

La novela de folletín en el siglo XXI: reminiscencia, parodia y deformación del siglo XIX

José Martínez Rubio

Universitat de València-Estudi General

Sorprende, por lo anacrónico del método, que en el año 1990 comience a aparecer en la edición catalana de *El País* algo parecido a una novela por entregas, la que luego sería *Sin noticias de Gurb* (1991). Decimos que fue “algo parecido a” porque en esos días de fragmentos y capítulos ni el propio autor, según declaró más tarde, tenía la certeza de que aquello se convirtiera en un libro, pues ni siquiera “nació con voluntad de serlo” (Mendoza, *Gurb* 7). Sorprende más todavía que a principios del siglo XXI, en el año 2002, la fórmula se repitiera con *El último trayecto de Horacio Dos*, con un autor ya plenamente consciente del género, o géneros, al que se adscribía e intentando subvertir en clave posmoderna todas las características canónicas de lo que conocemos y reconocemos como novela de folletín.

Por supuesto, resulta interesante saber que, a pesar de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y de *La ciudad de los prodigios* (1986), las dos obras emblemáticas del autor y de mayor complejidad estética, *Sin noticias de Gurb* (1991) se convirtió en poco tiempo en su novela más leída:

La razón del éxito es fácil de explicar: es un libro breve y sumamente fácil de leer. Dudo que exista en toda la historia de la literatura reciente un libro más fácil de leer, por la sencilla razón de que está escrito en un lenguaje coloquial, su contenido es ligero y las partes que lo integran tienen una extensión de muy pocos renglones. También es un libro alegre.... A esto contribuyó el hecho de haberlo escrito pensando que tendría una vida efímera, que se iría esfumando de día en día, y de que por lo tanto no había de tener más entidad que una charla entre amigos. (10)

Podríamos desviar ahora nuestras reflexiones hacia los siguientes problemas: qué relación inversa existe entre el éxito y la calidad de la literatura, qué relación inversa mantienen la ferocidad de la crítica y el gusto del público y qué asunción más o menos inconsciente le lleva a igualar al propio autor una novela de folletín con una charla entre amigos. Temo que estas cuestiones sean ya clichés y que no avance gran cosa repitiendo los problemas y debates que ha despertado la novela popular o la cultura popular en los últimos años: qué es la cultura popular, qué público la asume, si se define por contraposición a una cultura de élite, si es posible pensar las manifestaciones literarias en términos de homogeneidad o de heterogeneidad, etc. (Burke 42).

Incluso por qué no podríamos pensar si aquellas manifestaciones que nacieron

como prototipo de cultura popular no serían en la actualidad, por su inexcusable adscripción a un imaginario canon literario, un claro ejemplo de cultura de élite, o al menos no de una cultura de masas. Para ello estoy pensando en una representación teatral actual de una comedia de Lope de Vega frente a un musical, o en las novelas de Victor Hugo o Alexandre Dumas frente a los todopoderosos Ken Follet, Dan Brown o Stieg Larsson. Sin embargo, no avanzaré más sobre aspectos tan teóricos y me conformaré solamente con haber señalado algunos de los problemas.

Origen y fosilización

Dolores Jiménez Plaza sitúa en el año 1836 el momento en que la novela de folletín se consolida en Francia como una práctica literaria de referencia después de la revolución que supone *La Presse*, el nuevo periódico de Émile Girardin (138). Se trata de un diario con una mayor tirada, sufragado por la publicidad y por la venta de ejemplares, inserto en la dinámica de la oferta y la demanda, donde la información y los titulares ganan clientes cada día, y donde los textos de los mejores escritores del momento sirven de reclamo en la venta y consumo de unidades. En definitiva, estamos ante un periódico más barato, más vendido y más leído, en el que la literatura ayuda en la captación y fidelización de clientes. Es fácil imaginar cómo los intereses económicos marcaron el *savoir faire* de los escritores, de manera que a Alexandre Dumas, por ejemplo, lo llegaron a llamar despectivamente “fabrique de romans,” el panfleto completo de Eugène de Mirecourt era “*Fabrique de romans: maison Alexandre Dumas et compagnie*,” e incluso el propio Dumas se valió, como es sabido, de coautores, por llamarlo irónicamente y de alguna manera, como Auguste Maquet o el propio Mirecourt.

Mucha gente, dice J. H. Bornecque, vivirá de

las tiradas periodísticas: escritores, periodistas, empresarios, editores, etc. y por lo tanto todos tendrán interés en que el género funcione. El periódico se convertirá en el canal masivo de lo literario, desplazando a los escritores de las editoriales a las redacciones, y de la producción industrial de periódicos se pasará a la producción industrial de libros y de literatura. En opinión de Jiménez Plaza, la novela de folletín tiene un valor referencial respecto a la sociedad en que surge: es un indicador del nacimiento de la revolución industrial y de la incorporación a la lectura por parte de todas las clases sociales, un ejemplo de la búsqueda de nuevos sistemas de producción estética en un marco de desarrollo económico capitalista, una muestra del imaginario colectivo moral y social de la época y una muestra también del triunfo de la revolución burguesa.

En efecto, este género atravesará todo el siglo XIX, los diferentes movimientos estéticos que se suceden en él—el romanticismo, el realismo, el naturalismo—y nos dejará obras memorables como *El conde de Monte-Cristo*, *Los tres mosqueteros*, *Los misterios de París*, *Los miserables*, *Madame Bovary* o *El tío Goriot*, y autores como Dumas, Sue, Hugo, Flaubert o Balzac. A la vista del enorme éxito de lectura y de ventas de las nuevas novelas, la práctica no tardó en extenderse a otros países, como España, donde Romero Tobar sitúa alrededor de 1840 su implantación.

Cincuenta años más tarde, las convenciones del género se habían vuelto tan rígidas que ciertas características se reconocían como exclusivas de la etiqueta “folletín.” Así, Galdós en *La desheredada* nos regala este pasaje:

No es caso nuevo ni mucho menos—decía—. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...! Y ¿qué cosa más linda que cuando nos pintan a una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una guardilla y trabaja

para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece porque unos pícaros la quieren infamar; y luego, en cierto día, se para una gran carretela en la puerta y sube una señora marquesa muy guapa, y va a la joven, y hablan y se explican, y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la muchacha es hija de la marquesa, que la tuvo de un cierto conde calavera? Por lo cual, de repente cambia de posición la niña, y habita palacios y se casa con un joven que ya, en los tiempos de su pobreza, la pretendía y ella le amaba. (171-72)

O este otro en *Tormento*:

El editor es un hombre que conoce el paño y nos dice: “quiero una obra de mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad”... ¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo. ¿Dónde está la picardía? En el rico, en el noble, en el ministro, en el general, en el cortesano. Aquéllos trabajan, éstos gastan. Aquéllos pagan, éstos chupan. Nosotros lloramos y ellos maman. (138)

Tan solo con estos dos fragmentos de fin de siglo podríamos empezar a enumerar una serie de características de género¹¹. En primer lugar, el sentimentalismo o la sensiblería en el folletín es fundamental, capaz de conmover al lector, que llora con las desgracias del protagonista y se alegra de sus conquistas. En segundo lugar, la moralidad en el enfrentamiento del bien contra el mal, a través de personajes prototípicos, sin profundidad psicológica, trazados de forma maniquea para permitir la empatía del lector con los personajes positivos. También los giros argumentales que provocan sorpresa, reconocimiento de hijos perdidos o de padres que los abandonaron,

encuentros fortuitos tras largos años de ausencia. También los golpes de efecto que cambian el rumbo de la historia, los juegos con el suspense de la trama, el misterio, la truculencia, la magia de lo inesperado, la exageración de los peligros. También la sucesión interminable de obstáculos, la vertiginosa y a veces imposible peripecia del protagonista, el juego de cambio, ocultación o revelación de identidades. Y todo ello dosificado periódicamente para mantener la atención del público: “Il ne s’agit toujours que de métier, de concentration de moyens, d’équilibre hardi obtenu sans effort apparent, d’invention architecturale savante” (Bornecque xv).

Así pues, el folletín emplea con total eficacia toda una serie de recursos que afectan tanto a la estructura de la novela, como a la construcción de los personajes, a la definición del héroe, al desarrollo del conflicto y a las estrategias de narración. Es una literatura condicionada por los gustos, aficiones y emociones de ese público masivo, ese público convertido en impulsor y consumidor de esta nueva forma de expresión literaria.

Y debido a la eficacia de la fórmula, era inevitable la contaminación hacia otras expresiones literarias o artísticas en general; hoy en día, o desde hace varias décadas, los mismos recursos se plasman prototípicamente en la novela rosa, la novela de quiosco, las series, miniseries, telenovelas, radionovelas, comics, programas de realidad, concursos televisivos, etc. Y la televisión, por masiva y por popular, acapara y rentabiliza en la actualidad lo más esencial, volvamos sobre las citas de Galdós, del folletín. Más atrevido, aunque en ocasiones estoy convencido de ello, y más peligroso sería decir que tanto en el periodismo, y baste recordar cómo se concibió *Relato de un naufrago* (1970) de García Márquez, como en la vida social y política se construyen de nuevo historias y personajes con mecanismos

de folletín. Esto demuestra tanto la eficacia en la recepción del gran público de ciertos elementos de este tipo de ficción como la vigencia de una etiqueta decimonónica en nuestros días.

Eduardo Mendoza y variaciones del folletín

Eduardo Mendoza quiso renovar este género estricto en dos intentos de cambio de siglo. *Sin noticias de Gurb* comparte únicamente la característica formal fundamental de la novela por entregas, que es precisamente la aparición por entregas de la obra, más o menos, final. Poco más: una novela de ciencia ficción en la que un extraterrestre sobrevive en un disparate constante en la Barcelona olímpica, con una especie de diario o bitácora donde apunta situaciones esperpénticas, ridículas o humorísticas con personajes planos o prototípicos. A su vez, estos entran en la narración y salen de ella sin detrimento de la historia: la vecina, los dueños del bar o parroquianos de tabernas y cabarets. Además, es una ciencia ficción en relación con la estética del cómic algo permanente en la narrativa de Mendoza. En definitiva, se trata de un juego literario “que roza el mero entretenimiento intrascendente” (Sanz Villanueva 254), un pasatiempo más o menos divertido con que los lectores de *El País* se entretuvieron en el verano de 1990.

El último trayecto de Horacio Dos (2002) sí supone, en cambio, una adaptación de los mecanismos del folletín a la estética posmoderna en múltiples aspectos. Como la anterior, esta novela comparte la fragmentación en una publicación periódica y la inserción en un imaginario de ciencia ficción, pero hunde sus raíces folletinescas en cuatro aspectos que quisiera comentar por separado: la acción, los personajes, las escenas y las estrategias de narración.

En primer lugar, la acción o el argumento es el siguiente: una nave espacial en misión secreta

surca el espacio con urgencia en busca de una estación donde proveerse de unos víveres que escasean en el interior; de la primera base deben salir huyendo por el ataque repentino de los nativos, de la segunda logran evitar ser engañados y asesinados y escapan de nuevo, errantes, hacia no se sabe qué destino. Cuando la tripulación no puede soportar más la carestía, los ocupantes se rebelan contra las fuerzas del orden y se produce un ataque ficticio donde gasean a todo el pasaje. Al despertar, el capitán Horacio Dos descubre por medio de un almirante que todos los pasajeros, incluido él mismo, eran delincuentes y que la nave era una prisión destinada a alejar a los presos. Entonces, el capitán libera a sus antiguos compañeros y vuelven de nuevo a la nave, con la que vuelven a escapar hacia el espacio.

La acción a lo largo de las ciento noventa páginas es trepidante. Los personajes encadenan una sucesión de obstáculos que les impide conseguir su objetivo final, que los obliga una y otra vez a la aventura. Cuenta además con un narrador que exagera los peligros y la angustia, que juega con el equilibrio entre la tensión y la distensión, que imprime un ritmo frenético en los enfrentamientos o ataques y un tempo moroso en las escenas íntimas. Para ello es fundamental el juego con el suspense, la sorpresa y el desconcierto del lector en un marco especial, fantástico, futurista, de ciencia ficción, como el Jules Verne, también autor de folletines por cierto, contemporáneo:

Me sugirieron a gritos que al amparo de la confusión reinante corriéramos hacia el carromato, que Garañón estaba haciendo girar de nuevo para dirigirlo hacia las compuertas de la dársena. Di mi autorización a esta propuesta y corrimos los tres hacia el carromato, seguidos a corta distancia de la señorita Cuerda, que amenazaba con su pistola a los estibadores y les decía que “a ver quién era el

guapo” que se atrevía a dar un paso al frente. De este modo alcanzamos el carromato sin contratiempo y subimos a él sin dificultad.... Si bien los sucesos referidos se habían producido con gran celeridad, cuando llegamos ante las compuertas de la dársena con intención de salir al andén exterior y regresar a la nave, dichas compuertas ya se habían cerrado y el mecanismo de apertura debía de estar en la torre de control situada al otro extremo de la dársena.... Para atacar la torre de control era preciso atravesar la fila de agresivos estibadores, que venían dispuestos a acabar con nosotros, y que, en vista de lo antedicho, la persona más indicada para llevar a cabo aquella operación bélica era yo. En este debate estábamos cuando de improviso las compuertas empezaron a abrirse a la medida de nuestros deseos. (65-66)

En segundo lugar, el estudio de los personajes nos revelará dos de las características fundamentales del folletín de Mendoza, que guardan estrecha relación con su producción novelística posmoderna: el humor y la parodia. De la misma manera que por las grandes obras del XIX transitaban duques, condes, marqueses, príncipes, delicadas damas o elegantes caballeros, por palacios, jardines, bailes y salones de París, multiplicidad de personajes planos y maniqueos, en *El último trayecto de Horacio Dos* (2002), aparecen personajes de otro orden ciertamente. Un comandante de la nave llamado Horacio Dos, olvidado delincuente, torpe, sin carisma entre sus compañeros, antihéroe que piensa únicamente en su jubilación. Los segundos de a bordo, el primer segundo y el segundo segundo, “M. Gaston-Philippe de la Ville de St. Jean-Fleurie, alias el Rata” y “Graf Ruprecht von Hohendölfer, D. D. M. de F., alias Tontito,” con cuyos nombres nos hacemos una idea inequívoca de su caracterización. El delincuente ambiguo Garañón. El doctor “Aristóteles Argyris Asgustinopou-

los, alias Nalgaloca,” que suministra bebidas alcohólicas y otras sustancias a la tripulación en lugar de medicinas y que ha vestido a un guardia de alsaciana “y lo tiene de chica para todo” (80). La señorita Cuerda, la dama de la que se enamorará el capitán de la nave. El Gobernador de la estación Fermat IV “Propercio Demoniacco, alias Flan de Huevo” cuyo “aspecto es de una pelota vieja y deshinchada, anda arrastrando los pies y tropezando con muebles y personas” (43). El Duque de la estación espacial Derrida que agasaja a los viajeros con una paella con gambas de plástico y que intenta asesinarlos a todos incendiando un teatro con maniquís como público. La Duquesa que huye de su estación, que oculta el rostro ruborizado tras su abanico, que se desmaya con la misma facilidad que las señoritas decimonónicas y que prepara una recital de madrigales en pleno bombardeo de la nave. Y todo un elenco que se completa con los extras agrupados en el sector de los Delincuentes, el sector de los Ancianos Improvidentes y el sector de las Mujeres Descarriadas.

No cabría añadir más explicación a esta enumeración para determinar el carácter paródico de los grandes personajes de las novelas de folletín, para desenmascarar la burla a la solemnidad del siglo XIX, a Edmond Dantès, Jean Valjean, Eugène de Rastignac, Julien Sorel, Madame de Rênal, etc. Pero podemos hacerlo, en tercer lugar, revisando algunas escenas típicas de estas obras. Por ejemplo, en el folletín no puede faltar un romance, en este caso el de Horacio Dos con la señorita Cuerda, aunque él, sabedor de su belleza, sea capaz de cambiarla en la estación Fermat IV por víveres, si bien es cierto que al final escapan juntos y enamorados. Tampoco pueden faltar las revelaciones de identidad, el reconocimiento de padres o de hijos, la anagnórisis:

Para salir de dudas, [el Gobernador] apr-

ovechó un momento en que la señorita Cuerda estaba en la ducha y reemplazó el vestido de ella por el camión y complementos ya descritos, que habían pertenecido a su difunta esposa. Cuando vio a la señorita Cuerda así ataviada ya no le cupo duda de la identidad de ésta. Se hizo el propósito de no revelar a nadie su descubrimiento, porque no quería que su hija lo viera convertido en un facineroso y en un cascajo. (74)

Y para exagerar la ridiculez, una segunda anagnórisis:

Según este relato, Garañón era en realidad hijo ilegítimo de la Duquesa, la cual, para ocultar un pecadillo de juventud, lo había entregado a una familia de delincuentes ambulantes que se habían hecho cargo de su crianza y formación. Ahora que ya los giros fortuitos de la vida lo llevaban junto a su verdadera madre, había decidido poner el asunto en claro y, si se confirmaban sus suposiciones, reclamar el título de Duque de la Estación Espacial que legítimamente le correspondía. (130-31)

Aparte del componente amoroso y del juego de identidades ocultas y reveladas, encontramos misterios, engaños, traiciones, envenenamientos, enredos y malentendidos, enfrentamientos, mentiras o castigos que hacen justicia a los terribles villanos:

Ante semejante desfachatez, ... introducimos al Duque en un cilindro lanzamisiles y lo expulsamos hacia el espacio exterior, donde, por defecto de la contracción temporal de la zona helicoidal, se convierte en un feto con Dodotis y chupete y se queda dando vueltas sobre sí mismo. (144)

Visto semejante castigo, cabe preguntarse: ¿dónde queda la venganza sobrenatural del

Conde de Montecristo a Danglars, Morcerf y Villefort? ¿Dónde queda la defensa de Julien Sorel ante la moral burguesa que lo está juzgando por haber pretendido igualarse a su clase? ¿Dónde quedan las lágrimas de Rastignac al haber acompañado la soledad del viejo Goriot, muerto por la codicia de sus hijas y abandonado en su hora última? Ya no queda nada. O queda todo eso para risa del lector, para diversión disparatada, exagerada, jocosa y ridícula, en una ficción paródica.

En cuarto lugar, las estrategias de narración de *El último trayecto de Horacio Dos* (2002) son características del género: la recapitulación de la peripecia, el resumen de lo ocurrido, la anticipación sugerida de la aventura, el suspense de la acción, el final iluminador y explicativo de los misterios, las preguntas retóricas que plantean directamente un estado de la cuestión: “Si la Estación Espacial estaba bien abastecida de mercaderías y su modus vivendi consistía en mercaderar con ellas, ¿por qué se negaban a vendérselas?” (51-52); todas ellas destinadas a la facilitación del seguimiento de la historia, y también al recuerdo de las claves esenciales de los enigmas, a la creación de expectativas para mantener la atención, a la explicación de las tramas resueltas, etc. En definitiva unas estrategias encaminadas hacia la sencillez de la escritura y hacia la facilidad de la comprensión de un público masivo. Mendoza, en palabras de Constantino Bértolo, acomete un:

aprovechamiento magistral de los registros más populares.... La utilización de la técnica del suspense se equilibra con el hallazgo de un lenguaje de irónico realismo, una puesta en escena casi detallista y una atención a los personajes como elementos motrices de la visión del mundo que acompañaba a la novela, lo que, de alguna forma, le evitaba caer en el género, aunque todos sus ecos es-

tuviera presentes. Mendoza parecía indicar que el pacto con el público podía reinaugurarse sobre la base de construir referentes ya homologados (Bértolo 293-4), muy en la línea de lo que Umberto Eco definía como síntomas de posmodernidad: “la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse, su destrucción conduce al silencio, lo que hay que hacer es volver a visitarlo: con ironía, sin ingenuidad.” (Villanueva 286)

En resumen, volver al folletín con una mirada irónica, paródica y posmoderna que se mantenga en la superficie del género, aun reconociendo la presencia de todos sus componentes distintivos: “los géneros pasan a formar parte del lenguaje y permiten combinaciones. Pueden ser utilizados como elementos adicionales del lenguaje y no como estructuras bajo las que ampararse” (Aparicio Maydeu 51-52).

Últimos apuntes

Para concluir este estudio, quisiera volver a la sorpresa que manifestaba al comienzo de este artículo. Es un síntoma de nuestra época la reformulación que hace Eduardo Mendoza de las novelas de folletín, la parodia y la burla. Sin embargo, no sé hasta qué punto lo es que se publique realmente por entregas.²² El reclamo del folletín en otro tiempo es hoy trabajo de reportajes, entrevistas, columnas de opinión o promociones diversas. La tendencia general, en el vínculo constante entre periodismo y literatura, apunta hacia la máxima fragmentación de los textos hasta hacer imposible que, uniéndolos, formen una novela. Y a estos dos factores cabe añadir el cambio de actitud en el lector que se empieza a producir, o que profetizan que se producirá, en la era digital: un lector más que participativo, determinante en la lectura de las

obras, y cuyo proceso cognitivo de lectura se verá modificado por la inclusión de elementos audiovisuales (García Mascarell); cuesta pensar, pues, en un lector paciente que demore la lectura de una novela a lo largo de meses. Si esto fuera así, *El último trayecto de Horacio Dos* (2002) sería de las últimas manifestaciones en literatura de un género con una larguísima trayectoria. No obstante, como podrán imaginar, el propio género nos habrá dejado toda una serie de recursos que hoy seguirán dispersos en gran cantidad de producciones culturales y, sobre todo, en constante renovación. El medio quizás varíe, pero la fórmula seguirá siendo infalible.

Notes

1 ¹No son características exclusivas, obviamente, pero sí es cierto, y significativo, que el adjetivo “folletinesco” responda a los rasgos que se enumeran a continuación. Tampoco son nuevas, puesto que muchas de ellas ya se daban en las comedias de los siglos de oro, verdadero primer encuentro de lo literario y lo cultural con el público masivo.

2 ²Incluso cuando se han publicado hace poco, como novelas, en un amplio sentido del término, *Me cago en mis viejos I* (2008, Barcelona, Marlow) y *Me cago en mis viejos II* (2009, Barcelona, Marlow) de un Carlos Cay desconocido, se han editado artículos de Azorín con voluntad estética y voluntad de homogeneidad en un volumen como *París bombardeado. Madrid sentimental* (2008, Málaga, Alfama), incluso en el suplemento cultural Posdata, del periódico Levante-EMV, a lo largo de todo el 2009 han ido apareciendo capítulos de “El caso de los hombres decapitados. Una nueva aventura de Sherlock Holmes” a cargo de Muñoz Puelles.

Obras Citadas

Aparicio Maydeu, Javier. *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
Bértolo, Constantino. “Introducción a la narrativa española actual.” *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres, 1975-1990*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. Impreso.
Bornecque, J. H. Introducción y notas. *Le Comte de*

Monte-Cristo. De Alexandre Dumas. París: Garnier Frères, 1962. Impreso.

Burke, Peter. ¿Qué es la historia cultural? Barcelona: Paidós Ibérica, 2006. Impreso.

García Mascarell, Purificació. “E-Lectura, una nova forma de llegir.” *Posdata Levante EMV* 13 nov. 2009: 1. Impreso.

Jiménez Plaza, Dolores. *El nacimiento de la novela de folletín (1830-1848)*. Valencia: Universitat de València, 1982. Impreso.

Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral, 1975. Impreso.

---. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral, 1986. Impreso.

---. *Sin noticias de Gurb*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Impreso.

---. *El último trayecto de Horacio Dos*. Barcelona: Seix Barral, 2002. Impreso.

Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.

---. *Tormento*. Barcelona: Crítica, 2007. Impreso.

Romero Tobar, Leonardo. *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid: Ariel, 1976. Impreso.

Sanz Villanueva, Santos. “La novela.” *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres, 1975-1990*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. Impreso.

Villanueva, Darío. “La nueva narrativa española.” *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres, 1975-1990*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. Impreso.