

Poética: moldes creativos de la invención realista y naturalista*

Poetics: creative molds of realistic and naturalistic invention

JESÚS BAENA CRIADO

Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía y Letras. Campus de Teatinos. Bulevar Louis Pasteur, 27, 29010 Málaga (España).

Dirección de correo electrónico: jesusbaena@uma.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9208-9211>.

Recibido/Received: 16-1-2026. Aceptado/Accepted: 2-5-2026.

Cómo citar/How to cite: Baena Criado, Jesús (2026). "Poética: moldes creativos de la invención realista y naturalista". *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, pp. 90-113. DOI: <https://doi.org/10.24197/6westa18>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El presente artículo se centra en el análisis de los conceptos de creación e invención en el Realismo y Naturalismo literarios. Su objeto es diferenciar estos términos y examinar cómo estas corrientes, como manifestaciones de la Modernidad, conciben la creación literaria como imitación de un objeto que se sujeta a criterios de lo verdadero. Mediante análisis conceptual y estudio comparativo con el Romanticismo y pensamiento cristiano, el estudio revela que Realismo y Naturalismo sustituyen a Dios por la Verdad, al calor del método científico. Concluye que estos movimientos priorizan lo verdadero y, debido a ello, el *docere* retórico como predominio funcional retórico en la obra literaria, fundamentando sus obras en la observación del mundo físico como fuente de verdad.

Palabras clave: poética; invención; retórica; realismo; naturalismo.

* Este estudio ha sido realizado con el apoyo de la Universidad de Málaga a través de un contrato posdoctoral del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica, en el seno del Grupo de Investigación «Teoría y Estudios Literarios. Las tradiciones críticas del Hispanismo» (HUM-284) vinculado a la Universidad de Málaga, y a su vez este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de Generación de Conocimiento titulado «Transferencias en literatura y discurso: Poética, Retórica y perspectivas comparadas. Construcción y propuesta de una Teoría y Crítica Transferencial», Acrónimo: TRANSFERRE, Referencia: PID2023-148361NB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación, el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y cofinanciado por la Unión Europea.

Abstract: This article focuses on the analysis of the concepts of creation and invention in literary Realism and Naturalism. Its aim is to differentiate these terms and examine how these movements, as manifestations of Modernity, conceive of literary creation as the imitation of an object subject to criteria of truth. Through conceptual analysis and a comparative study with Romanticism and Christian thought, the study reveals that Realism and Naturalism substitute Truth for God, guided by the scientific method. It concludes that these movements prioritize truth and, consequently, rhetorical teaching (*docere*) as a functionally dominant element in literary works, grounding their works in the observation of the physical world as the source of truth.

Keywords: poetics; invention; rhetoric; realism; naturalism.

INTRODUCCIÓN

Toda literatura, en su plenitud, es conocida a través de la percepción. Esta condición perceptiva sitúa la primera de las atenciones sobre el fenómeno literario en su manifestarse; por ello, lo literario, en la comprensión de la complejidad del término, no puede concebirse de otro modo que no sea a través de su materialización y, por lo tanto, efectivamente de lo manifiesto. De ello debe seguir por necesidad la conclusión siguiente: el signo, como realidad perceptiva, convoca lo inmaterial, que es a su vez parte indisoluble del fenómeno literario en su totalidad; y en tales términos lo indica Baena (2004, p. 20):

El poeta comunica la espiritualidad que le individualiza y lo hace extratemporal. Para lograrlo la espiritualidad se encarna en materias [...] con medios físicos desmaterializados para refractar la diferencia, la espiritualidad, como cualidad del mundo original.

Esa totalidad perfecta que constituye lo literario, no obstante, si bien resulta indivisible en sí misma, debe a la vez concebirse como una conjunción de realidades diferentes entre sí que, cuando el “poeta comunica la espiritualidad que le individualiza” y esta “espiritualidad se encarna en materias” con “medios físicos desmaterializados”, se convierte en unidad: “lo múltiple lo da el sentido; el enlace lo da la razón” (Schiller, 1991, p. 12). El estudio de los diferentes elementos que conforman la unidad del fenómeno literario de forma aislada entre sí no parece esclarecer la esencia de lo literario: ello acaece desde la idea del todo (Bühler, 1985, pp. 171-ss.). La noción de lo unificado, que concibe la disolución de la esencia de lo distinto en la conformación de una única

entidad, puede justificar que “el término latino de forma sustituyó a dos palabras: μορφή y εἶδος; la primera se aplicaba principalmente a las formas visibles, la segunda, a las formas conceptuales” (Tatarkiewicz, 2015, p. 259). Pero la diversidad del hecho textual y literario insiste en su condición plural, que se ofrece como una vidriera, e invita a aproximarse a cada uno de sus elementos, ya ligados en la unidad perfecta de lo creado.

1. REPRESENTACIÓN: INDIVIDUALIDAD Y TOTALIDAD

En otro sentido, la universalidad de lo literario no se sustrae de la circunstancia: ambas concurren en la esencia. La sustanciación del Ser no sucede en la indefinición, sino que se ubica en un espacio-tiempo delimitado, en el cual impera un estado concreto de lo humano en sus diversas formas y dimensiones (cultural, política, económica, etcétera). De este modo, si bien es manifiesto que, siguiendo el término, la universalidad no se corresponde con la circunstancialidad, resulta a su vez evidente que las formas de lo universal varían, y que esta variabilidad no puede explicarse en profundidad sin la participación de la circunstancia. Las dimensiones formales refieren no solo la circunstancialidad en la que suceden, sino que son a la vez plasmaciones nacidas de la relación entre lo individual y lo universal, convirtiéndose lo primero en circunstancia de la universalidad. Así, la condición no afecta de modo exclusivo a la formalización de la esencia, sino a la esencia en sí misma, alejándose de una noción de lo absoluto radicada al margen de lo humano.

Desde esta posición, la existencia de correspondencia entre el Ser y la universalidad tiene lugar cuando se produce coincidencia entre dicha Esencia y la materialidad humana, es decir, en su estado natural irreductible. Más allá de esta equivalencia completa, toda esencia no es sino una proyección circunstanciada cuya universalidad es proporcional al grado de correspondencia con las experiencias comunes abstraídas a sus mínimos constituyentes, tal como es lo arquetípico. Como en el mundo de lo físico radica la totalidad de la existencia, la experiencia de la *physis* desde la condición humana es la base de la vivencia común, y a la vez del subconsciente y del imaginario. Pero es el hecho de la existencia como condición lo que determina la experiencia de lo físico, estableciendo límites naturales en la relación entre lo singular y el mundo, de la que no se colige la realidad misma, sino su representación.

De este modo, en el mundo de lo físico radica una totalidad de la existencia: la relación perceptiva e intelectiva entre el ser y el mundo tiene como fin un producto, la representación, la idea, que sin embargo se sujeta de forma inevitable a la relación desde la que es nacida, donde lo físico determina lo posible y lo imposible respecto al plano ideal. La representación del mundo será más precisa, por lo tanto, no según criterios de verificabilidad, dado que el ser humano no puede ir más allá de su propia condición (y, por lo tanto, el único criterio de Verdad al que puede acceder es aquel que en sí mismo y su condición le permiten darse), sino según criterios de verosimilitud: es la semejanza con lo físico lo que rige el plano representativo, que es la frontera entre la individualidad y la totalidad, entre lo humano y lo no-humano. Son, por lo tanto, las representaciones más verosímiles (el plano ideal) de las experiencias comunes de cada individuo (el plano físico) lo que puede instituirse como universal.

En la relación entre el sujeto y el objeto (Martín Jiménez, 2015, pp. 21-48), no solo desde la percepción sensorial, sino también intelectiva, y no de forma unidireccional, sino bidireccional, se encuentra el Cosmos humanizado, esto es, lo universal. Y es aquí donde la perfección del Ser se alcanza en la materialización armonizada entre sustancia y forma, es decir, en la representación nacida de esta relación. La representación es perfecta: está acabada; su tiempo es infinito, su espacio es infinito, sus personajes son infinitos: el fruto de la relación se ha objetivado, se ha emancipado del sujeto para siempre. Este sujeto demiúrgico, por su parte, jamás podrá volver a ser el mismo que produjo esa representación: tanto la Otredad como el Sí-mismo han mutado: las circunstancias han cambiado para siempre; así, en el argumento conocido, “Heráclito dice en alguna parte que todas las cosas se mueven y nada está quieto y comparando las cosas existentes con la corriente de un río dice que no te podrías sumergir dos veces en el mismo río” (Platón, Crát., 402 A apud. Kirk; Raven; Schofield, 2024, p. 262).

De este modo, la representación del Ser nos aproxima a la noción latina de “persona”, con el precedente griego de Parménides (García Bacca, 1991, pp. 47-48; Baena, 2022, pp. 171-172): la “persona” no es sino la representación parcial y circunstancial de la totalidad del yo (Levin, 1987: 71-72), la condición material necesaria para la expresión del “yo”: la “persona” es el personaje que el Ser interpreta sobre sí mismo (Martínez Bonati, 1983, 1992). La “persona” (que en el ámbito literario se corresponde con el “autor” [Aguiar e Silva, 1975; Ohmann, 1987]), como

concreción accidental del Ser (que en el orbe literario también se identifica con el “poeta”), deviene objeto perfecto en el momento de su realización (Schmidt, 1987, pp. 203-204), existe armonía entre la sustancia y su forma. Antes de su consumación, la persona (el autor) como representación existe en superposición con todas las posibles formas del mismo Ser (el poeta); así, como en la física cuántica, la potencia formal múltiple del Ser colapsa en su materialización. La supervivencia de la “persona”, en tales términos, depende de la capacidad adaptativa del yo objetivado a su entorno. Como entidad, la “persona” es perfecta, es decir, está acabada: es fin en sí mismo, cuya condición primera impide la potencia creadora, haciendo solo posible la proyección de sí en otras materias, formalizando por tanto su esencia: “la obra es el autor” (Castilla del Pino, 1984, p. 255). De este modo, la “persona” (el autor) se expresa a través de su representación (la obra literaria) según su capacidad de adaptación al entorno —conforme hemos señalado—, lo que se instituye sobre el grado de verosimilitud respecto a su ambiente, siendo lo verosímil el criterio rector de la relación entre un mundo físico insignificado (caótico) y un sujeto condicionado. El fruto de esta relación es una representación (la obra literaria) que se inscribe en la superposición de múltiples formas hasta su materialización (Albaladejo, 1992, 1998) y que, por su naturaleza convencional está significada (en oposición a la insignificación del mundo físico) aunque sea carente de sustancia por sí misma, y en ello deviene perfecta. La vinculación posible entre el sujeto y la representación, en el sentido expuesto, se sustenta sobre el grado de verosimilitud, siendo ahora lo verosímil el criterio rector entre el autor o el receptor y una representación, la obra literaria.

La interrelación entre el sujeto y lo físico se corresponde en cierta forma con el conocido concepto de Marinetti (1978, p. 92), el “hombre multiplicado”, que también nos recuerda a María Zambrano (1993, p. 19) cuando escribe que “la poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad”; ese “hombre multiplicado”, poeta de la multiplicidad y la heterogeneidad, en su búsqueda de lo esencial, descubre a la humanidad: en la observación del cosmos se afirma el humano a sí mismo y ahora es cuando se arroja a la construcción de la humanidad, de su humanidad, esto es: de la cosmovisión desde la cual concibe lo objeto:

el camino seguido por el poeta para alcanzar en forma de subjetivización creadora la eternidad no es un refugio para alejarse, en ninguna medida, de

la objetividad, [...] sino la llamada vocativa que debía seguir para llegar a su meta de hombre sucesivo (Baena, 2014, p. 99).

Y ello se hace posible, a toda luz, porque la cosmovisión hegemónica se plantea, conviniendo con Wittgenstein (1973, p. 197) que “el sentido del mundo debe quedar fuera del mundo. [...] (Ética y estética son lo mismo)”. Todo aquello que forma parte de las atribuciones de lo objeto no es sino *aesthesis*, y queda “fuera del mundo” porque “en él no hay ningún valor, y aunque lo hubiese no tendría ningún valor” (Wittgenstein, 1973, p. 197), de tal forma que, con Protágoras, como se viene repitiendo, “el hombre es la medida de todas las cosas”: así, la Verdad, lo Bueno, lo Bello, en fin, lo ético se convierte en estético, “pureza, generalidad, rigor, lógica eran en esta disciplina virtudes generadoras de paradojas, y ésta es la más admirable: ¡la Estética de los metafísicos exigía que se separase lo Bello de las cosas bellas!” (Valéry, 1990, p. 52). De tal forma que todo lo ético es estético porque el cosmos es significado en la construcción de la humanidad por parte del individuo, ya que “todo lo que se cree universal es un efecto particular. Todo universo que formamos, responde a un punto único, y nos encierra” (Valéry, 1990, p. 57), construyendo una cosmovisión y, por lo tanto, creándose a sí mismo: “ese discurso primero, la poités, se instaura como la mirada interior que proyecta en la realidad del mundo su energía para así nombrarla” (Baena, 2021, p. 213).

De este modo, el poema, lo creado, la poesía, es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. El poeta no ejerció violencia alguna sobre las heterogéneas apariencias y sin violencia alguna también logró la unidad (Zambrano, 1993, p. 22), que es lo que se convierte en “palabras de la palabra”, ya que el individuo “busca la palabra capaz de crear lo real, es decir, de configurar aquello cuya expresión pueda traslucir el nuevo sentido del ser” (Baena, 2014, p. 103): ese sentido que el ser humano deposita desde sí mismo en lo objeto, de modo que “la última raíz de la visión del mundo es la vida [...] en toda su hondura de inteligencia e interpretación, tal como se ha objetivado en sus exteriorizaciones, que en toda percatación y aprehensión del propio vivir” (Dilthey, 1974, p. 41).

2. INVENCION Y CREACION

La creación, manifestada a través del fenómeno literario, indicia la poeticidad de la cosmovisión expresada que asume del cosmos: estudiada

desde la invención retórica, es preciso que establezcamos aquí una diferencia no entre el concepto, sino entre el uso terminológico que proponemos de ambas denominaciones, creación e invención. La creación en el hecho literario es el objeto de estudio de la Teoría de la Literatura que tiene existencia de forma ajena y externa a ella como una realidad material; la invención es, sin embargo, el término metodológico a través del cual se denomina, se describe y sistematiza a la creación desde la Teoría de la Literatura. De esta forma, aunque la invención ya refiere por sí misma a la creación, esta existe de forma externa a la invención, mientras que aquella no existe sin la creación. De esta forma,

la invención señala claramente un hacer, un acto de *poiesis ex nihilo* (pero también es *poité* griega) [...]. Pero la clave de la modernidad está en la *Schaffung* kantiana, en la creación y en la invención dentro de la conciencia del yo, en la lectura del mundo (Baena, 2014, pp. 16-17).

Acudiendo al pasaje histórico de la sofística, esta configura la concepción de los valores y las atribuciones de lo objeto en sujeción a la *aesthesis*, desvelando que en el objeto el ser humano, hallándose a sí mismo en el ello, afirma su humanidad y se legitima para la construcción de su propia humanidad. Nestle (1975, p. 134) refiere este proceso de la siguiente forma:

pasa Gorgias de la ética a la estética, como cuyo fundador podemos casi considerarlo. Él es el descubridor de la ilusión artística consciente e intencionada. Pues eso es lo que significa en este contexto la doctrina del engaño justificado.

Y en torno a la idea de la *inventio*, Lausberg (1975, p. 235) asimismo refiere que

la *inventio* [...] es el “encuentro o hallazgo” de las ideas. La *intellectio*¹ era un proceso receptivo-comprensivo; consiste en comprender las *res* dadas. La *inventio* es un proceso productivo-creador; consiste en extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la *res* (*excogitatio*).

¹ Cf. Chico Rico, Francisco (1989). “La Intellectio: Notas sobre una sexta operación retórica”. *Castilla: Estudios de literatura*, 15, pp. 47-55.

Un concepto al que se aproximan nuestras ideas en esta aclaración: “el arte (*ars*) es “la preparación del camino” que media entre el que practica el arte (“artista”; Plat. *Soph.* p. 219a: τεχνίτης; Quint. 2, 14, 5: *artifex*) y la obra realizada (“obra de arte”; Od. 7, 97: ἔργον; Quint. 2, 14, 5: *opus*)” (Lausberg, 1975, p. 65). Lausberg (1975, pp. 86-89), sin embargo, dedica diferentes razones para mostrar las diferencias y las similitudes existentes entre la Retórica y la Poética: respecto a los elementos diferenciadores, Lausberg destaca la orientación de la Retórica hacia la influencia sobre el público frente a la finalidad mimética de la *poiesis*; la distinta clasificación de *genera* de la Retórica (basada en la relación con el auditorio) y de las artes *poiéticas* (basada en la relación con lo mimetizado) y, por último, sobre ciertas distancias en la «validez de los *praecepta y licentiae*» (1975, p. 88). Incide en ello con afirmaciones como «el *officium* del poeta consiste en la imitación (μίμησις) concentrada (καθόλου) de la realidad humana y extrahumana» (1975, p. 87) o como la siguiente: «el poeta tiene ocasión de destacar ante el público su propia interpretación de la vida encarnada en su *opus*, y puede así, igual que el orador, influir en la realidad de la vida» (1975, p. 88).

La indagación respecto a la creación es, a la par, el desvelo de la *poiesis*. La significación de este concepto merece que nos detengamos, con ligera brevedad, sobre su origen, radicado en la *Poética* de Aristóteles. Indica Aristóteles (1447b; 1992, p. 128) que “el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora”, lo cual significa que el estagirita, a la hora de utilizar “*poiesis*” en su texto no parece albergar la voluntad de nombrar a este arte que refiere. La *poiesis* aristotélica o, en su defecto, en la tradición griega, se relaciona con el término *poiein*, que “significaba hacer o producir, y con ese término Aristóteles quería representar la particularidad del discurso artístico para construir modelos de la realidad, como mimesis o imitación” (García Berrio y Hernández Fernández, 1994, p. 11), razón por la que se ha venido concluyendo que, cuando Aristóteles utiliza expresiones como “poesía trágica” (1447a; 1992, p. 127), no está denominando aquí “el arte que imita sólo con el lenguaje” sino que señala que existe un “hacer o producir” tragedia. Podemos corroborarlo cuando el mismo dice que “la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso” (Aristóteles, 1447b; 1992, p. 129), algo a lo que añade que “también a los que exponen en verso algún tema de

medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta” (Aristóteles, 1447b; 1992, p. 129). Ello esclarece la concepción que Aristóteles tiene de *poiesis*: en primer lugar, es un concepto que trasciende a las artes literarias, resultando que quien efectúa la *poiesis* la realiza a través de la *mímesis*: “se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo” (Aristóteles, 1447a; 1992, pp. 127-128). Es decir, que *poiein* es el hacer, sin necesidad de conllevar la forma o la materia a través de la cual se haga, que se fundamenta en la *mímesis* de aquello a partir de lo cual se hace, se crea; esta posición al respecto del término, además de estar recogida en autores que ya hemos referenciado, la recoge W. Mignolo (1978, p. 30) y la expresa también P. Valéry (1975, p. 28). En definitiva: “poética, como poesía y poeta derivan de la raíz griega *poiein* que significa hacer. Es decir, literalmente Aristóteles habla de la labor de los poetas como de “una actividad de fabricación o de construcción por excelencia” (García Berrio, 1994, p. 26). De esta forma, el poeta no es aquella persona que hace con la palabra, sino la persona que hace, incluidas aquellas que hacen a través de la palabra. La nomenclatura por la que en la actualidad denominamos “poeta”, ya no a aquella persona que hace a través de la palabra, sino a la persona que hace a través de la palabra de una determinada forma, no se corresponde con su origen etimológico. El término “creador” nos parece, si no el término de mayor equivalencia para trasladar la significación de quien realiza la *poiesis*, al menos sí la interpretación más adecuada según las perspectivas actuales, en particular después del Romanticismo.

Sin embargo, todo cambia cuando la representación suplanta al mundo físico: así como la obra es un trasunto de su autor, el mundo lo es de un Ser original. Se trata de una metáfora (Albaladejo, 2019): el poeta crea el poema, el Ser crea la entidad. ¿Qué significa “persona”, el ser del “yo”, cuando deviene entidad, cuando se transforma en lo creado?:

para que lo visible tenga posibilidad de estructurarse, de convertirse en un todo, en la totalidad de un cosmos intuitivo, exige —según subraya Cassirer en la Filosofía de las formas simbólicas— ciertas formas maestras de “visión” que pueden mostrarse perfectamente sobre objetos visibles pero que en absoluto se pueden confundir con ellos o tomarlas por esos objetos (Baena, 2004, p. 99).

3. FICCIONES Y ENTIDADES COSMOVISIONARIAS: REALISMO Y NATURALISMO VS. ROMANTICISMO

La plenitud que concede la noción contemporánea de un espíritu libre se desvanece en la idea de la obra: al igual que la representación es una manifestación parcial del Ser, el ser humano se convierte en la concreción del Todo: por su propia naturaleza material, la totalidad de la esencia se desvela mutilada. Ahora bien, ello no vacía de significado a la creación: la entidad es forma de algo; como materialización, debe serlo de una sustancia cuya raíz se halla en la Totalidad, y cuya formalización es progresiva hasta alcanzar al fin la entidad de un ser concreto. Así, el mundo físico caótico e insignificado deviene Cosmos significado: lo poemático (la representación de una idea sobre el Ser) sustituye a la realidad (González Alcázar, 2009). El Ser no establece relación con el mundo físico como es, sino con la representación de aquello que se cree o se piensa que es: a esta materialización la denominamos “cosmovisión”; como representación, la cosmovisión es perfecta, es decir, está acabada: su condición poemática, sin embargo, descarta de sí la capacidad creadora: nada más allá de sí, de lo ya-hecho, tiene existencia real y, por lo tanto, aquello que no forma parte de sí, incluso a pesar de su existencia física, no tiene existencia real, es decir, atenta contra la realidad. La cosmovisión se configura de la siguiente forma: se constituye como una idea o un conjunto de ellas relativas a la totalidad de la realidad sobre la cual se fundamenta el resto de las relaciones e interrelaciones entre sujeto-objeto, objeto-sujeto y objeto-objeto. En similitud a lo escrito por Rodríguez Pequeño (1997 p. 183), “lo importante es la percepción de la realidad [...] aunque en lo que llamamos realidad objetiva tal «realidad» sea imposible. El resultado es la ficcionalización no del objeto o la realidad sino de la misma percepción”. De esta forma, en función de la cosmovisión de la cual se parte, se deriva de esta la concepción de toda realidad que forme parte de esa idea o conjunto de ellas sobre las cuales se edifica la visión del mundo, de manera que la totalidad de la realidad queda contenida, de forma explícita o implícita, en el núcleo conceptual de la cosmovisión. Así, la creación se convierte en objeto de las diferentes cosmovisiones como un concepto que se deriva de estas, siendo por ello necesaria la comprensión de la cosmovisión hegemónica para tratar sobre los aspectos relacionados con lo creativo.

En este nuevo universo, representación del mundo original al cual sustituye (Gómez Alonso y Cortés-Ramírez, 2023), lo verosímil es, por

definición, aquello que no es y, por lo tanto, aquello que no es verdadero. De este modo, toda representación está en el lugar del Ser, que se diluye en la totalidad de lo Uno primigenio, y por ello las representaciones se fundamentan sobre el grado de veracidad respecto a su ambiente, siendo lo Verdadero el criterio rector de la relación entre un mundo físico significado (Cosmos) y un sujeto condicionado por ese mismo Cosmos.

En esta nueva relación se produce la inversión de los criterios miméticos: mientras que toda relación de correspondencia que se establezca entre la obra (que se extiende desde el autor hasta lo literario) y el mundo físico insignificado se basará necesariamente en la verosimilitud, toda relación de correspondencia que se realice entre la obra y una cosmovisión (religión, ideología, corriente, etcétera) se fundamentará necesariamente en la veracidad. Y así, el imperio de lo apolíneo conlleva en su entraña el imperio de lo dionisiaco y viceversa, consustanciales el uno respecto al otro, sin solución posible.

Realismo y Naturalismo no son sino plasmaciones cosmovisionarias de la Modernidad, de acuerdo con el sentido arriba propuesto; es decir, espacio común que acoge en su seno otras manifestaciones como el Romanticismo. Comparten las tres un estado transitorio que ocupa desde las primeras negaciones al cristianismo como cosmovisión y las formulaciones de nuevas propuestas ya emancipadas de esta cosmovisión religiosa. Es así que el desarrollo del Realismo y del Naturalismo guarda estrechos parecidos con el Romanticismo: todos estos movimientos comparten no obstante en su esencia la estructura conceptual cosmovisionaria del cristianismo, a pesar de negar lo divino como origen de la *physis*; reside la diferencia entre ellos en la interrelación que mantienen con dicha estructura y las modificaciones que operan sobre esta. En la *cosmovisión* realista-naturalista tienen lugar, al menos, dos procesos: en su inicio, una sustitución ontológica de lo Uno por la Verdad y en su desarrollo, un desplazamiento desde lo Uno hasta el concepto ideal de Verdad.

Escribió Leopardi (2019, p. 453):

non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque, si è l'oggetto delle Belle arti. Se fosse il Bello, piacerebbe più quello che fosse più bello e così si andrebbe alla perfezion metafisica, la quale in vece di piacere fa stomaco nelle arti.

Esta posición, en apariencia, es contradictoria con la romántica: niega que lo Bello sea el objeto de las artes. No obstante, una mirada más sosegada ofrece la visión de una postura cuya base descansa en la supeditación de la Belleza a lo Verdadero, donde la idea de Verdad se convierte en el trasunto del mundo físico y de la dimensión ideal: es una sustitución de lo Uno. Desde esta perspectiva conviene leer la siguiente reflexión de Mortara Garavelli (1991, p. 8): “hay que llegar hasta Leopardi, aunque la suya es una posición aislada, para oír afirmar la necesidad de una convivencia del intelecto (pensamiento racional, ciencia) y la imaginación”, donde dicha convivencia conlleva de suyo la relación de dependencia de la imaginación hacia lo intelectual.

En la obra de Madame de Staël o en la de Goethe, en contraposición, encontramos una estructura conceptual en la que las Ideas (la Belleza, la Bondad, lo Justo, etcétera) conviven sin una necesaria relación de sumisión jerárquica entre ellas: son equivalentes entre sí. Pero para Leopardi, sin dejar de darse esta correspondencia, se conserva la estructura cosmovisionaria del cristianismo, sustituyendo lo Uno por la Verdad, de lo cual deriva todo —y, por ello, toda derivación es equivalente con el origen—. Este proceso, por lo demás, “tiene sus fundamentos epistemológicos en el sensualismo”, según Dilthey (1974, p. 67). Así, la oposición entre la religión y lo físico no necesariamente conduce a una ruptura total, sino que se figura como un proceso histórico gradual: la observación del mundo físico y el depósito de lo Verdadero en ello ya está en la cosmovisión cristiana. La novedad del movimiento ilustrado, por el contrario, se encuentra en que en la contemplación de la Naturaleza deja de descubrir a Dios como principio. Pero la negación de Dios no implica la ruptura estructural de la conceptualización del mundo: si bien tras lo físico ya no se halla a Dios, no por ello deja de concebirse lo Uno como entidad primordial.

Así, la posición de Leopardi, en cuyo texto la Verdad sustituye a Dios, desvela cómo a partir de ello emana lo ideal y lo material. Desde esta perspectiva, Leopardi no puede concebirse *stricto sensu* como «sensualista»: su relación, en última instancia, no se realiza con lo físico, sino con las formas de lo Verdadero. Y de igual modo que ocurre en la cosmovisión cristiana, el “sensualismo” de Leopardi deviene una vía de acceso hacia lo Uno, de ver más allá de lo poemático en la búsqueda de la Verdad: “il Vero o sia l’imitazione della Natura qualunque, si è l’oggetto delle Belle arti”. La imitación de la naturaleza que propone Leopardi se corresponde con la noción mimética de la cosmovisión cristiana, cuya

excepción más relevante consiste en que tras lo físico ya no se encuentra Dios, sino la Verdad.

Por ello, si bien Leopardi se distancia de Dios como principio del Cosmos, no se deshace de la estructura que sostiene ese Cosmos, en cuya cúspide sitúa a lo Verdadero, marcando un primer antecedente que esclarece con prontitud nuestras hipótesis.

La existencia de esta continuidad estructural entre ambas cosmovisiones ha motivado, a nuestro parecer, que

las consecuencias de este conflicto artístico en la Poética moderna, sobre todo en las teorías marxistas sobre la novela, han determinado duraderas deformaciones en el concepto de realismo como constante del arte mimético tradicional (García Berrio y Hernández Fernández, 1994, p. 54).

Nada más lejano a la realidad si nos atenemos a la trasposición señalada en la posición de lo Uno: a pesar de que con frecuencia se defina el Romanticismo como poética de los sentimientos y las emociones, es de hecho en formas cosmovisionarias como la realista o naturalista, donde lo sensual se manifiesta como objeto que fundamenta el Arte, a través de las cuales debe alcanzarse la Verdad: “le triomphe de l’artiste qui peint des individualités est de répondre aux observations intimes de chacun, de choisir, de telle sorte, un type que chacun croie l’avoir connu et puisse s’écrier: «Celui-là est vrai, je l’ai vu!»”, dice Champfleury (1857, p. 821). El romántico, por el contrario, se relaciona con las dimensiones desde lo ideal, a partir de las cuales emanan las formas que habrán de constituir la sensualidad literaria, con reflexión oportuna de Baena sobre Castelar (2004, p. 43):

frente a esa enorme preocupación de los realistas, uno de los artífices políticos en la defensa de estas cuestiones, perentorias en la sociedad española, declara exactamente la antítesis del ideario estético realista, entendiendo que el autor de Lord Byron hace practicables desde el parlamento los anhelos de célebres escritores de su tiempo, desde Juan Valera a Rubén Darío: *No me gusta el realismo* —escribe en la respuesta al discurso en la RAE de Echegaray— [...] *el arte, o no es nada, o es la transformación de lo real en idealidad y la encarnación de lo ideal en la realidad y en la vida.*

Champfleury (1857, pp. 92-93) concluye que “Il est donc facile d’affirmer que l’homme, n’étant pas *machine*, ne peut rendre les objets

machinalement. Subissant la loi de son *moi*, il ne peut que les interpréter», y ofrece la visión unitaria de un único fundamento compartido: la Verdad detrás de todo. Lo físico, camino ascético al principio genético del Cosmos, es el objeto de lo Humano en su tránsito hacia el conocimiento: su imitación es el objeto de las Artes, tras de las cuales la Verdad está velada. Sin embargo, Champfleury (1857, p. 92) dice: “la reproduction de la nature par l’homme ne sera jamais une *reproduction* ni une *imitation*, ce sera toujours une *interprétation*”; Zola, por su parte, (1902, pp. 6-7) argumenta que

pour arriver à déterminer ce qu’il peut y avoir d’observation et d’expérimentation dans le roman naturaliste, je n’ai besoin que des passages suivants: “L’observateur constate purement et simplement les phénomènes qu’il a sous les yeux... Il doit être le photographe des phénomènes; son observation doit représenter exactement la nature”.

Ejemplos que refrendan ese proceso de desarrollo cosmovisionario realista-naturalista a través de la determinación del objeto de mimesis: Champfleury piensa en una relación interpretativa donde la realidad se sitúa entre el sujeto y la Verdad, donde lo físico descansa sobre su propia universalidad:

voilà ce qu’on appelle imagination, quand la nature [...] vous offre à chaque instant des drames, des comédies, des contes, des nouvelles qui demandent une belle intelligence pour être mis en action, mais qui frappent l’esprit du lecteur par l’accent de Réalité qui en est le cœur (Champfleury, 1857, p. 98).

“L’accent de Réalité qui en est le cœur” no es sino la constatación de estas reflexiones en torno a las ideas sobre lo Verdadero: así como Dios lo estaba, la Realidad está en cada uno de nosotros; el ser humano, como ser-creado, pierde su cualidad demiúrgica que es consustancial al Ser: solo la interpretación es posible en un mundo Verdadero, pues la propia representación transgrede la Verdad universal.

Zola, sin embargo, convierte al mundo físico en depositario de la Verdad misma:

dès lors, il y a un déterminisme absolu dans les conditions d’existence des phénomènes naturels, aussi bien pour les corps vivants que pour les corps bruts. Il appelle “déterminisme” la cause qui détermine l’apparition des phénomènes (Zola, 1902, p. 3).

Nada escapa a la voracidad positivista de los hechos: “si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle” (Zola, 1902, p. 2). La realidad no obstaculiza ya el conocimiento, sino que habita lo Verdadero: sigue existiendo una Verdad: donde estaba Dios ahora está lo Verdadero: “se ponen las causas de los movimientos solamente en los elementos materiales del universo, y los hechos espirituales se reducen con cualquier método a esos elementos” (Dilthey, 1974, p. 69).

Las variaciones en torno a la noción de lo mimético delatan la evolución progresiva de este modelo cosmovisionario respecto al cristianismo: primero, en Leopardi, la Verdad como sustitución de lo Uno; en Champfleury, como Idea y, en Zola, como propiedad de lo objeto, disolviendo al fin la estructura conceptual del cristianismo.

Champfleury rechazaba los principios románticos y su defensa de las ideas: una consecuencia razonable de la cosmovisión realista-naturalista: “les romantiques, que l’histoire appréciera, ne firent qu’une manifestation dramatique de transition” (Champfleury, 1857, p. 200). Flaubert, en su *Diccionario de las ideas recibidas*, en clave satírica, refiere sobre “Idéal”: “IDÉAL: Tout à fait inutile” (Flaubert, 2002, p. 50) y sobre “Génie”: “GÉNIE (LE): Inutile de l’admirer, c’est une «névrose»” (Flaubert, 2002, p. 41): la confirmación de los fundamentos cosmovisionarios realista-naturalistas conlleva la distancia de aquellos de la cosmovisión romántica. La cosmovisión realista-naturalista concibe la creación como una imitación de lo objeto; lo objeto es a su vez la Verdad, o su plasmación, en sustitución de lo Uno:

roman expérimental est une conséquence de l’évolution scientifique du siècle; [...] il substitue à l’étude de l’homme abstrait, de l’homme métaphysique, l’étude de l’homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique. (Zola, 1902, p. 22)

De este modo, estos principios excluyen lo ideal, así como a la imaginación de Baudelaire como motor poético, de la creación literaria debido a su propia postura cosmovisionaria. Con ello, cualquier manifestación formal que no se atiene al mundo físico es legítimo objeto de sospecha: “on a reproché au réalisme une haine vigoureuse pour la

poésie; c'est là que la forme joue l'unique rôle" (Champfleury, 1857, p. 16). Así, en forma idéntica, indica Flaubert en sus entradas que "POÉSIE (LA): Est tout à fait inutile: passée de mode" (Flaubert, 2002, p. 74) y "POÈTE: Synonyme noble de nigaud; rêveur" (Flaubert, 2002, p. 74) y en Zola (1902, p. 34) la siguiente reflexión:

que devient donc le génie chez le romancier expérimental? Il reste le génie, l'idée a priori, seulement il est contrôlé par l'expérience. Naturellement, l'expérience ne peut détruire le génie, elle le confirme, au contraire. Je prends un poète; est-il nécessaire, pour qu'il ait du génie, que son sentiment, que son idée a priori soit fausse? Non, évidemment, car le génie d'un homme sera d'autant plus grand que l'expérience aura prouvé davantage la vérité de son idée personnelle. Il faut vraiment notre âge de lyrisme, notre maladie romantique, pour qu'on ait mesuré le génie d'un homme à la quantité de sottises et de folies qu'il a mises en circulation. Je conclus en disant que, désormais, dans notre siècle de science, l'expérience doit faire la preuve du génie. Notre querelle est là, avec les écrivains idéalistes. Ils partent toujours d'une source irrationnelle quelconque, telle qu'une révélation, une tradition ou une autorité conventionnelle.

La ausencia de relación referencial con el mundo físico del romántico genera un rechazo lejano de lo arbitrario: la relativización es el atentado mayor contra la Verdad común. No existe aversión por la poesía como género, sino como forma de lo irracional:

Si vous restez dans l'idée a priori, et dans le sentiment, sans l'appuyer sur la raison et sans le vérifier par l'expérience, vous êtes un poète, vous risquez des hypothèses que rien ne prouve, vous vous débattez dans l'indéterminisme péniblement et sans utilité (Zola, 1902, p. 33).

¿Y aquellas interpretaciones de Champfleury? No son contradictorias cuando refieren lo Verdadero, transcendencia de la circunstancia: la realidad perenne. La expresión del Ser, de este modo, no es sino la expresión de una Verdad que trasciende al individuo: no se trata pues de creación, atribución que le es negada de suyo al poeta, sino de la imitación de lo verdadero con fidelidad:

l'alliance des faits réels et des faits inventés est d'une soudure tellement délicate, le vrai de l'art et le vrai de la nature qui tendent à se combattre plutôt qu'à se rapprocher, cette fonte de deux éléments opposés exige un

ouvrier tellement adroit qu'on rencontré rarement de ces natures assez heureusement douces pour relier ensemble les deux forces (Champfleury, 1857, pp. 42-43).

La observación de la realidad debe ser la fuente sustancial de la literatura: “Ces natures flamandes, quand elles se trouvent lancées dans les arts, n’inventent rien et se servent de leur propre vie” (Champfleury, 1857, pp. 41-42). Y Zola (1902, pp. 34-35), que no se ha deshecho aún de la noción de lo verdadero, coincide en primer término: “nous soumettons chaque fait à l’observation et à l’expérience [...]. Cette question de l’idéal, scientifiquement, se réduit à la question de l’indéterminé et du déterminé”. Pero es de hecho Zola quien transgrede los límites imitativos que Flaubert o Champfleury consideran consustanciales a la expresión estética:

nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c’est là notre part d’invention, de génie dans l’œuvre (Zola, 1902, p. 10).

De este modo, la representación realista deja paso a la recreación naturalista: el límite estrecho de la facticidad es a su vez un falso límite de la Verdad. Por el contrario, la verosimilitud florece en libertad formal, haciendo posible la figuración de hechos posibles a través de los cuales se pueda “montrer le mécanisme des faits”. Un giro, en fin, similar al que propone Aristóteles respecto a la teoría platónica en lo relativo a las artes. No obstante, lo verdadero sigue nutriendo la cosmovisión naturalista, como la realista, conservando una idea-producto del universo que suplanta al mundo físico. La consecuencia es la ausencia de conciencia creadora, de emancipación del individuo respecto de la universalidad a la que se ve encadenado.

4. EN LA ESTIRPE DE ÉMILE ZOLA

No alcanza Zola a esbozar conclusiones liberadoras en la literatura, ni tampoco debe confundirnos la recreación de los hechos como vía hacia lo verdadero con la defensa de poéticas radicales a partir de las cuales construir el universo propio de cada uno, como si hiciera Baudelaire (1868, p. 269): “l’imagination a créé le monde, elle le gouverne”. En efecto, Zola se sustrae al fin de la estructura cosmovisionaria del cristianismo, hazaña

no conseguida por los realistas; pero su dependencia de la noción de lo verdadero dogmatiza las visiones del mundo y somete a la persona, a la realidad misma, a conceptos que esterilizan la creación de la esencia y alcanza una libertad de forma cada vez más reducida. Por el contrario, y recordando ahora aquella reflexión de Goethe (“¿qué otra cosa hay más importante que los objetos? La teoría del arte nada vale sin ellos. Precisamente el defecto del arte moderno consiste en que a los artistas nuevos les faltan objetos dignos” [Eckermann, 1950, p. 142]), es el concepto del “objeto digno” sobre el que orbitan el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo: tierra de fronteras en cuyos extremos se encuentran, del lado romántico, la dignidad de lo Humano, de la verdad propia; del lado realista-naturalista, la dignidad de lo Otro, de la Verdad ajena. Y esta posición, en ocasiones velada, sostiene todo concepto creador y literario nacido de estas visiones realistas y naturalistas:

la méthode expérimentale le laisse à toute son intelligence de penseur et à tout son génie de créateur. Il lui faudra voir, comprendre, inventer. Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité. (Zola, 1902, pp. 11-12)

La idea de la creación literaria o, desde su denominación retórica, la invención, en el Realismo y en el Naturalismo se circunscribe a un modelo de realidad prefigurado en cuyo seno tiene lugar una expresión condicionada por sus fundamentos primeros. La relación, de este modo, con métodos como la Retórica, se sujetan a los preceptos cosmovisionarios, y no a una interacción desnuda entre estos pensadores y la disciplina. No difiere la actitud romántica: apenas aparece en sus textos el término “invención”, que se sustituye por el término “imaginación”, y aunque en los textos que pertenecen a esta cosmovisión realista-naturalista se suele preferir el primero, esto es, “invención”, ello no demuestra la adopción o la aceptación del conocimiento contenido en la disciplina. La Retórica, desde su desligamiento antiguo con lo divino y lo religioso y con desarrollo humanista, es percibida como un saber que encuentra correspondencia con la Verdad, razón por la cual es tolerada por la cosmovisión realista-naturalista. Sin embargo, la naturaleza propia de la Retórica contempla lo posible, lo subjetivo y lo ficcional, para todo lo cual se configuran normas, reglas y cánones artificiales que trascienden lo mundano. Así, la búsqueda constante de lo Verdadero a través de la

objetividad de los realistas y naturalistas encuentra un obstáculo insoslayable que motivará un progresivo distanciamiento entre estos y el *corpus* retórico para, en su lugar, sustituirlo por el método científico, con argumentos relevantes como los que expone Zola (1902, p. 46) que citamos a continuación:

seulement, la question de méthode et la question de rhétorique sont distinctes. Et le naturalisme, je le dis encore, consiste uniquement dans la méthode expérimentale, dans l'observation et l'expérience appliquées à la littérature. La rhétorique, pour le moment, n'a donc rien à voir ici. Fixons la méthode, qui doit être commune, puis acceptons dans les lettres toutes les rhétoriques qui se produiront; regardons-les comme les expressions des tempéraments littéraires des écrivains.

Una postura que profundiza la marginalidad de lo retórico y su limitación a las cuestiones de estilo en materia literaria; proceso que, en paralelo, ocurre con simetría en el Romanticismo. Desde esta posición, la forma literaria es una mera posibilidad material de lo verdadero, de donde deriva; ello justifica que el estilo, incluso, se desgaje del ámbito de lo retórico para plegarse a los designios de la razón: “le grand style est fait de logique et de clarté” (Zola, 1902, pp. 46-47).

El compromiso del Realismo y del Naturalismo con la Verdad, por su parte, genera una vinculación muy estrecha entre esta y su demostración. No es único ni novedoso: el valor didáctico de la literatura es una constante en su historicidad que, a su vez, se despliega en las manifestaciones románticas. Si en esta última la obra refleja la Belleza y la Bondad porque lo Verdadero es bueno y es bello desde una perspectiva ideal, para los realistas y los naturalistas existe también esta relación de equivalencia entre los valores citados y la Verdad. Por este motivo indica Zola (1902, p. 51) que “dans nos temps de science, c'est une délicate mission que de prophétiser, parce qu'on ne croit plus aux vérités de révélation, et que, pour prévoir l'inconnu, il faut commencer par connaître le connu”. Y Flaubert (2002, p. 79), en su diccionario, escribe: “ROMANS: Pervertissent les masses. Sont moins immoraux en feuilletons qu'en volumes. Seuls les romans historiques peuvent être tolérés, parce qu'ils enseignent l'histoire”.

A diferencia del Romanticismo, la cosmovisión realista-naturalista rechaza toda posibilidad metafísica: “l'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique” (Zola, 1902, p. 52. Por ello, la fundamentación de sus principios morales no se basa en

nociones de tal condición (lo que delata cierta paradoja). Más bien, se trata de una moral consuetudinaria cuya veracidad descansa en su carácter fáctico, como muestra Champfleury (1857, p. 98): “un écrivain est toujours le fils de son siècle, [...] celui qui peint les mœurs d’une époque n’est que l’expression des sentiments d’un groupe plus ou moins nombreux”, detrás de lo cual se desvela que la Verdad es maestra de lo Bueno y de lo Bello, en última instancia, y que el conocimiento de la primera permite, en palabras de Zola, “être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société” (1902, pp. 23-24).

La cosmovisión realista-naturalista se ve comprometida: el principio de la Verdad, del que todo emana (como así también ocurre en el caso del Cristianismo), rige toda manifestación expresiva en aras del progreso y la mejoría. Por ello, parece adecuado concluir que en este modelo cosmovisionario es preeminente la función didáctica de la literatura, esto es, el *docere* retórico que, a través de la palabra, debe mostrar la realidad del universo y, con ella, lo mejor de él, sus valores, la «délicate mission que de prophétiser» ya citada de Zola.

CONCLUSIONES

Por todo ello, la invención en la cosmovisión realista-naturalista nace al calor del método científico, y es en torno a este que se articula la técnica literaria, adaptándose forma y sustancia al concepto de Verdad. Ello nos retrotrae a su vez a la estructura de la cosmovisión cristiana y a su huida continua de aquellos aspectos formales o estilísticos que no espejen lo esencial. Si la mimesis en la cosmovisión cristiana consiste en mostrar la Verdad originada en lo Uno a través de la forma, la cosmovisión realista-naturalista dirige su mirada a lo físico porque lo físico en su materialidad es lo Verdadero. La exposición de los hechos que realiza el realista-naturalista pretende mostrar no solo el acontecimiento, sino la experimentación humana, el condicionamiento del sujeto sobre lo físico y, también, su interpretación como vía ascética para alcanzar la Verdad. Así, la Lógica depone a la Retórica. De esta forma, según Zola (1902, pp. 7-8), la invención se concibe desde tales posiciones: “on peut dire que l’observation «montre» et que l’expérience «instruit». [...] Le romancier part à la recherche d’une vérité” y, por ello, “la forme suffit pour immortaliser une œuvre; le spectacle d’une individualité puissante interprétant la nature en un langage superbe, restera intéressant pour tous les âges” (Zola, 1902, p. 47). Por lo tanto, la forma suficiente no es más

que “le spectacle d’une individualité puissante interprétant la nature en un langage superbe”, puesto que, siguiendo a Zola, “un langage n’est qu’une logique, une construction naturelle et scientifique”, “le grand style est fait de logique et de clarté”. La forma es aquella que refiere lo físico, puesto que lo físico es en sí mismo una manera de indagar y descubrir lo Verdadero. Siendo así que la invención como denominación teórica de la creación queda comprendida en una perspectiva metodológica basada en criterios de verdad, y en la cual debe sistematizarse la creación en función de su objeto, que no es sino lo físico conociendo que esto es lo Verdadero.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1975). *Teoría de la literatura*. Valentín García Yebra (trad.). Madrid: Gredos.
- Albaladejo, Tomás (1992). *Semántica de la ficción: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- Albaladejo, Tomás (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (2019). “El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 559-583. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.559-583>.
- Aristóteles (1992). *Poética*. Valentín García Yebra (trad.). Madrid: Gredos.
- Baena, Enrique (2004). *El ser y la ficción*. Barcelona: Anthropos.
- Baena, Enrique (2014). *La invención estética*. Madrid: Cátedra.
- Baena, Enrique (2021). *Los poetas y el espíritu del tiempo. Aspectos críticos del devenir creativo y de la conciencia literaria*. Binges: Orbis Tertius.

- Baena, Enrique (2022). “Valores de universalidad y representaciones simbólicas (escritores españoles extraterritoriales): la literatura como discurso persuasivo”. *Ars & Humanitas*, 16(1), pp. 167-180. DOI: <https://doi.org/10.4312/ars.16.1.167-180>.
- Baudelaire, Charles (1868). *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Curiosités esthétiques*. París: Michel Lévy Frères, libraires éditeurs.
- Bühler, Karl (1985). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castilla del Pino, Carlos (1984). “El psicoanálisis y el universo literario”. En Pedro Aullón de Haro (coord.). *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor, pp. 251-345.
- Champfleury, Jules (1857). *Le Réalisme*. París: Michel Lévy Frères, libraires éditeurs.
- Chico Rico, Francisco (1989). “La Intellectio: Notas sobre una sexta operación retórica”. *Castilla: Estudios de literatura*, 15, pp. 47-55, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15400> [16/1/2026].
- Dilthey, Wilhelm (1974). *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Eckermann, Johann Peter (1950). *Conversaciones con Goethe*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Flaubert, Gustave (2002). *Dictionnaire des idées reçues*. París: Éditions du Boucher.
- García Bacca, Juan David (1991). “Comentario primero. Poesía y metafísica”. En: Martin Heidegger. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.
- García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa (1994). *La Poética: Tradición y Modernidad*. Madrid: Síntesis.

- Gómez Alonso, Juan Carlos y Cortés-Ramírez, Eugenio-Enrique (2023). “La traslación en *Utopía* de Tomás Moro: un análisis desde la Retórica cultural”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 295-312. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.295-312>.
- González Alcázar, Felipe (2009). “Realidad y fantasía en el *Viaje a la luna* de Julio Verne”, *Revista Cálamo FASPE*, 54, pp. 43-47, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7371754> [16/1/2026].
- Kirk, Geoffrey S., Raven, John E. y Schofield, Malcolm (2024). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Barcelona.
- Lausberg, Heinrich (1975). *Manual de Retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- Leopardi, Giacomo (2019). *Zibaldone di pensieri*. Italia: Feltrinelli Editore.
- Levin, Samuel R. (1987). “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”. En José Antonio Mayoral (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. España: Arco Libros, pp. 59-82.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015). *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Suiza: Peter Lang.
- Martínez Bonati, Félix (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martínez Bonati, Félix (1992). *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Mignolo, Walter (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Mortara Garavelli, Bice (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

- Nestle, Wilhelm (1975). *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel.
- Ohmann, Richard (1987). “Los actos de habla y la definición de literatura”. En José Antonio Mayoral (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. España: Arco Libros, pp. 11-34.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1997). “Mundos imposibles, ficciones posmodernas”. *Castilla: Estudios de Literatura*, 22, pp. 179-188, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136237> [16/1/2026].
- Schiller, Friedrich (1991). *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- Schmidt, Siegfried J. (1987). “La comunicación literaria”. En José Antonio Mayoral (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. España: Arco Libros, pp. 195-212.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2015). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Valéry, Paul (1975). *Introducción a la poética*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso.
- Valéry, Paul (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Wittgenstein, Ludwig (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zambrano, María (1993). *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Zola, Émile (1902). *Le roman expérimental*. París: Eugène Fasquelle.