



CSIC



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

realismo. Del latín **realis**, “que tiene existencia efectiva”, derivado de *res*, “cosa”, y del sufijo griego **-ισμος**, “actividad, doctrina, sistema”. (ing. *realism*; fr. *réalisme*; it. *realismo*; al. *Realismus*; port. *realismo*).

Sistema estético, artístico y literario, que procura la imitación, representación y recreación de las cosas, la naturaleza y todo lo humano de modo que produzcan un efecto de realidad.

El realismo entendido como reproducción estética fiel y no distorsionada de los fenómenos externos tal y como son percibidos por nosotros "puede considerarse como una acepción particular del antiguo principio de la mimesis" (Raffa, 1967: 280-281), ya que en definitiva representa la continuidad de esa constante de la literatura de todos los tiempos por la cual el arte de la palabra no ha dejado nunca de relacionarse con la realidad humana y natural, aunque de forma harto compleja y sutil cuya dilucidación plantea numerosas cuestiones teóricas. Precisamente la confusión del plano teórico y el plano histórico es lo que lleva a Jan Bruck (1982: 190) a sostener, paradójicamente, que la *mimesis* aristotélica "it has nothing to do with 'realism'", por ser aquélla una característica general de todas las obras del arte y de la literatura, y éste un modo particular de representación circunscrible a un determinado contexto general y de escuela. La opinión más generalizada es, con todo, exactamente la contraria. Auerbach (1946) asumió esa identidad desde el propio título de su famosa obra, y una de las aportaciones más rigurosas sobre el tema, la de Stephan Kohl (1977): *Realismus: Theorie und Geschichte*, traza una línea sin solución de continuidad entre la *mimesis* clásica y el realismo moderno y contemporáneo, desde Platón al "nouveau roman".

En la recopilación de documentos del realismo literario moderno realizada por George J. Becker (1963) menudean ejemplos de la identificación que los primeros realistas decimonónicos mostraron entre sus postulados y los de la *mimesis* platónico-aristotélica. Louis Edouard Duranty, en su revista titulada precisamente *Réalisme* (que se publicó en 1856 y 1857 al socaire de la sensación producida en París por la muestra pictórica y el manifiesto realistas de Gustave Courbet), aseguraba que el nuevo procedimiento artístico había existido siempre, y que lo único de nuevo que aportaba era el nombre. Simultáneamente, otra publicación periódica, la *Westminster Review*, que había introducido en 1853 la palabra en inglés con un artículo sobre Balzac, publicaba otro en el que G. H. Lewes definía la nueva escuela en términos por completo equivalentes a los que Aristóteles había empleado a propósito de la *mimesis* (Cfr. G. J. Becker, 1963: pp. 97 y 6, respectivamente). Destaca, además, que Lewes prefiere, a veces, hablar de *representación* en vez de *imitación* para traducir *mimesis*, como algunos de los últimos traductores de la *Poética* (Cfr. Mieke Bal, 1982).

El concepto de realismo implícitamente formulado por Aristóteles sostiene que, a diferencia de Platón, la realidad sensible ya no resulta ser imagen de nada que la trascienda, y que la *mimesis* debe circunscribirse definitivamente al contorno específico del arte y la literatura (Richard McKeon, 1936: 161-162).. Así pues, como han subrayado también Abrams (1953: 25) y Boyd (1968: 133), con Aristóteles la palabra *imitación* pasa a ser un término específico para las artes (Abrams, 1953, 25). Frente al fundamento estrictamente imitativo del concepto platónico, el Estagirita lo identifica por el contrario con una *representación* de la realidad.

En todo caso, podemos hablar de la identidad de concepto y la sucesividad cronológica existente entre la *mimesis* aristotélica y el realismo de origen más moderno y consagración decimonónica. Son numerosas las aportaciones que avalan y esclarecen este planteamiento. Apuntan hacia el principio mimético, por ejemplo, las de M. H. Abrams (1953); John D. Boyd (1968); J. Bruck (1982); Hermann Koller (1954); J. D. Lyons y S. G. Nichols, compiladores (1982); Richard McKeon (1936); Göran Sorbom (1966); Mihai Spariosu y Giuseppe Mazzota, compiladores (1984); Wladyslaw Tatarkiewicz (1987); J. Tate (1928; 1932); W. F. Trench (1933); o W. J. Verdenius (1949). Complementariamente, informan acerca de la aparición del término *realismo* en las distintas lenguas europeas y sobre la fijación de su sentido técnico-literario E. B. O. Borgerhoff (1938); J.-H. Bornecque y P. Cogny (1963); Bernard R. Bowron jr. (1951); Robert Gorham Davis (1951); H. U. Forest (1926); Henry C. Hatfield (1951); F. W. J. Hemmings, compilador (1974); Stephan Kohl (1977); Harry Levin (1963); Renato Poggioli (1951); Wolfgang Preisendanz (1977); Christopher Prendergast (1986); Albert J. Salvan (1951); J. P. Stern (1973); J. L. Styan (1981); A. J. Tieje (1913); Ian Watt (1957); Bernard Weinberg (1937); y R. Wellek (1961).

Desde una consideración puramente teórica, existen dos supuestos por igual primordiales para un correcto entendimiento del fenómeno literario del realismo, pero que parecen, a primera vista, excluirse el uno al otro.

Se trata, por una parte, del principio de la autonomía de la obra de arte literaria frente a las determinaciones de la realidad y, por la otra, de las patentes relaciones que aquélla mantiene con ésta, sin las cuales la literatura no desempeñaría el papel de auténtica institución social que indudablemente cumple, y perdería con toda certeza el interés que mueve a los lectores de

todas las épocas a acercarse a ella. Sin descartar, por supuesto, una dimensión puramente individual, íntima, del mismo fenómeno, que Sigmund Freud identificaría con su “principio de realidad”, uno de los mecanismos sustanciales de la vida psíquica junto al “principio de la constancia”, el de la repetición y el del placer.

Evidentemente, uno de los requisitos imprescindibles para comprender en profundidad los entresijos de los textos literarios resulta ser el de su estricta consideración inmanente, según el fecundo legado, de todo punto irrenunciable, de los diversos formalismos que han marcado el desarrollo de la teoría y la crítica literaria del siglo XX. La obra de arte verbal se rige por sus propias leyes y lo que acredita su esencia como tal, su *literariedad*, nada tiene que ver con la sustancia referencial que pueda transmitirnos, sino con la pura y simple articulación de sus formas, es decir, de su composición y de su estilo.

Pero junto a ese impulso centrípeto, autotélico, por el que la literatura nos da razón de su propio ser esencial, los mismos formalistas reconocen –como René Wellek (1982: 30), uno de los máximos defensores del “acceso intrínseco” a la obra de arte verbal desde los años cuarenta, lo hace– que la Literatura se refiere a la realidad, dice algo acerca del mundo y nos hace ver y comprender el mundo externo y la propia condición humana.

La exacerbación de posturas formalistas llegó a imponer en el siglo pasado al estudioso de la literatura una inequívoca contraposición entre la tesis del arte autónomo y la del testimonio y el reflejo de la realidad. Ambas posiciones dieron de sí, como era de esperar, sendas falacias, que bien podríamos denominar, respectivamente, *estética* (o *formal*) y *mimética* (o *genética*), nacidas de la pretensión utópica de explicar un fenómeno tan

complejo como el de la literatura desde una sola perspectiva excluyente. Como si no fuese posible consolidar desde recias bases teóricas una concepción del realismo neutralizadora de aquella antinomia. En el intento de proponer una interpretación integradora del realismo no solo hay que atender a aspectos estéticos, lingüísticos y filosóficos, sino que también habrá que estimar todos y cada uno de los factores que intervienen en el complejo proceso literario (por caso, el autor, el texto y el lector).

Para alcanzar esa comprensión equilibrada de la literatura como forma artística y como signo de la realidad, conviene partir de un estado de la cuestión –del que puede ser índice cabal la monografía de Grant (1970) y la posterior compilación de J. D. Lyons y S. G. Nichols (1982)– que nos presenta de hecho no una, sino dos modalidades de realismo como concepto crítico-literario, en nada ajenas, por cierto, a las antinomias y concepciones contrapuestas que acaban de ser apuntadas.

La primera de aquellas modalidades pone el énfasis en la potencialidad imitativa o reproductiva de una realidad exterior a ella que la obra de arte verbal tiene, y la segunda, por el contrario, desplaza el eje central del asunto desde un mundo que precede al texto a aquel otro creado autónomamente dentro de él. Este último realismo resulta no de la imitación o correspondencia, sino de la creación imaginativa depuradora de los materiales objetivos que podrían estar en el origen de todo el proceso, a los cuales somete a un principio de coherencia inmanente, que los hará significar más por la vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad factual. Se trata, en suma, de un "realismo de correspondencia" que Grant (1970) denomina "conscientious realism" y Göran Sörbom (1966) "subject-matter

realism", frente al otro "realismo de coherencia" o "conscious realism" y "formal realism" según los mismos autores, respectivamente.

El realismo basado en un principio de correspondencia transparente entre los fenómenos externos y el texto literario (Northrop Frye, 1976: 798) es un realismo de estirpe esencialmente genética, y derivó por lo general hacia un puro y elemental literalismo, deducible más de las descripciones teórico-críticas que de él se hicieron que de la propia concepción de sus creadores, pues, como René Wellek (1961: 170) advertía, "en la historia de la crítica literaria el concepto de imitación cualquiera que haya sido su significado exacto en Aristóteles, fue interpretado, con frecuencia, como la copia literal, como naturalismo". En esta cita, el naturalismo se entiende como lo que esencialmente fue: la exacerbación de los postulados del realismo decimonónico y la articulación de los mismos en un sistema teórico perfectamente ajustado a una práctica literaria que mantiene su vigencia en grandes sectores de la creación posterior. Sistema teórico que enlaza, por cierto, de forma patente y expresa con la tradición mimética. Ya en 1815 Walter Scott al reseñar *Emma* de Jane Austen atribuía a la novela el arte de copiar de la naturaleza tal y como es.

Este naturalismo no es, por lo tanto, otra cosa que realismo genético, pues todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello dará como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio de la literatura, el lenguaje, y a la "sinceridad" del artista.

Es en Zola en quien, efectivamente, encontramos estructurada hasta sus últimos detalles esta teoría del realismo genético por más que todos sus componentes aparezcan ya, por separado y con anterioridad, a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, el maestro de Médan reclama tan solo para sí la condición de revitalizador de antiguas tesis, por "avoir inventé et lancé un mot nouveau, pour désigner une école littéraire vieille comme le monde" (1971: 139). Y en su ensayo "Le naturalisme au théâtre" se encuentra, precisamente, la famosa definición de la literatura novelística como "un coin de la nature vu à travers un tempérament" (Zola, 1971: 140): he ahí los dos factores fundamentales para la producción de una obra realista: la naturaleza en sí y el sujeto que la aprehende, el temperamento sensible a sus estímulos. Doble principio genético que fundamenta "el sentido de lo real": no otra cosa que la percepción y la recreación de la naturaleza tal cual es. (Zola, 1971: 215).

De ahí viene la absoluta identificación que Zola hace de su trabajo como novelista, y del método correspondiente, con los de los científicos experimentales. Genetismo porque basta con la naturaleza. «La nature suffit»: solo se trata de aceptarla tal cual es, sin modificarla ni un ápice, pues al autor de la trilogía *Les trois villes* le parece tan bella y grande como para aportar al escritor el principio, el medio y el fin de su obra (E. Zola, 1971: 149).

Las argumentaciones del escritor francés poseen un elevado valor teórico: son las que más afinadamente representan esa primera forma de entender la mimesis y el realismo, de la que hay otros numerosos atisbos metaliterarios en años inmediatamente anteriores. Así por ejemplo, en la crítica literaria rusa Vissarion Grigorevich Belinsky abogaba en 1835 por una literatura moderna *realista* en el sentido de *verdadera*, no creadora sino

reproductora de la vida tal y cual es (Becker, 1963: 41-43), y Nikolai Gavrilovich Chernishevsky, reconocido luego por Marx y Lenin como un filósofo materialista integral, en una disertación de 1853 en donde trata de aplicar las ideas de Feuerbach al esclarecimiento de los problemas fundamentales de la Estética, sostiene que el objetivo primordial de toda obra de arte es la reproducción de lo que ocurre en la vida real e interesa al ser humano.

Por estos primeros años cincuenta del siglo XIX, el término *realismo* empezaba a aparecer ya expresamente, y en la acepción literaria que nos compete, en revistas inglesas como el *Fraser's Magazine* o la *Westminster Review* (No mucho más tarde, dentro de ese mismo decenio, se registran las primeras ocurrencias del adjetivo *realista* en español. Cfr. Fernando Lázaro Carreter, 1969: 122, n. 1). Pero ya en 1821, en el *Mercure français du XIXe siècle* (XIII, 6), la palabra, el concepto y su identificación plena con la *mimesis* están en la lengua francesa por obra de un articulista anónimo. No obstante, es el segundo lustro de los años cincuenta el que marca la irrupción polémica de este realismo genético como escuela o movimiento artístico, y en especial literario, en el panorama de las letras francesas, y desde ellas irradia a toda Europa, con el famoso "Pavillon du Réalisme" y el manifiesto de Courbet, la revista *Réalisme* de Duranty y el ensayo del mismo título de Champfleury, y, finalmente, la publicación, seguida de un proceso judicial, de *Madame Bovary*.

En concreto, Champfleury es un acérrimo defensor de la "sinceridad" como raíz del arte, y desde ese convencimiento dividía a los escritores en "sinceristas" y "formistas", lo que se acomoda con bastante justeza a las dos

modalidades de realismo mencionadas. Huelga decir que la segunda de ellas, la de los realistas no genetistas, le parecía deleznable.

En efecto, la garantía de un auténtico realismo concebido de aquella manera está, aparte de la sólida evidencia de una realidad unívoca e incuestionable, en las dotes de observación del artista –no, especialmente, en sus habilidades en exclusiva artísticas– y, sobre todo, en su acomodo fiel a la verdad –su sinceridad– que era uno de los tres requisitos imprescindibles para el logro de una auténtica obra de arte, junto a la expresión clara y la verdad moral del tema, de las que Tolstoi hablaba en un artículo de 1894 sobre Maupassant. La sinceridad, tal y como comenta Abrams (1953: 564), también "se convirtió en la prueba favorita de la virtud literaria en la era victoriana", según acreditaban George Henry Lewes y Matthew Arnold. En suma, el ideal realista reside, como escribía Becker (1963: 32), en allegarse "as close as possible to observed experience".

Tal concepción genética del realismo conserva su vigencia tanto en el plano de la teoría como en el de la creación literaria hasta hoy mismo. A ella son fieles los hermanos Goncourt, cuando en 1864 presentan su *Germinie Lacerteux* afirmando rotundamente que, aunque el público gustase de las novelas falsas, ellos les ofrecían "un roman vrai" que "vient de la rue".

Entre las expresiones arquetípicas del realismo genético, es ya un lugar común considerar la teoría del reflejo formulada en el seno del realismo socialista, y sin embargo se trata de una propuesta mucho más complicada y rica en matices de lo que generalmente se estima.

Bien es cierto que no faltan aspectos que pueden favorecer un entendimiento reductivamente genetista de tal realismo, sobre todo los referentes a conceptos como el de "lo típico" que se encuentra en sendas cartas a Ferdinand Lasalle a propósito de su drama histórico *Franz von Sickingen* escritas en 1859 por Marx y Engels (1954). Pero será en otra epístola de este último a la novelista social Margaret Harkness con motivo de la publicación de su novela *Mister Grant*, que data de 1887, donde se da una definición clara y sucinta de aquel concepto, y se enuncia un argumento a favor del realismo genético que será objeto, asimismo, de numerosos comentarios desde entonces.

Refiriéndose directamente a su interlocutora, Engels escribe: "Si encuentro algo que criticar es solo el hecho de que su relato no es suficientemente realista. El realismo, a mi juicio, supone, además de la exactitud de los detalles, la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas" (K. Marx y F. Engels, 1954: 165). Y más adelante, a propósito ya de *La comédie humaine* de Balzac, a quien considera "un maestro del realismo infinitamente más grande que todos los Zola *passés, présents et à venir*" (1954: 166), argumenta que el valor mimético de la sociedad francesa que nos pinta resulta de la propia fuerza expresiva latente en la realidad observada por el escritor, el cual, precisamente por las determinantes de lo que ve a su alrededor, se encuentra "forzado a contrariar sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos".

Para Engels (1954: 167), esto representa "uno de los grandes triunfos del realismo". Del realismo genético, por supuesto, en el que todo se basa en la fuerza de la propia realidad, las dotes de observación del escritor y, por último, en su sinceridad, que le impedirá tergiversar aquello que aparece ante

él y podría no agradaarle o interesarle. Una acuñación rudimentaria, pero muy expresiva, de este programa está en la famosa frase de Stalin, entusiásticamente glosada por Zhdnov en 1934, en el sentido de que el escritor ha de ser un *ingeniero de almas humanas*, lo que significa fundamentalmente apoyarse en la realidad, conocerla de cerca para pintarla verídicamente en las obras de arte (Cfr. G. J. Becker, 1963: 487; y S. Morawsky, 1974: 287-288).

El realismo es, a no dudar, la base de la estética marxista para la que, en expresión de Christopher Caudwell (1937: 188), el arte es producto de la sociedad como la perla es producto de la ostra, y la formulación más característica de sus postulados están en la llamada "teoría del reflejo", cuyo desarrollo cabal se encuentra en las obras de Georg Lukács.

El punto de partida de sus concepciones está en la evidencia materialista de la alteridad de lo real, de la plenitud de lo objetivo frente a la subjetividad del yo. Es decir, de la existencia de la realidad al margen por completo de nuestra mente: "Toda concepción del mundo exterior –leemos en "Arte y verdad objetiva" de 1934– no es más que un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella. Este hecho fundamental de la relación de la conciencia con el ser se aplica, asimismo, por supuesto, al reflejo auténtico de la realidad (G. Lukács, 1955: 11), lo que permite concebir la creación estética, según Ernst Fischer, "no como arbitraria voluntad del hombre, sino como homólogo de la realidad" (G. Lukács, T. W. Adorno, R. Jakobson, E. Fisher y R. Barthes, 1969: 105). A ello dedicará Lukács más adelante todo un apartado (VI. Rasgos generales de la relación sujeto-objeto en estética) del capítulo décimo de su *Estética* (1963: 472 y ss.) titulado "Problemas de la mimesis".: :

Es en esta misma obra donde el filósofo húngaro vincula su teoría del reflejo a una concepción abierta de la *mímesis*, más cercana incluso a los postulados platónicos que a los aristotélicos, y defiende la plena virtualidad artística del idealismo objetivo para la creación contemporánea (Lukács, 1963:88). En todo caso, "la misión del arte consiste en el restablecimiento de lo concreto (...) en una evidencia sensible directa" (Lukács, 1955: 32) de una realidad concebida "como algo no inventado sino simplemente descubierto" (1955: 1887), en la que la captación del detalle y la fidelidad reproductiva del mismo es de vital importancia, pues son los detalles "auténticos reflejos de la realidad" (Lukács, 1958: 64).

Pero precisamente en cuanto, por acertada elección del artista, tal detalle resulte típico, permitirá ese salto trascendente a lo esencial considerado imprescindible por Lukács y los teóricos marxistas del realismo. La obra de arte siempre dará, por fuerza, una sección o fragmento de la realidad, pero su propósito último ha de ser el de que dicha sección no aparezca desgajada de la totalidad de la vida social. Como el propio Lukács (1955: 293) escribe en "Se trata del realismo" (1938), "si la literatura es efectivamente una forma particular del reflejo de la realidad objetiva, le importa captar esta realidad tal como es efectivamente, y sin limitarse a reproducir lo que directamente parece. Si el escritor persigue una captación y una representación de la realidad tal y como esta es efectivamente, es decir, si el escritor es verdaderamente realista, entonces el problema de la totalidad objetiva de la realidad juega un papel decisivo".

Queda con ello planteada la aparente contradicción entre el impulso decididamente genetista y mimético del reflejo marxista y el evidente esfuerzo de sus teorizadores porque no terminase siendo entendido de forma simplista,

como un mero trasvase mecánico de la realidad, percibida en sus detalles más característicos, a la literatura. Ya el propio Lenin de los *Cuadernos filosóficos*, citado por Lukács en el primer tomo de su *Estética* (1963: 66), había advertido que la aproximación del entendimiento humano a la cosa singular para abstraer una copia –o concepto– de ella no era un acto simple, "inmediato, especular y muerto, sino un acto complicado, escindido, zigzagueante", en lo que viene a coincidir Engels en su *Dialektik der Natur* (Lukács, 1963: 85).

El reflejo lukacsiano comprende, por tanto, un realismo genético, verídico pero selectivo, intensificador y totalizador. En él reside la justificación más clara de que no estamos ante un planteamiento simplista de la ecuación realidad-mundo-vida y literatura como el que se puede encontrar en algunas versiones teóricas y prácticas del naturalismo. Y esto, por más que desde el propio marxismo haya voces que atribuyan dicha falacia a la estética lukacsiana, como ocurre con T. W. Adorno (Lukács, Adorno, Jakobson, Fisher y Barthes, 1969: 88).

En resumen, el realismo socialista es, paradójicamente, el reflejo fiel, por medios artísticos, de un mundo interpretado ideológicamente a la luz del marxismo. A partir de una realidad concreta, en la que residirá el principio genético de la obra literaria que intente representarla, será más realista en la consideración lukacsiana aquella que haga pasar su reflejo (el reflejo de la realidad hacia el texto y del texto en relación con la realidad) a través del "discurso tercero" o "interpretante" de la ideología marxista.

Nada más lógico, por lo tanto, que la identificación propuesta por Thomas E. Lewis (1979) entre el concepto de referente en la teoría marxista del reflejo –expuesta de forma si cabe más explícita que en Lukács por

Althusser– y la semiótica de Umberto Eco, fiel en lo esencial a los principios de Peirce. Para ambos sistemas la relación se establece no entre signo y referente, sino entre aquél y una convención entendida como "cultural unit" o como ideología –un sistema de representación de imágenes que se concreta en prácticas específicas (Lewis, 1979: 470)– proyectada sobre el referente.

De hecho, y pese a la mantenida tradición mimética de toda la literatura desde Platón y Aristóteles, no faltaron reiteradas opiniones, como la de Hegel, en el sentido de que el intento de rehacer artificialmente a través de los medios estéticos lo que ya existe en el mundo exterior era un propósito inútil y superfluo, además de condenado de antemano al fracaso. Y es de destacar que en el propio siglo del realismo genético por antonomasia, y de entre algunos de los escritores que más se identificaban con él, se levantaron asimismo opiniones de gran autoridad en defensa de la autonomía de la obra literaria, y del carácter de pura creación que había que otorgarle a la realidad en ella representada.

Podemos, pues, hablar de realismo *formal* o inmanente como opuesto al realismo *genético* anterior, y atribuirle en vez de una "hermenéutica de reconstrucción" característica de éste último –la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía– el principio, desarrollado por Hans Georg Gadamer (1965: 125-128), de la *distinción estética*, que lleva implícita la abstracción "de todo cuanto constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado".

Acaso sea Gustave Flaubert el primer escritor que tomó conciencia plena del realismo formal e inmanente que practicaba. A lo largo de su correspondencia (Flaubert, 1973; 1980), las ideas referentes a dicho planteamiento están reiteradamente expresadas, desde aquella célebre carta a Louise Collet de 16 de enero de 1852 donde confiesa su anhelo de hacer “un libro sobre nada”, sin lazos externos, sostenido tan solo por la fuerza de su estilo, hasta la que dirige a Turguenev veinticinco años después con la rotunda afirmación de que para él la realidad era solo un "trampolín".

"Yo no transcribo, construyo" era otra de sus frecuentes jactancias, según le atribuye Alain Robbe-Grillet (1963: 182), lo que le lleva a declarar sin reservas en carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie de 18 de marzo de 1857 (Flaubert, 1980: 691-692) que *Madame Bovary* no tenía nada que ver con la vida, con las experiencias y sensaciones experimentadas por el autor que la había inventado por completo. Ello no le impedirá reconocer ante Louise Collet en otra ocasión (carta de 22 de julio de 1853. Flaubert, 1980: 387-388) que la realidad había correspondido *a posteriori* a su ficción, cuando encuentra en el *Journal de Rouen*, textualmente, un discurso como el del prefecto del episodio de "les comices agricoles", que ya estaba escrito en el correspondiente capítulo de *Madame Bovary*. Buen argumento para justificar, si ello fuese posible, la brillante hipérbole de Oscar Wilde: "'External Nature imitates Art".

Pierre Bourdieu, en su libro sobre Flaubert (1992: 157-158) habla, igualmente, de su “formalismo realista”, que identifica con el que Baudelaire había explicitado en sus páginas sobre Théophile Gautier incluidas en *L'Anthologie des poètes français* de Crépet. Las tesis del poeta, válidas también para el novelista, se pueden resumir en la aparente paradoja de que el

trabajo más puro e intenso sobre la forma en sí, el ejercicio formal por excelencia haga surgir en el texto, casi mágicamente, una realidad más real que la que se rinde ante nuestros sentidos, ingenuamente.

Entre los mismos naturalistas hay también indicios de la evolución que del realismo genético que los caracterizaba los llevaría hacia este otro formal-inmanente, el cual rehabilita la imaginación frente a la observación, y concibe para la obra literaria no un mundo externo, previo a ella, sino una realidad creada, simultánea al propio texto, pues nace y se constituye al unísono con él. Edmond de Goncourt, en su prefacio a *Les Frères Zemganno*, de 1879, confiesa que la ha escrito en un estado de ánimo en el que el verismo a ultranza le resultaba estomagante ("la vérité trop vrai m'était antipatique à moi aussi"), pero muy probablemente el testimonio más interesante a este respecto sea el de Guy de Maupassant en el prólogo de *Pierre et Jean*, nueve años posterior.

El novelista francés comienza por reconocer que lo único a lo que nos es dado acceso es a hacernos una ilusión del mundo (Yeats afirmaba, en la misma dirección, que "Man can embody truth but he cannot know it"); que el escritor realista no tiene otra misión que reproducir lo más fielmente posible con todos los medios a su alcance esa ilusión; y que los grandes artistas son los que imponen a la humanidad su ilusión particular.

Se invierten así de forma fundamental los términos de realismo genético, con esta afirmación implícita de que, como ha estudiado Richard Brinkmann (1957: 298), la única expresión objetiva es la experiencia subjetiva. Se abandona, pues, como sustento de la creación literaria una epistemología ontológicamente positiva, en favor de otra relativista, existencial, fenome-

nológica o constructivista por la que el yo cognoscente no solo es la única evidencia, sino también la única fuente de realidad para los productos miméticos de su imaginación.

Y concluye Maupassant, en el prólogo al que nos referimos, con aquellas otras palabras que merecen comentario aparte, en las que el verismo literario se identifica con la ilusión de la verdad y por lo tanto los realistas pasan a ser denominados ilusionistas: "Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai (...) J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeller plutôt des Illusionistes".

Muy pertinente resulta, a estos efectos, la reconsideración de la *mimesis* aristotélica por parte de Paul Ricoeur, que la desarraiga del ámbito estético de la presencia redoblada de las cosas para proyectarla en el terreno pragmático de la producción, la *poiesis*. Se trata, en todo caso, de un proceso complejo, en el que Ricoeur (1981; 1983; 1984; 1985) reconoce tres fases: la "prefiguración" o modelo socializado del mundo que se imita; la "configuración" o emergencia del texto propiamente dicho; y la "transfiguración o refiguración", el acto de leerlo. Las tres fases son otros tantos modos de *praxis*, pues el planteamiento de Ricoeur es pragmático.

Hemos considerado hasta aquí dos modalidades teórico-críticas de realismo literario. Un realismo "concienzudo", de correspondencia, que nosotros hemos preferido denominar "genético", y un realismo "consciente", de coherencia, al que calificábamos de inmanente y formal. En lo que se refiere a la consideración de los textos, los dos realismos se decantan hacia un "heteronomismo" y un "autonomismo", respectivamente (Hoek, 1980: 145-146). Para el primero, la realidad que precede a la obra encuentra su reflejo

transparente en ella, con la intervención de un arte literario que consiste, fundamentalmente, en el paradójico adelgazamiento de los medios que lo evidenciarían, sacrificados a aquel objetivo prioritario de recrear el referente exterior. Para el segundo, por el contrario, de la única realidad de la que se puede hablar es de la inherente y simultánea a la obra en sí, pues en ella nace y se constituye en ella *ex novo*.

Ambas interpretaciones resultan insatisfactorias y conducen a sendas falacias. Cumple ahora, al modo de Karl R. Popper, continuar aproximándonos a la comprensión del fenómeno del realismo desde una nueva perspectiva. Porque aquellas dos concepciones se asientan, respectivamente, en los dos primeros factores del circuito comunicativo literario formado por el autor, el mensaje o texto, y el receptor.

En efecto, el realismo genético todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por la vía de la observación y reproduce miméticamente de la forma más fiel posible. Por el contrario, en el realismo formal todo depende de la literariedad: es la obra la que instituye una realidad desconectada del referente, una realidad textual.

Nos queda, pues, la perspectiva de la recepción no como una posibilidad de huida hacia adelante sino como una prometedora hipótesis de trabajo. Esto es, enfocar el arduo asunto del realismo literario desde el lector, posición que es por fuerza la del crítico y del investigador. ¿Estará ahí el punto de equilibrio entre alteridad e inmanentismo por el que abogábamos páginas atrás? No parece una hipótesis conjetural descabellada: en el lector, por el lector y desde él, se anuda el universo de las formas con el de las vivencias humanas individual y socialmente consideradas.

Contamos, además, con suficientes apoyaturas teóricas en tal intento, no en vano la "estética de la recepción y la respuesta" literarias alcanzaron gran desarrollo precisamente desde el relativo agotamiento de los estructuralismos formalistas detectado a finales de los años sesenta del pasado siglo, y sus fundamentos metodológicos –anteriores, por supuesto, a tales fechas– están avalados por el pensamiento fenomenológico contemporáneo. Estudiar la literatura en su funcionamiento de cara al receptor plantea, por otra parte, la cuestión pragmática, que tanto está interesando a la vez a la Lingüística en general y a la Semiótica en particular.

La moderna fenomenología se desenvuelve sobre todo en torno a uno de los discípulos de Brentano, Edmund Husserl (1913; 1929; 1973), y a la escuela por él encabezada, en la que se integra, entre otros, Martin Heidegger, pero alcanza asimismo a otras importantes figuras del pensamiento contemporáneo como, por ejemplo, uno de los padres de la Semiótica, Charles Sanders Peirce, que prefería denominarla "faneroscopia".

Esta filosofía fenomenológica, que es a la vez un método, atiende a esferas tan conectadas con la cuestión central que nos ocupa como puedan ser la ontología de lo real o la teoría epistemológica de la percepción (Maurice Merlau-Ponty, 1945), sin excluir la teoría lingüística de la significación estudiada en Husserl por Jacques Derrida (1967) y una Estética en la que sobresale, por el desarrollo alcanzado, la teoría de la literatura, asimismo fenomenológica, elaborada por Roman Ingarden (1931; 1968).

En muy apretada síntesis, resumamos esta última de la forma que sigue. Para Ingarden la obra de arte literaria tiene su origen en actos creativos de la consciencia intencional por parte del autor. Su base óptica reside en una

fundamentación física –papel impreso o manuscrito, banda magnética, disco de ordenador, etc.– que permite su existencia prolongada a través del tiempo, y su estructura interna es pluriestratificada, en la que operan un estrato de los sonidos y las formaciones verbales; otro de unidades semánticas; un tercero de las objetividades representadas, correlatos intencionales de las frases; y, por último, el estrato de los aspectos esquematizados bajo los que esas objetividades aparecen. La intención artística crea una sólida trabazón entre todos ellos, justificando así la armonía polifónica de la obra, y gracias en especial a su doble estrato lingüístico (fónico y semántico) la obra es intersubjetivamente accesible y reproducible, de forma que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo que se refiere a una comunidad de lectores, abierta espacial y temporalmente. Precisamente por ello, la obra de arte literaria no es un mero fenómeno psicológico, pues trasciende todas las experiencias de la consciencia, tanto las del autor como las del lector.

Pero la obra de arte literaria deja muchos elementos de su propia constitución ontológica en estado potencial, pues es la suya una entidad fundamentalmente esquemática. La actualización activa de la misma por parte del lector subsana esas lagunas de indeterminación (*Unbestimmtheitsstellen*) o elementos latentes, y si es realizada desde una actitud estética positiva convierte el objeto artístico que la obra es en un objeto estético pleno.

En este orden de cosas, cada uno de los estratos que ontológicamente componen la obra reclama diferentes actualizaciones, pero, sin detrimento de la concretización de todo el conjunto como unidad, destaca en especial el proceso de donación de sentido que el lector emprende a partir de las unidades semánticas y de las objetividades representadas, tarea en la que el esquematismo del que hablábamos exige la aportación de aquellos elementos

ausentes o indeterminados sin los cuales la obra no alcanza, empero, plena existencia.

Ello deja abierto un margen de variabilidad entre los valores artísticos inherentes a la obra en si y los valores estéticos alcanzados en la concretización o concretizaciones que la provean de su total plenitud ontológica. La diferencia fundamental entre una obra de arte literaria y sus actualizaciones es que en estas se concretan los elementos potenciales y se complementan las "lagunas" o vacíos de indeterminación de aquélla. Los valores artísticos, pertenecientes a los diversos estratos, son algunos de esos elementos potenciales, y su productividad estética depende en gran medida del sistema de relaciones que se establezcan entre ellos, es decir, la armonía cualitativa equiparable a la *gestalt* o, en otra terminología, a la estructura.

En esa dialéctica entre la obra como estructura esquemática y su concretización en un objeto estético está implícita toda la problemática de la teoría y la crítica literarias, y, en consecuencia, también el marco de referencia fundamental para la comprensión del realismo. Como Michael Riffaterre (1979: 9) afirmaba, el fenómeno literario no reside solo en el texto, sino también en su lector y el conjunto de reacciones posibles del lector ante el texto –enunciado y enunciación–, con lo que proponía una salida del inmanentismo formalista como la que declarábamos páginas atrás imprescindible para replantear el objeto de nuestra investigación.

Riffaterre se está refiriendo a la explicación de los hechos literarios en general, y por eso lo que más adelante añade vale también para el realismo. El fenómeno de la literatura depende primordialmente de las relaciones del texto con el lector, no tanto con el autor o la realidad. Por ello la obra literaria debe

ser abordada desde el interior de ella misma hacia la exterioridad encarnada por sus receptores. Este ha sido y sigue siendo el programa de trabajo de todas las múltiples tendencias metodológicas centradas en la perspectiva del lector, que se consolidaron en el ámbito de la Ciencia literaria tras el inmanentismo formalista y el estructuralismo, tanto en Europa como en América.

En este sentido destacó la línea de la llamada "Wirkungstheorie", teoría del efecto o respuesta estética, que junto a la complementaria "Rezeptionstheorie", teoría de la recepción, vertebró toda la actividad de la "escuela de Constanza" alemana. Es la primera de esas dos líneas, representada, entre otros, por Wolfgang Iser, la que más conviene en especial a nuestro replanteamiento del realismo. Su fundamentación fenomenológica en la teoría de Ingarden es patente, y desde ella Iser conecta con la pragmática que protagoniza hoy en gran medida los desarrollos de la Lingüística y la Semiótica. En especial nos interesa y conviene su idea de que en la obra de arte literaria el significado debe, inevitablemente, ser inevitablemente pragmático, es decir, resultante de la interacción entre los propios signos y sus usuarios, fundamentalmente sus receptores.

Anteriormente, en el mismo *Der Akt des Lesens –The Act of Reading* en la traducción inglesa por la que citamos– leíamos: "Meaning is no longer an object to be defined, but is an effect to be experienced" (Iser, 1976: 10). Parafraseando la cita podemos aproximarnos a una consideración del realismo como efecto o como respuesta que debe ser experimentada, no como mera copia o pura creación inmanente. Realismo nunca en esencia, sino siempre en acto. Pero hay algo más en los planteamientos de Iser que destacamos: su idea de que los efectos y las respuestas no son propiedades exclusivas ni del texto ni del lector, porque el texto representa un efecto potencial que se realiza, de

hecho, en el proceso de la lectura (Iser, 1976: IX). Es decir, que la perspectiva de la recepción, para este y cualquier otro asunto, no puede excluir la de la forma, con lo que metodológicamente queda sentado un principio de razonable eclecticismo que es una de las características más positivas de ambas ramas de la escuela de Constanza: la "Wirkungstheorie" asume la tradición del análisis intrínseco de la literatura y la "Rezeptionstheorie" de Jauss, la de los acercamientos extrínsecos a ella.

Nada extraño, por otra parte, si reparamos en que en los orígenes del formalismo ruso, sobre todo en el círculo moscovita, está presente el Husserl de las *Logische Untersuchungen* divulgadas allí por uno de sus discípulos, Gustav Špet, así como también lo está en la teoría de la literatura del formalismo checo. Para Mukařovský la obra de arte literaria no se puede reducir a su aspecto material –lo que él denominaba "artefacto"–, sino que debe ser considerada en cuanto objeto estético, esto es, la actualización del "artefacto" en la consciencia del receptor, todo ello en términos extraordinariamente similares a los de la ontología de la literatura del discípulo polaco de Husserl Roman Ingarden. Este coincide con los formalistas en conceder primacía, dentro de su concepción auténticamente estructural de la obra de arte literaria, a los estratos en esencia verbales de la misma, sin que esto vaya en perjuicio de la trascendencia por él otorgada al proceso de lectura o de actualización para su definitiva plenitud ontológica.

A propósito de la definición del realismo, de la fenomenología de la literatura resultan especialmente pertinentes tres conceptos: El principio de la intencionalidad, hondamente enraizado en la filosofía fenomenológica, y desde ella aplicado a lo literario; la idea de la obra de arte literaria como formación esquemática y estructura estratificada, en la que se integra, junto a

otros, un plano centrado en la representación de objetividades; y la actualización de la obra de arte literaria como elemento clave para su plenitud ontológica, y las distintas modalidades actualizadoras que se pueden dar.

Pero no menos importante resulta el aprovechamiento del punto de partida de toda fenomenología, en donde se percibe con claridad la impronta cartesiana de Husserl. Nos referimos a la suspensión de la creencia en la realidad del mundo natural, y consecuentemente la puesta en paréntesis, por así decirlo, de las inducciones a que ello da lugar. Mediante ésta que Husserl denominaba "reducción fenomenológica" es posible reconsiderar todos los contenidos de la conciencia, y atenerse a lo dado, describiéndolo en toda su pureza para cumplir con el lema germinal de esta filosofía: *Zu den Sachen selbst!*, "¡A las cosas mismas!".

El propio Husserl identificaba este principio de su pensamiento con la *epojé*, o suspensión del juicio según los filósofos griegos de la nueva Academia y los escépticos. Sexto el Empírico la definía como aquel estado de reposo mental por el que ni afirmamos ni negamos. Pero no existe otra definición mejor que la de la *epojé* fenomenológica para lo que los anglosajones, citando a Coleridge, gustan calificar de "the willing suspension of disbelief" (Cfr. por ejemplo Kendall L. Walton, 1980), o "suspensión voluntaria del descreimiento" en la certera traducción de Alfonso Reyes (1944: 186): Aplíquese, claro es, a la actitud que el lector debe adoptar ante la obra literaria que tiene entre las manos, y a la cual lo ficticio es, generalmente, consustancial. La lectura literaria sería, por lo tanto, una verdadera *epojé*, lo que obliga a la puesta en suspenso del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales que el texto contenga, como han apuntado ya Paul Ricoeur (1975: 266) y Dominique Combe (1985: 37).

La intencionalidad constituye, de entre toda la fenomenología husserliana, uno de los puntos capitales para una teoría del realismo en ella fundamentada. Una intención –según P. H. Grice (1969: 251-259)– del hablante (H) de producir con X (o significado no natural, sino ocasional) un determinado efecto (E) en el oyente (O), haciendo que O reconozca la intención de H que trasciende, así, lo puramente individual y se vuelve intersubjetiva.

La creciente importancia de las perspectivas pragmáticas en el seno de la Lingüística ha contribuido a intensificar el empleo del concepto de intención en este campo –como acredita el conocido libro de John R. Searle (1983)–, algo que en el de la teoría y la crítica literarias ya era de recibo desde mucho antes. Piénsese, por ejemplo, en el sesgo fenomenológico que cobran los escritos de Alfonso Reyes por aquel entonces, quien en un artículo de 1940, luego recogido en su libro *La experiencia literaria* (1942), desarrolla bastante fielmente algunos postulados de Edmund Husserl relacionables con la dicotomía realidad/ficción, para concluir con la siguiente frase: "El historiador intenta captar un individuo real determinado. El novelista, un molde humano posible o imposible. Nunca se insistirá lo bastante en la intención" (Reyes, 1942: 71).

Con mucho menos rigor filosófico, W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley acuñaron también por aquel entonces una expresión que alcanzó gran éxito como índice del rechazo inmanentista contra la crítica genética. Me referiero a la "falacia intencional" por la que los propósitos del autor se identificaban con el valor objetivo de la obra literaria. Revisando en 1968 sus ideas anteriores, el "new critic" descubre algo que está hondamente enraizado en la idea fenomenológica, la intencionalidad compartida o co-intencionalidad, en la que

antes no había reparado, que viene a resultar de la transacción intersubjetiva que inevitablemente se genera entre el autor y el lector a través de los estímulos suscitados por el texto. Convengamos, por lo tanto, con Ralph Freedmann (1976: 157) en que fue la crítica fenomenológica la que aportó más a la resolución del problema del aislamiento formalista del poema en relación a la vida, sin renunciar sin embargo a la autonomía del texto poético, para lo que desempeña un muy destacado servicio el concepto de intencionalidad.

Como recuerda John D. Boyd (1968:63) en su libro sobre la función de la mimesis, la intencionalidad que Husserl toma de su maestro Brentano, y está también en Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, entre otros filósofos, posee una larga tradición en el pensamiento tomista hasta Jacques Maritain, pero en el autor de las *Logische Untersuchungen* cobrará un claro matiz cartesiano. Así, en las *Ideas* de Husserl (1913: 106) leemos: "*Frente a la tesis del mundo, que es una tesis 'contingente', se alza, pues, la tesis de mi yo puro y de la vida de este yo, que es una tesis 'necesaria', absolutamente indubitable. Toda cosa dada en persona puede no existir; ninguna vivencia dada en persona puede no existir: tal es la ley esencial que define esta necesidad y aquella contingencia*".

Es decir, para Husserl no es válida la distinción kantiana entre *noúmeno* (lo que está en el sujeto) y *fenómeno* (lo que no está). No hay cosas en sí: no hay otro ser que el conocible, tesis cuya pertinencia para una teoría del realismo literario no se nos escapa. D. Souché-Dagues (1972), en una esclarecedora monografía sobre el desarrollo de la intencionalidad en la fenomenología husserliana, lo explica claramente cuando niega, desde una ontología fenomenológica, la contraposición radical entre la existencia del yo y la existencia del mundo, pues toda experiencia se basa en una correlación

intencional, lo que hace de la propia intencionalidad el hilo conductor del pensamiento.

En efecto, la fenomenología estudia las vivencias (*Erlebnis*) que son intencionales en cuanto apuntan hacia un objeto que puede, o no, ser real, pero que en todo caso forma parte constitutiva, como referencia inexcusable, de la vivencia intencional y es, en consecuencia, estudiado también por ella. En la cuarta lección de Husserl (1973: 67) se puede leer: "Las vivencias cognoscitivas –esto es cosa que pertenece a su esencia– tienen una *intentio*; mientan algo; se refieren, de uno u otro modo, a un objeto. Pertenece a ellas el referirse a un objeto aunque el objeto no pertenece a ellas". La naturaleza del objeto de la vivencia o acto intencional es indiferente en cuanto al criterio de realidad, lo que introduce un elemento de sumo interés para la comprensión de la literatura: "El acto que 'carece de objeto' (*Gegenstandslosigkeit*) no deja de ser, naturalmente, por esencia, referencia intencional a un objeto; solo que el objeto que él mienta no existe" (Husserl, 1973: 39n).

Por lo tanto, la intencionalidad según Husserl es la actividad que desde el yo cognoscente parte hacia el fenómeno trascendente para dotarlo de un sentido. Pero ese fenómeno al que nos referimos tanto puede ser una realidad como un simulacro de ella, de la misma forma en que, según destaca Gilbert Durand en *L'imagination symbolique* (1964: 88), la conciencia dispone de dos maneras para representarse el mundo. Una es directa, cuando la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, y la otra indirecta, mediante imágenes. Y concluye que la diferencia entre pensamiento directo e indirecto no es tanta si tenemos en cuenta que, en definitiva, la conciencia dispone de diferentes grados de imagen, que van de la adecuación total a la aparente lejanía metafórica. También Morse Peckham (1970: 98), en un artículo sobre

realismo de llamativo título –"Is the Problem of Literary Realism a Pseudo-Problem?"– considera que las cosas son signos inmediatos, los cuales al ser imitados artísticamente dan lugar a otros mediatos, argumento que no sería indeseable para Jonathan Swift.

Esto nos lleva a la pragmática más específicamente lingüística, la de la teoría de los "actos de habla". En tal contexto, el pacto de ficción significa la renuncia al principio de verificabilidad (Cfr. Anderegg, 1973). Los enunciados fictivos son actos ilocutorios de aserción sin verificación, que es una de las reglas de propiedad de tal tipo de actos. Se prescinde también, por supuesto, del requisito de sinceridad propio de los actos normales, también reivindicado, según veíamos, como valor básico por los teóricos y practicantes del realismo genético, en absoluta y total contradicción con la propia esencia del discurso literario.

Fue Richard Ohmann (1971) uno de los primeros en plantearse este problema desde la perspectiva de una definición de la literatura, para llegar a la conclusión de que este tipo peculiar de discursos carecen de fuerza ilocutiva real, y solo la poseen de índole "mimética", entendiendo por tal una fuerza elocutiva "intencionalmente (*purportedly*) mimética". Lo que quiere decir, en un sesgo que conviene especialmente a la teoría sobre el realismo, que en ficción no solo se da la *mimesis* aristotélica de las acciones o del referente externo, sino también esta otra mimesis de actos de habla. Esa es la primera conclusión a la que llega Ohmann (1971: 17-188) en su intento de definir la literatura, a la que se añaden otras notas como que la obra de arte literaria crea un "mundo", que la literatura es autónoma en relación al mundo exterior al propio discurso, y que la literatura es un juego, pues, como subrayaba también

Fernando Lázaro Carreter (1980: 203), en ella nos hacemos *cómplices*, más que *colaboradores*, del autor emisor.

Asimismo, J. R. Searle (1975) se ha ocupado de estas cuestiones. Para él, tampoco existe el acto de habla ilocutivo "contar una ficción" como entidad específica. Iris Murdoch, o cualquier otro escritor, cuando enuncia la primera frase narrativa de una de sus obras "is pretending, one could say, to make an assertion, or acting as if she were making an assertion, or going through the motions of making an assertion, or imitating the making of an assertion" (J. R. Searle, 1975: 324). En esta descripción de la naturaleza del texto literario, "*pretend* is an intentional verb" (1975: 325), según se nos advierte más abajo, y todo el proceso es posible por la existencia de convenciones *ad hoc*, de manera que, concluye Searle, "in this sense, to use Wittgenstein jargon, telling stories really is a separate language game" (1975: 326).

Tampoco Samuel R. Levin, en su perspicaz aportación al tema (1976), contradice dichas interpretaciones; tan solo se permite hacer una matización concreta: en vez de la estructura profunda que normalmente introduce una aserción, bien verídica bien ficcional, que sería algo así como "I say to you", en el discurso literario opera otra "higher implicit sentence": "I imagine myself in and invite you to conceive a world in which..." (1976: 150). Y así como Searle especificaba que su *pretend* era un verbo *intencional*, ahora Levin advierte que "invite" es un "performative verb" (1976: 152), que da paso a la aceptación o al rechazo de un pacto por parte del destinatario, y en aquel caso, al inicio de un vasto programa de intencionalidades intersubjetivas.

En esta línea de aplicación a la teoría de la ficcionalidad de los principios de la pragmática lingüística Gérard Genette (1991: 41) habla ya

explícitamente de "actos de ficción" para referirse a los enunciados literarios narrativos considerados como actos de lenguaje. En contra de la tesis de Searle, Genette considera que estos "actos de ficción" no producen aserciones fingidas, sino que deben ser encuadrados entre los que el propio lingüista norteamericano clasificó como actos de lenguaje de índole *declarativa*, que vienen a ser aquellos en los que la enunciación, en virtud de la autoridad institucional que se le otorga al sujeto de la misma, ejerce un determinado poder sobre la realidad.

Relacionemos esto con el pacto narrativo, con aquella "suspensión voluntaria del descreimiento" por la cual nosotros, los lectores, le reconocemos al narrador literario la capacidad de *instaurar* un mundo, a cuyas leyes nos plegamos como aceptamos las que nos impone un juego. Un enunciado de realidad —el característico, por ejemplo, de un texto histórico o científico— instaura un estado de cosas objetivo, mientras que este otro tipo de enunciados de ficción hace lo propio con un "estado mental", que se corresponde (aunque Genette no lo explicita así) con los "mundos posibles".

Lo que sí destaca Genette es el marcado carácter *intencional* de estos procesos lingüísticos, hasta el extremo de que su éxito dependa en gran medida de "faire reconnaître son intention fictionnelle": un acto de ficción puede fracasar como tal por el hecho de que su destinatario no haya percibido su ficcionalidad, como don Quijote subiéndose al tablado de maestre Pedro para reprimir a los malvados y salvar a los buenos.

Muy en relación con varios de los aspectos desarrollados ya, como por ejemplo el de las intencionalidades intersubjetivas y, en todo caso, con la visión del realismo literario que pretendemos alcanzar, está un artículo de

Félix Martínez Bonati sobre el acto de escribir ficciones (1978). Desde su propia experiencia lectora, el investigador chileno se resiste a considerar las proposiciones fictivas como semi-afirmaciones o cuasi-juicios. De este modo, *quasi-urteile*, fueron calificadas por Roman Ingarden las frases enunciativas que aparecen en una obra literaria), y con él coincidieron, entre otros, Frege, Austin y Searle (Jean Paul Sartre en su fenomenología de la imaginación hablará también de "assertions imageantes", 1940: 188).

El rechazo de Martínez Bonati se justifica por el hecho de que para la creación efectiva del mundo que la obra literaria nos propone es necesaria la plena efectividad de dichas aserciones. En consecuencia, y se trata de otra propuesta que nos afecta de manera especial, la *epojé* fictiva y el pacto consiguiente "no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje (...) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria" (Martínez Bonati, 1978: 142).

Este planteamiento es aceptado por Susana Reisz (1979: 103-104) y posteriormente por J.-K. Adams (1985: 10), para quien la convención principal que opera en el discurso fictivo es que el escritor atribuye su enunciación a otro hablante imaginado por él mismo

El artículo de Martínez Bonati ha aportado además un elemento fundamental y que estaba un tanto obviado en las otras contribuciones nacidas de la aplicación de las teorías lingüísticas pragmáticas: la perspectiva del lector. Así por ejemplo, Jürgen Landwehr (1975: 181), al no detectar ninguna

propiedad semántica o sintáctica privativa de la ficcionalidad, concluye que se trata de una categoría que se constituye pragmáticamente, en lo que está asimismo de acuerdo Siegfried J. Schmidt (1980b: 528-529). El texto fictivo resulta, pues, de modificaciones intencionales efectuadas por los agentes, emisor y receptor, de la acción comunicativa. En el caso de que ambos realicen la misma modificación, la ficcionalidad será completa por co-intencional, pero basta que uno de ambos la practique para que el texto en su totalidad se ficcionalice.

En el trasfondo de todas estas especulaciones lingüísticas está otra gran cuestión que implicada en la *epojé* literaria, e íntimamente conectada con las teorías pragmáticas de los actos de habla o actos de lenguaje. Se trata del estatuto lógico-semántico de lo ficticio frente a los dos términos netamente contrapuestos de la verdad y la falsedad.

Es, en efecto, muy notable el interés que el tema de la ficcionalidad viene despertando desde hace decenios entre los investigadores de la Lógica formal y la Semántica filosófica, los cuales se unen así a aquellos otros que desde el campo de la Sociología, la Psicología, la Historia y, por supuesto, la Lingüística se acercan a la Literatura para desarrollar aspectos de sus propias disciplinas. En especial, destaca la línea de la llamada "possible world semantics" de Woods, Pavel, Chateaux, Heintz y otros, cuyo fundamento filosófico está, obviamente, en la filosofía de Leibnitz y ya fue aprovechado en principio para la teoría literaria por J. J. Bodmer y J. J. Breitinger en su *Kritische Dichtkunst* (1740), sin que sus primeros atisbos tuviesen continuidad inmediata.

Frente al mundo empíricamente observable, o "actual world", se dan otras posibilidades, elaboradas por la mente humana, por su pensamiento, la imaginación, la palabra y otras actividades de tipo semiótico. En aquél, rige plenamente el principio de la correspondencia con la realidad (Alfred Tarski, 1944) para acreditar las aserciones como tales aserciones, mientras que en estos otros se pueden admitir lo que Thomas G. Pavel (1976) llama "ersatz-sentences", o "frases de sustitución", que solo son evaluables en relación al mundo posible o ficticio al que se refieren. Serán verdaderas si se ajustan a los términos propuestos allí, y falsas si no lo hacen.

Esta semántica de mundos posibles encuentra la mayoría de sus aplicaciones en el ámbito artístico y literario, en los que Wolterstoff (1979) llama "worlds of work of art", Howell (1979) "worlds of imagination", Doležel (1979) "narrative worlds" y R. Routley (1979) "fictional worlds", pero no solo en ellos. A comienzos de siglo Hans Vaihinger (1911) había reparado ya en el uso de determinadas ficciones por parte de la Ciencia, la Filosofía, el Derecho, etc., que sin remitir a nada empíricamente objetivable no podrían, sin embargo, ser tildadas de falsas. No transcriben nada de la realidad, pero ayudan a comprenderla en el seno de una construcción intelectual. Lo mismo que las creaciones literarias, según Frank Kermode (1966: 54-55) propuso en su libro *The Sense of an Ending*, a las que identifica con lo que Vaihinger denominaba "ficciones consabidamente falsas", pero dotadas de extraordinario valor heurístico.

Relacionando este planteamiento con la teoría de los actos de habla, Lubomir Doležel (1980: 11-12) presenta como uno de los procedimientos básicos para el logro de la ficción narrativa –una de las modalidades más comunes de entre esos "mundos posibles"– el principio de la "autoridad

autentificadora", entendida como una fuerza ilocucionaria de carácter especial, análoga a la de los actos de habla performativos, y fácilmente integrable en la teoría de Gérard Genette (1991) ya expuesta.

La analogía a la que se refiere Doležel se basa en el hecho de que la fuerza ilocucionaria performativa es aportada solo por actos de habla proferidos por hablantes que ostentan la necesaria autoridad para ello. Ahí residiría, pues, la clave para la erección de esos mundos posibles y, en consecuencia, la que Doležel (1980: 15) llama "fictional truth" sería estrictamente "truth in/of" the constructed narrative world", siempre de acuerdo con el criterio del acuerdo o desacuerdo con hechos narrativos autenticados. Su tesis (y en gran medida, también la de Genette) se puede resumir, por lo tanto, en lo que sigue: los "mundos posibles" construidos por las narraciones literarias son sistemas de hechos ficticios erigidos por actos de habla que proceden de una fuente de autoridad. Textualmente, ésta reside en la instancia enunciativa formada por el complejo *autor implícito* más *narrador* (o narradores), y en el plano empírico, por el escritor que se arroga el derecho de instaurar un mundo posible, se atribuye la omnisciencia sobre él y selecciona a su arbitrio sus elementos componentes, como propone Cesare Segre (1978: 179) en un trabajo ya traducido al español (1985: 247-267) donde asume la teoría lógico-semántica de que hablamos. Recordando los párrafos de la *Poética* de Aristóteles que tratan de la verosimilitud y los comentarios al respecto de Ludovico Castelvetro, el crítico italiano considera que como cada obra literaria erige un "mundo posible" distinto al de la experiencia empírica, todo lo que se someta a las reglas de coherencia inmanente desde él generadas pasa a ser verosímil. En suma, como Richard

Routley (1979: 7) afirma, un mundo ficticio es aquel que es convenientemente "authored and which satisfies structural requirements".

A este respecto, resulta de la máxima utilidad la distinción que Gottlob Frege (1892: 85-98) hiciera en su teoría del significado en los lenguajes naturales entre *Bedeutung*, u objeto referente de un signo, y *Sinn*, o sentido del mismo (la manera en que la expresión designa aquel objeto, la información que sobre él da para que podamos identificarlo). Se suelen relacionar ambas nociones con la contraposición de lo extensional y lo intensional de Carnap y las teorías de la "referencia" y del "significado" propuestas por Quine, pero no se repara igualmente en su correspondencia con la teoría lingüística fenomenológica incluida en la primera de las *Logische Untersuchungen* (§ 12 a 16), estudiada en su día por Jacques Derrida (1967). Allí también Husserl (1929: 248-258) diferencia entre el objeto *-gegenstand-* o fenómeno no verbal denotado por la palabra, y el modo como se presenta el objeto, o significado (para el que emplea, en una acepción por completo contradictoria a la de Frege, el término *bedeutung*).

La contraposición fregeana ha suscitado, como es sabido, una ampliación del esquema semiótico de Morris, consistente en distinguir entre la *semántica* propiamente dicha, que se ocupa de las relaciones entre los signos y sus representaciones mentales, y una *sigmática*, consagrada a las relaciones de los signos y los objetos a los que se refieren.

Todo esto lo encontramos ratificado por Benjamin Harshaw (Hrushovski) (1984) en términos que convienen muy especialmente a nuestra teorización sobre el realismo. Por "Campo Interno de Referencia" *-Internal Field of Reference (IFR)-* entiende dicho autor ese conjunto o red de elementos –

personajes, sucesos, situaciones, espacios, ideas, diálogos, etc.– de muy variada índole, relacionados entre sí, que el lenguaje del texto instituye desde su primera frase al mismo tiempo que se refiere a él (Harshaw, 1984: 235).

Este campo de referencia interno está modelado sobre aspectos de la realidad física, social y humana, con la decisiva intervención de lo que Siegfried J. Schmidt (1980; 1984) enunciaba como "ortho-world-model" (OWM, o bien WMo), modelos del mundo socializados, lo que determina que, mediante la actualización del lector, se pueda traducir, por así decirlo, el IFR intensional y autónomo en términos de ese otro Campo de Referencia Externo (EFR), extensional, que es la realidad. Esto es, el mundo real en el tiempo y el espacio, la historia y las construcciones diversas del intelecto humano (Harshaw, 1984: 243).

Se trata, claro es, de la realidad del lector, quien según ponga énfasis en uno u otro campo de referencia decodificará la obra de una forma o de otra. Harshaw ejemplifica con *Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon, que tanto puede dar de sí un relato apasionante como un documento histórico. Por ello puede afirmarse, según sus palabras, que "'Fiction' is not opposed to 'fact'" (Harshaw, 1984: 237).

Es evidente la aplicabilidad de todo esto a una concepción del realismo literario alejada tanto de la falacia genética como de la formal. Durante la lectura intencionalmente realista de un texto cualquiera, el campo de referencia interno es proyectado como paralelo a un campo de referencia externo. Pero, como Harshaw (1984: 248) nos recuerda, los planos paralelos nunca se encuentran... salvo, añadiríamos nosotros, en la conciencia intencional del lector. Nos explicamos así aquella aporía planteada por K. L.

Walton (1978: 12) en un artículo titulado "¿Cuán alejados están los mundos ficticios del real?": por qué razón personajes imaginarios hacen que personas reales lloren, ríen, pierdan el sueño o la paz de espíritu. El texto mimético o realista, como escribe Christopher Prendergast (1986: 61), entreteje el orden de la ficción con el orden de los hechos, y de este modo asegura el buen resultado del proceso de reconocimiento por el cual el lector conecta el mundo producido por el texto con el mundo del cual él mismo tiene conocimiento directo o indirecto.

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la *fenomenología*, que no concibe una obra de arte literario en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una *pragmática* que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva, y representa una de las manifestaciones más conspicuas del "principio de cooperación" formulado por H. P. Grice (1975: 41-58) que Teun A. Van Dijk leyó como trabajo inédito (1976: 44) y posteriormente Jon-K. Adams (1985: 44) aplicadría ya al campo específico de la ficción literaria.

El pacto de ficción, la voluntaria suspensión del descreimiento instaurada por la *epojé* literaria, responde a ese principio cooperativo, como también la proyección del EFR –el campo de referencia externo– sobre el IFR –“Internal Field of Referente”– textual, y algo que tiene que ver con una de las características que la fenomenología supo descubrir en la obra de arte literaria: su condición esencialmente esquemática.

Pero es por ese mismo impulso de cooperación por el que el lector tiende a acercar el mundo intensional del texto al suyo propio, al referente puramente extensional. Grice añade que en la comunicación lingüística estándar todos los agentes esperan los unos de los otros una conducta racional, seria y colaborante; traducido a nuestro argumento, esto equivaldría a una asunción espontánea y natural por parte del lector de la seriedad de lo escrito en la obra, que aunque ficticio –o incluso fantástico– en su origen se prestaría a una decodificación realista. Esta consistiría en la tarea hermenéutica de dotar de sentido real al texto iluminando su IFR inmanente desde el EFR, que es tanto como la visión y la interpretación de la realidad múltiple y variopinta de cada uno de los lectores (Cfr. J. Taléns, 1986: 15).

En suma: como la obra de arte literaria es una entidad de estructura sumamente compleja, su actualización implica múltiples actos de consciencia. Los más elementales son los de percepción de los signos lingüísticos (sonidos, palabras, formaciones de orden superior...), a los que se yuxtapone la aprehensión de las significaciones en ellos fundamentadas. Finalmente, sobrevienen los actos de intuición imaginativa de las objetividades y las situaciones representadas que desde el texto se erigen en un universo *de* y *para* el lector. De ahí, aduce convincentemente Roman Ingarden (1931: § 62), que en los actos concretizadores apartemos de nuestra consciencia todo influjo perturbador, reprimiendo todas aquellas vivencias y estados psíquicos propios de nuestra vida como si necesitásemos cegarnos y ensordecernos hacia todo lo que venga del mundo real.

Y concluye el filósofo polaco con una reflexión muy oportuna, porque nos permitirá retomar la argumentación que desarrollábamos a partir de las teorías de los mundos posibles y los campos de referencia: la obra de arte

literaria es "un verdadero milagro" ("ein Wahres Wunder") porque, poseyendo una existencia apenas ontológicamente heterónoma que la hace depender por completo de sus potenciales lectores; porque sufriendo pasivamente todas las operaciones que sobre ella realizamos, provoca sin embargo en nosotros importantes efectos y modificaciones en nuestra vida, al liberarla y elevarla de las banalidades de la cotidianidad.

No hemos podido sino resumir una teoría tan completa y compleja, expresada además frecuentemente en un lenguaje dificultoso por su abstracción, pero resultaba imprescindible hacerlo para mostrar la raigambre fenomenológica del eficaz instrumento que Benjamin Harshaw (Hrushovski) nos presta para la revisión pragmática del realismo literario. En efecto, dejando al margen los dos planos lingüísticos, que se dan obviamente por supuestos en el trabajo de este último teórico, nos parece muy clara la correspondencia entre su "Internal Field of Reference" (IFR) y los estratos ingardinianos de la objetividades representadas y los aspectos bajo los que se representan, mientras que su condición esquemática, que reclama una actuación cooperativa por parte del lector, así como la proyección intencional que sobre el texto en su conjunto polifónico ha de hacerse, nos remiten asimismo inequívocamente al complementario "External Field of Reference" (EFR) de Harshaw.

En todo caso, nos hemos ido aproximando a una formulación teórica de este tenor: el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector – cada lector– aporta sobre un mundo intensional que el texto sugiere. Por eso Paul Ricoeur (1981), en su interpretación de la *mimesis* a la que hemos hecho referencia ya, subraya su identidad –reforzada por el mismo sufijo– con

poiesis y con *praxis*, que le dan un sentido de referencia productiva al mundo, y no reduplicativa del mismo (Cfr. también Prendergast, 1986: 234-238. Y, por supuesto, P. Ricoeur, 1983).

La defensa, inexcusable, de la autonomía del universo intensional no exige, empero, la negación de que la literatura habla de la realidad a sus destinatarios o, por decirlo de otra forma, que los lectores hacen hablar de su realidad a la literatura. No es por completo rechazable tampoco desde este planteamiento la perspectiva del autor, que cuando se erige en *prima ratio* del realismo da lugar a la falacia genética.

Pero es un hecho que la intencionalidad del receptor (y su EFR) pueden coincidir con la del que ha creado el texto y el IFR que integra. Susana Reisz (1979: 144) lo ha visto y formulado claramente: Esto "solo está garantizado cuando el receptor –ya sea porque es coetáneo y miembro de la misma comunidad cultural del productor, ya sea por haber realizado un esfuerzo por acortar la distancia hermenéutica que lo aparta de él– está en condiciones de manejar una noción de realidad análoga a la del productor y dispone de una competencia literaria que le permite reconocer la ficción como tal así como la poética particular en que ella se sustenta, y, consecuentemente, efectuar de modo cointencional las modificaciones intencionales realizadas por el productor exactamente en los términos por él propuestos".

Esa cointencionalidad, perfectamente aceptable como posible, es no obstante mucho menos común que la que suele actuar con la mayoría de los textos actualizados en clave realista: la intencionalidad exclusiva del lector, porque, como hemos tenido oportunidad de sugerir ya, la del autor por si sola no es determinante en este sentido.

Y como tantas otras cosas más –casi todo en teoría literaria–, semejante hipótesis está ya presente en la *Poética* (1448b 12-19) de Aristóteles cuando el Estagirita pondera como una de las gratificaciones que la imitación produce la del reconocimiento, siempre, claro es, que hayamos experimentado previamente a título personal la realidad que el texto mimético nos sugiere y ahora proyectemos sobre él: "Por eso, en efecto, disfrutaban [no solo los filósofos sino los hombres en general] viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que este es aquel; pues si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna cosa semejante" (Aristóteles, 1974: 136). ¿Se podría hablar, a este respecto, de una auténtica “catarsis de la verosimilitud”? Efecto que, por cierto, no debería darse ante las creaciones de la llamada “realidad virtual”, en las que el receptor sabe de antemano que no hay un campo de referencia externo al que remitir el mundo interno de semejantes productos, pues la virtualidad que los caracteriza es tanto como simulacro, pura artificiosidad.

En la epistemología fenomenológica del Ingarden es capital la distinción entre la obra como objeto artístico –o texto en estado potencial– y la obra como objeto estético (1968: § 26), es decir, plenamente actualizado mediante la cooperación lectora que resuelve sus indeterminaciones y subsana su esquematismo. Consecuentemente, por valores artísticos entiende el filósofo polaco aquellos que pertenecen al texto "inerte", por decirlo de algún modo, y por valores estéticos los que se revelan mediante una actualización conveniente. A tal fin el texto "instruye" a su destinatario, pero la forma de esta instrucción no es siempre exacta y libre de ambigüedades (Ingarden, 1968: 252), hasta el extremo de que no se puedan dar dos actualizaciones

idénticas de una misma obra –incluso si corresponden a un mismo lector–, ni que ninguna de ellas en cuanto objetos estéticos coincida exactamente con el "objeto artístico" que las inspira.

En el proceso de aprehensión de la obra de arte literaria, que experimenta considerables modificaciones según el género, normalmente –como ya hemos tenido la oportunidad de comentar– el estrato de las formaciones fónicas queda subsumido en el estrato semántico, que es asimilado por el lector sin excesivas dificultades si su competencia lingüística es la obligada. Desde él, sin embargo, comienza la difícil tarea de proyectar intencionalmente las objetividades y aspectos que constituyen el mundo de la obra y que centran preferentemente la atención de los lectores. Su carácter esquemático da lugar a las diferencias de actualización que alejan una lectura de otra, algo que ya estaba en la mente de Lázaro de Tormes cuando se decidía a contarnos su vida, "pues podría ser que alguno que la lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite". La diferencia fundamental entre una obra de arte literaria y sus concretizaciones es que en éstas se actualizan sus elementos potenciales y se completan las lagunas de indeterminación (Ingarden, 1968: 241).

Solo un lector suspicaz, obsesivamente precavido contra las falacias intencional y afectiva, atento tan solo al artificio artístico, hace una actualización deliberadamente antirrealista de la obra de arte literaria, ejecuta una "metalectura". Aquel otro que desde un conocimiento de los principios del fenómeno literario no menos riguroso y exhaustivo está dispuesto a aprehender la obra no solo como "objeto artístico" sino también como "objeto estético", al aceptar la *epojé* o suspensión voluntaria del descreimiento se embarca en un contrato o convención que le llevará a proyectar su propia

experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, y a producir por ende el "realismo intencional".

En cuanto al lector "normal", el proceso de actualización realista intencional es espontáneo. El propio poder de la enunciación escrita y, adicionalmente, de la letra impresa sugiere cierta forma de veracidad que estimula la intencionalidad realista, de lo que también trata Levin (1972: 248-251). Como Siegfried J. Schmidt (1976: 170-173) apunta, para un lector normal la historia de un "Conde de X" aparecida en un periódico es no de otro modo fictiva que la historia de Madame Bovary, porque la forma de construir el mundo ficticio que la obra propone exige una comparación permanente entre el estatuto modal del mundo propio del texto con el sistema del mundo en nuestra experiencia normal, "our normal world system of experience" (Schmidt, 1976: 165).

A propósito, precisamente, de la novela de Cervantes Nelson Goodman (1983: 271-172) –un seguidor de las tesis convencionalistas del arte inspiradas por Ernst H. Gombrich– escribe que, tomado literalmente, *Don Quijote* no describe a nadie en concreto, pues nunca existió semejante "Man of La Mancha", pero metafóricamente el Caballero de la Triste Figura habla de muchos de nosotros que peleamos contra molinos de viento (contra *windmills*; o contra *windbags*, contra los charlatanes). Una alegoría fantástica, incluso una narración personal ficticia y no realista si la leemos en su literalidad, puede convertirse en real tomada como metáfora. Todo se basa, pues, en la intencionalidad del lector. Cuando esta es de signo positivo de cara al fenómeno que estudiamos, la escritura sugiere la realidad de lo que presenta, pues la crea como tal realidad. Y el que lee lo acepta así aportando su propio referente. En otro lugar, y parafraseando a Götz Wienold, Siegfried J. Schmidt

(1978) lo afirma claramente: la cuestión de la referencia no apunta tanto a la combinación del texto con la realidad, sino más bien a cómo los lectores se sirven de los textos para hacer enunciados sobre su propia realidad. He ahí una ajustada caracterización del "realismo intencional".

Pero sin duda el ejemplo más pertinente, llegados a este punto, es el que nos proporciona la primera novelita moderna de título apócrifo y autor anónimo, *La vida del Lazarillo de Tormes*, y de sus fortunas y adversidades, sobre todo a la luz de las últimas investigaciones sobre ella realizadas por Francisco Rico (1988). A este respecto, Rosa Navarro (2003) viene defendiendo reiteradamente la paternidad del *Lazarillo de Tormes* a favor del secretario de cartas latinas del Emperador Alfonso de Valdés, que falleció, por cierto en 1532. Mas el hecho de la circulación del texto sin ninguna atribución autorial desde el principio de carrera en la estampa –cuyos primeros testimonios han llegados a nosotros con la fecha de 1554– mantiene perfectamente válidas las argumentaciones en beneficio de la teoría del realismo intencional.

Los primeros lectores de esta obrita, que con mucha probabilidad empezó a circular hacia 1552 o 1553, si no antes, asiduos de los libros caballerescos y de otras estilizadas fantasías como las pastoriles y sentimentales, la recibieron como una historia cabal, pues en su horizonte de expectativas no había nada semejante que se admitiera al margen del estatuto de la veracidad. El magistral escritor que la produjo aprovechó la imprevisibilidad de su relato en cuanto texto de ficción para presentarlo "como si se tratara de la obra auténtica de un auténtico Lázaro de Tormes. No simplemente un relato verosímil, insisto, sino verdadero. No realista: real" (Rico, 1988: 154).

Para ello, el autor muestra una extraordinaria habilidad compositiva, fundamentada inicialmente en algo que ya Américo Castro había destacado al afirmar que en el Lazarillo de Tormes el anonimato es solidario de la autobiografía. En efecto, para preservar toda la fuerza veredictiva de ese acto de lenguaje que es la carta, el escritor se esfuma dejando como único sujeto de la enunciación al propio protagonista de la historia. Se aprovecha, por lo demás, de aquella auténtica pasión generalizada que hacia 1500 era, en toda Europa, escribir "cartas mensajeras". Pero, como puntualiza el propio Rico (1988: 155), "las cartas eran de suyo una variedad expresiva reservada para la narración de hechos reales, y el embozo de carta, por tanto, garantizaba al Lazarillo una inicial presunción de veracidad". Roger Chartier (1993: 208 y siguientes) ha estudiado, por su parte, un proceso semejante de mixtificación en el caso de un género muy popular en Francia, el de los llamados "ocasionales", textos sobre sucesos escritos para ser pregonados en las calles de las ciudades por los "portacestos" o "merceros", o para llamar la atención de los lectores en los mostradores de las librerías. Las estrategias propias del género, en particular las concreciones referenciales al espacio y el tiempo y la precisión onomástica y topográfica, así como un detallismo generalizado, no impiden su utilización para narrar hechos totalmente ficticios, como ocurre en el "Discurso milagroso y verdadero ocurrido en la persona de una muchacha llamada Anne Belthumier, sirvienta en la hostelería de Port d'Estain, en Mont-Fort, entre Nantes y Rennes en Bretaña", "ocasional" atribuido a Douai que Chartier edita y analiza.

No me conviene por igual otra de las perspicaces interpretaciones de Francisco Rico: la de que el anónimo autor del Lazarillo aspiraba a hacer al lector víctima de una superchería. Muy al contrario, de acuerdo con nuestra

teorización, lo que hace es darle al destinatario lo que precisamente éste quiere, pues la lectura intencionalmente realista es la respuesta natural, y no obligada, o, al menos, pactada en el contrato narrativo implícito en toda novela. No hay engaño cuando la víctima está ávida de dejarse engañar y, en todo caso, puede por su cuenta y riesgo hacer del texto leído una hermenéutica completamente realista, para lo que el *Lazarillo* le da el máximo de facilidades, sobre todo si tenemos en cuenta lo que era el contexto natural en el momento de su publicación.

Añádase a todo ello, y Francisco Rico bien que nos lo hace notar, el efecto veredictor de la tinta impresa, muy poderoso por aquel entonces, cuando aún la Galaxia Gutenberg comenzaba el segundo siglo de su trayectoria, trascendental para el desarrollo de la Humanidad, efecto nunca amortiguado del todo, pues aún hoy en día lo conserva, y los periódicos nos parecen a veces más creadores de la realidad que transcritores de ella. No cabe duda de que en aquellos momentos augurales de la modernidad, "la ilusión de estar ante una realidad cabal, sin mediaciones de ninguna clase, nunca -nunca- se había dado en los términos rotundos del *Lazarillo*. En teoría –concluye Rico (1988: 159)– el *Lazarillo* no narra una historia real: es una historia real, el acto lingüístico real de un individuo real –que a veces dice la verdad y a veces miente–."

Es de lamentar que Erich Auerbach desconociera la novelita española de hacia 1550, por lo que en su magna obra sobre la representación de la realidad en la literatura occidental se centra exclusivamente, y con escaso acierto crítico, en *El Quijote*. Y es doblemente decepcionante su ignorancia porque al acabar un capítulo sobre Shakespeare y antes de comenzar el de Cervantes, Auerbach apunta una tesis que se compadece a la perfección con lo que el

Lazarillo de Tormes representa.

Viene a decirnos allí que el realismo español es más popular que el realismo inglés coetáneo porque “nos presenta en general mucha más realidad contemporánea corriente”, pese a lo cual, paradójicamente, Auerbach concluye que la Literatura española del Siglo de Oro “no tiene mucha significación en la historia de la conquista literaria de la realidad moderna” (Auerbach, 1946: 312). En todo caso, mucho menos que Shakespeare, Dante, Rabelais o Montaigne. Para llegar a semejante conclusión recurre, sobre todo, a Cervantes y a la comedia nueva de Lope y Calderón. Pero ignora la clave del *Lazarillo de Tormes*, imprescindible no solo para fundamentar sus tesis, sino para comprender rectamente el propio *Quijote*.

El más decidido valedor del realismo del *Lazarillo de Tormes* ha sido Dámaso Alonso, que relaciona este asunto, como hemos mencionado ya, con la invención en España de la novela moderna. A lo largo de varios estudios, reunidos finalmente en el tomo VIII de sus *Obras Completas*, aquel gran maestro de nuestra Filología traza la historia de “los tanteos españoles en búsqueda de la novela, cuando aún no hay novela en Europa” (D. Alonso, 1985: 484), sellados con otros tantos fracasos: las llamadas novelas caballerescas, pastoril, morisca o sentimental. Y en medio de ese fracaso surge, como un milagro, un librito magro en páginas y lleno de aparentes insustancialidades cotidianas. Su protagonista, su héroe, no es un gran personaje, sino un individuo vulgar y miserable. Pero la novelita representa “la elevación a arte del interés renacentista por todo lo vital humano” (D. Alonso, 1985: 487).

Dámaso Alonso no rehusó, incluso, la polémica en su intento de

reivindicar para *El Lazarillo de Tormes* la condición de “primera novela realista que se publica en el mundo” (1985: 567). Contradijo para ello las tesis de Marcel Bataillon y Ángel González Palencia, que, a fuerza de descubrir reiteradas fuentes folclóricas en los distintos episodios de la novelita, se habían visto obligados a negar su posible realismo. Si casi todo lo que le sucede a su protagonista es documentable desde diversas tradiciones, todas ellas muy populares, la historia de Lázaro de Tormes pasaría a convertirse en una especie de centón, mejor o peor enhebrado, de facecias, episodios, motivos o burlas que no remiten a otra realidad que a la de los repertorios donde figuran reseñados.

Independientemente de que Fernando Lázaro Carreter (1972), aplicando los criterios del formalismo estructuralista, ofreciese el sentido cabal de la novelita precisamente a partir de su construcción, el error de negar aquí el realismo nace de un concepto muy limitado del mismo. Cuando Marcel Bataillon desacredita toda interpretación “ingenuamente realista” del *Lazarillo* por el mero hecho de que el autor se sirviese profusamente de material folclórico y el propio Lázaro fuese una figura característica, evangélica y asociada a los ciegos, está incurriendo en la poco sutil concepción del “realismo genético”.

Dámaso Alonso denunció también, a propósito del *Lazarillo*, esa “noción elemental, simplicista, y ciertamente sorprendente, de lo que es realismo” (D. Alonso, 1985: 569). En términos que hay que relacionar con la fundamentación fenomenológica de su teoría literaria, reivindica la independencia de la obra creada en relación a lo que fue su origen, así como la importancia decisiva que para su vigencia tiene el encuentro con el público. Para Dámaso Alonso, “la función de la obra literaria se cumple con una

iluminación súbita del alma del lector” (D. Alonso, 1985: 568), y por ello una obra cualquiera será realista no porque exista una realidad empírica que reproduzca fielmente, sino por su capacidad de suscitar en la mente del lector una intuición, una imagen que le convenza de que “es o puede ser el auténtico correlato de una realidad concreta existente” (D. Alonso, 1985: 569).

El realismo intencional en lo que a *El Lazarillo de Tormes* se refiere se plasmaba, para Dámaso Alonso, sobre todo en la psicología. El gran hallazgo del autor reside en entroncar el “realismo de las almas” con la narración novelesca: “Es un realismo psicológico –escribe Dámaso, 1985: 487–; trabaja sobre el alma humana, describiéndola por medio del su propio lenguaje”.

Pero no solo en ese “delicadísimo análisis de procesos psicológicos” hace radicar Dámaso Alonso el éxito internacional que enseguida obtuvo, traducciones incluidas, *El Lazarillo de Tormes*, y que desafortunadamente no cuajó después en un reconocimiento parejo por parte de los críticos e historiadores de la literatura, tal y como comprobamos en el caso de Auerbach. Destaca también que con esta obrita “es la primera vez que en novela encontramos un ejemplo de lo que podemos llamar un carácter mixto o entreverado” (D. Alonso, 1985: 589) genialmente plasmado en don Quijote. Lázaro es a la vez un ser humano amable y un rufián, se granjea nuestra piedad aunque el crítico no dude en calificarlo también de grotesco. Conoce el mundo de los ideales y el honor, y no duda en ridiculizar estos valores en la figura, de nuevo grotesca y admirable, del escudero toledano. Él mismo manifiesta cínicamente que está “en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna”, con “paz en mi casa”, porque habiendo determinado “de arrimarme a los buenos”, en especial al Arcipreste de San Salvador, cuyos vinos pregona y con cuya antigua criada se ha casado, está dispuesto a cerrar

los ojos ante la evidencia del abarraganamiento y a jurar “sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo”.

Mejor suerte que *El Lazarillo de Tormes* tendrá, con Auerbach y otras autoridades del comparatismo internacional, *El Quijote*, que sí será reconocido universalmente como el comienzo del moderno realismo novelístico. Pero Cervantes no es más que el verdadero heredero, para Dámaso Alonso, del genial descubrimiento que *El Lazarillo* aportó a las letras universales con el esquematismo que le permitían sus limitadas páginas. El escritor alcalaíno puede, así, completar el “realismo de las almas” con el “realismo de las cosas” que en la novelita de hacia 1550 le parecía ausente al propio Dámaso Alonso.

Cierto es que el genial autor del *Lazarillo* no se entretiene en prolijas descripciones. No había espacio textual para ello, y semejante morosidad contravendría el decoro de lo que, en definitiva, no se presenta sino como una “carta de relación”. Pero aunque no se pueda hablar aquí de esa “evidencia documental” que Dámaso Alonso le atribuye a Cervantes antes que a Daniel Defoe, sí que es plausible reconocer en *El Lazarillo de Tormes* una cierta “evidencia onomástico-toponímica” que, con gran economía de medios y contando con la cooperación del lector, pone escenario preciso a los avatares vitales y a la evolución psicológica consiguiente del protagonista y narrador: desde el Tomé González y la Antona Pérez, naturales de Tejares, padres de un vástago nacido dentro del mismo río Tormes, del que tomaría su sobrenombre, hasta el Toledo del escudero tronado y del Arcipreste de San Salvador, pasando por el Almorox de las uvas, la Escalona de la longaniza, la Maqueda del clérigo, o el lugar de la Sagra donde predica su mercancía el buldero.

Y decimos “evidencia onomástico-toponímica” por vincular la voluntad estilística del narrador para producir un “efecto de realidad” con la figura retórica de la *evidentia* o *demonstratio*, consistente en la representación viva y detallada de una realidad como si se la pusiese ante los ojos del lector, estrategia fundamental para la descripción de la novela y, sobre todo, para la configuración desde el texto de un “lector implícito” proclive a la intencionalidad realista, de lo que nos ocuparemos en el capítulo final del presente libro. En *El Lazarillo de Tormes* se logra el mismo efecto simplemente poniendo en juego, a partir de los nombres precisos de los lugares, a modo de esquema, la cooperación activa de los lectores, del mismo modo que Francisco García Lorca (1984), otro de los críticos españoles que dieron respuesta a Auerbach con sus trabajos sobre el realismo de *El Quijote*, puso en claro en varias oportunidades la “poética cascada de nombres” (F. García Lorca, 1984: 192), la “verdadera catarata de nombres” (1984: 111) con que Cervantes suele adobar los episodios más comprometidos de su novela.

Asimismo, en contra de la consideración, bastante generalizada, de que la poesía es un género escasamente mimético, y por ello poco o nada realista, el poema, por su carácter concentrado y esencial, no descriptivo ni ampliamente expandido, obvia el escollo del esquematismo de toda obra de arte literaria y logra transmitir una emoción simple y en grado de suma pureza, proyectada intencionalmente por el poeta desde su experiencia (o desde su imaginación de una experiencia) a las palabras, y recreada cointencionalmente por el lector desde sus propias vivencias gracias a la asunción íntima del mensaje verbal. En la teoría poética de Paul Valéry se encuentra implícitamente el reconocimiento de esta forma de realismo intencional.

Efectivamente, realismo es igual a donación de sentido realista a un texto

del que se hace una hermenéutica de integración desde el horizonte referencial proporcionado por la experiencia del mundo que cada lector posea. La comprensión, nos ilustra Gadamer (1965:414), es una forma de efecto, y sobre todo, incluye en su esquema una fase muy importante para la hermenéutica jurídica y teológica, pero también para nuestro realismo intencional: lo que tradicionalmente se denominaba "subtilitas applicandi", con que se culminaba la "subtilitas intelligendi" y la "subtilitas explicandi", o fases propiamente interpretativas.

Para el autor de *Warheit und Methode*, el componente cognoscitivo de la lectura literaria (es decir, de obras de ficción) es fundamental, y no solo se limita a un reconocimiento: "Por el contrario, la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido" (1965: 158).

El "realismo intencional" como resultado de las actualizaciones 'naturales' –'estéticas', diría Ingarden– de la literatura se puede identificar con lo que, no sin cierto matiz peyorativo, Karlheinz Stierle (1979: 301) denomina "recepción cuasi pragmática", a medio camino, pues, entre lo que algunos semióticos como Götz Wienold consideran la recepción literaria y la recepción pragmática propiamente dicha (esta última acepta el contenido del texto como una instrucción aplicable al mundo exterior). El propio Roman Ingarden (1961-1962: 282-283), en sus poco conocidos comentarios a la *Poética* de Aritóteles discrepaba de quienes entienden la mimesis como mera copia, y no como producción de un mundo "cuasi-real" dotado de "consistencia objetiva" (*gegenständliche Kensequenz*) ante sus receptores.

Stierle (1979: 313) parte de la consideración que hemos hecho nuestra de

que lo ficticio (y el IFR) y lo real (y el EFR) se interrelacionan de manera que lo uno actúa como horizonte de lo otro, sin perjuicio de que la característica esencial del texto literario sea la de una serie de aserciones no verificables. Pero –añadamos por nuestra parte– el lector no desea tal verificación, ni podría alcanzarla, como tampoco en gran número de las situaciones comunicativas en las que participa, en donde aquello –la constatación verificadora– se da por supuesto en virtud de la cooperación de que nos ilustra H. P. Grice (1975). Para Stierle, el texto de ficción se borra en beneficio de un allende textual, de una ilusión que el receptor, por impulso del texto, produce por si mismo. La ilusión como resultado de la recepción cuasi pragmática de la ficción, es un fuera-de-texto comparable al de la recepción pragmática.

Esta lectura cuasi pragmática es la propia del realismo intencional. Todo comienza por la *epojé* del pacto de ficción, con la "voluntaria suspensión del descreimiento". Luego viene un proceso de creciente intensidad por el que el mundo representado nos interesa, nos identificamos con los personajes –si el texto es narrativo (novelístico o teatral)– o con el enunciador lírico y sus afecciones internas, al mismo tiempo que dejamos de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión, aun experimentándola tal y como lo hacemos gracias a él (si el discurso no es, como diría Gadamer, "eminente", todo fracasa). Y por último, no regresamos a la actitud epistemológica anterior a nuestra voluntaria *epojé*. La virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. Realista, en una palabra.

Ahí está la verdad de la literatura que es, como Pablo Picasso decía del

arte en general, "una mentira que nos hace caer en la cuenta de la verdad" (la cita, en Harry Levin, 1963: 39). Una verdad que no para ser admitida nos exige renunciar a la consciencia de la autonomía del texto artístico, como constructo, frente a toda realidad previa y a las intenciones de su autor. Es en nosotros, sus lectores, donde al apropiárnosla como objeto estético pleno, actualizado, surge el realismo por virtud de esa *epojé* no reintegrada que la fenomenología de Husserl puede justificar con facilidad.

Por virtud de esa suspensión del descreimiento que da paso, sin solución de continuidad, al entusiasmo de la epifanía.

Mas para esa superación del escepticismo de partida es imprescindible que el texto esté dotado de una configuración formalmente lograda. En definitiva, si no se puede concebir un texto plenamente realizado sin lectura, tampoco ésta tiene sentido *in vacuum*. Quienes tratan de contraponer la teoría formalista de la literatura y la "Estética de la recepción" lo olvidan frecuentemente, y olvidan también que el fundamento fenomenológico de esta última fue compartido por los formalistas rusos, fervientes alumnos de un discípulo de Husserl. Y para el logro de aquella configuración formal pertinente es fundamental el acierto del autor en lo que se refiere al llamado "lector implícito".

Efectivamente, esta figura textual, cuyos orígenes están en el "autor implícito" de Wayne C. Booth y fue luego desarrollada por Wolfgang Iser (1976) en el plano teórico, es sin duda uno de los instrumentos fundamentales en la motivación de la respuesta lectora en un sentido realista, aspecto en el que el profesor de Constanza no repara, así como tampoco en trascender sus formulaciones teóricas hacia una cierta contrastación empírica de las mismas.

Si para Iser (1976: 9) un significado debe claramente ser el producto de una interacción entre las señales del texto y los actos de comprensión del lector, el "lector implícito" del que nos habla constituye una de esas "señales textuales", pero su incidencia sobre actos concretos de comprensión por parte de lectores particulares queda por completo obviada en su teoría.

Se puede achacar a la teoría de Iser (1972: XII) cierta indeterminación entre lo intrínseco inmanente y la fenomenología de la lectura, presente ya en la propia definición que nos da del lector implícito como una estructura que "incorporates both the prestructuring of the potential meaning of the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process". Su lector implícito es, así, tanto una instancia de recepción ínsita del texto como la actualización fenoménica del mismo a través de un acto de lectura.

Esa ambigüedad se resolvería distinguiendo claramente entre lo uno y lo otro. El lector implícito sería, de tal manera, un conjunto de formas presentes –y por ello identificables por un análisis intrínseco– en el texto, y luego existe la posibilidad de registrar mediante procedimientos empíricos del tipo del "arquitector" de Riffaterre cómo aquellas formas operan incidiendo sobre la conducta de los lectores en un sentido o en otro.

Uno de los elementos determinantes para la productividad realista de un texto narrativo es la configuración dentro de él de un "lector implícito" también realista, pues novela realista será la que ponga en juego todos los mecanismos de control interno –textual– de la respuesta para inducirla en aquella dirección y con aquel sentido. Bien entendido, claro es, que por muy poderosa que sea la voluntad textual de ejercer ese control siempre será, sin

embargo, muy elevado el margen de discrecionalidad hermenéutica que cada lector o "comunidad interpretativa" pueda ejercer sobre él.

Puede ser útil, a estos efectos, la distinción fundamental (Villanueva, 1984: 344-348) entre un "lector representado" frente al "no representado", y por tanto implícito, en la que ya se fijó asimismo Tzvetan Todorov (1978: 57) cuando, refiriéndose al "narrador representado", añade: "le rôle du lecteur, la plupart du temps, ne reste pas implicite mais se trouve représenté dans le texte même, sous les traits d'un personnage témoin".

Efectivamente, en la retórica narrativa de todas las épocas ha entrado el juego dialógico entre el narrador o autor implícito y un lector con el que aquella o aquellas dos voces mantienen una comunicación que puede adquirir un sinfín de matices, y responder a multitud de objetivos funcionales. Frente a él, el lector implícito no representado es una instancia más profunda, consistente en ese espacio de actividad que debe ser ocupado para que la actualización del texto se produzca cabalmente, ese "insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale" como lo caracteriza Umberto Eco (1979: 62). Porque esta figura de la que tratamos equivale no solo al "Lettore Modello" de este último y al "Implizite Leser" de Wolfgang Iser, sino también, como justifiqué en el trabajo antes citado, al "mock reader" de Walter Gibson, el "informed reader" de Stanley E. Fish, y el "interdierte Leser" de Erwin Wolf. Se trata, ciertamente, de un lector implícito, ficticio, competente, programado y modélico que tiene su fundamento en el carácter esquemático del texto literario, pues la obra no solo contiene indicaciones explícitas de cómo ha de ser leída, sino que con aquello que le falta –sus lagunas, sus indeterminaciones–, está provocando respuestas cooperativas de

su destinatario. Lo uno y lo otro configuran ese *lector implícito no representado* de que hablamos, y en él reside una de las dos claves para la comprensión de la productividad realista, del "realismo intencional".

No pretenderemos, pues, analizar cómo los signos imitan, representan o reproducen la realidad del autor, sino cómo pueden engendrar en los receptores empíricos, mediante la configuración textual de un específico "lector implícito no representado", un efecto de reconocimiento intencional de su propia realidad.

Esta última es la forma más congruente con nuestros planteamientos para una expresión francesa, "l'effet de réel", que se ha difundido profusamente desde un corto pero iluminador trabajo de Roland Barthes (1968), pero que procede –como hace notar Philippe Hamon (1973) en otra aportación sustancial– del conocido ensayo de Champfleury *Le Réalisme*, de 1857. Pues nos interesa el realismo no desde el punto de vista de la fidelidad genética de lo que el texto diga o describa en relación al referente de su autor, sino desde el de cómo sus formas inducen una respuesta realista por parte del lector, cómo pueden suscitar en él ese efecto. La determinación de los resultados objetivos en la fase terminal de dicho proceso es la tarea que quedaría encomendada a una teoría empírica del realismo literario, basada en la objetivación mediante encuestas u otros procedimientos similares de las lecturas efectivamente realizadas.

A falta de los resultados que cabe esperar de esa teoría empírica, experimentaremos esa relación dialógica entre texto y respuesta del lector a través de las propias reacciones del crítico que se desdobra, por así decirlo, para poder registrar simultáneamente su comportamiento ante el texto como

tal lector, según hemos apuntado ya. Otra obra fundamental en el mismo sentido es la de Charles Grivel *Production de l'interêt romanesque* (1973 y 1973b), que abstrae, como también ocurre en el artículo de Hamon antes citado, una teoría del realismo a partir de un *corpus* muy amplio de textos franceses decimonónicos, si bien nos será de menor utilidad esta sólida fundamentación en la práctica literaria que su propio contenido teórico.

Para Grivel “el texto es su efecto, su efecto lo contiene (...) el texto se mide por su actividad, por lo que él es susceptible de producir , porque “el texto engendra su lectura (...) el texto impone la (las) lectura (s) correcta(s) que es (son) susceptible(s) de ser hechas a partir de él”, a cuyo fin existe, como "rôle du roman", "*le lecteur, prévu par le texte*" (1973: 96), es decir, nuestro "lector implícito no representado". Una expresión más de lo que Manfred Naumann denominaba "Rezeptionsvorgabe", "prefiguración estructurada" (Cfr. W. Iser, 1976: 36).

Sigue siendo, pues, plenamente válida aquella caracterización del realismo como un principio dinámico en el seno de la serie literaria propuesta por Fernando Lázaro Carreter (1969: 141), pues en gran medida depende del hallazgo por parte de los escritores de nuevas técnicas para producir una lectura realista entre sus destinatarios contemporáneos. Si el escritor asume que el realismo es un efecto que se habrá de inducir en los lectores mediante una prefiguración *ad hoc*, que vendría dada por el "lector implícito no representado", el hecho de que los horizontes de expectativa de la audiencia cambien con relativa rapidez impone la búsqueda de nuevas posibilidades estilísticas y compositivas. De ahí el continuo dinamismo de formas que provoca el "efecto de realidad".

Aun aceptando que el realismo no se fundamenta necesariamente en propiedades formales determinadas –como tampoco la literariedad ha podido ser "aislada" de la misma forma, es decir, por rasgos de lengua exclusivos–, lo que sí cabe investigar es cuáles sean las formas que, sin reproducir, por supuesto, la realidad mejor que otras, estimulan sin embargo más intensamente una actualización realista del texto al que pertenecen. Nos situaremos así del lado de una poética de la productividad realista, no del realismo mimético o de génesis. Y al igual que Riffaterre identifica mediante su herramienta teórico-crítica del "archilector" aquellos hechos lingüísticos que se imponen a la atención del destinatario como auténticas unidades estilísticas, podríamos determinar empíricamente qué unidades formales actúan sobre el público produciendo intencionalidad realista. Para ello conviene aprovechar el concepto, acuñado por Itamar Even-Zohar (1985), de *realemas*, que él entiende como el conjunto de elementos, tanto de forma como de contenido, susceptibles de ser clasificados en repertorios específicos para cada cultura, que efectivamente producen realismo literario.

Cabe, por lo tanto, elaborar repertorios de formas "realistas" como se suele hacer ya desde antiguo, porque las mismas no lo son porque reproduzcan fielmente la realidad en cuanto conectan directamente el discurso con el referente, sino por cómo configuran un "lector implícito no representado" que lleva al lector empírico hacia el "realismo intencional". Ese tipo de trabajo de descripción y clasificación de formas nos es útil; basta, simplemente, con invertir la orientación de su estudio: no del referente al texto, sino de éste al lector y su contexto. Llegaríamos así a establecer un modelo teórico con las reglas y requisitos mínimos para que un discurso se acreditara como generador de una lectura realista (Tarrío, 1979: 216).

Tal modelo se encuentra ya en la Retórica, y no muy lejos de nuestros presupuestos, pues como Grivel (1973: 29) recuerda, "toda Retórica es Retórica del efecto". La intención mimética era, para los retóricos, fundamental para la adscripción de un *opus* a la poesía (a la literatura, diríamos nosotros), pues falta en el discurso forense y en el deliberativo. El objeto de la imitación es la realidad de la vida, que se condensa en el *opus* como auténtico *mimema*, gracias al principio de la totalidad instantánea y esencial o *kazolou* (sería muy interesante relacionar viejos principios como éste con concepciones modernas como la marxista de lo típico, lo particular – "das Besondere"– donde coinciden lo individual y lo general, que hacen surgir la esencia –"das Wesen"– total de la realidad representada).

A tal fin existen procedimientos concretos (Cfr. Heinrich Lausberg, 1960: 11, 445-449) como la *sermocinatio*, la *laus*, la *descriptio*, la *factio personae*, la *metaphora*, la *allegoria* y, muy destacadamente, la *evidentia* –la *hypotíposis* de los griegos–, término este con el que, según Quintiliano, Celso designó a una figura básica para todo "effet de réel" consistente en poner delante de los ojos del lector –si ello fuera posible– las cosas o los sucesos, con todo detalle, como si los contemplásemos. En el programa de actuación de un discurso realista ocupa un lugar destacado el convencimiento de que el mundo es descriptible, accesible a la denominación de todos sus componentes, incluso los más puntuales, que son recogidos con el detallismo característico de tal literatura, en el que hace recaer Roland Barthes (1968) gran parte de su efectividad.

Existe, en la teoría de la descripción de Hamon (1972: 467), un punto de singular interés desde la perspectiva de la recepción inmanente y la posible contrastación empírica de la misma a posteriori. Se trata de la tesis de que la

descripción debe ser sentida por el lector como tributaria del ojo del personaje que la asume, de un *poder ver* y no del *saber* del novelista (de algo así como una 'ficha'). Pero al igual que en el resto de sus investigaciones sobre el particular, el autor francés no llega a dar el paso trascendental que lo situaría de lleno en el campo de una pragmática del efecto, quedándose en el contexto de lo que nosotros hemos denominado "realismo formal" cuyas insuficiencias no deja, sin embargo, de denunciar.

Una interesante apreciación para caracterizar aun más precisamente el discurso realista, que ya está en este trabajo de 1972 sobre la descripción, ha dado lugar con posterioridad a toda una monografía de Philippe Hamon (1981). Al aportar la descripción del discurso realista una "temática vacía", dejando en suspenso el relato propiamente dicho y reemplazando, a causa de su reiteración característica, la referencialidad por una suerte de anáfora continua, el 'tema' realista sería, según Hamon (1981: 499), esencialmente una "desconcretización" del significado, una especie de *no-tema* o de tema negativo, que, sin embargo, como quería Jan Mukařovský (1936: 34), debe ser apreciado como *real* por los lectores.

Mas otro de los principios más evidentes para el logro de un discurso realista es su fundamentación en una fuente de origen dotada de autoridad fidedigna que se granjee la confianza del lector empírico. En este sentido, y dentro del propio texto, lo que Wayne Booth llama "reliable narrator" – narrador fidedigno– es a la vez elemento capital para la configuración de un lector implícito de voluntad realista. Así, Laurent Danon-Boileau (1982) en su libro sobre la "producción de lo ficticio" concede suma relevancia al proceso mediante el cual el lector acaba asumiendo como cosa suya no solo la visión del mundo, sino también el lenguaje del autor que le habla desde el interior del

texto narrativo. También Umberto Eco juega, en este orden de cosas, con dos palabras inglesas, Verdad (*Truth*) y Confianza (*Trust*). La primera le parece más propia de la realidad, y la segunda del universo narrativo, pero según él también “en el mundo real el principio de Confianza es tan importante como el principio de Verdad” (Eco, 1994: página 98 de la versión española).

Lo que sí resulta cierto, como sostiene Peckham, es que no se puede admitir un realismo de esencias, entendido como la reproducción fiel y transparente, por medios artísticos, de una realidad unívoca y plena a la que el poeta mira y desde la que engendra su obra, versión estética del "realismo ingenuo" que Ludovico Geymonat (1977) considera asimismo inoperante para la misma ciencia. "The writer, then, constructs a system of verbal signs to which the reader can respond in a variety of ways", concluía Peckham (1970: 108).

El realismo es, en suma, un hecho fundamentalmente ligado a la recepción, más que a la creación o al texto producido en sí, como tantos otros asuntos –lo patético, lo sublime, la ironía– encuadrables en la órbita de lo literario; y como tal, es un hecho obligadamente esclarecible por la fenomenología y la pragmática de la literatura desde el momento en que, como nos confirma Marshal Brown (1981: 232) en un trabajo de inspiración hegeliana, la palabra realismo no describe nada que esté exclusivamente en la obra, sino, sobre todo, el efecto que ésta produce en sus lectores. Acaso la única perspectiva que, al menos hoy por hoy, no parece ya fecunda para la comprensión del realismo es la genética, pero la fenomenología asume asimismo, como algo imprescindible, el factor inmanente textual.

Ello no quiere decir, como nos advertía Fernando Lázaro Carreter que haya un lenguaje realista, como tampoco hay una "realidad realista". Pero lo que sí existe es un lector o una lectura intencionalmente realista.

Dámaso Alonso (1985: 586) resumía también su teoría del realismo en estas palabras: “Arte realista es el que crea en la mente del lector o contemplador una poderosa impresión de realidad, una poderosas intuición de realidad”. Y no, por cierto, aquel otro arte cuyos creadores alardean de haber copiado fielmente *su* realidad. El realismo literario reside en una intencionalidad compartida por el autor y por el lector, a la que el texto presta su papel determinante de cómplice. No se trata, pues, de un problema de génesis, ni tampoco, exclusivamente, de lenguaje o forma literaria. Lo fundamental descansa en la posibilidad, más o menos plausible, de un lector o una lectura intencionalmente realista.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, M. H.

1953: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Norton & Co. Citamos por la traducción española de Melitón Bustamante, *El espejo y la Lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975.

ADAMS, Jon-K

1985: *Pragmatics and Fiction*, John Benjamin Publishing Co, Amsterdam / Philadelphia.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás

1992: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

ALONSO, Dámaso

1985: *Obras completas. VIII. Comentarios de textos*, Madrid, Editorial Gredos.

ANDEREGG, Johannes

1973: *Fiktion und kommunikation; ein beitrag zur theorie der prosa*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

ARISTOTELES

1974: *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos.

1980: *Lapoétique*, texto, traducción y notas de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot. Prefacio de Tzvetan Todorov. Paris, Du Seuil.

AUERBACH, Erich

1946: *Mimesis. Dargestellte wirklichkeit in der abendländischenliteratur*, Bern, A. Francke AG Verlag. Citamos por la traducción española *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, F. C. E., 1950; 1975.

1953: "Epilegomena zu *Mimesis*", *Romanische Forschungen*, 65, 1-2, pp. 1-18.

BAL, Mieke

1982: "Mimesis and Genre Theory in Aristotle's *Poetics*", *Poetics Today*, 3, 1, pp. 171-180.: : :

BARTHES, Roland

1968: "L'effet de réel", *Communications*, 11, pp. 84-89.

BARTHES, Roland, y otros

1968: *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. Traducción por Beatriz Dorriots de "Le Vraisemblable", *Communications*, 11.: : : : :

1982: *Littérature et Réalité*, Paris, Du Seuil.

BECKER, George J. (compilador)

1963: *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, Princeton University Press.

BOBES NAVES, María del Carmen

1985: *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Editorial Gredos. : : : :

BORGERHOFF, E. B. O.

1938: "*Réalisme* and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century", *PMLA*, 53, pp. 837-843.

BORNECQUE, J.-H. y COGNÉ, P.

1963: *Réalisme et Naturalisme: L'histoire, la doctrine, les oeuvres*, Paris, Hachette.

BOURDIEU, Pierre

1992: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions Du Seuil.

BOWRON, Bernard R.

1951: "Realism in America", *Comparative Literature*, 111, 3, pp. 268-285. : : : :

BOYD, John D.

1968: *The Function of Mimesis and its Decline*, Cambridge, Harvard University Press. Segunda edición, New York, Fordham University Press, 1980.

BRINKMANN, Richard

1957: *Wirklichkeit und Illusion: Studien über gehalt und grenzen des begriffs Realismus für die erzählende dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer. 2a ed. 1966.

BRINKMANN, Richard (compilador)

1969: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstad, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

BROWN, Marshall

1961: "The Logic of Realism: A Hegelian Approach", *PMLA*, 96, pp. 224-241.

BRUCK, J.

1982: "From Aristotelian mimesis to 'bourgeois' realism", *Poetics*, pp. 189-202.: : : : :

CAUDWELL, Christopher

1937: *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*, London, Lawrence & Wishart. 2a ed. 1977.

CHARTIER, R.

1993: *Libros, lecturas y lectores en la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial.

COMBE, Dominique

1985: "Poésie, fiction, iconicité", *Poétique*, 61, pp. 35-48.

DANON-BOILEAU, Laurent

1982: *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck.

DAVIS, Robert Gorham

1951: "The Sense of the Real in English Fiction", *Comparative Literature*, 111, 3, pp. 200-217.

DERRIDA, Jacques

1967: *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, P. U. F.

DERRIDA, Jacques, y otros

1975: *Mimesis / Desarticulations*, Paris, AubierFlammarion.

DIJK, Teun A. Van

1976: "Pragmatics and Poetics", en Teun A. Van Dijk (compilador), pp. 23-57.

DOLEŽEL, Lubomir.

1979: "Extensional and Intensional Narrative Worlds", *Poetics*, 88, pp. 193-211.

1980: "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today*, 1, 3, pp. 7-25.

1988: "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 9, 3, pp. 475-496.

1990: "Fictional Reference: Mimesis and Possible Worlds", en Mario J. Valdés (compilador), *Toward a Theory of Comparative Literature*, New York, Peter Lang, pp. 109-124.

1973: "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", *Poétique*, 16, pp. 491-498.

DURAND, Gilbert

1964: *L'imagination symbolique*, Paris, P. U. F.. 4aed. 1984.

ECO, Umberto

1975: *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani. Traducción de Carlos Manzano, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1977.

1979: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.

1994: *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge y Londres, Harvard University Press. Versión española de H. Lozano Miralles, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996.

EVEN-ZOHAR, Itamar

1985: "Les règles d'insertion des 'réalèmes' dans la narration", *Littérature*, 57, pp. 109-118.

FLAUBERT, Gustave

1973:*Correspondence. I (janvier 1830 à juin 1851)*, ed. Jean Bruneau, Paris, Gallimard.

1980*Correspondence. II (juillet 1851 à décembre 1858)*, ed. Jean Bruneau, Paris, Gallimard.

FOREST, H. U.

1926:"'Réalisme', journal de Duranty", *Modern Philology*, 24, pp. 463-479.

FREEDMAN, Ralph

1976: "Intentionality and the Literary Object", *Contemporary Literature*. También en MurrayKrieger y L. S. Dembo, *Directions for Criticism: Structuralism and Its Alternatives*, Madison, University of Wisconsin Press, 1977, pp. 137-159.

FREGE, Gottlob

1892:"Sobre sentido y referencia" y"Consideraciones sobre sentido y referencia (1892-1895)", en *Estudios sobre semántica*, traducción de Ulises Moulines, Barcelona, Ariel, 1971; 3a ed. 1984, pp. 49-98.

FRYE, Northrop

1971*El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, traducción de Miguel Mac-Veigh, Madrid, Taurus, 1986.

1976:"The Responsibilities of the Critic", *MLN*, 91, pp. 797-813.

GADAMER, Hans-Georg

1965*Warheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr. Traducción española de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977.

GARCÍA LORCA, F.

1984: *De Garcilaso a Lorca*, Madrid, Ediciones Istmo.

GENETTE, Gérard

1991: *Fiction et diction*, Paris, Du Seuil.

GEYMONAT, Ludovico

1977: *Scienza e realismo*, Milano, Feltrinelli. Traducción de José-Francisco Yvars, *Ciencia y realismo*, Barcelona, Península, 1980.

GOODMAN, Nelson

1983: "Realism, Relativism, and Reality", *New Literary History*, XIV, 2, pp. 269-272.

GRANT, Damian

1970:*Realism*, London, Methuen & Co.2a ed. 1978.

GRICE, H. P.

1969"Meaning", en T. M. Olszewsky (compilador), *Problems in the Philosophy of Language*, New York, Holt, Rinehart & Winston, pp. 251-259.

1975:"Logic and Conversation", en P. Cole y J. L. Morgan (compiladores), *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*, New York & London, Academic Press, pp. 41-58.

GRIVEL, Charles

1973 *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague /Paris, Mouton.

1973b *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie (volume complémentaire)*, Amstelveen, Hoekstra Offset.

HAMON, Philippe

1972"Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, 12, pp. 465-487.

1973: "Un discours contraint", *Poétique*, 16, pp. 411-445.

1980: "L'énoncé descriptif et sa construction théorique", *Dispositio*, V, 13-14, pp. 55-95.

1981: *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.

1985:"Thème et effet de réel", *Poétique*, 64, pp. 495-503.

HARSHAW (HRUSHOVSKI), Benjamin

1984:"Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today*, 5, 2, pp. 227-251.

1985:"Présentation et représentation dans la fiction littéraire", *Littérature*, 57, pp. 6-30.

HATFIELD, Henry C.

realismo

1951: "Realism in the German Novel", *Comparative Literature*, 111, 3, pp. 234-252. : : :

HEMMINGS, F. W. J. (compilador)

1974: *The Age of Realism*, Harmondsworth, Penguin / Pelican Books. : :

HOEK, Leo H.

1980: *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, The Hague, Mouton.

HOWELL, Robert

1979: "Fictional Objects: How They Are and How They Aren't", *Poetics*, 8, pp. 129-177.

HUSSERL, Edmund

1913: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie*, Halle, Max Niemeyer. Traducción española de José Gaos, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México-Madrid, F. C. E., 1985. Primera edición, 1949.

1929: *Investigaciones lógicas*, traducción española por Manuel G. Morente y José Gaos de *Logische Untersuchungen* (Hamburg, Max Niemeyer Verlag), Madrid, Revista de Occidente. Nueva edición, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

1973: *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, The Hague, Martinus Nijhoff. Traducción española de Miguel García-Baró, *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*, México / Madrid, F. C. E., 1982. La primera edición alemana es de 1950.

INGARDEN, Roman

1931: *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag. 3a ed. 1965. Traducción portuguesa de A. E. Beau, Maria da Conceição Puga y Joao F. Barrento, *A Obra de Arte Literaria*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbelkian, 1973. Traducción española de Gerald Nyenhuis H., *La obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana/Taurus, 1998.

1961-2: "A Marginal Commentary on Aristotle's *Poetics* (I & II)", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 2 y 3, pp. 163-173 y 273-285.

1968: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Traducción inglesa de Ruth Ann Crowley y Kenneth R. Olson, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.

ISER, Wolfgang

1972: *Der Implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Wilhelm Fink. Citamos por la versión inglesa, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

1975: "Die Wirklichkeit der Fiktion", en Rainer Warning (compilador), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, UTB, pp. 277-324. Hay traducción francesa: "La fiction en effet. Elements pour une modèle historique-fonctionnel des textes littéraires", *Poétique*, 39, 1979, pp. 275-297.

1975B: "The Indeterminacy of the Text: A Critical Reply", en Elinor Shaffer (compiladora), *Comparative Criticism. A Yearbook* 2, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 27-47. Traducción por Rodney Foster de "Im Lichte der Kritik", en R. Warning (comp.), *Rezeptionsästhetik...*, pp. 325-342.

1976: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink. Utilizamos la versión inglesa, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.

1983: "Akte des Fingierens, oder: Was ist des Fiktive im Fiktionalen Text?", en D. Henrich y W. Iser (compiladores).

1993: *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

KERMODE, Frank

realismo

1966: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford, New York, Oxford University Press. Traducción italiana de Giorgio Montefoschi, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli Editore, 1972.

1981: "American Research on Response to Literature: The Empirical Studies", *Poetics*, 10, pp. 357-380.

KOHL, Stephan

1977: *Realismus: Theorie und Geschichte*, München, Fink/UTB.

KOLLER, Hermann

1954: *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Francke.

LANDWEHR, Jürgen

1975: *Text und Fiktion*, München, Fink.

LAUSBERG, Heinrich

1960: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Heuber Verlag. Traducción española de José Pérez Riesco, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 3 vols., 1968.

LÁZARO CARRETER, Fernando

1969: "El realismo como concepto crítico literario", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238-240, pp. 128-151. En *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 121-142, por donde citamos.

1970: "Breves puntualizaciones sobre el artículo del Sr. Rey Alvarez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 248-249, pp. 543-548.

1972: "*Lazarillo de Tormes*" en *la picaresca*, Barcelona, Ariel.

1980: *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica.

LEVIN, Harry

1951: "What Is Realism?", *Comparative Literature*, III, 3, pp. 193-199.

1963: *The Gates of Horn (A Study of Five French Realists)*, New York, Oxford University Press. Traducción española de Jaume Reig, *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Barcelona, Laia, 1974.

1972: "On the Dissemination of Realism", en *Grounds for Comparison*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 244-261.

LEVIN, Samuel R.

1976: "Concerning what Kind of Speech Act a Poem Is", en Teun A. Van Dijk (compilador), *Pragmatics of Language...*, pp. 141-160. : : :

LEVINE, George (compilador)

1993: *Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literatura, and Cultura*, Madison, The University of Wisconsin Press.

LEWIS, Thomas E.

1979: "Notes Towards a Theory of the Referent", *PMLA*, 94, 3, pp. 459-475.

1985: "El acto referencial", *Eutopías*, 1, 3, pp. 177-201.

LUKACS, Georg

1955: *Problemas del Realismo*, traducción española de Carlos Gerhard, México, F. C. E., 1966.

1958: *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg, Claasen. Versión española, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963. 3ª ed. 1974. : :

1963: *Asthetik. I. Teil. Die Eigenart des Asthetischen*, Berlin / Spandau, Hermann Luchterhand Verlag GmbH. Traducción española de Manuel Sacristán, *Estética I. La peculiaridad de lo estético. 1. Cuestiones preliminares y de principio. 2. Problemas de la mimesis*, 2 vols., Barcelona, Grijalbo, 1965.

1965: *Ensayos sobre el realismo*, traducción de J. J. Sebrelli, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

realismo

- 1977: *Materiales sobre el realismo*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo.
- LUKACS, G., ADORNO, T. W., JAKOBSON, R., FISCHER, E., BARTHES, R.
- 1969: *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- LYONS, J. D., y NICHOLS, S. G. (compiladores)
- 1982: *Mimesis: From Mirror to Method..Augustineto Descartes*, Hanover and London, University Press of New England.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix
- 1960: *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Ariel, 3a ed. revisada.
- 1978: "El acto de escribir ficciones", *Dispositio*, III, 7-8, pp. 137-144.
- 1980: "Representation and Fiction", *Dispositio*, V, 13-14, pp. 19-33.
- MARX, Karl, y ENGELS, F.
- 1954: *Sur la littérature et l'art*, Paris, Editions Sociales.
- MAUPASSANT, Guy
- 1888: *Pierre et Jean*, edición de Pierre Cogny, Paris, Garnier, 1959.
- McKEON, Richard
- 1936: "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", *Modern Philology*, XXXIV, pp. 1-35. Citamos por R. S. Crane (compilador), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, The University of Chicago Press, 1952, pp. 147-175.
- MERLEAU PONTY, Maurice
- 1945: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard. Traducción española de Jem Cabanes, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.
- MORAWSKI, Stefan

1963: "Le réalisme comme catégorie artistique", *Recherches internationales a la lumière du marxisme*, 388, pp. 52-75. Hay traducción portuguesa de Manuel Simoes, *O realismo como categoria artistica*, Porto, 1968.

1974: "Mimesis y realismo", en *Fundamentos de estética*, Barcelona, Edicions 62, 1977. Prólogo de F. J. Ivars; traducción de José Luis Alvarez sobre la versión inglesa *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, Cambridge, M. I. T.

MORRIS, Charles W.

1984: *Symbolism and Reality. A Study in the Nature of Mind*, con un prefacio de George H. Mead y un ensayo introductorio de Achim Eschbach, Amsterdam, John Benjamin Pub.

MUKAŘOVSKÝ, J.

1936: "El arte como hecho semiológico", en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, compilación de Jordi Llovet, Barcelona, 1977, pp. 35-43.

NAVARRO DURÁN, R.

2003: *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*, Madrid, Gredos.

OHMANN, Richard

1971: "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric*, 4, pp. 1-19.

PAVEL, Thomas G.

1976: "Possible World's in Literary Semantics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXIV, 2, pp. 165-176.

1979: "Fiction and the Causal Theory of Names", *Poetics*, 88, pp. 179-191.

1986: *Fictional Worlds*, Cambridge/London, Harvard University Press.

PECKHAM, Morse

1970: "Is the Problem of Literary Realism a Pseudo-problem?", *Critique. Studies in Modern Fiction*, XII, pp. 95-112.

realismo

POGGIOLI, Renato

1951: "Realism in Russia", *Comparative Literature*, III, 3, pp. 253-267.

PREISENDANZ, Wolfgang

1977: *Wege des Realismus*, München, Wilhelm Fink.

PRENDERGAST, Cristopher

1986: *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press.

RABINOWITZ, Peter J.

1977: "Truth in Fiction. A Reexamination of Audiences", *Critical Inquiry*, 4, 1, pp. 121-141.

RAFFA, Piero

1967: *Avanguardia e realismo*, Milano, Rizzoli. Traducción española de R. de la Iglesia, *Vanguardia y realismo*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968.:

REISZ, Susana

1979: "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis*, 3, 2, pp. 99-170.

REYES, Alfonso

1942: *La experiencia literaria*, México, F. C. E., 3a ed. 1983.

1944: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, México, F. C. E., 3a ed. 1983.

RICO, Francisco

1988: *Problemas del 'Lazarillo'*, Madrid, Cátedra.

RICOEUR, Paul.

1975: *La métaphore vive*, Paris, Du Seuil.

1981: "Mimesis and Representation", *Annals of Scholarship*, II, 3, pp. 15-32.

1983: *Temps et récit. Tome I*, Paris, Du Seuil.

1984: *Temps et récit. Tome II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Du Seuil.

1985: *Temps et récit. Tome III. Le temps reconté*, Paris, Du Seuil.

RIFFATERRE, Michael

1972: "Systeme d'un genre descriptif", *Poétique*, 9, pp. 15-30.

1978: "The referential fallacy", *Columbia Review*, 57, pp. 21-35.

1979: *La production du texte*, Paris, Du Seuil.

1982: "L'illusion référentielle", en Roland Barthes y otros, 1982, pp. 91-118.

1990: *Fictional Truth*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

ROBBE-GRILLET, Alain

1963: *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit. Traducción española de Caridad Martínez, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965.: : :

ROUTLEY, Richard

1979: "The Semantical Structure of Fictional Discourse", *Poetics*, 8, pp. 3-30.

SALVAN, Albert J.

1951: "L'essence du réalisme français", *Comparative Literature*, III, 3, pp. 218-233.

SARTRE, Jean Paul

1940: *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard. Cito por la edición de 1982.

SCHMIDT, Siegfried J.

1976 "Towards a Pragmatic Interpretation of 'fictionality'", en Teun A. Van Dijk, *Pragmatics of Language...*, pp. 161-178.

realismo

1980: "Receptional Problems with. Contemporary Narrative/Texts and Some of their Reasons", *Poetics*, 9, pp. 119-146.

1980b: "Fictionality in Literary and non-literary Discourse", *Poetics* 9, pp. 525-546.

1980c: *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Vol 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig-Wiesbaden, Wieweg und Sohn. Traducción inglesa y revisión de Robert deBeaugrande, *Foundations for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1982. Versión española de Francisco Chico Rico, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.

1984: "The Fiction is That Reality Exits. A Constructivist Model of Reality, Fiction, and Literature", *Poetics Today*, 5, 2, pp. 253-274.

SEARLE, John

1969: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press. Traducción española de Luis M. Valdés Villanueva, *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1980.

1975: "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 2, pp. 319-332.

1980: "Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation", *Critical Inquiry*, 6, 3, pp. 477-488.

1983: *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.

SEGRE, Cesare

1978: "Divagazioni su mimesi e menzogna", en Lea Ritter Santini y Ezio Raimondi (compiladores), *Retorica e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna, pp. 179-185.

SORBOM, Göran

1966: *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala, Svenska Bokförlaget Bonniers.: :

SOUICHE-DAGUES, D.

1972: *Le développement de l'intentionnalité dans la phénoménologie husserlienne*, La Haya, M. Nijhoff.

SPARIOSU, Mihai, y MAZZOTTA, Giuseppe (compiladores)

1984: *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach, Vol. 1: The Literary and Philosophical Debate*, Philadelphia & Amsterdam, John Benjamin Pub.

STERN, J. P.

1973: *On Realism*, London & Boston, Routledge & Kegan Paul.

STIERLE, Karlheinz

1979: "Réception et fiction", *Poétique*, 39, pp. 299-320. Traducción parcial por Vincent Kaufmann de "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?", *Poetica*, 7, pp. 345-387. El texto francés apareció en 1979.

STOUT, Jeffrey

1982: "What Is the Meaning of a Text?", *New Literary History*, 1, pp. 1-12.

TALÉNS, Jenaro

1986: "El análisis textual: Estrategias discursivas y producción de sentido", *Eutopías*, 2, 1, pp. 9-26.

TARRÍO, Angel

1976: "Presupuestos para una semiología del realismo en literatura", *Linguistica e Letteratura*, 1, 2, pp. 49-79.

1979: "Las competencias del lector realista", *Senara*, 1, pp. 209-228.

TARSKI, Alfred

1944: "The Semantic Conception of Truth and the Foundations of Semantics", *Philosophy and Phenomenological Research*, IV, pp. 341-375.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw

1987: "Mímesis: historia de la relación del arte con la realidad", en *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, pp. 301-324. Traducción española de Fco. Rodríguez Martín.

TATE, J.

1928: "'Imitation' in Plato's *Republic*", *Classical Quarterly*, XXII, pp. 16-23.

1932: "Plato and 'Imitation'", *Classical Quarterly*, XXVI, pp. 161-169.

TIEJE, A. J.

1913: "A Peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Prose-Fiction", *PMLA*, XXVII, pp. 213-252.

TODOROV, Tzvetan

1978: *Les genres du discours*, Paris, Du Seuil.

TRENCH, W. F.

1933: "Mimesis in Aristotle's *Poetics*", *Hermathena*, 48, pp. 1-24.

VAIHINGER, Hans

1911: *Die Philosophie des Als-Ob*. Traducción inglesa de C. K. Ogden, *The Philosophy of As If*, London, Routledge & Kegan Paul, 1924. 1968.

VERDENIUS, W. J.

1949: *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden, E. J. Brill.

VILLANUEVA, Darío

1984: "Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca", en Luis González del Valle y D. Villanueva (compiladores), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, pp. 343-367.

1991: *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU.

- 1992a: *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/Espasa-Calpe. Traducción inglesa de Mihai I. Spariosu y Santiago García-Castañón, *Theories of Literary Realism*, Albany, State University of New York Press, 1997. Segunda edición española, corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- 1992b: “La intencionalidad realista en Álvaro Cunqueiro”, en Varios Autores, *Estudios de Literatura y Lingüística españolas. Miscelánea en honor de Luis López-Molina*, Lausanne, Hispania Helvetia, pp. 605-619.
- 2002: “La intencionalidad realista del *Lazarillo de Tormes*”, en Gonzalo Santonja (compilador), *El Lazarillo de Tormes. Entre dudas y veras*, Madrid, España Nuevo Milenio, pp. 35-47.
- 2005: “El realismo intencional de *La Regenta*”, en *A zaga de tu huella. Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*, Universidad de Málaga, 2005, tomo I, páginas 679-699.
- 2006: “El realismo intencional: Casos prácticos”, en Carlos Reis (compilador), *Figuras da Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2006, páginas 197-217.
- 2007: “El realismo intencional: De Pereda a Cunqueiro”, en Wolfgang Matzat (compilador), *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, páginas 203-217.

WALTON, Kendall L.

- 1978: "How Remote Are Fictional Worlds from the Real World?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 388, pp. 11-23.
- 1984: "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, 11, pp. 246-277.

WATT, Ian

- 1957: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto & Windus.

WEINBERG, Bernard

realismo

1937: *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*, reimpresión en New York, Kraus, 1971.

WELLEK, René

1961: "The Concept of Realism in Literary Scholarship", *Neophilologus*, 45, pp. 1-20. Incluido en *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 169-190. Traducción de Edgar Rodríguez Leal.

WOLTERSTORFF, Nicholas

1979: "Characters and their Names", *Poetics*, 8, pp. 101-127.

ZOLA, E.

1971: *Le roman expérimental*, cronología y prefacio de Aimé Guedes, Paris, Garnier-Flammarion.

DARÍO VILLANUEVA

Universidad de Santiago de Compostela / Real Academia Española.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales