, capaces de llegar a la quintaesencia del texto, de comprender lo formal que, en la teoría orteguiana, es «lo verdaderamente substancioso del arte»: el autor, porque conoce lo que ha escrito, por qué lo ha escrito y porque sabe lo que ha querido decir; y el crítico por sus conocimientos sobre el arte literario y por su sensibilidad, forjada a base de lecturas meditadas y de aprendizaje especulativo.

Un segundo componente teórico que se desprende de la reflexión de Ortega sobre la novela, que está vinculado con el anterior y que es, asimismo, revelador de su modernidad, se refiere a la defensa que hace de la ficcionalidad de la novela. En su teoría sobre el género se observa cómo esta crea un universo propio, un mundo parcial, limitado y concreto, con situaciones determinadas y seres –personajes– que viven en él. Todo el pensamiento dedicado al lector parte de esta premisa, que se amplía con el avance de las páginas. En este sentido, el filósofo rechaza cualquier interés de la obra que no sea crear un mundo ficcional para «anestesiarse» –el término es suyo– al lector, lo que significa aislarlo con el fin de introducirlo en ese mundo creado. Cualquier texto que no cumpla con este requisito insoslayable y que incite al lector a plantearse sus convicciones políticas o ideológicas, o contenga elementos simbólicos o satíricos que lastren la lectura, no es válido desde la perspectiva orteguiana. Lo dice con claridad inobjetable:

Esta es la razón por la cual nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean éstas (SIC) políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas. Porque estas actividades son de naturaleza tal, que no pueden ejercitarse ficticiamente, sino que sólo funcionan referidas al horizonte efectivo de cada individuo (1947, 411).

Ortega defiende la doctrina del arte por el arte y manifiesta el desprecio de las vanguardias hacia una forma artística con intereses espurios, ajenos a la obra misma. En su concepto de la novela, y en su idea de integrar al receptor en el mundo representado en ella, rechaza formas híbridas que contribuirían a que el lector mantuviera parte de su atención integrada en el mundo de la realidad. De ahí que, en esta teoría, la ficcionalidad tenga un papel esencial que define desde su misma base la naturaleza del género, haciendo de ella un pilar irrenunciable.

Pero ¿cómo se explica la existencia de obras importantes que aparentemente no se atienen a esta premisa? ¿Cómo entender, por ejemplo, el simbolismo del *Quijote* o las ideas religiosas y políticas de las novelas de Dostoievski? Para Ortega, en ninguno de los casos

se trata de un componente interno del texto. El simbolismo del Quijote, por ejemplo, «es construido por nosotros desde fuera, reflexionando sobre nuestra lectura del libro»; y las ideas políticas y religiosas de Dostoievski «no tienen dentro del cuerpo novelesco calidad ejecutiva; valen solo como ficciones del mismo orden que los rostros de los personajes y sus frenéticos apasionamientos» (1947, 412). Se trata, en realidad, de una fórmula de compromiso –a mi juicio fallida– con la que el filósofo trata de armonizar su concepto del arte puro con la insoslayable certidumbre de que la obra estética puede ser simbólica o satírica, e incluso transmitir ideas. De cualquier modo, lo fundamental del género desde su perspectiva es la creación de un mundo hermético capaz de atrapar al lector. Por eso también rechaza la novela histórica, forma híbrida que exige continuos cambios de registro en el receptor y que no le permite ni «soñar tranquilamente la novela, ni pensar rigurosamente la historia» (1947, 411) y que, por lo tanto, supone una desvirtualización de ambos mundos, el inventado y el real. De ahí que insista en el mero soporte ficcional del género con palabras rotundas:

Una necesidad puramente estética impone a la novela el hermetismo, la fuerza a ser un orbe obturado a toda realidad eficiente. Y esta condición engendra, entre otras muchas, la consecuencia de que no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, estudio sociológico o prédica moral. No puede ser más que novela, *no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior* [...] (1947, 412) (cursivas en el original).

Para reforzar aún más su defensa de lo inventado, Ortega se refiere al concepto de los mundos posibles, adaptado por Segre (1985, 253) y Doležel (1997, 76) a la ficción literaria. Parte para ello de la idea de imitación. A su juicio, los personajes de las novelas son concreciones imaginarias del autor que no han sido creadas *ex nihilo*, sino partiendo de la mimesis. El novelista no va buscando una perfecta imitación de la realidad y el lector tampoco espera encontrarse con personajes idénticos a los que conoce. Lo importante es la producción de «mundos posibles», es decir, de personajes, objetos y situaciones que, a imitación de los reales, podrían darse en el espacio compartido por las instancias de la emisión y la recepción, universos que se organizan internamente cumpliendo con un orden y obedeciendo a unas leyes propias que los revisten de coherencia. En palabras del filósofo, «las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales, basta con que sean posibles. Y esta psicología de espíritus posibles que he llamado imaginaria es la única que importa a este género literario» (1947, 418). Este planteamiento, que han repetido mucho los defensores de las teorías sobre la ficcionalidad, fue ya pre-formulado por Aristóteles en la *Poética*, como señalé en páginas anteriores. Los personajes de las obras literarias, elaboradas sobre la realidad, están creados a imagen de las personas reales, tal como sucede con las situaciones que se plantean. No es necesario que se ciñan con rigurosa exactitud al patrón de un modelo concreto ya existente, sino solo mantenerse en el ámbito de lo posible. Esto requiere la imitación de la realidad, así como el cumplimiento de las leyes de necesidad y verosimilitud. Un personaje inventado tiene que estar firmemente asentado en el mundo compartido por el autor y el lector para que sea reconocible o, en su caso, el primero debe crear las condiciones necesarias para que el segundo lo considere creíble. Ortega utiliza aquí el concepto de mimesis, que es la base del pensamiento aristotélico sobre poética. A partir de ella, el novelista debe construir un mundo posible o, lo que es lo mismo, verosímil en su contexto. Este es, en mi opinión, el sentido que Ortega le da a la posibilidad y lo que finalmente se convierte en una de las claves de su pensamiento sobre literatura, adelantándose más de sesenta años a las teorías de Segre y Doležel.

Existe un tercer componente teórico en *Ideas sobre la novela* que también es revelador de la modernidad teórica de Ortega cuando, al discernir entre el Dostoievski persona-autor

y el Dostoievski novelista separa el emisor textual y el individuo civil, lo que está en la base del concepto de autor implícito formulado por Wayne C. Booth en *La retórica de la ficción* (1961). Esta diferenciación, no obstante, no es nueva cuando Ortega publica su ensayo. Él mismo había distinguido entre el Baroja hombre y el Baroja autor en «Variaciones sobre la *circums-stantia*» (2008, 127), un trabajo que inicialmente antecedió al «Breve tratado sobre la novela» (Garagorri 2008, 123). Antes, incluso, otros se habían referido a un autor interno que podría considerarse equivalente. En 1877, y refiriéndose a George Elliot, Dowden señaló que, lo que persiste tras leer sus novelas es «el segundo ego que escribe sus libros», detrás del que «se esconde satisfecho el verdadero ego histórico protegido de la impertinente observación y de la crítica»¹⁵, tal como recoge Booth al identificar a ese *yo* interno con las expresiones «autor implicado», «escriba oficial» o «segundo ego del autor». En su estudio sobre el autor textual, y tratando de identificar su origen, García Landa (2021) se retrotrae a Hegel que, de forma vaga y refiriéndose no a la literatura, sino al ámbito político, teorizó, a su entender, sobre esta figura en *La fenomenología del espíritu* (1807). Incluso afirma que el concepto, aunque con cierta confusión, ya se utilizaba «durante el siglo que precede a Booth». Autores como Flaubert, James, Yeats, Elliot, Pound, Beach, Joyce, Huxley, Lubbock, Schorer, Kayser o Friedman (García Landa 1998, 278) se refieren al autor implicado cuando hablan de «desaparición» del autor o de «impersonalidad». Por lo tanto, se trata de una referencia que, a pesar de su falta de delimitación y sistematicidad, está en la base del pensamiento sobre materia textual en diversos autores. En este contexto hay que situar la aportación de Ortega cuando, al hablar de la producción de Dostoievski, distingue entre el hombre y el novelista:

Podrá ser cierto que el hombre Dostoyewsky fuese un pobre energúmeno, o, si gusta más, un profeta; pero el novelista Dostoyewsky fue un *homme de lettres*, un solícito oficial de un oficio admirable, nada más. Sin lograrlo del todo, yo he intentado muchas veces convencer a Baroja de que Dostoyewsky era, antes que otra cosa, un prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores en materia novelesca [...] (1947, 400).

En el fragmento transcrito se observa cómo el autor queda encerrado en el mundo de la realidad y puede ser ángel o villano. El novelista, por el contrario, ejerce su magisterio como hombre de letras dentro del texto y, en el caso del autor ruso, es un habilidoso practicante de su oficio, lo que se pone de relieve en su excelente conocimiento de la técnica novelesca.

Booth, al igual que hiciera Ortega décadas antes, relaciona la metodología de la novela con el concepto de autor implícito, ya que aquella se entiende como parte de las elecciones que hace el autor dentro de la obra conforme a las cuales se representa su figura (1978, 70). A pesar de que, como he apuntado, la distinción entre el autor textual y el individuo civil había aparecido en teóricos y escritores desde el siglo XIX, existe un curioso vínculo entre Booth y Ortega a este respecto. El crítico estadounidense conocía el pensamiento del filósofo, al que cita cuando alude a lo que este entiende por la esencia de la modernidad en el arte (1978, 27)¹⁶ según se refleja en *La deshumanización del arte*. En tal caso, parece claro que si Booth había leído la obra en la que Ortega expone sus hipótesis sobre las vanguardias, también tendría noticia de *Ideas sobre la novela* porque se publicaron juntas, máxime teniendo en cuenta que *Ideas* estudia, precisamente, el género al que se dedica *La retórica de la ficción*. Es posible, no obstante, encontrar algunas diferencias entre la idea

¹⁵ Citado por Booth (1978, 67, nota al pie), que recoge la conferencia de Kathleen Tillotson «The Tale and the Teller», publicada en 1959.

¹⁶ Booth menciona de forma literal «las siete tendencias que apuntan en todas las obras esencialmente modernas» (1978, 27), como señala Ortega.

orteguiana y el autor implícito de Booth relacionadas con el desarrollo que este hizo del concepto. Para Booth, se trata de la imagen interna que de sí muestra el autor en cada una de sus obras, una representación voluntaria, creada por él, que puede, en algunos aspectos, coincidir o no con la forma de ser del autor real. Esta figura, además, es responsable del «contenido moral y emocional de cada fragmento de la acción y del sufrimiento de todos los personajes» (1978, 60). Es interesante señalar, porque ahí se encuentra el nexo más claro con Ortega, que en la teoría de Booth se destaca al autor implícito frente al individuo civil. Este queda relegado al ámbito de la realidad y carece de valor dentro del texto, que es lo mismo que sucede cuando Ortega distingue entre «el hombre Dostoyewsky» y «el novelista Dostoyewsky», como vimos en la cita anterior. No obstante, en la reflexión orteguiana el novelista parece también relevante en la faceta real, donde tal vez pudiera haber sido un hombre oscuro o incluso un profeta. El novelista se calza el traje de hombre de letras y la idea que el texto transmite de él es la de un trabajador pulcro, un funcionario respetuoso con las normas que deben cumplirse en su oficio. En tal caso, Dostoievski es fundamentalmente «un prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca» idea que ya había anticipado Ortega en «Variaciones sobre la *circums-stantia*» (2008, 130). Lo que quiero señalar es que, al citar el nombre del autor real, parece que este no es del todo ajeno a su faceta de novelista, es decir, en el concepto orteguiano esa instancia aún mantiene vínculos con el autor real. Es más, se asemeja al autor real mientras está revestido de novelista. También parece existir cierta confusión en relación con el contenido, porque el responsable de «lo insólito de la acción y de los sentimientos» (1947, 400) podría ser el autor real en su faceta de «pobre energúmeno» o «profeta». En cualquier caso, la diferencia fundamental se debe a que la idea está solo pergeñada en Ortega, en cuya obra se presenta en forma de intuición abocetada, mientras Booth la desarrolla y la matiza. Con todo, lo más importante es destacar el grado en el que Ortega reflexiona sobre la novela, hasta el punto de que sus ideas sirvieron para que críticos posteriores las estudiaran en profundidad, como sucedió con el concepto de autor implícito, fundamental para la teoría narratológica.

Finalmente, en *Ideas sobre la novela* Ortega parte de la premisa de que el género está en decadencia, apreciación que se ha repetido mucho a lo largo del tiempo. La crisis se inició a principios del siglo XX por un agotamiento del Realismo y el Naturalismo que, según apunté, la literatura europea resolvió mediante la indagación en fórmulas nuevas como el desarrollo de un tiempo «íntimo, vivido o perdido», el buceo en la complejidad de los personajes y la investigación en el punto de vista (Serrano y Salaün 2013, 235), tal como revelan las obras de Proust, Joyce, Huxley, Kafka, Gide y posteriormente el *nouveau roman* francés.

En 1963 Baquero Goyanes aludía a la crisis señalando que el advenimiento de nuevos medios como el cine, la radio y la televisión podrían haber terminado con la literatura al atraer a un público que inicialmente leía novelas. Lo que sucedió, sin embargo, fue que el auditorio se diversificó según sus necesidades estéticas y la narrativa ficcional mantuvo unos lectores fieles que supieron ver en ella «una herencia cultural, unos valores del espíritu, unas conquistas de la sensibilidad, que confieren sentido y dignidad a la existencia humana» (1963a, 185). Algunos años después, Guillermo de Torre (1970, 529) se refería a una crisis tenaz, aunque fecunda, que, en lo que tiene de enriquecedora y transformadora del género, se parece un poco a la que describe Ortega. Más tarde, y en relación con los medios de comunicación de masas, la crítica ha mencionado su influjo sobre la literatura, la presencia en el género escrito de lo real, la desaparición del concepto de ficción y, consecuentemente, de la dialéctica entre «arte» y «vida», como hizo Enzensberger (1974, 67). Steiner (1982, 108-114) también estudió la evanescencia de lo ficcional y con ello la crisis de una forma de novela fundamentada en lo subjetivo que alcanzó su máxima altura

con autores como Proust o Joyce, después de los cuales resultó imposible avanzar por el camino trazado –el de la novela total–. Así se explica la hibridación de la novelística de los años sesenta y la acusada presencia desde ese momento –hoy como ingrediente primario– de elementos de la realidad dentro de la ficción. A principios del siglo XXI se hablaba de una crisis de la novela debida al avance de las nuevas tecnologías –esencialmente internet– que estaban dando paso a formas de literatura en las que el lector actúa como cocreador del texto, así como de los nuevos soportes digitales que desde entonces han transformado los hábitos de lectura e interpretación de las obras (Borrás 2009, 41). Si esta enésima variante de la crisis se debió a la existencia de un nuevo estatuto para lo literario (Rivas Hernández y Sánchez Zapatero 2011), más recientemente se pone el acento en la drástica disminución de los índices de venta del libro que afecta de forma acusada a las obras de ficción, un descenso debido a los nuevos usos de consumo de la cultura que se centran en el visionado de series en plataformas digitales y en el auge de los teléfonos inteligentes (Fondebrier 2013, s. p.). Hace apenas una década se insistió en el riesgo que corría la novela ante lectores incapaces de consumir textos largos, embebidos por unas tecnologías que distraen mejor al gran público y que, aplicadas a la literatura, amenazan con distorsionar su ordenanza tradicional, aunque los propios escritores minimizaron el riesgo, recalcando la capacidad de adaptación de un género en el que todo confluye (Manrique Sabogal, 2013).

En 1925, hace casi un siglo, Ortega cifraba la crisis de la novela en el agotamiento de los temas y en el hecho de que la sensibilidad del lector, al refinarse con el paso del tiempo, se había hecho más exigente. Después, no obstante, él mismo matizó la idea del declive y distinguió entre una novela superficial y otra compleja –diferenciación que también separa a autores y lectores en categorías equivalentes, según se vio– para afirmar que «las decadencias de un género, como de una raza, afectan solo al tipo medio de las obras y los hombres» (1947, 415) y concluir con un esperanzado canto a su larga vida futura, como sucede cada vez que se habla de su decadencia:

La última perfección, que es casi siempre una perfección de la hora última, falta aún en la novela. Ni su forma o estructura ni su material han gozado aún de los definitivos alquitaramientos. Por lo que hace al material, encuentro de algún vigor el siguiente motivo de optimismo (1947, 416).

En conclusión, la lectura de Ortega, siempre estimulante, nos ha permitido observar la profundidad de su análisis incluso en una materia, la literatura –también la Teoría de la literatura–, ajena al interés original de un filósofo. Este es, precisamente, uno de los rasgos más acusados del pensador: su capacidad para ocuparse de forma cabal de todos los aspectos que configuran la realidad (el arte, la ciencia, la filosofía, la historia) que lo convierte en un filósofo integral al margen ya de su talento para observar el mundo y reflejarlo, de su conocimiento de las doctrinas de quienes lo precedieron, de su aptitud para hacer accesible su doctrina y de su agudeza expresiva. Al principio, su relación con Baroja le permite analizar la literatura como pieza del arte, siempre dentro de un concepto filosófico unitario y coherente. Con el tiempo va desgranando diferentes ensayos en los que expone una teoría sobre la novela que está a la altura de las que presentaron Henry James, Percy Lubbock, Edward M. Forster, Henri Massis, Viktor Shklovski o Mijaíl Bajtín, algunos de los padres de la actual Teoría literaria. He señalado su valor como pionero, es decir, su perspicacia para reflexionar sobre el arte de la novela cuando no había modelos en España; y también su marcada modernidad teórica al esbozar conceptos que más tarde desarrollaron otros –los mundos posibles y el autor implícito, por ejemplo–; al defender la ficcionalidad de la literatura; al subrayar, desde múltiples perspectivas, la trascendencia de las relaciones texto-lector, adelantándose en muchos aspectos a lo que después se formuló

desde la Estética de la Recepción; y al enunciar el declive de la novela –matizado más adelante–, como se ha seguido haciendo sin que ello haya supuesto el acabamiento de un género que se reinventa constantemente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amorós, Andrés. 1974. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles. 1974. *Poética*. Editado por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Ayala, Francisco. 1975. *El escritor y su imagen (Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado)*. Madrid: Guadarrama.
- Baquero Goyanes, Mariano. 1960. «Ortega y Baroja frente a la novela». *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras* 18(1-2). Accesible en: <http://hdl.handle.net/10201/21737>
- Baquero Goyanes, Mariano. 1963a. *Proceso de la novela actual*. Madrid: Rialp.
- Baquero Goyanes, Mariano. 1963b. *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos.
- Beltrán Almería, Luis. 1993. «Ortega, Bajtin y El tema de nuestro tiempo». *Berceo* 125: 137-145.
- Beltrán Almería, Luis. 2021. *Estética de la novela*. Madrid: Cátedra.
- Booth, Wayne C. 1978. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- Borrás, Laura. 2009. «Nuevos lectores, nuevos modos de lectura en la era digital». En *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*, editado por Salvador Montesa, 41-66. Málaga: Universidad de Málaga.
- Bosveuil, Simone. 1983. «Proust y la novela española de los años 30: ensayo de interpretación». En *La novela lírica II*, editado por Darío Villanueva, 121-135. Madrid: Taurus.
- Cordel McDonald, E. 1983. «La novela moderna vista por Ortega». En *La novela lírica II*, editado por Darío Villanueva, 136-146. Madrid: Taurus.
- Doležel, Lubomir. 1997. «Mimesis y mundos posibles». En *Teorías de la ficción literaria*, compilado por Antonio Garrido Domínguez, 69-94. Madrid: Arco Libros.
- Enzensberger, Hans Magnus. 1974. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama.
- Fondebrider Jorge. 2013. «La novela en crisis, ¿el fin de una época?». *Infobae Cultura*. Accesible en: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/05/09/la-novela-en-crisis-el-fin-de-una-era/>. (9/05/2018).
- Fox, Arturo. 1975. «Ortega, crítico de la novela. Una reevaluación». *Hispanófila Urbana* 58: 35-52.
- Fuster García, Francisco. 2013. «Para leer a Pío Baroja: una meditación de José Ortega y Gasset» [en línea], *Estudios de Historia de España* 15: 255-272. Accesible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/para-leer-piobaroja.pdf>
- Garagorri, Paulino. 2008. «Nota preliminar». En *Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote*, 123-124. Madrid: Revista de Occidente.
- García Alonso, Rafael. 1977. *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- García Landa, José Ángel. 1998. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- García Landa, José Ángel. 2021. «Explicitando al autor implícito». Accesible en: https://www.researchgate.net/publication/355809153_Explicitando_al_autor_implicito
- Gullón, Germán y Agnes, Gullón. 1974. *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid: Taurus.
- Iglesias, Carmen. 1959. «La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela». *Hispanófila* 41-50. Accesible en: <https://www.jstor.org/stable/43806647>
- Iser, Wolfgang. 1987. «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico». En *Estética de la recepción*, editado por José Antonio Mayoral, 215-243. Madrid: Arco Libros.
- James, Henry. 1957 [1887]. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York: Scribner.
- Lanz, Juan José. 2007. «Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana». *Olivar* 8(9): 43-70.
- López-Morillas, Juan. 1961. *Intelectuales y espirituales. Unamuno, Machado, Ortega, Marías, Lorca*. Madrid: Revista de Occidente.
- Manrique Sabogal, Winston. 2013. «La novela como género. ¿Declive o renacimiento?». *El País*. Accesible en: https://elpais.com/cultura/2013/05/07/actualidad/1367948625_392945.html. 7/05/2013.
- Marías, Julián. 2001. «Introducción». José Ortega y Gasset, En *Meditaciones del Quijote*, 17-32. Madrid: Cátedra.
- Ortega y Gasset, José. 1947. *Ideas sobre la novela. Obras Completas III*. Madrid: Revista de Occidente, 387-419.

- Ortega y Gasset, José. 1962. «Pío Baroja: Anatomía de un alma dispersa». En *Obras Completas IX*, 477-501. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, José. 1987. *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*. Madrid: Castalia.
- Ortega y Gasset, José. 2008. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente.
- Poulet, Georges. 1970. «Phenomenology of Reading». *New Literary History* I: 53-68.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2004. «Bajtín, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo». En *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica siglos XX-XXI*, 15-33. Barcelona: Península.
- Rivas Hernández, Ascensión. 2022. «Desmontando mitos. La imagen de la mujer en Pío Baroja». En *Figura con paisajes. Baroja y Navarra*, editado por Gabriel Insausti, 181-204. Granada: Comares.
- Rivas Hernández, Ascensión y Javier, Sánchez Zapatero. 2011. «Una Teoría Literaria para el siglo XXI: Aplicaciones de internet a la metodología docente de la asignatura de “Teoría de la Literatura”». Accesible en: <http://hdl.handle.net/10366/113202>, 275-280
- Sánchez Trigueros, Antonio. 1988. «Bajtín y Ortega ante Dostoievski». En *Actas del VII Simposio de la SELGyC*. Barcelona.
- Salas Fernández, Tomás. 2001. *Ortega y Gasset, teórico de la novela*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Segre, Cesare. 1985. «Ficción». En *Principios de análisis del texto literario*, 247-267. Barcelona: Cátedra.
- Senabre, Ricardo. 1964. *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Serrano, Carlos y Serge, Salaün. 2013. *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons.
- Steiner, George. 1982. «El género pitagórico». En *Lenguaje y silencio*, 106-122. Barcelona: Gedisa.
- Sullá, Enric. 1996. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Torre, Guillermo de. 1970. *Doctrina y estética literaria*. Madrid: Guadarrama.
- Torrente Ballester, Gonzalo. 1956. *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Vargas Llosa, Mario. 1990. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral.
- Wahnón, Sultana. 2007. «Ortega y Dostoievski en Estación. Ida y vuelta, de Rosa Chacel». En *Estudios literarios. In honorem Esteban Torre*, editado por María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque, 503-515. Sevilla: Universidad de Sevilla.