

LA PRETENSIÓN DEL REALISMO LITERARIO

ANTONIO DURÁN RUIZ Y JOSÉ MARTÍNEZ TORRES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

INTRODUCCIÓN

¿Cómo asir la realidad?, ¿cómo definirla, caracterizarla, si es producto de la interpretación, de la invención, de la traducción? Lo que es válido en su momento y en su contexto deja de serlo con posterioridad, porque los signos se transforman, se contradicen. Según los surrealistas, la nube retiene su destino de lluvia, y la luz no es la misma en la noche que en el recuerdo. ¿Y cuál es la naturaleza de la verdad? En el *Evangelio según San Juan* (1975: 1537), Poncio Pilato sostiene este diálogo con Jesús de Nazaret:

Pilato entró de nuevo al pretorio y llamó a Jesús y le dijo: “¿Eres tú el Rey de los judíos?” Respondió Jesús: “¿Dices eso por tu cuenta, o es que otros te lo han dicho de mí?” Pilato respondió: “¿Es que yo soy judío? Tu pueblo y los sumos sacerdotes te han entregado a mí. ¿Qué has hecho?” Respondió Jesús: “Mi reino no es de este mundo. Si mi reino fuese de este mundo, mi gente habría combatido para que no fuese entregado a los judíos: pero mi reino no es de aquí.” Entonces Pilato le dijo: “¿Luego, tú eres rey?” Respondió Jesús: “Sí, como dices, soy rey. Yo para esto he nacido y para esto he venido al mundo: para dar testimonio de la verdad. Todo el que es de la verdad, escucha mi voz.” Le dice Pilato: “¿Qué cosa es verdad?”

No hay respuesta a la última pregunta de Pilato. Harry Levin (1974: 132) observa que la cuestión fundamental, la pregunta de Pilato, “¿qué cosa es verdad?”, puede dejarse en manos de los epistemólogos, aunque sin muchas esperanzas, porque sobre ellos pesan además las limitaciones del lenguaje.

Durante una entrevista, María Esther Gilio dijo a Juan Carlos Onetti que los personajes de sus novelas estaban fuera de la realidad. Onetti respondió: “están desconectados con la realidad de usted, no con la realidad de ellos, ¿por qué cree usted que su realidad es la realidad?” Arthur Schopenhauer ha observado que el mundo es la representación individual de cada sujeto. Se refería, según Paul Westheim (1980: 13-60), a que la realidad que el hombre es capaz de representar es sólo una interpretación. El hombre no conoce ningún sol, ninguna tierra, sino sólo la visión que tiene de un sol, la mano que le pertenece y toca una tierra. Sólo conoce ese espíritu individual que capta el sol, la tierra y todo lo demás, y los interpreta según su conocimiento.

Para Jacques Lacan, la verdad tiene forma de ficción; el ser se quebranta al devenir sujeto por la palabra. El autor de los *Escritos* privilegia el decir sobre los hechos porque, en el acto de la expresión verbal, el hombre reelabora su verdad profunda.

Para esclarecer el realismo literario se observa ahora someramente la relación entre la expresión y la experiencia; entre la ficción, la verdad y la realidad. El realismo, en cuanto técnica y tendencia, es ficción: cualquiera que sea el grado de verosimilitud que una obra pretenda, actúa siempre dentro de la artificiosidad. Jorge Luis Borges así lo entendió cuando afirmó que el realismo no es sino una rama de la literatura fantástica.

1. EL CONCEPTO DE REALIDAD

La realidad también está en relación con cada sociedad, con cada momento de su historia. Las situaciones cambian, las interpretaciones también. Para José Ortega y Gasset (1982: 101), “cada época trae consigo una interpretación radical del hombre”. La realidad se le ha aparecido como un misterio y lo evidente ha llamado a engaño. La realidad ha sido muchas veces un conglomerado de percepciones, un histórico imaginario social. Antes de Kepler, se creyó que el sol giraba alrededor de la tierra. Esta creencia constituía una verdad. Era asimismo una obviedad pensar en la simultaneidad entre lo percibido y los objetos, cualesquiera que fueran, y sin embargo hoy sabemos que en el espacio sideral existen estrellas que al momento de percibirse ya no existen, y que nuestro sol es pretérito al momento en que se reciben sus rayos.

La realidad del individuo no es menos enigmática. El hombre se ha esforzado por comprender esta pregunta eterna: ¿qué es la realidad? El conocimiento científico ha hecho descubrimientos y ha desechado los que en su momento fueron indiscutibles. Por otra parte, el mito fue la interpretación de lo que sería la realidad original: ¿es la realidad tal como la interpretó la humanidad en sus albores? Existen distintas respuestas. Paul Westheim señala que para el hombre prehistórico el mito es la realidad que conforma su vida, su pensamiento, su fe, su conciencia y también su subconciencia. El mito no era un ámbito al margen de la vida.

William K. C. Guthrie (1987) refiere que los primeros filósofos griegos trataron de encontrar el fundamento, el *arjé*, la esencia de cuanto existe. El agua, el aire, el *apeiron*, los cuatro elementos, las *homeomerías*, los átomos, el número, el fuego, el ser, el mundo de las formas, el *hilemorfismo*, significaron la auténtica realidad, que se ubicaba más allá de lo percibido por los sentidos, y a esa realidad sólo se accedía mediante el ejercicio de la razón. Los griegos se consideraban más realistas que los demás hombres, mientras que los demás hombres se pensaban mejor instalados en el mundo que esas existencias raras, osadas y solitarias de los griegos.

Ortega y Gasset (1982: 70) escribe que “para el griego lo que vemos está gobernado y corregido por lo que pensamos, y tiene sólo valor cuando asciende a símbolo de lo ideal”. Los griegos fueron realistas de la reminiscencia, de las cosas presentes en la memoria: al alejar los objetos, el recuerdo los purifica e idealiza. Sin embargo, señala el filósofo español, en la cultura mediterránea lo sensual no es esclavo de la idea; más bien, lo sensual justifica la superficie; no es menos importante la esencia de una cosa que su presencia, su actualidad. Apunta que a esa visión mediterránea no puede darse el nombre de realismo porque no consiste en la acentuación de las cosas, sino en su apariencia.

Otras posturas han negado la existencia de la realidad, o han dicho que la realidad es irreal o, en todo caso, un producto onírico, un contenido de conciencia. El griego Gorgias de Leontini, según Werner Jaeger (1983: 72), se propuso “demostrar tres cosas: que nada existe; que si algo existiera, no podríamos conocerlo; que si conociésemos algo, no podríamos comunicárselo a nuestro prójimo”. En otras palabras, sólo comunicamos sonidos, no hechos ni cosas.

Ciertos poemas náhuas plantean la ausencia de solidez, la fragilidad de la verdad y el carácter onírico de la existencia humana. Miguel León-Portilla (2001: 121) cita este fragmento:

¿Acaso hablamos algo verdadero aquí, Dador de la Vida?
 Sólo soñamos, sólo nos levantamos del sueño.
 Sólo es como un sueño.
 Nadie habla aquí la verdad.

Para George Berkeley, existir es ser percibido. Las cosas existen en la conciencia divina. Julián Marías (1997: 249) dice de la metafísica de Berkeley:

Para él no existe la materia. Las cualidades primarias, como las secundarias, son subjetivas; la extensión o la solidez, como el color, son *ideas*, contenidos de mi percepción; detrás de ellas no hay ninguna sustancia material. Su ser se agota en ser percibidas: *esse est percipi*; éste es el principio fundamental de Berkeley.

El mismo principio guía el siguiente pensamiento de Fernando Pessoa: “A morte é a curva da estrada: morrer é só não ser visto”.¹ Para Immanuel Kant, según el mismo Marías, si el conocimiento fuera trascendente, conoceríamos cosas externas; si fuese inmanente, sólo conoceríamos nuestras ideas; pero el conocimiento es trascendental: conocemos las cosas en nosotros. Esas cosas conocidas en nosotros son los fenómenos. Las cosas *en sí* son inaccesibles: no podemos conocerlas porque en cuanto las conocemos ya están afectadas por nuestra subjetividad.

La teoría de Sigmund Freud sostiene que la realidad psíquica no es menos significativa ni menos real que la realidad exterior, mientras que el citado Lacan (2003: 86-93) afirma que la realidad se construye desde la virtualidad, desde la imagen del otro, que fue en principio nuestro espejo. Fuimos constituidos, articulados, unidos, por la imagen del otro. El psicoanalista francés indica que cada individuo experimenta la realidad según su estructura significante; una cadena significante da nacimiento al inconsciente, al mundo simbólico. Tiene que existir lo simbólico para que exista lo imaginario y lo real. La realidad es la intersección de esos tres registros. Por ejemplo, no

¹ “La muerte es la curva del camino: morir sólo es dejar de ser visto”. Trad. de los autores.

puede haber un padre real ni un padre imaginario si no existe previamente un padre simbólico.

Esta teoría está centrada en el significante, que establece un plano del lenguaje diferente al considerado por Ferdinand de Saussure (1986). El descubrimiento del significante en tanto que elemento autónomo, desprovisto de significado, es la aportación fundamental de Lacan al conocimiento psicoanalítico. El mundo será percibido de acuerdo con el lugar que cada quien ocupe en la intersección de los tres registros mencionados: real, imaginario, simbólico. En el *Seminario 4* (2004: 222) escribió que se interponen fantasmas entre lo que nos rodea y su conocimiento. La investidura simbólica reelabora el mundo familiar y social porque “la existencia del significante introduce en el mundo del hombre un sentido nuevo”.

Si forzamos nuestra noción de realidad, hallaríamos que no consideramos real lo que efectivamente sucede, sino una manera de ver lo que nos es familiar, señala Ortega y Gasset (1982: 121-132). Es real no tanto lo visto como lo previsto; no tanto lo que vemos como lo que sabemos de antemano. Las cosas tienen dos aristas: lo que son cuando se interpretan y lo que las constituye antes y por encima de toda interpretación. El mismo Ortega afirma que los molinos de viento que ve Don Quijote en el campo de Montiel son gigantes. El problema no lo resuelve el que don Quijote haya perdido el juicio:

Lo que en Don Quijote es anormal, ha sido y seguirá siendo normal en la humanidad. Bien que estos gigantes no lo sean; pero... ¿y los otros?, quiero decir, ¿y los gigantes en general? ¿De dónde ha sacado el hombre los gigantes? Porque ni los hubo ni los hay en realidad. Fuere como fuere, la ocasión en que el hombre pensó por vez primera los gigantes no se diferencia en nada esencial de esta escena cervantina. Siempre se trataría de una cosa que no era gigante, pero que mirada desde su vertiente ideal tendía a hacerse gigante.

A su vez, Harry Levin (1974: 69-71) sintetiza las ideas de varios escritores sobre la realidad: “‘La ilusión es una parte integrante de la realidad’, dice Joseph Joubert, mientras que para Thomas Carlyle la significación de la realidad es demasiado susceptible de escapársenos. Por su parte, Victor Hugo y Andre Gide sostenían que la realidad absoluta nunca podría describirse, y Gerald de Nerval señaló que ‘inventamos al hombre porque no sabemos cómo observarlo’”.

Fabricamos imágenes de los hechos. La imagen es un modelo de la realidad. Lo que la imagen representa es su sentido. En el acuerdo o

desacuerdo de su sentido con la realidad consiste su verdad o su falsedad. Sin embargo, por cuestión de operatividad y para ya instalar este estudio en el ámbito literario, podemos tomar la definición de Juan Luis Alborg (1996: 54): “[la realidad es] todo lo que compone el mundo cultural en que vive el hombre”. En seguida aclara: “porque hablar de *concepto de la realidad* nos aproxima equivocadamente –y peligrosamente– a ese problema ontológico que hemos dejado al margen, por inútil en este caso.” Varían los conceptos y las cosas que son objeto de su percepción, pero el hombre continúa percibiendo con los mismos sentidos: la mujer, por ejemplo, ha sido desde tiempos remotos el mismo objeto de su percepción, pero ha variado el concepto que se tiene de ella.

2. LA BARRERA ENTRE LOS HECHOS Y EL LENGUAJE

En este marco, el realismo literario sólo puede ser una pretensión, una conjetura, pues existe una distancia infranqueable entre los hechos, las cosas, las experiencias y las palabras. Es importante señalar que entre verdad y ficción no existe una frontera muy precisa, como tampoco entre verdad y mentira, pues ¿qué es la mentira? Sabemos que se miente por compensar lo que niega la vida; se miente para expresar verdades simbólicas, como en el sueño, el mito y el arte. En estas tres manifestaciones humanas, subyace una *verdad* profunda. Para Michel Foucault (1985: 19), la palabra nunca es perfecta: frente a lo visible, tiene un déficit que en vano se empeña en recuperar. Lo visible y las palabras no son equivalentes:

Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que define las sucesiones de la sintaxis.

De este modo se establece un juego entre materiales, vida, palabras, autor y lector. En esta relación de codificación y decodificación, la imaginación desempeña un papel central. Existe siempre una barrera que separa las palabras de los hechos, la vida de la obra, la experiencia de la expresión. Todo en literatura, y hasta en la plática más común, es apenas un símbolo de lo real, como lo advierte el mencionado Alborg (1996: 21):

Puesto que el alfabeto es simbólico y no representativo, el autor codifica sus imágenes con palabras que nosotros descodificamos de acuerdo con distintas series de imágenes, las nuestras. Para encontrarnos a medio camino con la imaginación del autor, hemos de reconstruir sus descripciones verbales con nuestra propia experiencia, visual o de cualquier otra índole. Incluso cuando colaboramos en esta forma con un expositor tan gráfico como Dickens, estamos creando nuestras propias imágenes mentales.

Aristóteles (1999: 158) señaló que la poesía es portadora de verdad: implica *su* verdad. Para el griego, la verdad poética es superior a la verdad histórica, pues encarna una realidad más elevada. El historiador no se distingue del poeta por las formas empleadas, ya que “sería posible versificar las obras de Heródoto y no serían menos historia en verso que en prosa”. La diferencia está en la veracidad de los hechos: “uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular”.

En otro sentido, Lacan, refiriéndose al recuerdo del sueño en el proceso del análisis psicoanalítico, escribe que no importa demasiado lo que sueñe el individuo, sino cómo recuerda, cómo reconstruye el sueño, pues al narrar lo soñado, el individuo reelabora y teje su verdad. Quizás convenga ahora establecer una analogía entre esta consideración sobre el recuerdo del sueño y la ficción literaria. Harry Levin (1974: 39-40) advierte que la voz latina *ficcio* tiene dos significados: “hacer” y “fingir”. Estos dos significados pueden reunirse en “hacer creer”, y también señala que para Alfred de Vigny lo fabuloso no es completamente falso, ni lo ficticio es necesariamente contrario a la verdad; la ficción puede oponerse al suceso verídico, no siempre a la verdad, pues aunque se aparte de los hechos reales, puede, con todo, ser verdad a su modo.

3. REALIDAD Y FICCIÓN

Para continuar con el fenómeno literario y entendiendo por realidad la circunstancia orteguiana y la subjetividad, o mejor, la materia de la vida, se mencionan a continuación los vínculos inevitables entre realidad y ficción. Para el artista, la realidad es lo que la arcilla para el alfarero. El escritor organiza en sucesiones de

palabras lo que ha visto, lo que ha experimentado. Todo arte depende de la realidad, no importa de qué realidad se trate: simbólica, onírica, de las esencias, o de “la realidad de la experiencia” joyceana. Todo héroe épico, cómico, trágico, tuvo que pactar con el humus cotidiano para lograr la comprensión del que escucha o del que lee. El artista no puede desprenderse de la realidad: parte siempre de lo conocido, de un hecho real, de una emoción real, para crear un objeto artístico, para conseguir, no la figuración, sino la transfiguración. La realidad es insoslayable. El arte más irreal participa de lo real y, aunque no sea más que implícitamente, siempre existe el fenómeno de la referencialidad. El sentimiento de lo desconocido sólo se expresa y se entiende a partir de lo conocido. Por el contrario, una considerable dosis de imaginación es también necesaria para convertir la realidad más vulgar, la más visible, en obra literaria.

La imaginación y la fantasía van a redimensionar lo real. El escritor se vale de diversos recursos para operar la transfiguración de la realidad y desenajenar la percepción que se tiene de ella. De esta suerte, la literatura no es la copia de la realidad, sino su potencialización: “La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra [...]. Para dar la sensación de vida, para sentir los objetos [...] existe eso que llamamos arte”, escribió Víctor Sklovski (1991: 57), que también señala:

La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función, es igual a los otros procedimientos de la lengua poética, igual al paralelismo simple y negativo, igual a la comparación, a la repetición, a la simetría, a la hipérbole; igual a todo lo que se considera una figura, a todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto (en una obra, las palabras y aún los sonidos pueden ser igualmente objetos).

La producción artística puede hacernos más consientes de lo real que la realidad misma, ya que produce otra realidad. La creación artística está más cercana de la realidad convencional que el mundo porque desautomatiza la percepción de la realidad, no sólo esforzando la exactitud de su reproducción a fuerza de detalles, sino también con diversos, y hasta opuestos, recursos como la elipsis, la redundancia, la hipérbole, la sinécdoque, la metonimia, la metáfora o la imagen.

4. EL SURGIMIENTO DE LA NOVELA

El realismo literario se interesó fundamentalmente por la circunstancia concreta. Antes de la novela, la epopeya y la tragedia habían presentado protagonistas idealizados e investidos de una dimensión mítica, algo que también ocurrió con el romance y sus héroes llenos de talento, astucia y valentía. Las circunstancias temporales y espaciales de la épica, la tragedia y el romance, también correspondían al mito. Ortega y Gasset (1982: 118) señala que las figuras épicas no representan tipos, sino criaturas únicas. La épica pertenece a una lejanía esencial que libra a su objeto de la corrupción; no es el pasado como tal, un mundo histórico y remoto que fue y ya no existe, sino el pasado ideal. El rapsoda hace que el espectador eluda la realidad cotidiana: con la épica, el pasado mítico se posesiona del espectador y lo desprende del presente, situándolo en “un mundo distinto del nuestro”.

Respecto de la tragedia, el héroe también se halla en los terrenos del superhombre o, cuando menos, en su umbral. Su caída es catastrófica porque ocurre desde su posición semidivina. Foucault (1990: 48) escribió que entre los dioses y el pueblo se encuentran los reyes: “En un lado están los dioses, en el otro los pastores, pero entre ellos se sitúa el nivel de los reyes, o mejor, el nivel de Edipo”. Los héroes trágicos representan a la alta nobleza en un nivel allende el hombre común.

Cuando Ortega y Gasset (1982: 118-119) se refiere a los libros de caballerías, explica que en sus páginas los sucesos referidos son antiguos en relación con el tiempo del lector: “El tiempo del rey Arthús, como el tiempo de Maricastaña, son telones de un pretérito convencional que penden vaga, indecisamente, sobre la cronología”. La aventura de los libros de caballerías es una dislocación del orden material; el héroe se fuga de la realidad de todos, quiere vencer a la costumbre, porque ser héroe consiste en ser uno mismo, desprenderse de aquella parte rendida al hábito, prisionera de la materia. Harry Levin (1974: 54) enfatiza los incidentes maravillosos y extraordinarios del romance, el cual, “con sus ademanes heroicos y sus refinamientos pastoriles, no había reflejado ningún paisaje reconocible, excepto el mapa alegórico de la Tierra de la Ternura”.

En cambio, el auge de la novela del siglo XIX marcó un nuevo rumbo en la relación literatura y vida. La novela nació realista y entonces debió poner de relieve no sólo los hechos humanos

ordinarios sino su situación en la sociedad, una sociedad en sincronía con el momento en que se escribe.

El realismo literario emergió con la declinación de la nobleza y el ascenso de la burguesía, y “La épica, el romance y la novela son los representantes de tres sucesivos estilos de vida: militar, cortesano y mercantil”, señala Levin (1974: 47). El realismo, antes que una manifestación de una literatura concreta, es un concepto artístico. En tanto fenómeno recurrente, “nunca había impregnado una obra por entero antes de llegar a mediados del siglo XIX”, y Alborg (1996: 97) concuerda en que “el realismo histórico, plenamente consciente de su circunstancias socio-político-económicas, es un fenómeno estrictamente moderno, que empieza con Stendhal”.

Por remoto que parezca, hacia la finalización de la Edad Media ya se está bajo el dominio de la burguesía en cuanto representante de los nuevos modos de producción capitalista. La burguesía ciudadana se convirtió en la auténtica sustentadora de la cultura: “La mayoría de los encargos de obra de arte proviene de los ciudadanos particulares, no del Rey o de los prelados, como en la Alta Edad Media, o de las cortes o de los municipios, como en el periodo gótico”, señala Arnold Hauser (2005: 306), así que desde la Baja Edad Media las relaciones humanas se reorganizaron, y el arte que representó a la nobleza comenzó a palidecer en tanto que tomaba fuerza aquél que proyectaba a la burguesía en ascenso: sus valores, intereses, actitudes. La clase burguesa también modificó el comportamiento de la nobleza, así como en general el de las relaciones sociales, como menciona Levin (1974: 48): “Las sanciones espirituales con las conexiones de parentesco cederían paulatinamente ante el contrato metálico. El galanteo sería sustituido por el matrimonio, las hazañas por las pertenencias, y los finales felices serían la combinación de ambas cosas”.

La novela fue el género más importante para expresar esta nueva forma de vida; de allí su actualidad y su pretensión realista. En su estudio *La tradición clásica*, Gilbert Highet (1996: 218) observa las condiciones en que se verifican estos cambios: la crisis moral que se observa en el siglo XIX se produjo a causa del ascenso y predominio definitivo de la burguesía en el poder. Era la plenitud de la llamada Revolución Industrial, y la literatura y la filosofía se vieron hasta tal punto afectadas que gran parte de los autores repudiaron el ambiente predominante: sus páginas execraron la corrupción de los valores, los ideales prostituidos, el cristianismo cómplice de la maligna sordidez mediante la cual el dinero se adquiere y acumula. Teóricamente, la

crisis procedía de una fórmula muy sencilla: la ciencia busca la verdad, y ésta contradice los principios religiosos. Se debe entonces renunciar a los dogmas, y ya que la religión se opone a la verdad científica, había que prescindir de aquélla.

El estudio de Highet documenta minuciosamente la relación entre la literatura y la sociedad en una época en que se amasaron incalculables fortunas, en que se adoraron el lujo y la exquisitez, pero en la que también los obreros y aun los escritores sufrieron como en ningún otro momento: sujetos empobrecidos, habitantes de centros urbanos insalubres, deambulando por barrios miserables, entre callejones sucios, mal iluminados con lámparas de gas, edificios repulsivos y “negras fábricas satánicas que afligían sus ojos”.²

En este marco en el que predominan los principios de la economía monetaria –competencia, consecución de fines sin importar los medios, relaciones personales basadas en referencias objetivas, don Quijote de la Mancha es un caballero obsoleto desde su gestación: es el sujeto derrotado por un mundo práctico, racional, estructurado por los valores de una economía monetaria. La novela, una mercancía más, representa a la emergente burguesía con su secuela de progresos, dichas y desdichas sociales.

El realismo literario es multiforme, multifacético; ofrece las más diversas posibilidades; incorpora a la sociedad mercantilista, primero, y capitalista después, más dinámica y compleja, que sufrirá, en su devenir, variaciones profundas. Sin embargo, existen rasgos propios de la llamada literatura realista que se consolidan a partir de Stendhal. El realismo literario del siglo XIX tuvo la mayor conciencia de esa voluntaria tendencia de aproximarse a la realidad. La patria original del realismo decimonónico fue Francia. Desde allí expandió su movimiento a toda Europa. Sin llegar a fundamentarse en una teoría nueva, caracteriza universalmente la conducta literaria. Este movimiento consideró que la novela debía observar los pequeños detalles, ser contemporánea y describir costumbres y escenas de la vida común y corriente.

Durante el siglo XIX se franqueó la puerta a la vida ordinaria, la común y corriente. La belleza no expresa más que belleza; faltaba actualizar lo real, que siempre es incompleto y fallido, con oquedades

² Mark A. Kishlansky (2001: 163-168) reproduce el ensayo de Friedrich Engels “La condición de la clase obrera en Inglaterra” de 1845, en donde el colaborador de Karl Marx hace una relación minuciosa y detallada de la vida de los trabajadores ingleses que desvela los horrores de la explotación capitalista.

y protuberancias, pero, como cada hombre, se halla envuelto en la pasión, el vicio, el dolor y la maldad.

Los escritores realistas trataron de llevar a sus páginas la mayor cantidad posible de realidad; asumieron el derecho de representar todo lo que se ve, se sabe y se ha vivido. Sus principios básicos eran la independencia, la sinceridad, el individualismo. Para ellos el objetivo fue mostrar todo aquello que fuera comprensible, visible y palpable. Se admitió lo feo y lo bello, lo repugnante y lo sublime, lo vulgar y lo extraordinario; tuvieron como valor primordial la verdad, una exclusiva atención al mundo contemporáneo y la afirmación de que todos los asuntos, todos los objetos, sin distinción, son igualmente propios para el arte, pues la experiencia del individuo siempre es única y nueva.

Obtuvieron sus materiales de cuanto es común al mayor número de personas, de todo lo humano; hicieron desaparecer a los personajes de excepción para concentrarse en el hombre que vive entre sucesos triviales; opusieron la mayor objetividad posible frente al lirismo y la efusión románticos; recomendaron la sobriedad de estilo y la objetividad en cada acontecimiento narrado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis (1996), *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, vol. VI.
- Aristóteles (1999), *Poética*, edición trilingüe de Víctor García Yebra, Madrid, Gredos.
- Biblia de Jerusalén* (1975), Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Foucault, Michel (1985), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- Gilbert Highet (1996): *La tradición clásica*, México. Fondo de Cultura Económica, vol. II.
- Guthrie, William K. C. (1987), *Los filósofos griegos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hauser, Arnold (2002), *Historia social de la literatura y el arte*, Buenos Aires, Editorial Debate, vol. 2.
- Jeager, Werner (1983) *Paideia*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Lacan, Jacques (2003), *Escritos I*, México, Siglo XXI.
- , (2004), *Seminario 4: La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós.
- , (2005), *Seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós.
- , (2005), *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- Kishlansky, Mark A. (2001), *Fuentes de la historia universal*, México, Thomson Learning, vol. 2.
- León-Portilla, Miguel (2001), *Los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Levin, Harry (1974), *El realismo francés*, Barcelona, Laia.
- Marías, Julián (1997), *Historia de la filosofía*, México, Alianza Editorial.
- Ortega y Gasset, José (1982), *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Saussure, Ferdinand de (1986), *Curso de lingüística general*, México, Fontamara.
- Todorov, Tzvetan (comp.) (1991), *Teoría de los formalistas rusos*, presentación de Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI.
- Westheim, Paul (1980), *Ideas fundamentales del México prehispánico*, México, ERA.
- Wittgenstein, Ludwig (1994), *Tractatus logico-philosophicus*, Barcelona, Altaza.