

FENOMENOLOGÍA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Darío Villanueva
(Universidad de Santiago de Compostela)

Recientemente se ha conmemorado en Portugal el cincuentenario de *Das sprachlichte Kunstwerk*, a la que su autor, Wolfgang Kayser, puso un prólogo firmado en Lisboa en julio de 1948. Precisamente en la página 21 de la traducción española, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, publicada veinte años más tarde, se afirma que «los dos trabajos más importantes de estos últimos tiempos para la determinación del objeto de la ciencia de la literatura y de la esencia de los textos literarios pertenecen uno al investigador polaco Roman Ingarden, discípulo del filósofo Husserl: *Das literarische Kunstwerk* y el otro, a Günter Müller: *Über die Seinsweise von Dichtung*». Por lo que se refiere a la impronta del primero de estos dos libros citados, el propio Wolfgang Kayser se inserta en una tradición fenomenológica que sigue vigente hasta hoy mismo, tradición de la que procede el concepto mismo de *sprachliche* o *literarische Kunstwerk*: la obra de arte del lenguaje, o literaria.

No deja de ser significativo, a este respecto, que entre las primeras traducciones del original alemán, que Roman Ingarden había publicado en 1931, estuviese precisamente la portuguesa, tarea que acometió la Fundación Calouste Gulbenkian en 1973, el mismo año en que aparecía la versión inglesa de George G. Grabowicz editada por la Northwestern University Press. Mucho más ha habido que esperar para que los lectores hispanos pudieran acceder directamente al pensamiento literario de Roman Ingarden, gracias al plausible esfuerzo del profesor Gerald Nyenhuis H. que invirtió en ello una docena de años, urgido por la demanda de sus estudiantes de posgrado. Esta circunstancia nos habla una vez más de la vigencia que la fenomenología literaria mantiene, para la cual la figura de Roman Ingarden resulta indispensable en su calidad de discípulo directo de Edmund Husserl, tanto en Gotinga como en Friburgo.

Los rigores de la historia europea no dejaron de azotar a este polaco, nacido en Cracovia en 1893 y muerto en 1970. Cuando la ocupación alemana de su país, se cerró la Universidad de Lvov, donde profesaba, y una vez finalizada la guerra Ingarden fue expulsado de su cátedra de la Jagelloniana por "idealista". Restituido en 1956, sólo después de su retiro en 1963 su ingente obra filosófica y estética alcanzó la difusión que merecía. En concreto, la tercera edición (1965) de *Das literarische Kunstwerk* fue la traducida al portugués y al inglés. Se trata de una auténtica ontología

de la literatura, a la que Ingarden completará con su correspondiente epistemología, que había publicado inicialmente en polaco en 1937 y que será conocida a partir de la traducción alemana, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, editada en Tubinga en 1968. En suma, la fenomenología de la Literatura de Roman Ingarden está ya formulada, tanto en su dimensión ontológica como en la gnoseológica, en el decenio de los treinta. Su difusión directa, a través del alemán, el portugués y el inglés, se demora más de tres décadas, pero en este interregno está fermentando como una aportación decisiva de la filosofía husserliana a la teoría de la literatura a través de relevantes autores que, como Wolfgang Kayser, asumen con mayor o menor intensidad y precisión sus postulados.

El principio fenomenológico de la experiencia en la que se basa todo conocimiento, formulado por Husserl en el parágrafo 24 de sus *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, traducidas al español en 1943 por José Gaos y al francés por Paul Ricoeur en 1950, viene a justificar una evidencia: que la realidad de la literatura se fundamenta en nuestra aproximación a ella como lectores. Kayser, implícitamente, se había planteado también esta pregunta: ¿se puede, en definitiva, tratar de los textos literarios de otra forma que no sea desde la experiencia de la lectura? Añádase una constatación muy interesante: la de que entre los fundadores de la Fenomenología, desde Hegel a Husserl, hay que contar a Charles S. Peirce, cuya Semiótica se relaciona con la que él denominaba "faneroscopia", disciplina que se abstiene de toda especulación, limitándose a describir las apariencias inmediatas con exactitud máxima. Nada extraño hay, por ello, en que los semiólogos más rigurosos hayan aceptado sin reservas la teoría de la recepción literaria que viene directamente de la Fenomenología.

También en los orígenes del formalismo ruso aparece la Fenomenología. Las ansias de renovación científica de los jóvenes del Círculo lingüístico de Moscú encontraron fuente inagotable de inspiración en las *Logische Untersuchungen*, y, en general, en todo el pensamiento de Husserl, divulgado entre ellos por un discípulo suyo, Gustav Spet, que allí profesaba. Tanto es así que Victor Erlich consideraba esta influencia, junto a la fascinación por los hallazgos de la vanguardia literaria rusa de entonces, como los síntomas principales del fermento intelectual del que nació la escuela formalista constituida en torno a aquel Círculo y a la OPOIAZ de San Petersburgo. Ambas incitaciones convergen, por ejemplo, en el artículo de Roman Jakobson sobre Xlebnikov, discutido ante un selecto grupo de estudiantes y poetas moscovitas entre los que se encontraba Maiakovsky, trabajo que consistía ni más ni menos que en un examen del verso futurista ruso a la luz de los conceptos de Husserl y de Saussure. Precisamente a partir de la marcha de Jakobson, en 1920, el Círculo de Moscú decae, hasta su definitiva escisión en dos grupos de tendencia, respectivamente, marxista y husserliana.

La tradición de los formalistas rusos se prolonga en Checoslovaquia a través del Círculo lingüístico de Praga (1926-1948), al que se incorporará el propio Jakobson y Nicolai Trubetzkoy. Entre los investigadores autóctonos que se forman en este nuevo círculo, Mukarovsky se inspira, asimismo, abiertamente en Husserl. Su concepción teórica de la Literatura en el marco de una más amplia teoría de la comunicación

parte del supuesto de que la obra de arte verbal no se puede reducir a su aspecto material –lo que él denomina el “artefacto”–, sino que debe ser considerada en cuanto *objeto estético*, esto es, la actualización del artefacto en la consciencia del receptor, en términos extraordinariamente similares a los de la ontología de la Literatura de Roman Ingarden.

Posteriormente, Felix Vodicka desarrollará estas ideas en el terreno específico de la Historia literaria, y su voz llega hasta la Universidad alemana de Constanza, como también la de los mismos formalistas rusos, en especial Eichenbaum, Tyrianov, Sklovsky y Jakobson. Allí, en Constanza, además de los trabajos de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser hará de su obra ya clásica *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* el ejemplo más granado de una auténtica fenomenología de la lectura, para la que Ingarden constituye un referente fundamental.

Según 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 las 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 abierta, espacial y temporalmente, de lectores. 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.

Repárese, a este respecto, cómo en perfecta identificación con Roman Ingarden, Wolfgang Kayser dedica todo un apartado a «El estrato de la palabra» dentro del capítulo IV de *Interpretación y análisis de la obra literaria*, que trata de las formas lingüísticas, al mismo tiempo que enfatiza que «la poesía no vive ni crece como reflejo de otra cosa, sino como una estructura lingüística completa en sí misma» (pág. 7) y, al negar que el poeta sea inmanente al texto literario, afirma rotundamente: «La liberación de esta interpretación psicologista se la debemos también a la fenomenología» (pág. 21).

Pero la obra de arte literaria –continúa Ingarden– deja muchos elementos de su propia constitución ontológica en estado potencial, pues la suya es 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 con 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 sí 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 éstas se concretan los elementos potenciales y se complementan las “lagunas” o vacíos de indeterminación de aquella. 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, a la armonía cualitativa equiparable a la *gestalt* o, en otra terminología, a la estructura, a la que Wolfgang Kayser concede importancia suma. Para él, todo texto literario era un conjunto estructurado de frases, fijado por símbolos, portador de un conjunto estructurado de significados. En contra de Croce, Kayser (pág. 19) llega a afirmar que «para nosotros la estructura es una cualidad esencial de las bellas letras», y a ella dedica todo el capítulo quinto de *Interpretación y análisis de la obra literaria*.

A lo largo de su completo programa de investigación fenomenológica Ingarden se muestra, como Kayser, muy próximo a los formalistas –con los que, sin embargo, no estaba en contacto– por su antipsicologismo, su énfasis inmanentista en conceder primacía, en el marco de su concepción auténticamente estructural de la obra de arte literaria, a los estratos en esencia verbales de la misma, y, claro está, por la trascendencia que otorga al proceso de lectura o actualización en la definitiva constitución ontológica de aquella. Con ello está sentando la bases para el ulterior desarrollo de las diversas tendencias –historicista, sociológica, estilística, semiológica, psicoanalítica, hermenéutica, etc.– de la “estética de la recepción” actual.

Pero esta huella de una fenomenología que inspira, a la vez, a la ciencia literaria formalista y la de orientación pragmática, o incluso empiricista, alcanza además amplia difusión a ambos lados del Atlántico desde 1949 gracias a un manual ya clásico de *Teoría literaria*, escrito por un checo de nacimiento y de formación, luego emigrado a los Estados Unidos, y un norteamericano –René Wellek y Austin Warren– que en 1953 fue traducido al castellano antes que a cualquier otra lengua por decisión del maestro de la Filología española Dámaso Alonso, que lo incluyó como obra inicial de la colección “Biblioteca Románica Hispánica” por él dirigida, a la que, años después, incorporaría también *Interpretación y análisis de la obra literaria* de Wolfgang Kayser. Cuando, al prologar el manual de Wellek y Warren, Dámaso Alonso manifestaba su plena coincidencia de puntos de vista con los autores, «tanto –escribe– que yo podría asentir sin la menor violencia a las tesis fundamentales de la presente obra», en ello iba el reconocimiento de ese eclecticismo positivo que desde una línea de pensamiento vertebral –en este caso, fenomenología más formalismo– se abre, impregnado del espíritu humanista consustancial a la tarea filológica, a todas las incitaciones científicas e intelectuales.

Resultaría, a este respecto, muy interesante la comparación de la teoría ingardniana de los diferentes tipos de experiencia literaria que se desarrolla en *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* no sólo con el esquema analítico de Kayser sino también con los sucesivos capítulos que Dámaso Alonso dedica en *Poesía española* al «primer conocimiento de la obra poética: el del lector», el segundo conocimiento (de la crítica) y al tercero propiciado por la teoría literaria. Amado Alonso, por su parte, trabajaba en una *Poética* que lo prematuro de su muerte frustró cuando, según testimonio directo de algunos de sus más directos colegas, aconsejaba a todos la lectura de Husserl e Ingarden. Sin citarlos, curiosamente, a ellos remite la propia fraseología de su “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística” cuando leemos: «*Significación* es la referencia intencional al objeto (un acto lógico)» (Amado Alonso, 1955: 79). El mismo Alfonso Reyes no era menos sensible a estas influencias, que le inducen a emplear desde 1933 el término “fenomenografía” en un libro titulado precisamente *La experiencia literaria*. De la pervivencia entre nosotros de esta constante fenomenológica dan buena cuenta los textos teóricos de Francisco Ayala, y la propia teoría de la expresión poética de Carlos Bousoño.

No se me oculta otro argumento a favor de los efectos benéficos que la actitud (mejor que método, pues al fin y al cabo todos o casi todos han acabado por hacerla suya) de la recepción fenomenológicamente fundamentada puede ejercer. Se trata de propiciar a través de ella estímulos de cooperación por parte de los alumnos en el proceso docente, asunto de actualidad en cuanto no hemos cerrado todavía el debate sobre el futuro de la Humanidades. Jonathan Culler aplaudía hace años las implicaciones didácticas de la estilística “afectiva” de Stanley E. Fish, y Norman Holland, el inspirador de la “Escuela de Búffalo”, que ha sabido armonizar la crítica psicoanalítica con la perspectiva de la recepción, reivindicaba el valor no sólo teórico sino también didáctico de utilizar conscientemente el “*One’s self, One’s identity*” como un instrumento insustituible para el conocimiento de la Literatura. Sin que ello signifique, por supuesto, la arbitrariedad absoluta, la denuncia en el aula de lecturas incompletas, incorrectas o, por qué no decirlo, aberrantes. El patrón que las mide y revela es el propio texto, claro está. Pero el texto... leído y contrastado en sus lecturas, tal y como se ha venido haciendo académicamente desde antes de la aparición de la Universidad medieval.

Precisamente en uno de los capítulos de su *Encyclopedia of Literature and Criticism* Terence Hawkes (1990) se refiere al papel de la Universidad anglosajona en la institucionalización de la Literatura y nos ha recordado cómo el *close reading* del New Criticism no era más que la práctica académica de la lectura tutorizada por los profesores, del mismo modo que en Cambridge I. A. Richards llevaba adelante desde los años veinte un programa similar, pues no en otra cosa consiste su “*Practical Criticism*”. Roman Ingarden viene, pues, a aportar el más sólido fundamento científico para justificar –si ello fuese necesario, que no lo es– este reencuentro humanista con “las cosas mismas”, que, como querría Husserl, no son otras que el texto y su lector cuando del fenómeno literario se trata.

Luego de resumir hasta aquí los hitos más destacados en la aplicación de la fenomenología husserliana al conocimiento teórico de la literatura, es mi propósito ilustrar

la eficacia de este encuentro, que Roman Ingarden propició de forma decisiva, a partir de los estudios sobre el realismo, a los que he hecho alguna aportación personal en esa misma línea (Villanueva, 1992; 1997).

El realismo no sólo ha configurado importantes escuelas, o incluso períodos, en la evolución literaria universal sino que constituye una constante básica de toda la literatura desde la formulación del principio de la *mimesis* por la *Poética* de Aristóteles. En este sentido pasa a ser uno de los puntos centrales de la Teoría Literaria a la que compete definir con nitidez los límites de su concepto, y aportar así su concurso a la tarea, frecuentemente reclamada por diversos autores, de corregir la imprecisión, polisemia y ambigüedad con que el principio realista se viene aplicando.

No se trata, en modo alguno, de una tarea fácil, pues en torno al realismo se dan diversas implicaciones, todas ellas de gran trascendencia. La primera de esas implicaciones es, por supuesto, la filosófica. La propia denominación de *realismo* tiene sus orígenes en la vieja disputa sobre la cuestión de los universales o ideas arquetípicas a las que Platón concedía existencia plena. En consecuencia, para el filósofo idealista la imitación poética aparecía condicionada, tal y como se argumenta en el libro décimo de la *República*, por lo que W. J. Verdenius (1949: 16) ha denominado «his conception of a hierarchical structure of reality».

Efectivamente, desde tales supuestos platónicos existen tres niveles de realidad: el de las formas ideales o arquetípicas, cuya plenitud ontológica no se cuestiona; el de los objetos visibles, o fenómenos, que no son otra cosa que imágenes o reflejos de las formas ideales; y un tercer nivel compuesto por las imágenes propiamente dichas, en donde entrarían las artes miméticas en general y la literatura en particular, las cuales toman usualmente como modelo una realidad –la sensible– que es copia imperfecta de la más genuina. En consecuencia, la imitación literaria más directa está dos escalones por debajo de la naturaleza esencial de las cosas, y el arte verdaderamente ambicioso de realismo debe elevarse del mundo material, siempre precario, para acercarse a la realidad ideal, la naturaleza esencial de los fenómenos, distinta de su apariencia visual.

Frente a esa paradójica identificación platoniana del realismo con el idealismo, y a la consideración del principio mimético como algo que trasciende por completo el ámbito restringido del arte, pues se refiere a la relación básica existente entre lo arquetípico y lo sensible-perceptible, las aportaciones de Aristóteles son de suma trascendencia. El Estagirita, sin rechazar el concepto de los universales, no los considera ajenos a las cosas mismas, sino encarnados en ellas y sólo de ellas abstraíbles. Por tanto, la realidad sensible ya no es imagen de nada que la trascienda, y la *mimesis* se circunscribe definitivamente al contorno específico del arte y la literatura, como afirma Richard McKeon (1936: 161-162) en un trabajo fundamental sobre la crítica literaria y el concepto de imitación en la Antigüedad: «For Aristotle imitation is not, at one extreme, the imitation of ideas, such as philosophers and the Demiurge indulge in according to Plato (...) Moreover, for Aristotle imitation is not an imitation of an idea in the mind of the artist; (...) imitation is of particular things; the object of imitation, according to the statement of the *Poetics* (...) is the actions of men».

En consecuencia, como ha subrayado Abrams (1953: 25) y Boyd en *The Function of Mimesis and its Decline* (1968: 133), con Aristóteles la palabra *imitación* pasa a ser un término específico para las artes, «que las distingue de todo lo demás que hay en el Universo, liberándolas con ello de la rivalidad con las otras actividades humanas» (Abrams, 1953: 25).

En este orden de cosas es muy clara la conexión apreciable entre los fundamentos ontológicos, epistemológicos y filosóficos en general de lo que Jan Bruck (1982) denomina "*bourgeois*" *realism* de los siglos XVIII y XIX, que este autor quiere ver como algo ajeno y distinto a la mimesis aristotélica, y la propia concepción de la realidad y el arte formulada por el Estagirita. Efectivamente, la tradición del racionalismo, sensualismo y empiricismo que desde Descartes, Locke y Berkeley llega hasta la escuela del "common sense" de Thomas Reid y se prolonga en el positivismo decimonónico no representa ninguna ruptura sustancial con la filosofía aristotélica, pues tiende a fortalecer la realidad plena de los objetos perceptibles en sí mismos, fuera de la mente receptora. No resulta nada extraño, pues, que Ian Watt, en su libro sobre la consolidación de la novela realista en la literatura inglesa del siglo XVIII y XIX afirme que «this literary change was analogous to the rejection of universals and the emphasis on particulars which characterises philosophic realism. Aristotle might have agreed with Locke's primary assumption [en *Essay concerning Human Understanding*, Bk. I, Ch. 2, sect. XV] that it was the senses which 'at first let in particular ideas, and furnish the empty cabinet' of the mind» (1957:15).

De este fundamento filosófico deriva una clara implicación estética que, cuando del arte de la palabra se trata, da paso a consideraciones propiamente lingüísticas.

El que las palabras no sean, salvo contadas excepciones, signos icónicos sino puramente simbólicos, y su capacidad de significar se fundamente en la carencia de vinculación directa con aquello que significan, no es razón suficiente para negar a todos los géneros no dramáticos su potencialidad mimética, pero introduce gran número de elementos nuevos que no se pueden ignorar y complican sobremanera el proceso de representación imitativa de la realidad que el arte verbal de hecho cumple.

Muy lejos queda, ciertamente, la teoría empírica del lenguaje del *Essay Concerning Human Understanding* según la cual las palabras resultan ser imágenes directas de la realidad, de las cosas percibidas a través de los sentidos, por más que concepciones como las de Locke lleguen en lo sustancial hasta el primer Wittgenstein (1921), donde se hace del lenguaje una especie de mapa a escala del mundo entero: como leemos en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (5-6), «Los límites de mi lenguaje significan que los límites del mundo» («*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*») (1921: 163).

No menor distancia que entre el realismo literario construido desde el pensamiento platónico y el fundamentado en la concepción aristotélica del mundo habrá entre una mimesis conforme a planteamientos lingüísticos como el que acabamos de citar y aquella otra que, al modo de Wittgenstein posterior para el que ya no existen significados esenciales sino siempre relativos, deseche la idea de las palabras como imágenes transparentes y les conceda, por el contrario, plena capacidad para crear por sí mismas, por su rendimiento interno y su combinatoria o "juegos del lenguaje", el mundo

de que nos hablan. Al fin y al cabo, todas las cuestiones referentes al lenguaje, y entre ellas la de su relación con la realidad, se ha convertido en una de las preocupaciones principales, por no decir la primera, de la filosofía contemporánea, tanto en las tendencias llamadas analíticas como en las neopositivistas.

Pero en todo caso, lo que más importa es encontrar una concepción del realismo en literatura que alcance un punto de equilibrio entre el principio de la autonomía de la obra literaria frente a las determinaciones de la realidad y las indudables relaciones que aquella mantiene con ésta, sin las cuales la literatura no desempeñaría el papel de institución social que auténticamente cumple, y perdería con toda certeza el interés que mueve a los lectores de todas las épocas a acercarse a ella.

La falta de ese equilibrio da lugar a sendas falacias en la estimación de la literatura que bien podríamos denominar, respectivamente, *mimética* y *estética*, a las que llegan las concepciones y las praxis menos atinadas de las dos modalidades del realismo como concepto crítico-literario en las que consideramos resumible el estado actual de la cuestión.

En el realismo genético o “de correspondencia”, todo se fía a la existencia de una realidad unívoca, anterior al texto, ante la que se 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.

En el ensayo de Zola *Les Romanciers naturalistes* leemos: «Je voulais bien une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur [...] les documents humains donnés dans leur nudité sévère» (*Oeuvres complètes*, XI, Paris, Tchou, 1968: 92). La idea zolaesca viene de atrás: de una carta a Valabrègne de 18 de agosto de 1864 en la que desarrolla su teoría de las tres pantallas, la clásica, la romántica y la realista, que es «un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans leur réalité. L'écran réaliste nie sa propre existence» (Cfr. Alain de Lattre, 1975: 98 y ss.).

Lo que con esto se pretende es ocultar al máximo la forma, para que su transparencia favorezca la que Hayek denominaba “falacia del realismo conceptual”, consistente en creer que detrás de cada palabra se encuentra el objeto designado que le corresponde, y cuanto más imperceptible sea aquella, mayor presencia y corporeidad cobrará éste. Es, asimismo, el “fantasma proposicional” del *Tractatus* de Wittgenstein al que ya hemos hecho mención, relacionable con una semántica de corte neopositivista, influida por el cientifismo que cree en la existencia cierta de una verdad objetiva y de un mundo compacto e indiscutible.

Frente a la expresión del realismo genético que la teoría naturalista de Zola representa, es necesario matizar mucho más de lo que usualmente se viene haciendo a la hora de tratar la estética marxista del “reflejo”, en especial a partir de sus formulaciones a cargo de Georg Lukács.

En este último autor, que pone el reflejo de la realidad objetiva en el centro mismo de su estética, entre esa realidad y el texto literario que la representa no se da una

relación diádica y directa, al modo del "aliquid stat pro aliquo" medieval, sino que, al modo del *interpretante* de la semiótica peirceana que se sitúa entre el objeto referente, o *designatum*, y el *representamen* o signo, entre ambos polos se interpone un discurso tercero, que en la tesis de Lukács es una ideología, una interpretación esencialista de la realidad: el marxismo.

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 el texto en relación con la realidad) a través del "discurso tercero", o "interpretante", de la ideología marxista.

Por el contrario, regresando de nuevo a lo literario en sí, la segunda manera de entender este fenómeno desplaza el eje central del mismo desde una realidad que precede al texto, concienzudamente observada y reproducida con absoluta sinceridad por el autor, a un mundo creado autónomamente dentro de la obra. Este segundo realismo resulta, más que de la imitación o correspondencia, de la creación imaginativa que depura aquellos materiales objetivos que podrían estar en el origen de todo el proceso, y los somete a un principio de coherencia inmanente que les hará significar, más por vía del extrañamiento que por la de la inentificación de la propia realidad factual.

Gustave Flaubert ejemplifica con su concepción de la novela la plenitud de este *realismo formal e inmanente* que identifica, a la manera de los neoplatónicos renacentistas, el artista en cuanto a creador de mundos con el mismo Dios.

Según Abrams (1953: 482-505), tan ambiciosa equiparación parece haber tenido origen en la Florencia de finales del XV, concretamente en los comentarios de Cristóforo Landino al Dante, que son de 1481. Así, el Tasso puede afirmar ya: «Non merita nome di creatore se non Iddio ed il Poeta» (Abrams, 1953: 483), y desde entonces los neoplatónicos italianos e ingleses, desde Sir Philip Sidney, mantienen que el artista es, a semejanza de Dios, creador de una segunda Naturaleza, extremos que se encuentran asimismo en el diálogo de Goethe *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, de 1797.

Según el planteamiento de este segundo realismo, tal y como lo dejó dicho en un famoso prólogo a su novela *Pierre et Jean* de Maupassant, el arte narrativo se caracteriza sobre todo por un efecto de ilusión verista, idea que ha sido aplicada a la propia pintura por Ernst N. Gombrich con su concepción de un realismo rotundamente antigenealista, por completo formal y convencionalista, que ha influido sobremedida, a través de Nelson Goodman y otros autores, en la teoría y crítica literarias.

Esta segunda valoración de la realidad en la literatura sortea los peligros del mecanicismo genetista e interpreta la obra desde parámetros específicamente artísticos, más acordes por ello con su naturaleza esencial de lo que estarían otras referencias externas, pero lleva en su seno un germen de desconexión total entre el mundo creado y la propia realidad. Exacerbado esto por el inmanentismo más radical, nos conduce a otro callejón sin salida de signo contrario al de la llamada "falacia intencional" o genética por la que se confundía la obra literaria con sus orígenes.

La prevención contra este último exceso se ha generado de un tiempo a esta parte entre los teóricos y los críticos de la literatura, y es precisamente el estímulo que me ha llevado a abordar este tema y a desarrollarlo en términos de la fenomenología literaria que ahora resumo.

Basta con adoptar, para ello, la perspectiva de la recepción literaria como tercera vía en la consideración de un problema que no se ha resuelto cabalmente por las otras dos implicadas en el proceso comunicativo literario. En efecto, el realismo genético todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por medio de la observación y reproduce miméticamente de la forma más fiel posible. Por el contrario, en el realismo formal todo se centra en la literariedad: es la obra en sí lo que constituye una realidad desconectada del referente, una realidad "textual". Nuestra perspectiva es, por el contrario, la de una fenomenología y una pragmática del realismo, pues en ambos pilares metodológicos se sustenta hoy en día toda consideración del hecho literario desde la perspectiva que falta, la del lector, a la que se viene concediendo creciente importancia.

Concretamente, y siguiendo en lo fundamental a Roman Ingarden y a Wolfgang Iser, en la dialéctica que se establece entre la obra como estructura esquemática y su concretización en un objeto estético pleno va incluida la problemática fundamental de la teoría y la crítica literaria y, en consecuencia, también el marco de referencia fundamental para la comprensión equilibrada del realismo que propugnamos.

Concretamente, tomemos de la fenomenología de la literatura dos instrumentos teóricos fundamentales, además de la concepción 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 el principio de la actualización de la obra como elemento clave para su plenitud ontológica, y las distintas modalidades de aquélla que se pueden dar.

El primero de los instrumentos teóricos mencionados es el de la *intencionalidad*, hondamente enraizado en la filosofía fenomenológica y desde ella aplicado a lo literario.

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, etc., posee una larga tradición en el pensamiento tomista hasta Jacques Maritain, pero en el autor de las *Logische Untersuchungen* cobra 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 indubitabile. 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, en una esclarecedora monografía sobre el desarrollo de la intencionalidad en la fenomenología husserliana, lo explica claramente: «ce n'est désormais ni le *Je suis* ni le *monde est* que peuvent représenter le point de départ authentique d'une

ontologie phénoménologique, mais plutôt le: *Je suis-le monde est*, c'est-à-dire le thème de la corrélation intentionnelle au sein de toute expérience. C'est bien donc l'intention qui devienne le fil directeur de la pensée, c'est-à-dire de la pensée de l'être» (1972: 240).

En efecto, la fenomenología estudia las vivencias [*Erlebnisse*] 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. «Las vivencias cognoscitivas—esto es cosa que pertenece a su esencia— tienen una *intentio* [leemos en la cuarta lección de Husserl, 1950: 67]; 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 en cuanto al criterio de realidad es indiferente a este respecto, 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; sólo que el objeto que él mienta no existe» (Husserl, 1950: 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 este 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: 8), 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: «Dans tous ces cas de conscience indirecte, l'object absent est ré-présenté à la conscience par une *image*, au sens très large de ce terme». Y concluye: «A vrai dire la différence entre pensée directe et pensée indirecte n'est pas aussi tranchée que nous venons, par souci de clarté, de exposer. Il vaudrait mieux écrire que la conscience dispose de différents degrés de l'image [...] dont les deux extrêmes seraient constitués par l'adequation totale, la présence perceptive ou l'inadéquation la plus poussée» (También Morse Peckham, en un artículo sobre el realismo de llamativo título *-Is the Problem of the Literary Realism a Pseudo-Problem?*, 1970: 98-, considera que las cosas son signos inmediatos, los cuales al ser imitados artísticamente dan lugar a otros mediatos).

Y, en segundo término, nos serviremos también del concepto de la “epojé” o reducción fenomenológica consistente en suspender la creencia en la realidad del mundo natural, y consecuentemente la puesta en paréntesis de las inducciones a que ello da lugar, para atenerse a lo dado, según reclamaba Husserl.

Esta actitud fundamentalmente fenomenológica es la misma que lleva al lector literario a aceptar el pacto de lo que se ha dado en llamar la “ficcionalidad” o, en acertada frase de Coleridge, “the willing suspension of disbelief”.

Hacia esta particular “epojé” literaria confluyen tres órdenes de cuestiones que merecen atención por separado. En primer lugar, el propio pacto de ficción por el que se suspende el “descreimiento” implica la noción de juego, de convención y, en especial, las repercusiones hermenéuticas de lo uno y lo otro. También se nos planteará, a este respecto, la cuestión pragmática de cuáles sean los “actos de habla” propios

de la comunicación literaria. Y por último, y en muy directa relación con lo anterior, el estatuto lógico-semántico de lo ficticio o "ficcional" (derivado de "ficcionalidad").

Los orígenes escépticos y fenomenológicos de esta epojé no están en contradicción con el componente lúdico al que vamos a referirnos seguidamente. En efecto, desde Platón (*República*, 602b; *Sofista*, 234ab; *Política* 288c; *Leyes* 796b, 889de) el juego es considerado fundamental para el arte y, particularmente, para la imitación. Y en todo caso esto no se identifica con la arbitrariedad y lo fútil, sino con un ejercicio trascendente, porque el juego artístico imitativo expresa algo diferente, más profundo y comprometido, de lo que parece representar (W.J. Verdenius, 1949: 21-27).

Esa virtualidad epistemológica del juego es la que justifica su creciente interés para la filosofía y la ciencia desde la segunda mitad del siglo XIX, que ha rastreado Mihai Spariosu (1982).

Anteriormente el juego, en su doble vertiente de actitud sin trascendencia y como herramienta teórica para mediar entre la inaprehensible realidad y la Razón, había ocupado ya un puesto notable en la filosofía de Kant. En terreno ya específicamente artístico, Schiller, en una de sus cartas sobre la educación estética (*Über die ästhetische Erziehung Menschen*), amén de identificar por completo arte y juego proclamaba: «el hombre no juega más que cuando es hombre en el sentido pleno de la palabra, y no es del todo hombre más que cuando juega» (Carta XV).

La cuestión de la intencionalidad, por su parte, implica asuntos de gran importancia para el fenómeno literario, como la imaginación, el símbolo y el significado. La realidad cobra sentido mediante un acto de entendimiento o vivencia intencional a los que son equiparables, en el proceso comunicativo de la literatura, la aprehensión del mundo por parte del escritor, la producción del texto, y la lectura del mismo a cargo de su destinatario. Y como todo acto intencional construye objetos intencionales, puede decirse que lo son la realidad percibida por el autor, la obra de arte literaria por él creada y el mundo proyectado, a partir de ella, por el lector.

También para Jean-Paul Sartre, «l'intention est au centre de la conscience: c'est elle qui vise l'object, c'est-à-dire qui le constitue pour ce qu'il est» (Jean-Paul Sartre, 1940: 27); «l'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise» (1940: 358). Y como para el yo cognoscente «il n'y a pas un monde des images et un monde des objets», «les deux mondes, l'imaginaire et le réel, sont constitués par les mêmes objets; seuls le groupement et l'interprétation de ces objets varient. Ce qui définit le monde imaginaire comme l'univers réel, c'est une attitude de la conscience» (1940: 45-46): el valor de esta última argumentación para una teoría del realismo es indudable.

Asimismo lo es el énfasis pragmático que encontramos en algunas de sus páginas: «la conscience imagineante que nous produisons devant une photographie est un acte [...]. Nous avons conscience, en quelque sorte, d'animer la photo, de lui prêter sa vie pour en faire une image» (1940: 44-45). Sustituyamos la foto por una obra literaria y tendremos el esquema de un proceso idéntico al que estimamos se da en el marco del realismo que es objeto de nuestra investigación. Sartre recuerda que para Husserl la imagen era un *remplissement* [*Erfüllung*] de la significación, y añade:

«ce qui constitue l'image et supplée à toutes les défaillances de la perception, c'est l'intention» (1940: 64).

En este sentido resulta muy interesante la comparación que Jean Paul Sartre hace entre dos vivencias intencionales esencialmente literarias, como son la del lector de una novela y el espectador de una pieza del teatro, en términos relacionables con lo que Roman Ingarden (1931: 57) había escrito sobre el fenómeno escénico, al estudiar los casos límite de la ontología literaria. «En réalité dans la lecture comme au théâtre –argumenta Sartre, 1940: 127 y 129– nous sommes en présence d'un monde et nous attribuons à ce monde juste autant d'existence qu'à celui du théâtre, c'est appréhender *sur* les acteurs, les personnages, *sur* les arbres de carton la forêt de *As you like it*. Lire, c'est réaliser *sur* les signes le contact avec le monde irréel». En términos fenomenológicos esto significa la proyección de las objetividades intencionales correspondientes a los personajes, sus ámbitos y momentos, sus acciones y palabras desde meros signos verbales en el caso de la novela, o en el teatro desde signos de diferentes códigos y objetividades reales –los actores, los objetos, el espacio escénico– mentados en el “texto secundario” de las acotaciones o didascalias, cuya corporeidad real sobre las tablas no nos hace confundir su condición de puros signos.

Las implicaciones semióticas de la fenomenología son fundamentales, y no sólo en lo referente a Peirce, sino también al propio Husserl, como Jacques Derrida ha estudiado en *La Voix et le Phénomène* (1967), donde insiste en algo que es pieza clave en el funcionamiento del realismo desde la perspectiva que le estamos aplicando: la *cointencionalidad*.

En la primera de las *Logische Untersuchungen*, dedicada a la expresión y a la significación, Husserl (1929: 240, § 7) afirma que el proceso comunicativo se efectúa «porque el que escucha comprende la intención del que habla [...]. Lo que hace posible ante todo el comercio espiritual y caracteriza como discurso el discurso que enlaza a dos personas, es esa correlación, establecida por la parte física del discurso, entre las vivencias físicas y psíquicas, mutuamente implicadas, que experimentan las personas en comercio respectivo. El hablar y el oír, el notificar vivencias psíquicas con la palabra y el tomar nota de las mismas en la audición, hállanse en coordinación mutua».

Cierto que el tipo de comunicación al que se refiere Husserl es muy distinta a la que centra nuestro interés –la literatura–, pero de cara a ulteriores desarrollos de nuestra visión del realismo es importante dejar sentada esta idea fenomenológica de intencionalidad intersubjetiva o cointencionalidad. Así por ejemplo S.Y. Kuroda (1976: 126) asume con Husserl que «the essence of linguistic performace consist in meaning-assigning acts [*Bedeutungs-verleihende Akt*] and meaning-fulfilling acts [*Bedeutungserfüllende Akt*]», y que en términos fenomenológicos *meaning* es “an intentional object” (1976: 130). Ahora bien, «the meaning-realizing act [...] takes place it both the autho's and the reader's consciousness» (1976: 137), pero como entre ellos no existe contacto sino a través del texto, y puede no existir (lo que resulta más habitual que lo contrario) identidad de contextos, nunca la cointencionalidad de que hablamos caerá –por identificarse totalmente en lo que el lector toca con lo que es propio del autor– en la falacia intencional o genética que Wimssatt y Beardsley denunciaran.

En cuanto a las convenciones, es cierto que para comunicar intersubjetivamente una intención –por ejemplo, la del realismo– es necesario recurrir a ellas. Aparte de que, como hemos apuntado ya páginas atrás, la propia realidad, al margen incluso de su representación artística o literaria, sea en gran medida resultado de convenios sociales, la epojé ficcional constituye un verdadero complejo convencionalista. De ahí lo certero del aserto de Rainer Warning (1979: 331) en el sentido de que la ficcionalidad es esencialmente *contractual*.

De la revisión de las teorías pragmáticas de los “speech-acts” aplicadas a los textos de ficción se deducirá que éstos resultan no de la presencia de ciertas propiedades semánticas o sintácticas, sino de modificaciones intencionales efectuadas por los agentes –emisor/receptor– de la acción comunicativa. En el caso de que ambos realicen la misma modificación, la ficcionalidad será completa por co-intencional, pero basta con que el auténtico dueño, fenomenológicamente hablando, del texto la practique –es decir, el lector– para que la obra en su totalidad se ficcionalice.

La lógica formal y la semántica filosófica han desarrollado en los últimos años la teoría de los “mundos posibles” que tiene aplicación al problema literario que nos ocupa. En efecto, los “mundos imaginativos, narrativos o de la obra de arte” en general son una variante de esos mundos posibles en donde se dan aserciones “verdaderas” si se ajustan a los términos propuestos en dichos mundos, y “falsas” si no lo hacen.

Sin embargo, advertimos en tal planteamiento la limitación de que el carácter autónomo e inmanente del mundo posible o artístico creado por el discurso ficticio nos sitúa de lleno en una semántica intensional, atenta tan solo al juego de las formas de expresión, más que a la relación de referencia, lo que fácilmente nos hacía derivar hacia el “realismo formal o inmanente”.

A este respecto, estimamos de máxima utilidad la distinción que Gottlob Frege (1982: 85-98) hizo 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 (y podríamos extender todavía los paralelismos hasta la *signification/signifiante* de Michael Riffaterre- en R. Barthes y otros, 1982: 93-94), pero no se repara igualmente en su correspondencia con la teoría lingüística fenomenológica incluida en la primera de las *Logische Untersuchungen* (§§ 12-16), estudiada en su día por Jacques Derrida (1967). Allí también Edmund 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.

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o 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 una pragmática que no considera las significaciones sólo 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 luego Jon-K. Adams (1985:44) aplicó ya al campo específico de la ficción literaria. La idea básica que informa este principio es la de la conducta lingüística como un tipo de interacción social intencionada, dirigida por una voluntad cooperativa que J. Lyons ejemplifica interpretando a la luz de Grice la frase “Juan es un tigre” en la clave metafórica que le corresponde (Lyons, 1981: 215).

En todo caso nos hemos ido aproximando a una formulación clara: el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección sobre un mundo intensional que el texto sugiere de una visión del mundo externo que el lector –cada lector– aporta. Por eso Paul Ricoeur, en su interpretación de la mimesis (1981), subraya su identidad –reforzada por el mismo sufijo– con *poiesis* y con *praxis*, que le dan un sentido de referencia productiva del mundo, y no reduplicativa del mismo (Cfr. también Prendergast, 1986: 234-238).

El pacto de ficción, la voluntaria suspensión del descreimiento instaurada por la “epojé” literaria, responde, pues, a lo que los lingüistas pragmatistas como Grice llaman “principio de cooperación”. También obedece al mismo principio la proyección del EFR (External Field of Reference) sobre el IFR (Internal Field of Reference) y el aporte en el acto de la lectura de todo aquello que la estructura esquemática de la obra reclama para alcanzar su total plenitud ontológica. Por ese mismo impulso de cooperación el lector tiende a acercar el mundo intensional del texto al suyo propio, al referente extensional. Grice añade que en la comunicación lingüística estándar todos los agentes esperan los unos de los otros una conducta racional, seria y colaborante. Nosotros proponemos, en correspondencia, que el lector que hace, de entre las variedades de aprehensión de la obra de arte literaria enumeradas por Roman Ingarden, una óptima actualización estética de la misma, asume espontánea y naturalmente la “seriedad” de la escrito, que aunque ficticio en su origen se presta a una descodificación 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 interposición de la realidad múltiple y variopinta de cada uno de los lectores. A esta tercera concepción del fenómeno literario mimético que fundamentamos en la estética del discípulo polaco de Husserl y en la pragmática, le damos el marbete de *Realismo intencional*. La cuestión está no tanto en la imbricación del texto con la realidad cuanto en cómo los lectores se sirven de los textos para hacer enunciados sobre la propia realidad. Efectivamente, realismo intencional es igual a donación de sentido realista a un texto del que se hace una hermenéutica “de integración” –no “de reconstrucción” (Gadamer)– desde el horizonte referencial proporcionado por la experiencia del mundo que cada lector posea.

Stierle, que ha merecido también atinados comentarios de Susana Reisz (1979: 112), 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 (1979: 313), sin perjuicio de que la característica esencial del texto literario sea la de una serie de aserciones no verificables. Pero –añadimos nosotros– el lector no persigue tal verificación, ni podría alcanzarla, como tampoco en gran número de situaciones comunicativas en las que participa, en donde aquello se da por supuesto en virtud de la cooperación de que nos ilustra H. P. Grice (1975). «Le texte de fiction s’efface –continúa Stierle (1979: 300)– au profit d’un au-delà textuel, d’une illusion que le récepteur –sous l’impulsion du texte– produit lui même. L’illusion (comme résultat de la réception quasi pragmatique de la fiction) est un hors-texte comparable à celui de la réception pragmatique».

Como ya apuntábamos antes, la tesis de Stierle nos parece sumamente atinada, y sólo soslayamos su atribución valorativa a formas ingenuas de recepción. Para nosotros esta lectura quasi 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 enunciado 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 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 del autor. Es en nosotros, sus lectores, donde al apropiárnosla como objeto estético pleno, actualizado, surge el realismo, por esa *epojé no reintegrada* que la fenomenología de Husserl puede justificar con facilidad.

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

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. 1953, *Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Norton & Co. Trad. esp. 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.
- ALONSO, Amado. 1953, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- BARTHES, Roland, y otros. 1968, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. Trad. por Beatriz Dorriots de "Le Vraisemblable", *Communications*, 11.
- . 1982 *Littérature et Réalité*, Paris, Du Seuil.
- BOYD, John D. 1968, *Function of Mimesis and its Decline*, Cambridge, Harvard University Press. Segunda edición, New York, Fordham University Press, 1980.
- BRUCK, J. 1982, «From Aristotelian mimesis to 'bourgeois' realism», *Poetics*, pp. 189-202.
- DERRIDA, Jacques. 1967, *La Voix et le Phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, París, P. U. F.
- . 1978 *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- DERRIDA, Jacques, y otros. 1975, *Mimesis / Desarticulations*, Paris, Aubier/Flammarion.
- DIJK, Teun A. Van (compilador). 1976, *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland.
- DIJK, Teun A. Van. 1975, «Pragmatics and Poetics», en Teun A. Van Dijk (compilador), pp. 23-57.
- DURAND, Gilbert. 1964, *L'imagination symbolique*, Paris, P. U. F. 4ª ed. 1984.
- FREGE, Gottlob. 1892, «Sobre sentido y referencia» y «Consideraciones sobre sentido y referencia (1892-1895)», en *Estudios sobre semántica*, trad. de Ulises Moulines, Barcelona, Ariel, 1971; 3ª ed. 1984, pp. 49-98.
- GADAMER, Hans-Georg. 1965, *Warheit und Methode*, Tübingen, J. C. Mohr. Trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GRICE, H. P. 1969, «Meaning», en T. M. Olszewsky (compilador), *Problems in the Philosophy of Language*, New York, Holt, Reinhart & 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.
- HAWKES, Terence. 1990, *Encyclopedia of Literature and Criticism*, London, Routledge.
- HUSSERL, Edmund. 1976, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie*, Halle, Max Niemeyer. Trad. española de José Gaos, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México-Madrid, F. C. E., 1985. Primera edición, 1949.
- . 1984 *Investigaciones lógicas*, trad. 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.

- . 1958 *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.
- INGARDEN, Roman. 1931, *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag. 3ª ed. 1965. Trad. portuguesa de A. E. Beau, Maria da Conceição Puga y Joao F. Barrento, *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gubelkian, 1973.
- . 1962, «A Marginal Commentary on Aristotle's *Poetics*», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, pp. 163-173 y 273-285.
- . 1968, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Trad. inglesa de Ruth An 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. Versión inglesa, *Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to The 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 trad. francesa: «La fiction en effect. 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, pp. 27-47. Trad. por Rodney Foster de «Im Lichte der Kritik», en R. Warning (compilador), *Rezeptionsästhetik...*, pp. 325-342.
- . 1975 *Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink. Versión inglesa, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- KAYSER, Wolfgang. 1968, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- KURODA, S. Y. 1976, «Reflections on the Foundations of Narrative Theory from a Linguistic Point of View», en Teun A. Van Dijk (compilador), *Pragmatics of Language...*, pp. 107-140.
- LATTRE, Alain de. 1975, *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, P. U. F.
- 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.
- 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.
- LYONS, J. 1981, *Language, Meaning and Context*, London, William Collins & Sons. Trad. española de Santiago Alcoba, supervisada por Fernando Huerta, *Lenguaje, significado y contexto*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1983.
- 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.

- PECKHAM, Morse. 1970, «Is the Problem of Literary Realism a Pseudo-problem?», *Critique. Studies in Modern Fiction*, XII, pp. 95-112.
- PRENDERGAST, Christopher. 1986, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press.
- REISZ, Susana. 1979, «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», *Lexis*, 3, s, pp. 99-170.
- RICOEUR, Paul. 1981, «Mimesis and Representation», *Annals of Scholarship*, II, 3, pp. 15-32.
- . 1983, *Temps et récit. Tome I*, Paris, Du Seuil.
- SARTRE, Jean Paul. 1940, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard. Cito por la edición de 1982.
- SOUCHE-DAGUES, D. 1972, *Le développement de l'intentionnalité dans la phénoménologie husserlienne*, La Haya, M. Nijhoff.
- SPARIOSU, Mihai. 1982, *Literature, Mimesis and Play: Essays in Literary Theory*, Tübingen, Gunter Nar Verlag.
- STIERLE, Karlheinz. 1975, «Réception et fiction», *Poétique*, 39, pp. 299-320. Trad. parcial por Vincent Kaufmann de «Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?», *Poetica*, 7, pp. 345-387. El texto francés apareció en 1979.
- VERDENIUS, W. J. 1949, *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden, E. J. Brill.
- VILLANUEVA, Darío. 1991, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/Espasa-Calpe. Versión inglesa de Mihai I. Spariosu y S. García-Castañón, *Theories of Literary Realism*, Albany, SUNY Press, 1997.
- WARNING, Rainer. 1975, «Pour une pragmatique du discours fictionnel», *Poétique*, 39, pp. 321-337.
- WATT, Ian. 1957, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto & Windus.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1921, *Tractatus Logico-Philosophicus*, introducción de Bertrand Russel, versión de E. Tierno Galván, Madrid, Alianza Editorial, 1973, 1985, 7ª ed.
- . 1945-9, *Philosophische Untersuchungen (Philosophical Investigations)*, Oxford, Blackwell. Ed. de 1958.